

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLIX, бр. 4,
зима 2023.

Издавач

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

За издавача

Душица Мариновић, директорка

Главне и одговорне уреднице

Др Зорана Опачић
(бројеви 1 и 2)

Др Снежана Шаранчић Чутура
(бројеви 3 и 4)

Секретарица редакције

Др Ивана Мијић Немет

Лектура и коректура
Светлана Зејак

Превод, лектура и коректура
шекшова на енглеском језику

Преводилачка агенција
AD INFINITUM

Ликовно решење корица
Наталија Јочин

Графичка уредница
Весна Карајовић

Прелом

NEO KONS, Нови Сад

Штампа

AS dizajn, Нови Сад

Часопис излази тромесечно

Цена овог броја: 600,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара:
340-11006551-47

САДРЖАЈ

ЈОВАНУ ЈОВАНОВИЋУ ЗМАЈУ У ЧАСТ – СТО ДЕВЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД ПЕСНИКОВОГ РОЂЕЊА

- Зорица П. Хаџић Радовић**, О једном покушају сарадње:
Змај и Светолик Ранковић 5
- Мирјана С. Карановић**, „Ако за децу пишеш, не смеш за децу
писати”. Змајева прекограничност у очима савременика 11
- Анкица М. Вучковић**, Здравствено описмењавање
кроз поезију Јована Јовановића Змаја 25
- Данијела М. Јаџић**, О неоствареним и могућим будућим
одјецима превода Змајеве *Песме о њесми* на италијански језик... 41
- Тамара Р. Грујић**, Слика детета у поезији Јована
Јовановића Змаја 53
- Јелена М. Павловић Јовановић**, Семиотички приступ
типологији дечјих јунака у поезији Јована Јовановића Змаја 67
- Душица Р. Мариновић**, Првих тридесет година *Децембарских*
Змајдана лејих речи за децу или: Како већ пуне три деценије
славимо Чика Јовин рођендан 77

БАМБИ ФЕЛИКСА САЛТЕНА – СТО ГОДИНА ОД ПРВОГ ИЗДАЊА

- Николина Н. Зобеница**, Елементи мита у Салтеновом
роману о животињама *Бамби*..... 89
- Ива М. Симурдић**, Мушки архетипови у роману
Бамби Феликса Салтена..... 99
- Svetlana S. Kalezić-Radonjić**, *Bambi* kao politička alegorija 111
- Tomislav Šakić**, *Ne okreći se sine* Branka Bauera i Arsena Diklića
kao intertekst *Sedmog križa* i *Bambija* 119
- Daria V. Mikulec**, *Bambi* i njegovi čitatelji u četvrtom razredu
osnovne škole – interpretacija Saltenovog romana na primjeru
online listića za vrednovanje lektire..... 134

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

- Sanja Č. Roić**, *Put Podviga družine „Pet petlića“*
iz Beograda u svijet 144
- Ивана С. Игњатов Поповић**, *Кайешан Цон Пиџлфокс*
– пародична игра (дечја игра као алегорија живота) 151
- Јован Д. Маџут**, *Дискурс моћи у роману Господар мува*
Вилијама Голдинга – постструктуралистички приступ..... 169
- Инес Н. Матин**, *Легенде у разредној настави српског језика...* 180

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

- Ивана Р. Мијић Немет**, *Поуздани водич кроз земљу превода*
(Тијана Тропин: *Поешика превођења за децу. О неким особинама*
превода књижевности за децу у периоду групе Југославије,
Институт за књижевност и уметност, Београд, 2022) 192
- Милена С. Зорић Латовљев**, *Ветар у леђа*
лингвостилистичком изучавању језика књижевности
за децу (Милош Ковачевић: *Стилска ткања у књижевности*
одраслања, Јасен, Београд, 2022) 197
- Анико Ч. Уташи**, *Абиел* Магде Сабо на српском језику
(Magda Sabo: *Abigel*, Kontrast, Beograd, 2022, са мађарског
превела Марија Циндори Шинковић) 201
- Lana Z. Molvarec**, *Iskorak u novi istraživački prostor*
(Dubravka Zima: *Djevojka u gradu. Djevojaštvo u 19. stoljeću,*
Naklada Ljevak, Zagreb, 2022) 207
- Јована Л. Војводић**, *Мени чистио niche крило*
(Тихомир Остојић: *Мој дневник*, приредила Александра
Јовановић, Матица српска, Нови Сад, 2022) 212

БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON CONTRIBUTORS..... 216

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ ТЕКСТА..... 232
UPUTSTVO ZA PRIPREMU TEKSTA..... 236

Овај број часописа *Детињство*
финансијски су подржали:



Министарство културе
Републике Србије
Министарство науке,
технолошког развоја и иновација
Републике Србије



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



Градска управа за културу
Града Новог Сада

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

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

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

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

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

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

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

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

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

Dr Vanessa Joosen
Universiteit Antwerpen, België

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

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

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

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

Проф. др Јелена Панић Мараш
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

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

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

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

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

Проф. др Валентина Хамовић
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

РЕЦЕНЗЕНТИ

Доц. др Маја Антић,
Филозофски факултет Универзитета
у Нишу

Др Јелена Биљетина,
Педагошки факултет Сомбор Универзитета
у Новом Саду

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

Доц. др Наташа Гојковић,
Педагошки факултет Сомбор Универзитета
у Новом Саду

Doc. dr. sc. Tihomir Engler
Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera
u Osijeku, Republika Hrvatska

Др Наташа Кљајић,
Основна школа „Бранко Радичевић”,
Бољевци – Прогар

Prof. dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Republika Hrvatska

Izv. prof. dr. sc. Sanja Lovrić Kralj,
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Republika Hrvatska

Др Биљана Митровић, научна сарадница,
Институт за позориште, филм,
радио и телевизију
Факултета драмских уметности Универзитета
у Београду

Проф. др Миливоје Млађеновић,
Педагошки факултет Сомбор Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Јелена Панић Мараш
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

Проф. др Драгољуб Перић,
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

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

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

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

Др Марина Токин,
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

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

Проф. др Валентина Хамовић,
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

ЈОВАНУ ЈОВАНОВИЋУ ЗМАЈУ У ЧАСТ – СТО ДЕВЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД ПЕСНИКОВОГ РОЂЕЊА

Зорица П. ХАЦИЋ РАДОВИЋ*

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 821.163.41.09 Jovanović-Zmaj J.:821.163.41.09 Ranković S.

Примљено: 1. 10. 2023.

Прихваћено: 10. 10. 2023.

О ЈЕДНОМ ПОКУШАЈУ САРАДЊЕ: ЗМАЈ И СВЕТОЛИК РАНКОВИЋ

САЖЕТАК: О везама између Јована Јовановића Змаја и Светолика Ранковића нема помена у литератури. У раду се на основу архивских записа, преписке и рукописа указује на Змајев покушај да за сарадника *Невена* придобије Светолика Ранковића. Змај је у Ранковићевим романима и приповеткама најпре запазио способност и дар овог реалисте да дочара унутрашње доживљаје деце, што га је подстакло да од њега потражи прилоге за *Невен*. Писац *Сеоске учиишељице* прихватио је Змајев позив, али га је смрт предухитрила у намери да се опроба у књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, Светолик Ранковић, Милан Шевић, *Невен*, рукопис, сарадња

Покушај сарадње између Змаја и Светолика Ранковића везан је за лист *Невен* и остао је, до данас, непознат. Поводом обележавања јубиларних годишњица рођења двојице књижевни-

ка – Змај је рођен пре сто деведесет, а Ранковић пре сто шездесет година, скренућемо пажњу на ову, неостварену, сарадњу о којој нема помена у литератури. Везе и покушај успостављања сарадње између српског романописца и уредника *Невена* вишеструко су важни, јер не казују само о Змајевом сталном трагању за добрим и квалитетним прилозима него и проширују сазнања о његовом уређивању *Невена*.¹ Са друге стране, није познат ни податак да је Светолик Ранковић био заинтересован да пише за децу. Најзад, Змајева жеља да аутора *Сеоске учиишељице* придобије за *Невен* казује и о њего-

* zorica_hadzic@ff.uns.ac.rs

¹ Поред студије Василија Радкића (1989) и појединачних текстова посвећених *Невену*, мишљења смо да је овај Змајев лист недовољно истражен и проучен.

вим читалачким афинитетима и наклоњености делу „српског Достојевског”, како су Ранковића звали.

Но, пре него што се окренемо неоствареној сарадњи између Светолика Ранковића и Јована Јовановића Змаја, подсетићемо на само један део Змајевих уредничких мука приликом покретања и излажења *Невена* које су почеле и пре него што је први број изашао из штампе. Већ при самом покушају да покрене лист за децу, 1879, Змаја су сачекале бројне препреке. Услед бирократских перипетија лист није почео да излази у Београду, како је Змај првобитно желео, већ у Новом Саду, наредне, 1880. године. *Невен* је штампан са прекидима и временом је мењао издаваче и места излажења. Почео је да излази у Новом Саду, затим је 1891. шест бројева објављено у Београду. После паузе од седам година, *Невен* је од 1898. штампан у Загребу да би се, најзад, вратио у Нови Сад где га је Змај до смрти уређивао.²

Иако је, од самог почетка, све у вези са јединим његовим листом намењеним деци било доста неизвесно, Змајева уређивачка енергија показала се као уистину задивљујућа и несустала. Као да му је уређивање листова, поред писања, било насушна потреба. За време излажења *Невена* био је уредник и *Сшармалої* (1878–1889), тако да су ова два листа, сасвим различите оријентације и концепције, годинама истовремено излазила под његовим уредништвом.³ Тиме су и Змајеви уреднички напори, природно, били удвостручени. А тешкоће су биле свакодневне и чекале су га на сваком кораку. Било је потребно сакупити прилоге за листове. Змај је као уредник *Невена* имао сталне невоље са сарадницима – сакупљање квалитетних прилога била је његова перманентна брига. Посебно је настојао да придобије и ауторе који не пишу за

децу како би се окушали у овој врсти литературе. До таквих прилога било му је нарочито стало, знајући да без добрих сарадника нема ни квалитетног листа.

Није тајна да је Змај, неретко, од почетка до краја сам испуњавао странице *Невена* о чему налазимо потврду како у његовој преписци тако и у дневничким белешкама.⁴ Тако се *Невен* у прво време свога излажења заиста може доживети као Змајев „ауторски лист” (Иванић 2008: 318). Довијајући се на разне начине, скривен иза бројних псеудонима, Змај је у настојању да његов *Невен* не постане „Увен”, како су неки савременици злурадо тврдили, неуморно стварао текстове различитог садржаја и њима, од корице до корице, испуњавао бројеве свог листа за децу.

Поред тога што је настојао да за сарадњу придобије већ афирмисане књижевнике, Змај је објављивао и прилоге *Невениних* младих читалаца. Када је реч о млађим сарадницима, Змај је изузетно водио рачуна о квалитету садржаја и језика тако да је неретко испод прилога у *Невену* записивао да је био „приморан” да понуђени прилог доради и обликује. Као уредник, показао се веома отвореним и благонаклоним према онима који долазе. Имао је поверења у младе и њихове књижевне радове, тако да су на страницама његовог *Невена* стасавали и Тихомир Остојић, Милутин Јакшић, Милета Јакшић, Бранислав Нушић, Милорад Митро-

² Након Змајеве смрти *Невен* је излазио до 1908. године. Ти бројеви су доносили и прилоге које је Змај написао и наменио *Невену*, али није стигао да их објави.

³ Везу између *Сшармалої* и *Невена* можемо да нађемо у досеткама и наивностима из дечјег света које је Змај штампао у *Сшармалом*.

⁴ У том смислу в. дневник који је Змај водио у Бечу (Лесковац 1983) и једину објављену књигу Змајеве преписке (Лесковац – Јовичић 1957).

вић... Међу сарадницима било је и оних који су важили за његове „миљенике”, као што је то био Јован Максимовић („Браца Јова”). Змај не само да је однеговао овог књижевног полетарца из Руме, него се касније старао и о бројним појединостима које нису биле везане искључиво за његов књижевни рад. Испоставило се, међутим, да је одбио прилоге и оних полетараца који ће касније својим делом постати и те како значајни и важни у српској култури, на пример Владимира Ђоровића (Хаџић 2009). Како су одбијени прилози изгледали – не знамо, јер рукописи нису сачувани.

Наравно, уз текстове почетника, Змају је било стало да у свом листу штампа прилоге и оних који су се већ потврдили у областима којима се баве – на пример, Ђорђа Натошевића – и на тај начин оствари тенденцију листа да кроз понуђен садржај подучи и забави своје читаоце. Поред Натошевића, у *Невену* су сарађивали чика Степа (Стеван Поповић), Војислав Илић, Стеван Сремац, Љубомир П. Ненадовић, Илија Огњановић Абуказем, Мита Поповић, Миша Димитријевић... Но, сакупљање прилога није ишло ни брзо ни лако. Чак и када се *Невен* „усталио”, имајући иза себе већ неколико година излажења, Змај је неуморно настојао да што више прошири круг сарадника. Нарочито је трагао за добром прозом.

Када је *Невен* после седмогодишње паузе почео поново да излази у Загребу, Змај је, и сам се тамо преселивши, пожелео да међу сарадницима *Невена* буде и Светолик Ранковић.

Како се Змај заинтересовао за дело овог српског реалисте?

Спона између Змаја и Ранковића био је Милан Шевић. Проучаваоцима Змајевог књижевног рада добро је познато да је Шевић био његов близак сарадник и да је њихова сарадња

била, заправо, сплет вишегодишњег породичног и књижевног пријатељства. Шевић је, истинна, у време покретања *Невена* био само читалац листа, али чим је стасао, тридесетак година старији Змај у њему је нашао поузданог сарадника и помагача. Њихова сарадња се остваривала и преко *Невена*, али то је било само једно од поља на којем су се укрштали њихови интереси. На својим путовањима Шевић је набављао за Змаја стране часописе и остале, за *Невен* неопходне „разнолије”.⁵ Најзад, Шевић је у *Невену* објављивао и своје прилоге.⁶ Будући стално уз Змаја и поред Змаја, Шевић је био добро обавештен о његовим приликама и увек му је био од помоћи. Друговали су у Новом Саду, Београду, Загребу... Након Змајеве смрти, Шевић је словио за једног од најупућенијих и најпосвећенијих тумача његовог рада (Хаџић 2017: 143–199).

Најпре је Шевић Змају скренуо пажњу на књижевни рад Светолика Ранковића. У запису који овде објављујемо Шевић наводи да су сви његови пријатељи убрзо постајали и Змајеви. Тако је било и са Ранковићем. Шевић је упознао Ранковића у Крагујевцу, где је писац радио у гимназији и предавао веронауку. Радећи заједно, брзо су се спријатељили.⁷ Шевић је отпочетка био упућен у Ранковићев књижевни рад, био му је ослонац и потпора у свему што је писао. Из преписке знамо да је неке рукописе Ранковић прво слао њему на читање и оцену. Када је Змај прочитао *Горског цара* заузимао се за то да Шевић објави приказ тог романа.

⁵ О томе има података у њиховој преписци као и у Шевиевим дневничким белешкама.

⁶ Један од псеудонима које је Шевић у *Невену* користио био је „Новосађанин”.

⁷ О њиховом друговању Шевић је записао неколико анегдота које су објављене у другом и проширеном издању књиге *О нашим људима великим и малим*, штампаном 2011. године.

Наклоност према Ранковићу Змај је показивао и у другим приликама.

Неколико сачуваних писама која је Ранковић упутио Шевићу откривају помене његове сарадње са Змајем. Наиме, у писму састављеном неколико месеци пред смрт, 26. новембра 1898, Ранковић обавештава Шевића о свом раду:

У прошлом писму писао сам ти о мом нераду. Синоћ смислих да би за чика Јову била подесна лепа историја какве животињице, н. пр. зеца, мачке... И целе сам историје смислио, али ће доста воде протећи док то не дође на ред. За сад би доста било довршити Вруск. и почети Калуђера (РОМС, инв. бр. 25. 651).

Непун месец касније, 18. децембра, Ранковић се враћа на исту тему, али сарадњу са Змајем одлаже: „Адамову сам послао Вруск. Змају сад не могу, јер сам почео Калуђера. Ипак му обећавам тамо на пролеће” (РОМС, инв. бр. 25. 653).

У време када Шевићу пише ова писма, Ранковић је тешко болестан. Налази се у Херцег Новом и од смрти отима свој последњи роман, *Порушени идеали* или *Калуђер*, како га у писмица назива. Једна од најбољих приповедака Светолика Ранковића, „Стари врускавац”, споменута у изводу из писма, а за коју писац каже да ју је израдио за Шевићеву љубав, штампана је у два наставка у јануару 1899. године у *Бранковом колу* Павла Марковића Адамова. Историја неке животињице за Змајев *Невен* није „дошла на ред”.

Ранковић је, како видимо из писма од 18. децембра, упућеног Милану Шевићу, обећао да ће прилог за *Невен* послати Змају на пролеће. Међутим, није му се дало да обећање испуни. Бројао је последње месеце живота. После боравка и лечења у Херцег Новом вратио се у Бео-

град. У фебруару 1899. године изгубио је најмлађег сина. Убрзо је и сам пао у агонију. Остао је у Шевићевој рукописној оставини и запис о томе како су изгледали последњи Ранковићев тренуци.⁸ Умро је 18. марта 1899. године.

Трагом помена Змаја у Ранковићевим писмима Милану Шевићу пронашли смо у рукописној оставини овог књижевног историчара и педагога неколико записа који се односе на неостварену сарадњу ова два писца и ближе је објашњавају.⁹ Сазнајемо да је, након Ранковићеве смрти, Шевић посетио Змаја у Загребу. Пред њима је био некролог Светолику Ранковићу објављен у *Делу*. Поново се повео разговор о писцу који би, како је Змај веровао, могао да пише лепе приповетке за децу.

Два Шевићева записа о неоствареној сарадњи између Ранковића и Змаја („Ранковић и чика Јова”), као и о њиховом разговору у Загребу након Ранковићеве смрти („Људска несталност”) објављујемо на овом месту први пут.¹⁰

РАНКОВИЋ И ЧИКА ЈОВА

Добро је речено да су пријатељи наших пријатеља и наши пријатељи. Та је реч толико пута у пракси потврђена, а она има и своје дубље психолошко значење.

⁸ Шевић је посећивао болног Ранковића по његовом повратку из Херцег Новог у Београд: „У Београд је стигао потпуно малаксао и изнемогао. Кад сам дошао к њему, седео је у својој постељи, колена прикучио прсима и преко прекривача на коленима непрестано кретао десном руком као да нешто пише – механички је понављао радњу својих последњих свесних дана” (РОМС, инв. бр. М. 10. 874).

⁹ Сачувани Шевићевы записи о Ранковићу веома су драгоцени, јер поред писца откривају и човека, о чему ћемо писати на другом месту. Овде смо издвојили само оне белешке у којима се спомиње и Змај.

¹⁰ Записи се чувају у Рукописном одељењу Матице српске, под сигнатуром М. 10. 874.

Она је потврђена и код нашега чика-Јове. Моји пријатељи убрзо су постајали и његови пријатељи. Међу њима је био и Светолик Ранковић.

Чика-Јову је нешто нарочито привлачило Ранковићу. Прво, он је у њему видео добра приповедача, и када је прочитао *Горскога цара*, јако се – поред Андре Николића – заузимао за њега и у Српској књижевној задрузи и ван ње. А када је *Цар* штампан, гонио нас је да пишемо о њему и да истичемо његове врлине. Друго, био је бољећи[в] према Светолику и због његове болести, видећи, као лекар, јасно да му већ нема лека.

Али с још једнога разлога волео је чика-Јова да се састаје с њим и да утиче на њега.

Откако је 1891. године прекинуто издавање *Невена* у Београду, није било ваљада дана да чика-Јова није помишљао на његово поновно покретање. Нарочито је у то доба, када се с Ранковићем упознао, живо радио на томе. Преговарао је и с министарством просвете и с појединим књижарима и штампарима, док није ушао и у преговоре са Српском штампаријом у Загребу, који су га најзад, после читавих седам година, довели да оствари своју живу жељу. Покретање *Невена* у Загребу (с јесени 1898) био је један од разлога који су чика Јову одвели из Београда у главни град хрватски.

У уређивању *Невена*, отпочетка још, чика-Јови је највише бриге задавала оригинална приповетка. Чика-Стева се био отпадио од *Невена* (он је сматрао, донекле с правом, да је он бољи као уредник а не као приложник, а чика-Јова опет да је бољи као уредник а не као приложник). Абуказем и други пријатељи прискакали су му истина у помоћ, али све то није било што је чика-Јова ишчекивао и што је сматрао да треба да буде; он је осећао да то нису уметничке ствари, да то није оно што деци највише одговара. Стога је раширених рука дочекао браца-Јову (Максимовића), сарадника кога је сам себи одгајао. Али је видео да се ни на браца-Јову није могао увек поуздати и што даље, све то мање. А и да је могао, један таква сарадник не може бити никада довољан.

Стога се чика Јова непрестано обртао на све стране не би ли где нашао приповедача за *Невен*. Говорио је с многима, одушевљавао их на тај рад, и добијао обећања која су, готово сва, на том и остала.

Напоследку се зауставио на Ранковићу. Чика-Јова је већ у *Горском цару* видео да Ранковић уме да посматра децу а затим и у *Првој шузи*. Те ствари, истина, нису биле за децу, него само о деци, али је чика-Јова извео закључак да би онај кога деца, и њихов унутарњи живот толико интересују, могао писати и о деци.

И чим је дошао до тога закључка, чика-Јова није пропустио прву прилику а да Светолику не напомене да треба да се обрне и деци. Светолик се одмах опријатељио с том мишљу, – а можебити да на то дотада није помишљао.

После тога чика-Јова је више пута, нарочито када је *Невен* поново покренут, поручивао Светолику да се сети „датог обећања”. Ранковић се осећао обавезан према Змају. Хтео је заиста да му нешто припреми, имао је већ и готове планове, али је болест већ била отела маха и убрзо затим пресекла нити његова живота. Рана смрт не даде Светолику да се покаже и као приповедач за децу.

ЉУДСКА НЕСТАЛНОСТ

Једнога дана, било је то у Загребу, после Светоликове смрти, седели смо код чика-Јове за столом. Пред нама је била априлска свеска *Дела* од 1899. а у њој некролог Светолику и последња му „прича” *Људска несталност*.

„Писац *Горскога цара* заиста је могао писати и лепе приповетке за децу, то се и по овој причи јасно види”, рече чика-Јова.

„Само би Светолик, можебити, према начину свога причања, више се удубљивао у унутарњи живот деци и више се на њему задржавао него на самој радњи која би децу највише занимала”.

При тим речима, прелиставајући причу, поглед ми се заустави на једном месту и прочитах га гласно:

„Дете дође лагано до једног закључка: неко хоће да заузме њено место код тете, хоће да га тета више воли него њу. Мора се то све осветлити, све дознати; па ако буде опасности, мора се бранити своја позиција”.

Чика-Јови, дечјем песнику, не би по вољи то мишљење о приповетки у којој је изнесена психологија једнога детета. Њему је било мило што је Светолик изабрао да опише душу једне девојчице, њезино прво и велико разочарање, као пре једнога дечака (у *Првој шузи*). Видео је у том контраст према *Горском цару*, и велику скалу чу[в]става коју је Ранковић обухватио.

РУКОПИСНА ГРАЂА

Писма Светолика Ранковића Милану Шевићу, РОМС, инв. бр. 25. 651; 25. 653.

Белешке Милана Шевића о Светолику Ранковићу, РОМС, инв. бр. М. 10. 874.

ЛИТЕРАТУРА

Иванић, Душан. *Књижевна историја српског реализма*.

Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска, 2008.

Лесковац, Младен. *Змајев бечки дневник*. Нови Сад: Матица српска, 1983.

Лесковац, Младен, Иванка Јовичић. *Прејиска Јована Јовановића Змаја*. Нови Сад: Матица српска, 1957.

Радикић, Василије. *Читанка нарашћаја*. Београд: Научна књига, 1989.

Хаџић, Зорица (прир.). *Отворена писма Јована Јовановића Змаја. Невен 1880–1904*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009.

Хаџић, Зорица. *О Милану Шевићу*. Нови Сад: Академска књига, 2017.

Шевић, Милан. *О нашим људима великим и малим*. Прир. Зорица Хаџић. Нови Сад: Градска библиотека у Новом Саду, 2011.

Zorica P. HADŽIĆ RADOVIĆ

ABOUT ONE UNFULFILLED COLLABORATION: ZMAJ AND SVETOLIK RANKOVIĆ

Summary

There is no mention of the relationship between Jovan Jovanović Zmaj and Svetolik Ranković in the literature. Based on archival records, correspondence, and manuscripts, the paper points to Zmaj attempt to prevail upon Svetolik Ranković to be an associate of *Neven*. In Ranković's novels and short stories, Zmaj first noticed the ability and gift of this realist to evoke the inner experiences of children, which prompted him to ask for contributions to *Neven*. Svetolik Ranković, the writer of *The Village Teacher (Seoska učiteljica)*, accepted invitation of Zmaj, but death prevented him from trying his hand at children's literature.

Keywords: Jovan Jovanović Zmaj, Svetolik Ranković, Milan Šević, *Neven*, manuscript, cooperation

„АКО ЗА ДЕЦУ ПИШЕШ, НЕ СМЕШ ЗА ДЕЦУ ПИСАТИ” Змајева прекограничност у очима савременика

САЖЕТАК: У раду се разматра поезија Јована Јовановића Змаја у светлу савремене теорије прекограничне (*crossover*) књижевности, и то кроз ставове његова два савременика. Милан Шевић, познавалац Змајевог дела и аутор првог историјског прегледа српске књижевности за децу, и Лаза Костић, писац чувене *Књиго о Змају*, различито су вредновали Змајеве песме у којима се укрштају гласови детета и одраслог. Рад показује да је прекогранична књижевност, *ante litteram*, присутна у српској књижевности за децу од самих њених почетака, и у теорији и у пракси.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, Милан Шевић, Лаза Костић, књижевност за децу, прекогранична (*crossover*) књижевност

На почетку беше *crossover*

На почетку трећег миленијума, у књижевности за децу се, у светским размерама, догодио преседан. Један дечји роман, а за њим и цела серија, задобили су дотад незапамћену пажњу читалачке и критичке јавности. Реч је, наравно, о серијалу романа о Харију Потеру британске списатељице Џ. К. Роулинг (J. K. Rowling). Иако је *иошermанија* пропраћена дијаметрално супротним вредносним судовима критике, чињеница је да је дотада невиђени број одраслих читалаца одједном посегнуо за насловом из дечјег књижарског одељка. Готово преко ноћи, кроз

књижевне магацине и дневну штампу почела је да крстари чаробна реч – *crossover*. Убрзо су се, међутим, јавили гласови проучавалаца књижевности, како би ублажили сензационализам овог привидног *novum*-а. Књижевност која прелази узрасне границе, као и књижевност за све читалачке узрасте – *crossover literature, all-age literature*¹ – нису ништа ново. Сам феномен има дугу историју. Штавише, пре него што је у 18. веку настала књижевност намењена првенствено деци, најмлађа публика читала је или слушала исто оно што су читали или слушали и одрасли. На почетку је, дакле, био *crossover*.

Прва деценија 21. века донела је и прве монографије посвећене овом старом/новом феномену.² У њима је експлицитно и из нове пер-

* mirjana.kararanovic22@gmail.com

¹ Иако ова два термина нису синонимима, у овом контексту њихова разлика није у првом плану. О овој разлици в. Falconer 2009: 3. О другим терминима, као што су *kidult fiction, dual audience, dual address, intergenerational, cross-generational, cross-audience* и други в. Beckett 2021: 47–48; Falconer 2004: 557–558.

² Најважније монографије у целини посвећене овој теми јесу: Beckett 2009, Falconer 2009, као и зборник радова: Ves-kett 2012. Преласку узрасних граница посвећен је и двадесет пети број часописа *Children's Literature* (Кноерпфмачер – Myers [eds.] 1997). У овим публикацијама реферише се и на општије студије о књижевности за децу које се, поред осталог, дотичу питања двоструке рецепције.

спективе изнето оно што је, *ante litteram*, и раније било познато. Одређена књижевна дела одувек су прелазила узрасну границу, у једном или у другом смеру – или су дела намењена одраслима доспевала до дечје читалачке публике (*adult-to-child*), или су дечје књиге успевале да заинтересују и одрасле (*child-to-adult*). И сами писци прелазили су границе, тако што су мењали интендиране реципијенте. Неки од њих остали су упамћени првенствено као писци за децу, мада су писали и за одрасле, неки обрнуто. Ређи имају два подједнако успешна опуса, па тако и две узрасно различите публике.

Иако је појава серијала о Харију Потеру била важан догађај и прекретница у развоју књижевности која прелази узрасне границе, сама ова књижевност није нов феномен. Управо супротно – књижевност за све узрасте претходи појави књижевности писаној специјално за децу. Сандра Бекет (Sandra Beckett) указује на заблуде у јавном мњењу кад је реч о датирању ове врсте литературе. Тако британски *Гардијан* означава 2001. као годину у којој почињу да се бришу традиционалне старосне границе у књижевности.³ Али ова година може означавати само стицање новог статуса ове књижевности, никако њен настанак. Неки критичари указују на *Брежуљак Војершиј* (1972) Ричарда Адамса (Richard Adams) или на Толкиновог (J. R. R. Tolkien) *Госпогара Ђрстенова* (1954–1955), или у крајњем случају на *Алису у земљи чуда* (1865) као на дела књижевности за све узрасте. Други указују и на *Чаробњака из Оза* (1900) Л. Ф. Баума (L. F. Baum), *Вешар у врбаку* (1908) Кенета Грејама (Kenneth Grahame), *Винија Пуа* (1926) А. А. Милна (A. A. Milne) и *Лешојисе Нарније* (1950–1956) К. С. Луиса (C. S. Lewis). Али књижевност која прелази узрасне границе је, сматра Сандра Бекет, много старија од ових при-

мера. Њени примери датирају из времена у ком није постојала књижевност намењена искључиво деци. Дела као што су Свифтова (Jonathan Swift) *Гуливерова путовања* (1726), Дефоов (Daniel Defoe) *Робинсон Крусо* (1719), бајке Шарла Пероа (Charles Perrault) (1697) или Лафонте-нове (Jean de La Fontaine) *Басне* (1668) од самог њиховог појављивања читали су и слушали и одрасли и деца. Још старији примери јесу Езопове басне и приче *Хиљагу и јегне ноћи*. Уопште, жанрови као што су бајке, оријенталне приче и басне, са примерима из многих националних књижевности, претече су текстова који прелазе узрасну границу, упркос томе што су из књижевности за одрасле често „протеривани” у књижевност за децу.

У досад помињаној литератури о *crossover* књижевности тематизовани су ауторски и читалачки *преласци* углавном у „великим” књижевностима.⁴ Међутим, врло је вероватно да би истраживање унутар већине „малих” националних књижевности донело сличне резултате. У прилог овој тврдњи, овај текст нуди налазе из мог недавно спроведеног истраживања у српској књижевности.⁵ Као преводни адекват термина *crossover*, у овом и у другим текстовима⁶

³ Према Beckett 2009: 273, <<https://www.theguardian.com/books/quiz/questions/0,5957,623142,00.html>>

⁴ Иако је најфреквентнији енглески термин *crossover*, кроз компаративни термиолошки преглед јасно се види да је овај феномен присутан и у другим земљама. О томе в.: Beckett 2021; Beckett 2009.

⁵ Пишући о Владимиру Стојшину, *crossover* аутору *par excellence*, суочила сам се са обиљем домаћих теоријских и критичких текстова који говоре о флуидности узрасних граница у књижевности. У овом раду биће представљен само мали део тих увида.

⁶ Овај придев сам у том значењу већ употребила у текстовима „Степенице шашавих и храбрих. Прекогранични роман Мирослава Антића” (Карановић – Мијић Немет 2022) и „Није мана – врлина је – љуби јаје. Вујица Решин Туцић као песник за децу” (Карановић 2023).

користим придев *прекограничан*, у именичким синтагмама и у супстантивираним облику (прекогранична књижевност, прекогранични писци, прекограничност итд.).

На почетку беше Шевић

Могло би се рећи да рани проучаваоци књижевности за децу код нас деле статус саме те књижевности, а то је маргинална позиција у целокупној култури. Дobar пример за ову тврђу чини контраст између Богдана Поповића (1864–1944) и Милана Шевића (1866–1934), савременика који су по много чему антиподи. Први је, уз Јована Скерлића, био најутицајнији критичар свог времена, док је други био у великој мери маргинализован.⁷ Богдан Поповић није се много занимао за књижевност за децу, али је о њој дао поразан суд, који се и данас цитира у историјама српске књижевности за децу.⁸ С друге стране, Милан Шевић је аутор пионирског прегледа историје српске књижевности за децу.

Обиман прилог „Дечја књижевност српска”, са поднасловом „Оглед историјског прегледа”, Шевић је објавио у два наставка у *Лешојис Матице српске* 1911,⁹ а исте године је интегрални текст објављен и као посебна публикација (Шевић 1911). Сврха тог текста, како сам аутор каже, била је двојака: дати историјски преглед и оцртати правце у којима би требало да се креће српска књижевност за децу, „како би одговорила оправданим модерним захтевима, који се данас постављају за дечју лектуру” (Шевић 1911: 70). Овај историјски преглед веома је значајан, будући да је пионирски.¹⁰ Он је, осим тога, из данашње перспективе и необично модеран, заговарајући примат естетског критери-

јума над дидактичким. Још једна компонента његове модерности јесте и истицање релативности граница између књижевности за децу и оне за одрасле.

Осврћући се на саме почетке дечјег интересовања за књижевност, Шевић констатује да су код Срба у старо доба „дечји нагон за сазнањем, тежња, да се дâ хране њиховој фантазији и потресу њихова чувства, задовољавани на самом врелу наших народних умотворина” (Исто: 3). Малој деци су мајке певале, потом причале приче, а старијој деци су очеви уз гусле певали о јуначкој националној прошлости. Била је то активност свих генерација: „Једно је и исто градиво било, којим су подједнако, и у старијих и у млађих, фантазија подстицана и чувства задовољавана” (Исто: 4). Касније, у доба кад деца почињу да похађају школе, њихове прве читанке постају верске књиге. Улоге у породици се обрћу: као што су некад старији млађима причали приче, сад млађи старијима причају или читају библијске приповести. Следио је потом

⁷ О маргинализацији Милана Шевића и његовом месту у српској књижевности и култури аргументовано пише Зорица Хаџић у књизи *О Милану Шевићу* (Хаџић 2017).

⁸ Богдан Поповић је свој суд изнео у тексту „Шта је велики песник”, објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1904, поводом смрти Јована Јовановића Змаја. У њему је књижевност за децу негативно оцењена *en général*, узгредно, у склопу оцене целокупног Змајевог стваралаштва: „Његове дечје песме су оне које су му досад једнодушно, и од поштовалаца, и од противника, највишом хвалом хваљене. Што се мене тиче, ја не само да сам далеко од тога да се с тим слажем, но држим да је савршено неозбиљно дечје песме, *исме за децу*, сматрати као озбиљну књижевност, и држати да Змајеве дечје песме доприносе озбиљно песничкој слави његовој” (Поповић 1959: 103).

⁹ *Лешојис Матице српске*, 1911, год. 87, књ. 274, св. 2, стр. 1–32; књ. 275, св. 3, стр. 1–38.

¹⁰ „Важно је забележити да је његов рад на проучавању историје књижевности за децу пионирски, како у српској, тако и у хрватској књижевности” (Хаџић 2017: 54).

период када се поново деци преносила народна књижевност, овог пута у измењеним околностима, у култури раширене писмености.

Дечја се књижевност још није издвајала од народне, као што су оне и касније остале завазда, једним бар делом, заједничке. Први почеци били су и једне и друге једни и исти и заједнички, а тако је било и у других народа (Шевић 1911: 5).

Почеци књижевности у нашим северним крајевима кореспондирају са периодом кад се на западу дечја књижевност почиње одвајати од „велике” књижевности, а то је 18. век. На западу се појављују Фенелон (François Fénelon) са *Телемахом* (1699), Дефо са *Робинсоном* (1719), Жан Мари Лепренс де Бомон (Jean-Marie Leprince de Beaumont) са *Маџазином за децу* (1757), Русо (Jean-Jacques Rousseau) и Базедов (Johann Bernhard Basedow). Ова дела, примећује Шевић, имала су јаког утицаја на стварање дечје књижевности, мада нису имала ту намеру – *Робинсон*, на пример, није написан за децу. Очекивано, ова дела су преведена на језике народа који су већ имали развијену књижевност, али су, што је интересантније, релативно брзо добила преводе и на српски,¹¹ мада је и „велика” српска књижевност тек била у повоју. Тако су, пише Шевић, почеци светске књижевности за децу истовремено и почеци наше књижевности за децу, а уједно и почеци наше опште новије књижевности. Разлику између Срба и осталих Јужних Словена Шевић види у томе што су они били под утицајем и запада и истока, док су остали били под утицајем или запада или истока. Тај двоструки утицај може се пратити и у развоју српске књижевности за децу.

На почетку српске новије књижевности налази се Доситеј Обрадовић, који је у делу *Животи и прикљученија* (1783) спојио западњачки

просветитељски морал са практичним грчким моралом. Ово морално васпитање намењено је, пре свега, „српској јуности”, а за Доситејем долазе преводиоци – односно прерађивачи – популарних дела, махом с немачког.¹² Паралелно са западном просветитељском струјом одржава се и стара хришћанска, која доноси легенде и историју у стиху и прози.¹³ „Ови списи истина нису били писани за децу, али су били, нема сумње, заједничка читанка и старијих и млађих” (Шевић 1911: 11).

Шевић исправно закључује да се у овом периоду не може говорити о специфичној књижевности за децу:

Књижевност за народ обухватала је и децу, а књижевност за децу није искључивала старије, књига је била писана, као што се често онда казивало, а казује се још и сад понекад, „за старо и младо”. А у оно је доба „старо и младо” било уједначено не само у намени тих књига, но уједно и у томе, што је и старо и младо заједно почињало учити читати, – не само деца народна, но и народ читав; стога је и лектира у главном била така, да је могла обухватити све читаоце, без обзира на њихово доба (1911: 12).

Оцем специфичне српске књижевности за децу Шевић сматра Ђорђа Натошевића. Сврха

¹¹ Аврам Мразовић је већ тридесет година после појаве оригинала издао први број *Поучишелноја маџазина за децу* (1787), *Робинсона Крусое* је 1799. превео будимски учитељ Николај Лазаревић (*Животи и чрезвичайна прикљученија славноја Анїлеза Робинсона Крусое од Јорка*), а *Прикљученија Телемака, сина Улисева* превео је 1814. Стефан Живковић.

¹² Писци који се преводе/прерађују су Гелерт (Christian Fürchtegott Gellert), Рохов (Friedrich Eberhard von Rochow), Кампе (Joachim Heinrich Campe), а пре свега Кристијан Феликс Вајце (Christian Felix Weiße).

¹³ Аутори које Шевић овде помиње су: Павле Јулинац, Доментијан, Емануил Јанковић, Јован Мушкатиновић, Алексеј Везилић, Стефан Стратимировић, Гаврило Ковачевић.

оснивања његовог *Школској листи* (1858), по-том *Пријатеља српске младежи* (1866), као и осталих његових публикација, била је да се одговори на просветне потребе друштва. Не оспоравајући Натошевићеве заслуге, Шевић ипак одвајање дечје књижевности од опште види као грешку – истина, грешку која је била да-нак духу времена. А међу најважније заслуге приписује му то што је „придобио за децу пра-вога песника, Јована Јовановића Змаја, којим је касније наша 'мала' књижевност досегла своје највеће висине, – управо враћена у општу, у 'ве-лику' књижевност народну” (Шевић 1911: 15).

Змајева прекограничност

Будући да је Јован Јовановић Змај био кључ-на личност књижевности за децу друге полови-не 19. века, разумљиво је да се критички ставови о књижевности за децу најчешће своде на критичке ставове о њему и његовом песништву. Како пише Милан Пражић, критичка мисао о Змајевој поезији за децу може се поделити на две главне линије:

[...] једну која је ту поезију схватила као грану ли-тературе, у крајњој линији дакле као вид уметно-сти, и признавала јој неоспорне уметничке ре-зултате и домете, и другу која одриче или значај Змаја као песника за децу или негира могућност постојања саме књижевности за младе читаоце, тј. не признаје је као област уметности (Пражић 2002: 52).

Првој линији припадају Љубомир Недић и Јован Скерлић, а другој Лаза Костић и Богдан Поповић. Љубомир Недић није се много бавио Змајевом поезијом за децу, али је један од

првих који је о њој изрекао позитиван суд. Шта-више, Недић сматра да је Змајево песништво за децу највреднији део његовог опуса:

Лиричар *Јован Јовановић* ретко је кад умео по-годити праву и чисту лирску жицу; песник поли-тичких песама *Змај* преживеће се и заборавити; али ће се још дуго помињати, нити ће се лако кад заборавити песник деце *Чика Јова* (1929: 85).

Скерлић је у *Историји нове српске књижевно-сти* писао да су Змајеве песме за децу „најбо-ље дечје песме у српској књижевности, где су велике истине људске и благородна човечанска осећања казивана приступачно, лепо и просто” (Скерлић 1914: 305). Лаза Костић у *Књизи о Змају* (1902), у одељку о дечјим песмама, кри-тикује и овај део Змајевог стваралаштва, о че-му ће још бити речи.

Шевићево глорификовање Змаја као песни-ка за децу увек укључује истицање високе вред-ности његовог песништва, насупрот великој продукцији некавалитетног и пригодног писања за децу. И код самог Змаја треба направити из-бор по квалитету,¹⁴ али и тада остаје довољно тога вредног. Змај је, заправо, тврди Шевић, пи-сац за све узрасте.

Али Змај није само пријатељ деце и омлади-не, он је и пратилац човеков кроз читав живот; мало се Српче упознаје с њим, кад узме прву књигу у руке, младић се одушевљава његовим еротским и патриотским песмама, а зрео се чо-век учи из његових политичких песама, из њего-

¹⁴ Шевић притом цитира немачког историчара Хермана Кестера, који упозорава на потребу да се деци пружају само дела од вредности, како се код њих не би створиле лажне норме, које се лако развијају у доба кад се некритички и по диктату учи напамет (Hermann L. Koester, *Geschichte der Deutschen Jugendliteratur in Monographien*, Hamburg 1906).

вих великих превода и из 'Ђулића увелака' родољубивости, сталности, издржљивости, одрицању и помирењу с оним, што се не да отклонити (Шевић 1911: 21).

Жанровској разноликости Змајевог стваралаштва аналогна је, дакле, и рецепцијска разноликост: код њега има за сваког понешто. Шездесетак година након Шевића, сличну тврдњу износи Драгиша Живковић у предговору Змајевој *Певанији*:

Једном речи, Змај и његова поезија, то је наш живот: од детињства, од младости, у пуној снази, у старости; то смо ми као деца, као љубавници, као грађани и борци, као несрећници и патници. Змај није ни „велики“, али није ни „мали“ песник; он је – песник, човек који је свој и наш свакодневни живот претварао у поезију [...] (Живковић 1975: 8).

Љубомир Симовић свој есеј о Змајевој поезији завршава констатацијом:

Змај је наш песник за сваки дан, за све узрасте, за све проблеме и нивое: он је наша песничка основа (Simović 1983: 84).

Ове тврдње о Змају као *all-age* песнику захтевају објашњење. Питање које се овде намеће гласи: на који начин се о Змају може говорити као о прекограничном писцу? Пре свега, он то јесте у најопштијем смислу, по ком прекограничним можемо звати сваког писца који пише за различите узрастне групе, и то у различитим делима. Тиме се, међутим, његова прекограничност не исцрпљује. Змајеве песме су током више од века и по свог постојања мењале публику. Узимајући у обзир дуготрајност и обим њихове присутности у свести српске читалачке

публике свих узраста, јасно је да ова тема захтева изузетно обимно истраживање, које далеко превазилази границе овог текста. Нека за илустрацију послуже две „омиљенице“. Песма „Ала ј' леп овај свет“,¹⁵ данас неизоставна у читанкама за млађи школски узраст, првобитно је била љубавна песма, један од *Ђулића*. У овом случају реч је о преласку узрастне границе у смеру одрасли–деца (*adult-to-child*). Штавише, реч је и о делимичној преради, будући да је сам Змај, у односу на верзију из *Ђулића*, у верзији за децу изменио завршне стихове.¹⁶ Из *Ђулића* је и *хит* „Тихо, ноћи“, чија употреба данас, парадоксално, покрива распон „од колевке па до гроба“, будући да служи и као успаванка и као песма за испраћај покојника. С друге стране, неке од песама које је Змај наменио деци данас се не сматрају таквима, као што је то случај са аутореференцијалном „Песмом о песни“. ¹⁷ Ту се већ у врло раној фази рецепције може говорити о преласку у смеру деца–одрасли (*child-to-adult*).¹⁸

Савремена прекогранична читања Змаја доносе занимљиве увиде. Један од најзанимљивијих јесте Симовићево „контрафактуално“ тумачење, које из неколико дечјих песама изводи могуће правце у којима се Змајева поезија мо-

¹⁵ Наслов се јавља у више сличних облика. Оригинално је означена само бројем (у првом издању *Ђулића* XXXVII, касније LXII), а у избору *Чика Јова српској омладини* носи наслов „Свет“ (1901: 13).

¹⁶ У *Ђулићу* бр. XLII завршни стихови гласе: „Славуј пева / Не знам гди, – / Овде срце, / Овде ти“, док је у верзији за децу то: „Славуј песмом / Љуља луг / Ја га слушам / И мој друг“.

¹⁷ О томе да ју је сам Змај наменио деци сведочи напомена испод наслова: „Улива је деци у душу чика Јова“.

¹⁸ Песма се први пут појавила у *Невену* 1881, а о њеној примерености деци у *Књизи о Змају* (1902) расправља Лаза Костић, о чему ће још бити речи.

гла развијати.¹⁹ Али и препознавање „реалних” Змајевих прелазака из сфере дечјег у сферу одраслости, и обрнуто, отвара интригантне интерпретативне рукавце. Значајна истраживања на том подручју предузео је Василије Радкић. У његовој обимној монографији о Змајевом песништву за децу, поглавље „Прожимање 'дечјег' и 'озбиљног' песништва” посвећено је управо овој теми (2003: 373–389). Он исцрпно, кроз читав Змајев опус, документује укрштаје песништва за одрасле, махом сатиричног и хумористичког, са песништвом за децу. Нека од укрштања, или прелазака, предузео је сам Змај, и то у оба смера: дечје стихове преносио је или прерађивао у сатиричној поезији, или је „одрадли” материјал обрађивао и у песмама за децу. Неки преласци догодили су се касније, током рецепције, и то узрасно различите: на пример, будући да је нестао контекст неопходан за разумевање многих Змајевих сатиричних песама, у први план је избила њихова звучна или хуморна компонента, приближивши ове творевине књижевности за децу.²⁰

У наставку текста дотаћи ћу се делића теме Змајеве прекограничности, и то кроз ставове два његова савременика и, барем у неком тренутку, блиска пријатеља. Реч је о Милану Шевићу и Лази Костићу,²¹ а из њихових текстова могу се реконструисати два супротна става о Змајевим узрасним *укрштајима*.

Шевић и Штормов парадокс

Јасно је да су различитим читалачким групама – не само узрасним – намењени различити сегменти Змајевог стваралаштва. У своје време, по општем суду, најбољи познавалац Змаја,²²

Шевић се и сам подухватио узрасног разврставања његове поезије. Тако је, у сарадњи са самим Змајем, приредио књигу *Чика Јова српској деци*, која је изашла 1899. у издању Српске књижевне задруге. Нешто касније, 1901, приредио је и својеврсни наставак, *Чика Јова српској омладини*.²³ За први од ова два избора написао је и предговор, у ком износи ставове о књижевности за децу касније разрађене у *Дечјој књижевности српској* из 1911:

[...] циљ дечје лектире треба да је само тај, да децу васпитава за естетичко уживање, т. ј. да их оспособи да уживају читајући песничка дела, никако пак да је помотње средство за постизавање каквих позитивних знања или начела, било моралних, било других којих (Шевић 1899: V).

¹⁹ Симовић скида етикету „песме за децу” са Змајевих песама „Ноћни стражар”, „Жабац који не зна да ћути”, „Код мачке на части”, „Мајстор” и драмске игре „Несрећна Кафина” и чита их као апокалиптичне сцене, кафкијанске алегорије, примере театра апсурда, дадаистичке поезије и сл. (Simović 1983: 60–63).

²⁰ Поменимо само општепознати пример: „Јутутунска јухахаха” се „независно од свог сатиричног значења, може читати у једном дечјем кључу као 'бајка' о необичном краљу Балакахи, затим као вербална игра алогичним изразима [...] У 'Јутутунској јухахахи' данас се готово не препознаје сатирично значење, а елементи скривања и препознавања, који су били и те како значајни у тренутку кад се песма појавила, данас су, практично, сасвим засенчени” (Радкић 2003: 376).

²¹ Милан Шевић је био у блиским односима са Змајем читавог живота. О бурној историја односа Змаја и Лазе Костића, некадашњих побратима а касније противника, много је писано.

²² Зорица Хаџић податком из Матавуљевог некролога Змају документује тврдњу да је „Шевић још 1904. године међу савременицима словио за најбољег познаваоца Змајевог живота и рада”. Ово познавање се временом продубљивало, али је, истовремено, на себе „навлачило прећутно оспоравање и игнорисање академских кругова” (Хаџић 2017: 148).

²³ Шевић је приредио још неколико Змајевих књига, писао о његовој поезији и сакупио обимну збирку Змајеве преписке. О томе в.: Хаџић 2017, нарочито стр. 52–54.

У овом ауторизованом издању²⁴ први пут су сабране Змајеве песме за децу,²⁵ али нужно је начињен избор, будући да би сакупљање свих песама резултирало преобимном књигом. По Шевићевој тврдњи, Змајевих дечјих песама има „око једне тисуће”, а ово издање доноси „добру трећину”.²⁶ У избор су укључене песме из свих периода Змајевог рада, и то

[...] оне песме, које су приступачне и најширим круговима дечјим, где није потребно никаквих стварних ни других тумачења, – а од овога се тек по изузетку одступило, у колико да се задовољи и онај захтев, да се деци поред разумљивога као подстицај да и понешто од неразумљивога (Шевић 1899: VI).

Овај „изузетак”, подстицај деци да читају и нешто што превазилази њихов узраст, указује на *прекојраничност* првог избора Змајевих песама за децу. Надаље, књига *Чика Јова српској деци* већ на паратекстуалном нивоу показује усмереност ка двострукој публици: иако присуство илустрација упућује на намену дечјим читаоцима, хронолошки распоред грађе на који се у предговору указује, навођење извора из којих су песме узете, као и извора за прерађене песме у садржају, нису намењени деци. Овај „вишак” књижевноисторијских информација упућен је Шевићевим колегама и другим одраслим читаоцима. Двоструку намену књиге он на вршетку предговора експлицитно истиче:

И тако имају сада *српска деца и цео српски читалачки свет* у једној књизи добар део песама Змајевих, које су досад биле расуте по многим листовима и књигама [...] Бесумње ће сваки *пријатељ српске књије* бити пријатно изненађен обиљем и разноликошћу материјала, што га већ и ова једна књига показује (Шевић 1899: X – *иог-вукла М. К.*).

По овој двострукој рецепцијској усмерености, Шевићево приређивање донекле подсећа на поступак браће Грим (Grimm) при састављању *Kinder- und Hausmärchen*, као и Вука Караџића при састављању књиге српских народних приповедака.²⁷ Књига није намењена само деци већ и одраслима, а Шевић инсистира на додирним тачкама ових читалачких група више него на разликама. Већ је речено да је Шевић одвајање књижевности за децу у засебну сферу сматрао грешком. Притом, он под дечјом књижевношћу не подразумева и омладинску, већ само књижевност за млађи узраст.²⁸ Будући да је омладинска књижевност у овом смислу ближа књижевности за одрасле, Шевићево инсистирање на високој вредности „праве” дечје књижевности је *a fortiori* значајније. Он крити-

²⁴ Змај је одобрио овај Шевићев подухват, али се није слагао с насловом. О томе пише Зорица Хаџић: „Са овим насловом Змај се није слагао, и о томе је писао Јосипу Милаковићу: 'Наслов књизи (Чика Јова српској деци), метнут је без мог знања и ја га не одобравам. Ја нисам све те песме писао само српској деци, то Ви знате, да је више тих песама изишло прво у хрватским листовима'” (Хаџић 2017: 149–150). Међутим, узимајући у обзир удео песама у овом избору у којима се величају српство и православље, можемо закључити да је Шевићев наслов адекватан, а Змајев приговор неоправдан.

²⁵ „Па ипак је зато дочекао Змај педесет година свога књижевног рада, а да не види сабране и дечје песме, на којима, без мало, ради тридесет година” (Шевић 1899: V).

²⁶ Књига *Чика Јова српској деци* садржи триста осамнаест песама.

²⁷ „Књига ће ова особито бити за младеж и мушку и женску, а и стари људи и жене читаће је с великом радости како ради чистог народног језика тако и ради народнијех мисли у овој струци умотворине народа нашега” (Караџић 1988: 185).

²⁸ „Бранко је Радичевић истина певао омладини, али је та реч у њега обухватала само старију омладину (ученике на великим школама) [...] Омладинско је доба имало и своју доста развијену књижевност, те се стога, да би се избегао неспоразум, књижевност за децу у нас и не назива омладинском (као у Хрвата), но обичном дечјом књижевношћу” (Шевић 1911: 17).

кује *учишљеску књижевност*,²⁹ која писање за децу види само као средство поуке, занемарује њену естетску страну и нуди деци редуковане садржаје, као да се деца занимају само за дечје теме.³⁰ Сажету формулацију својих високих захтева Шевић проналази у Штормовом парадоксу: „Ако за децу пишеш, не смеш за децу писати” (Шевић 1911: 25).³¹

Како се ово може применити на Змаја? Тврдећи како је Змај за децу писао тако да су његова дела „не само деца но и старији с уживањем читали”,³² Шевић цитира још једног страног аутора, Бертолда Ауербаха,³³ који износи сличну мисао: „Што није вредно да читају родитељи, још је мање вредно, да се пресађује у душу дететову” (Шевић 1911: 26). Шевић не тематизује разлоге за ово заједничко, прекогранично читање, прелаз у смеру деца–одрасли. Он се, вероватно, може, тражити у носталгији одраслих читалаца, или напросто у уживању у „наивној песни”.

Надаље, Шевић говори о већ поменутом „Змају за свакога”, о његовој универзалности и примерености сваком животном добу. Међутим, кад говори о Змајевим *укришјајима*, о творевинама које су двоструко адресоване, Шевић је према Змају благо критичан. Код Змаја има моралисања али оно није наметљиво и не иде на штету естетског, али, сматра Шевић, хумора некад има превише, и то таквог да га деца понекад не разумеју, из чега проистиче „да је Змај, пишући за децу, понекад и ’преко глава дечјих и испод ока погледао на старије” (1911: 20). Змај је, подсећа Шевић, дуго упоредо уређивао и *Невен* и *Шармали*, и често су се сатиричар и песник за децу у њему преплитали, па се дешавало да неке досетке из *Невена* и нису за децу. Занимљиво је да се у овој критици Шевић на више места позива на *Књићу о Змају* Лазе Костића.

Костић и стармалке

О Костићевој *Књици о Змају* (1902), коју Миловој Ненин назива једном од најбољнијих књига у српској књижевности,³⁴ много је писано. Опозиција змаја и славуја, која потиче од Јакова Игњатовића, постала је општепозната у Ко-

²⁹ У српској књижевности овом усмерењу припадају Мита Нешковић, Петар Деспотовић, Милан Ђ. Милићевић, Милорад Поповић Шапчанин, потом Јован Миодраговић, Михаило Јовић и други.

³⁰ Да поткрепи своју тврдњу, Шевић цитира познате писце, своје савременике, између осталих Анатола Франса (Anatole France), који тврди да деца углавном показују крајњу одвратност према књигама које су састављане за њих (Шевић 1911: 41). Терминологијом савремене теорије *cross-over* књижевности, противи се појави названој *writing down*, спуштање на дечји ниво.

³¹ У питању је Теодор Шторм (Theodor Storm, 1817–1888), један од најзначајнијих представника реализма у немачкој књижевности, који је писао и за децу. Ефектни „парадокс” део је његовог поговора новели *Поле лушкар* (*Pole Poppenspäler*, 1874), у ком он тврди да је неуметнички третирали књижевни материјал у зависности од тога да ли је намењен „великом Петру или малом Хансу” („Denn es ist unkünstlerisch, die Behandlung eines Stoffes so oder anders zu wenden, je nachdem du dir den großen Peter oder den kleinen Hans als Publicum denkst”, <https://de.wikisource.org/wiki/Pole_Poppensp%C3%A4ler>).

³² Шевић, додуше, у овој реченици говори и о Стевану Поповићу, чика Стеви, који је добро почео али касније „није радио на дечјој књижевности с потребном озбиљношћу ни преданошћу, па ни с онаквим, какве показује у својим приповеткама за одрасле” (Шевић 1911: 27).

³³ Бертолд Ауербах (Berthold Auerbach, рођен као Moses Baruch Auerbach, 1812–1882), немачки писац јеврејског порекла, сматра се творцем немачког „романа са тенденцијом”. Међународну славу стекао је објављивањем *Сеоских љича из Шварцвалда* (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*, 1843), а његово најпознатије дело, роман *Auf der Höhe* (1865), превео је 1883. на српски Владан Ђорђевић под насловом *На ирешолу*.

³⁴ Змај и Костић су били побратими. Ненин о томе, између осталог, пише у тексту „Чиста књига или Костићева одбрана поезије”, који је и предговор његовој редакцији *Књице о Змају* (Костић 2013: 9–21).

стићевој луцидној разради. Славуј, лирски песник, изгубио се пред змајем, аутором пригодне, политичке, рационалне поезије.

У великој критици Змаја, Костић се дотиче и поезије за децу. У одељку о дечјим песмама он критикује овај део Змајевог стваралаштва из два разлога. Први је тај што је, по њему, већина Змајевих песама за децу неоригинална и лишена праве поезије, и што их је могао написати „ма какав 'стихотворац'” (Костић 2013: 123). Други се односи на *стармалке*, које нису ни змајевке ни славујанке већ посебна врста песама, својеврсни *укришћај*: „Сучељавају се са змајевкама, са 'дечијим' и са шаљивим песмама, а по гдешто и захватају у те области” (Исто). Оне су или „сувише паметне” или сувише „лепе, умне и дубоке” да би биле приступачне деци. Критике Лазе Костића упућене овим „мешанцима” у складу су са његовом свеопштом критиком Змајевог песничког дуализма: осим што критикује „змајевке” саме по себи, он замера Змају и мешање змајевског и славујског елемента у неким песмама, наравно на штету потоњег.³⁵ Аналогно, стармалке су настале увођењем страног елемента у песму за децу, у њима је приметан *скривени одрасли*,³⁶ који у дечја уста ставља своје речи. Анализирајући песму „Дижимо школе”, у дијалогу са имагинарним опонентом, „Змалетом”, Костић тврди да је дете у њој песников конструкт, стран стварној дечјој природи:

Оно дете што онако преклиње свога бабу као оно твоје, то није право и здраво дете како га је Бог створио, то је неки стармали, то је дете, не твоје песничке маште, јер та се никад не одваја од онога што је Бог створио, него дете твоје педагошке рефлексije, то је *дете какво ти мислиш да би требало да буде* (Костић 2013: 135 – *иодвлачење аушороро*).

Детету непримерена рефлексija прожима и „Песму о песни”, а потврда да песма није за децу по Костићу је и изостанак напомене „Улива је деци у душу чика Јова” у *Певанији* (Исто: 139).

Из стармалки проговара глас одраслог који деци намеће своју мисао и своје назоре, показујући притом да не разуме суштину детета и детињства. Ипак, како примећује Јован Љуштановић, Костићев се приговор разликује од приговора Богдана Поповића, који је такође Змају замерао непознавање „дечје душе”.³⁷ Костић Змајевим стармалкама приговара недостатак супстанцијалности дечјег, те Љуштановић закључује:

Отуда се Лаза Костић интересује за питања дечје природе и дечје душе више него иједан књижевни критичар или писац у његовом времену који се бави целином Змајевог песничког дела (2021: 80).

У Костићевом покушају да артикулише оно што је аутентично дечје, Љуштановић види рани наговештај модерног схватања детета као „бића јасне субјективности, аутентичности и слободе” (Исто: 89), схватања које ће своје пуно значење задобити у другој половини 20. века.

Ипак, Костић у великој мери аргументује *pro domo sua*. Како примећује Јован Љуштановић, он се у *Књизи о Змају* мало бави самим Змаје-

³⁵ Истина, Костић допушта и релативно успеле комбинације змаја и славуја: „Јер мачеви и бојеви нису у области славујевој, то је иначе змајев забран. Али кад престане бој, кад обрвају ране, ту се сме мало чути и славуј” (Костић 2013: 115).

³⁶ *Hidden Adult* је наслов књиге Перија Ноделмана (Perry Nodelman) из 2008, у којој је реч управо о овом дуализму гласова у књижевним делима за децу.

³⁷ „Као ни душу човекову, ни душу женину, Змај није знао ни душу детињу”, писао је Богдан Поповић 1904. године (Поповић 1959: 103).

вим песмама. Узорак који разматра изузетно је мали: фокусира се само на дечје песме из прве *Леваније*, њих педесет осам, што је тек делић Змајевог песничког опуса за децу. Од тога четрдесет четири елиминише као неоригиналне. О преосталих четрнаест доноси површне коментаре, а детаљније се бави само двама – „Деда и унук” и „Ко је бољи”, а додаје им и „Песму о Максиму” и „Дижимо школе”.

Ове песме су одабране зато што погодују Костићевом „течају анатомије”, што му дају прилику да детронизује Змаја. У свему томе, предмет расправе је мање Змајева поезија за децу, а више његово (не)разумевање дечје природе и детињства илустровано по неким примером из Змајеве поезије (Љуштановић 2021: 81).

Кроз читаву *Књиу о Змају* Лаза Костић се поиграва песниковим надимцима и прати њихову генезу. Тако региструје и промену код Змаја као песника за децу: „Чика Јова, то је некад било, сад је и он Чика Змајова” (Костић 2013: 120). Али он не хвали аутентично дечји део овог огранка Змајевог стваралаштва, онако како је то чинио са славујанкама супротстављајући их змајевкама. Успеле, „праве” дечје песме он једноставно прећуткује. Испоставиће се да ће то бити највиталнији део Змајевог опуса, онај који ће преживети ограничења свог времена и постати важан део колективне свести многих генерација.

Поглед преко наших рамена

Сврха овог летимичног погледа на прекограничност *ante litteram* у српској књижевности била је да се укаже на везу између садашњих књижевнотеоријских и књижевноисторијских

истраживања у међународним оквирима и ствања ствари у нашој књижевној прошлости. Показало се да је прекограничност у њој присутна од самих почетака књижевног стварања за децу, прво у неиздиференцираном облику писања „за све узрасте”, а потом, и то врло брзо, са пуном свешћу о преласцима из једне области у другу. Змај, у много чему пионир, био је и прекогранични аутор у више аспеката. Истовремено, два врсна познаваоца његовог стваралаштва, Милан Шевић и Лаза Костић, заступала су супротстављене ставове о његовим међуузрасним преласцима. Шевић, познавалац прилика у „великим” књижевностима, прекограничност је сматрао врлином. У то име, противио се одвајању књижевности за децу од књижевности главног тока, сматрајући да у обема областима треба да владају јединствени естетички критеријуми. По томе би Шевић могао да се схвати као претеча Душана Радовића, који у програмском тексту „Дете и књига” тврди:

Да се разумемо, не мора дечји писац писати за одрасле. Он треба само тако зрело и добро да пише, као за одрасле [...] То мора бити иста она квалитетна материја од које се кроји и шије лиратура за одрасле (Radović 1959: 16).

Штормов парадокс, популаран у Шевићево време, тврди слично. Међутим, Шевићеви избори Змајевих песама веома су далеко од савремене лудистичке парадигме какву у српској књижевности за децу оличава Радовић. Они обухватају читаво мноштво жанрова и тема: песме које величају идеално дете, песме о Богу, српству и православљу, дидактичке, хумористичке, подругљиве, песме о природи, биљном и животињском свету, жанр-сцене, идиле, загонетке, ташунаљке, а и „праве” дечје песме, које су преживеле конвенције свог времена и по-

стале претече поменуте лудистичке парадигме. Штормов парадокс се, *ипарадоксално*, испоставио најделотворнијим управо у овим последњим. Правило „Ако пишеш за децу, не смеш за децу писати” не односи се нужно на озбиљни садржај; прекограничност се може остварити и у савршено „неозбиљној” песми, захваљујући њеној високој естетској вредности. У афирмацији интегралног „дечјег” Змаја Шевић, ипак, није наш савременик, већ човек свог доба. Миодраг Павловић у есеју о Змајевој поезији пише:

Данашњем читаоцу нешто мора да засмета у Змајевој поезији; њен педагошки елемент понекад постаје понизност према читаоцу. Он, често, не само да пева своју песму, него је, истовремено, и тумачи, преводи своје песничке слике и лепе алегорије на непеснички језик разума, чак и када те слике нису тешке ни загонетне. Тиме он, свакако, нарушава интегритет својих песничких творевина и своди могућу многозначност својих слика на баналну једнозначност (1992: 114).

Павловић овде говори о Змајевом песништву за одрасле, али то још више важи за песништво за децу, будући да је у њему педагошки елемент још истакнутији. Иако Шевић заговара примат естетског над педагошким у поезији, његов избор Змајевих песама још увек допушта велику количину дидактике и поуке, док год тога није превише.³⁸ Прекограничност коју Шевић допушта, глас одраслог који се надвија над дететом у „стармалкама”, данас се доживљава као анахрона. Многе песме из Шевићевих избора данашњем читаоцу су стране, и налазе места једино у ревизионистичким антологијама, чији састављачи покушавају да васкрсну православног и национално свесног Змаја и избаве га из жутих корица бројних издања *Ризнице ђесам* за децу у редакцији Мире Алечковић.³⁹

С друге стране, елегантна и луцидна инвектива Лазе Костића, која је олако одбацила сву Змајеву прекограничност и прогласила је стармалом, није учинила ништа за афирмацију аутентичног песништва за децу, мада је, ако прихватимо аргументацију Јована Љуштановића, још како имала слуха за њега. У закључку, можемо констатовати да, иако прекограничност није страна ни српској књижевности ни књижевнотеоријској и књижевноисторијској мисли, многе теме у овој области још увек чекају своје истраживаче. Иако је о Змају исписана библиотека, у подручју прекограничне књижевности још има доста простора за иновативна истраживања.

ИЗВОРИ

- Јовановић-Змај, Јован. *Чика Јова српској деци: дечје ђесме Јована Јовановића Змаја*. Прир. Милан Шевић. Београд: Српска књижевна задруга, 1899.
- Јовановић-Змај, Јован. *Чика Јова српској омладини*. Прир. Милан Шевић. Београд: Српска књижевна задруга, 1901.

³⁸ У предговору за свој каснији избор, *Српцади свој и свуга* (1908), Шевић коригује свој радикалнији став изнет у предговору за избор *Чика Јова српској деци*. У потоњем избору он извештава о реакцијама на „естетицизам” и признаје да се не може занемарити захтев да се у дечјој лектури истакну „моралне истине”. Важно је само да се оне „изнесу у лепом облику, како би деци што приступачније биле [...] Стога је и приређивач, опазивши то, и покушао, да моралне истине из чика-Јовиних песама среди тако, да њима буде у малом приказана и читава наука о дужностима и врлинама” (Јовановић-Змај 1908: V–VI).

³⁹ Нека од тих издања чак носе и Шевићев наслов – *Чика Јова српској деци* (Шабач: Епархија шабачко-ваљевска, 1993; *Чика Јова српској деци: ђавославне и родољубиве ђесме*. Београд: Златоусти, 2005; Чачак: Легенда, 2006; Београд: Д. А. П. Ђуковић 2008; *Православна ђезија за децу и одрасле: чика Јова српској деци*, Крагујевац; Аз Буки, 2016).

- Јовановић-Змај, Јован. *Српчади свој и свуда. Песме чика-Јове Змаја*. За штампу приредио професор др. Милан Шевић. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1908.
- Костић, Лаза. *Књига о Змају*. Прир. Миливој Ненин. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, књ. 112. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2013.
- Шевић, Милан. *Децја књижевност српска. Ојлед историјскога прелета*. Нови Сад: Електрична штампарија учитељскога д. д. „Натошевић”, 1911.
- Павловић, Миодраг. *Есеји о српским јесницима*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Пражић, Милан. *Речи и време*. Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2002.
- Поповић, Богдан. *Ојлеги и чланци из књижевности*. Спремио за штампу Младен Лесковац, предговор написао Зоран Гавриловић. Београд: Просвета, 1959.
- Радикић, Василије. *Змајево јесништво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности. Пошћуно и илустриовано издање (са 109 слика у тексту)*. Београд: Издавачка књижара С. Б. Цвијановића, 1914.
- Хаџић, Зорица. *О Милану Шевићу*. Нови Сад: Академска књига, 2017.
- Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.
- Beckett, Sandra L. (ed.). *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2012.
- Beckett, Sandra L. *Crossover Literature*. In: *Keywords for Children's Literature*. Second Edition. Edited by Philip Nel, Lissa Paul and Nina Christensen. New York: New York University Press, 47–50, 2021.
- Falconer, Rachel. *Crossover literature*. In: *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. Edited by Peter Hunt. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 556–575, 2004.
- Falconer, Rachel. *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.
- Radović, Dušan. *Dete i knjiga*. U: *Savetovanje o literaturi za decu*. Sremska Kamenica: Zmajevе дечје игре, 1959.
- Simović, Ljubomir. *Duplo dno*. Београд: Просвета, 1983.

ЛИТЕРАТУРА

- Живковић, Драгиша. Змајева „Певанија”. Предговор у: Јован Јовановић Змај, *Огабрана дела* у редакцији Младена Лесковца. Књига II. Прир. Драгиша Живковић. Нови Сад: Матица српска, 1975, 7–33.
- Карановић, Мирјана, Ивана Мијић Немет. Степенице шашавих и храбрих. Прекогранични роман Мирослава Антића. У: *Антићеве простори дејинства*. Зборник радова, ур. Валентина Хамовић и Јелена Панић Мараш. Београд: Учитељски факултет, 2022, 83–104.
- Карановић, Мирјана. Није мана – врлина је – љуби јаје. Вујица Решин Туџић као песник за децу. *Дејинство*, XLIX, 1 (2023): 63–78.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пријовјетке*. Сабрана дела Вука Карацића. Књига трећа. Прир. Мирослав Пантић. Београд: Просвета, 1988.
- Љуштановић, Јован. *Ог Досићеја и Вука до Мирка и Славка. О слици дејетја и дејинства у српској књижевности за децу и српској култури од 19. до 21. века*. Београд: Педагошки музеј, 2021.
- Недић, Љубомир. *Целокуйна дела*. Књига прва. Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”, 1929.

Mirjana S. KARANOVIĆ

“IF YOU WRITE FOR CHILDREN,
YOU MUST NOT WRITE FOR CHILDREN”
Zmaj’s crossover in the eyes of contemporaries

Summary

The paper examines the poetry of Jovan Jovanović Zmaj in the light of the contemporary theory of cros-

sover literature, through the views of his two contemporaries. Milan Šević, a connoisseur of Zmaj’s work and the author of the first historical review of Serbian children’s literature, and Laza Kostić, the author of the famous *Knjiga o Zmaju*, differed in their evaluation of Zmaj’s poems in which the voices of a child and an adult intersect. The paper shows that crossover literature, *ante litteram*, is present in Serbian children’s literature from its very beginnings, both in theory and in practice.

Keywords: Jovan Jovanović Zmaj, Milan Šević, Laza Kostić, children’s literature, crossover literature

ЗДРАВСТВЕНО ОПИСМЕЊАВАЊЕ КРОЗ ПОЕЗИЈУ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА

САЖЕТАК: Појам *здравствено описмењавање* (*health literacy*) уведен је у научну терминологију тек 1998. године. С обзиром на то да је реч о савременом термину, који у свом битном делу доводи у тесну везу медицину и књижевност, у првом делу рада покушали смо да дамо дефиницију и преглед обима појма који он има у данашњем културолошком и научном поимању. У другом сегменту рада, посветили смо пажњу хигијени (као науци о здрављу) у 19. веку како бисмо дочарали више него буран научни и социјални контекст у којем је радио и стварао пионир *здравствено описмењавања* Јован Јовановић Змај. У аналитичком делу рада, обрађивали смо Змајеве песме у чијем се подтексту налазе здравствене спознаје, а које имају за циљ да буду здравствено-просветитељске. Надамо се да ће овај кратки елаборат хигијенског подтекста са циљем здравственог описмењавања у актуелном времену довести у питање тезу Богдана Поповића да је Змај у својој поезији описивао само „спољашње навике деце”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: здравствена писменост, хигијена, поезија за децу Јована Јовановића Змаја

Термин *здравствена писменост* промовисао је истраживач Д. Натбим (Don Nutbeam) 1998. године и од тада је у широкој употреби (Peerson – Saunders 2009: 286). Он реферише на способност индивидуе или организације да пронађу, разумеју и употребе информације које се

односе на здравље, што им помаже при доношењу адекватних и корисних одлука у свакодневном животу.¹ Почетком 21. века, многи званични документи истичу ову клаузулу као круцијалну. Поменимо само *WHO School Policy Framework. Implementation of the WHO Global Strategy on Diet, Physical Activity and Health*² из 2008. године који, сем потребе да се у циљу сузбијања дечје гојазности, од које у том моменту пати преко сто седамдесет милиона деце широм света, у школе уведе појачана физичка активност и здрава исхрана на одморима, решење види и у проширењу курикулума на садржаје из области здравственог образовања и васпитања. Иако би се могло претпоставити да би таква едукација првенствено обухватала научне предмете, неки аутори велики потенцијал виде управо у области уметничке фикције. Са тим у вези, у медицинским часописима све чешће се појављују чланци о књижевним делима која непосредно или посредно тематизују неки физички, психички или социјални проблем који наруша-

* ankica@ptt.rs

¹ B.: <<https://www.cdc.gov/healthliteracy/learn/index.html>>

² B.: <<https://www.who.int/dietphysicalactivity/SPF-en-2008.pdf>>

ва добро стање организма, или у којима се пак промовишу здраве навике. Примарни аргумент за ефикасност белетристике у стицању знања о здрављу јесте блискост фикције дечјем поимању света:

Приче за децу места су безграничних могућности, тако да деца могу отворити своје умове ка најширим хоризонтима, генерисати нова поимања, пронаћи најразличитије алтернативе у решавању проблема чиме се култивише доживљај сопствених снага као што су самопоштовање и резилијентност (Pulimeno – Piscitelli – Colazzo 2020).^{3, 4}

Књижевност за децу истовремено пружа младим читаоцима забаву и узбуђење, као и едукацију, те је на енглеском језику скован заједнички термин *edutainment*. Кад је реч о спознајној функцији која проистиче из фикционалних дела, она се свакако може пронаћи у самом језику, односно у могућности проширења вокабулара медицинским терминима. Верујемо да су код нас многа, ако не и сва деца у време кад је песма Гвида Тартаље „Мој старији брат” (1987: 74) била део школског курикулума управо из ње научила реч *отшориноларинџологија*. Такође, дечја књижевност може упознати младе читаоце са одређеним соматским или психичким обољењима и довести до њиховог дубљег разумевања. Роман Јасминке Петровић *35 калорија без шећера* (2008) до детаља процесуира стање анорексије као психички поремећај који се соматизује у тешком и по живот опасном облику, а из којег се особа може извући само уз изразиту емпатију околине. Емпатија је била и спиритуални покретач Р. Х. Паласији (R. J. Palasio) да 2012. објави роман *Чуго* – о детету рођеном са Тричер–Колинсовим синдромом, односно генетским поремећајем који се

одликује тешким деформитетима ушију, очију, браде, јагодичних костију и лобање. Наиме, њена кћерка се хистерично расплакала када је на улици видела дете са озбиљним малформацијама лица, те је ауторка хтела да – кроз причу у којој главни лик, десетогодишњи дечак Аугуст Пулман, постепено прихвата себе и осваја симпатије околине користећи своје добре карактеристике, првенствено осећај за хумор – релаксира дечји страх од различитости управо едуковањем о самој болести и људима који се са њом носе.

Терапеутска моћ књижевности препозната је у психологији од самог зачетка ове науке. Сам Сигмунд Фројд бавио се тумачењем литерарних дела како би у њима показао описане рефлексе патолошких душевних стања или потиснутих порива ликова, па чак и самих аутора.⁵ Оваква тумачења постала су и део науке о књижевности. Психоаналитички приступ, међутим, као најпродуктивније Фројдово откриће, које ће касније постати и основа библиотерапије, учи да се у динамици несвесног (као, на пример, у сну) феномени из стварности појављују у свом метонимијском облику. То значи да сликовитост, симболизација и замена по сличности из фикционалних дела успостављају непосредну и интензивну везу са психичким процесима те читање одређених уметничких творевина може иницирати самоспознају која води ка превазилажењу тегобних стања. То је најпрактичније показао Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim)

³ У оригиналу: „Children’s stories are the place of endless possibilities, so that young people can open their mind to wide horizons, generate new viewpoints, find possible alternatives or solutions to problems, cultivating their points of strengths such as self-confidence and resilience.”

⁴ Сви преводи у овом тексту су моји.

⁵ В.: „Dostojevski i oceubistvo”. Sigmund Frojd, *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska, 1979, 235–271.

кроз примену бајки у дечјој психијатрији. Он у књизи *Значење бајки* (1979) даје студије неколико случајева деце која су своје личне проблеме идентификовала са мотивима из приче (било главним или споредним), процесуирала их и, пратећи јунаке бајке који се увек изборе за своју и добробит других, успела да се и сама душевно оснаже решавајући тескобу.

Но, може ли се библиотерапија у својој укупности подвести под термин здравствене писмености? У оном сегменту у којем уметничка дела тематизују одређени здравствени проблем или здраву навику, одговор је недвосмислен пошто је едукативни карактер такве књижевности примаран. Колико су она практична у едукацији ученика сведочи и чињеница да се све чешће сачињавају избори таквих књига за школе. Међутим, у тим списковима се не прави разлика између оних дела која су првенствено артистичка и оних која су настала из потребе за практичном применом (то су најчешће сликовнице).⁶ Само терапеутско својство такве књижевности не очитује се директно у побољшању индивидуалног здравља, већ је циљано усмерено на подизање свести о јавном здрављу и има изразиту социјалну димензију. Њиме се могу превенирати или сузбијати тежи облици наркоманије, алкохолизма, поремећаја у исхрани, поспешивати хигијенске навике, и, не мање важно, развијати емпатија. Такође, велики број научно прецизних података и термина који се проналазе у дечјим песмама и причама постаје полазна основа за даље научно трагање ученика.

Ако је реч о библиотерапији у пракси, можемо застати пред чињеницом да она доноси здравствено побољшање управо онима који је реципирају на ирационалном нивоу. Ипак, то не искључује когницију пошто доводи до спо-

знаје код пацијената, без обзира на узраст. Лековитост таквог приступа наравији широко је прихваћена у психологији и психијатрији, те је библиотерапија препозната и под називом „наративна медицина” и као таква део је едукације стручних лица. У стручним часописима можемо наћи студије у којима се саопштавају резултати примене прича у решавању дечјих медицинских проблема.⁷ За ову прилику издвојићемо два примера који нам се чине нарочито интересантним: употребу приче „Спавач вила” у превазилажењу несанице и ноћног ходања, и приче „Ружно паче” током рехабилитације деце која су онколошки пацијенти. Истраживачи Бурке, Кун и Петерсон (Burke – Kuhn – Peterson 2004) извели су експеримент са четворо деце која су имала тешке поремећаје сна: тантруме (вриштање, плакање, ударање), самоповређивање, уништавање ствари, умокравање и слично током успављивања, а затим честа буђења и чак ходање у сну. Родитељи су добили инструкцију да током две недеље деци пред спавање читају поему „Спавач вила” у којој је описано како се двоје деце спрема за одлазак на починак и мирно спава, а онда им, уколико успеју да преспавају целу ноћ, вила доноси поклон под јастук. Иако је испитивање рађено на малом узорку и без контролне групе, побољшање код све деце било је толико значајно (78% у првим данима и још 7% у наредна три месеца) да су аутори свој модел понудили за даља истраживања. Други пример односи се на примену Андерсенове бајке „Ружно паче” која је у реха-

⁶ Број таквих спискова на енглеском језику изузетно је велик, тако да ће они ради економичности бити изостављени из овог рада.

⁷ У списку литературе на крају овог рада јасно се види да већина коришћених дела припада медицинским, а не примарно литерарним изворима.

билитацији деце која су онколошки пацијенти широко прихваћена. Дуг период хоспитализације и тешка дијагноза изазивају снажну анксиозност код пацијената и њихових породица, те ова приповетка, пуна наде да је промена набоље могућа и вероватна, има изузетно благотворно дејство:

Једна од најчешће дијагностификованих хроничних педијатријских болести јесте канцер, тачније леукемија. Примена прича попут „Ружног пачета“ у раду са децом и њиховим родитељима помаже да се умање лоши психолошки ефекти и подигне поверење у медицинске раднике. Прича говори о пачету које околина дискриминише због физичког изгледа, али кроз време оно постаје предиван лабуд. Деца се идентификују са протагонистом, пошто се, попут Ружног пачета, и њихов изглед услед хемиотерапије драстично нарушава, нарочито стога што изгубе косу (Vélez – Prieto 2018).⁸

Занимљиво је то што и једна метода детектовања меланома носи симболичан назив *ружно њаче* – она је веома једноставна и заснива се на томе да пацијент сам примети да се један младеж битно разликује од „јата“ других и због тога се јави лекару.

Дакле, у оба случаја, било да се кроз уметничка дела сазнаје о медицинским феноменима и проблемима, било да су она саставни део терапије, блискост литературе и науке која се постиже у овој интеракцији чврста је и реверзибилна. Изложеност књижевним делима на овакав начин снажи дечју пријемчивост за фикцију, истовремено будући радозналост за медицину и помажући да се усвоје здраве навике, а у едукативном смислу остварује се интензиван трансфер. У широј перспективи,

учење путем прича може да стимулише и понуди обећавајући приступ у другим областима разво-

ја дечје когниције, као што су решавање проблема и вештине расуђивања⁹ (Pulimeno – Piscitelli – Colazzo 2020).

Ако је здравствена писменост данас за већину грађана интегрални део опште културе, у 19. веку била је то привилегија тек неколицине образованих. Међутим, баш тада је запажено да највећи део болести потиче од лоших хигијенских навика и да једини начин борбе са различитим врстама морбидитета и високог морталитета, нарочито у дечјој доби, јесте опште просвећивање народа на тему здравља. Хигијена је као наука била у таквој експанзији да се тај интензитет може упоредити једино са открићима и достигнућима квантне физике и генетике у 20. веку. Увидом у литературу из тог периода, долазимо до закључка да је обим различитих области које је та наука обухватала фасцинантан и да готово ништа у савременом добу у области превентиве није ново изнађено. Њен предмет изучавања били су: вода, ваздух, земљиште, климатски услови, осветљеност и проветреност просторија, становање, школе и радна места, заразне и незаразне болести (углавном респираторне и паразитозе), физичко, хемијско и биолошко загађење, рад и одмор, оптерећеност ученика и радника, нега новоро-

⁸ У оригиналу: „One of the most frequently diagnosed chronic pediatric pathologies is cancer, leukemia in particular. Working with a story like the 'Ugly Duckling' helps the child and their family to minimize the emotional effects and to favour the trust in the health professional. This tale tells the story of a duckling that is discriminated by his peers due to his physical appearance and with the passage of time, becomes a beautiful swan. Children tend to identify with the protagonist, since, like the ugly duckling, as a result of chemotherapy they experience a notorious physical change, resulting from hair loss.”

⁹ У оригиналу: „Learning from stories can stimulate and offer promising insights in other areas of children's cognitive development such as problem-solving and reasoning skills.”

ђенчади и деце, здрава исхрана и патологија исхране, одржавање личне уредности, физичко вежбање, ментална обољења и болести зависности. Рано је откривено да је хигијена заправо област социјалне медицине и да она није само у служби индивидуалне добробити већ је њено обнародовање круцијално за опстанак нација и држава. Овако циљеве ове науке дефинише Фридрих Еризман (F. Erismann):

Шта је мета хигијене? Уништење *гладне смрти* – подизање здравља, снаге и телесне бујности; чување и неговање сваког живота, па и најслабијег; овлађивање стварима – потирање уништавајућих узрока. [...] Мета хигијене је чување здравља свију чланова даног друштва или дане државе, поучавање како да сваки чува сам своје здравље и за тим излагање свију спољашњих услова на здравље, предлагање мера како се они могу тако регулисати да здрављу не шкоде и *ипактично извођење* тих мера од стране како социјалне јединке, општине, тако и велике социјалне заједнице, *државе*. Но, да ли је тај труд узалудан? (1882: I–IV).

Када Еризман у предговору књизи *Хигијена* говори о 'гладној смрти', он реферише на чињеницу да у друштву не постоји довољно разумевање чињенице да висок морталитет међу становништвом није само дело стихије природе, већ и производ лоших комуналних услова. Међутим, да би се то мењало мора се успоставити широк друштвени консензус о улагању у здравље сваког појединца што би довело до цивилизацијског и културолошког преокрета, или, како каже, задирања у „другу тачку морала”, где изражава оптимизам по питању потпуног остварења тог преокрета у будућим генерацијама. Ипак, теоријско спознавање у области хигијене у његово време јесте такво да он закључује следеће:

Хигијена не само да је устању своју мету постићи, не само да ће бити кадра помоћи људима у њиховој борби са мртвом и живом околином, не само то – она ће по мом мњењу помоћи човеку да се коначно отргне из животињскога света осигурав му чисто човечански живот тиме, што ће уз осталу човечију радњу у савлађивању спољашње природе помоћи – да се у људским редовима угаси утакмичка борба за опстанак. Када она не би била кадра помоћи тој узвишеној мети целокупне цивилизације – она не би имала права ни на живот, нити пак грађанско право у државним установама (1882: IX).

Ништа као откриће хигијене није показало озбиљност друштвених неједнакости на крају 19. и почетку 20. века, те прихватање и примена медицинских постулата у широј јавности постаје политичко питање *par excellence*. У Србији се у то време помно прате научна достигнућа те у кратком времену истакнути лекари – који су уз то и политичари – преводе проминентна дела на наш језик (на пример, др Лаза Пачу Еризманову *Хигијену* 1882. а др Слободан Рибникар књигу *Школска хигијена* Ота Јанкеа [O. Janke] 1903). Најзначајнија, свакако, јесте оригинална *Књига о здрављу* Милана Јовановића Батута објављена у Српској књижевној задрузи 1896. године која је, такође, мала енциклопедија хигијене за ширу публику. Др Светозар Марковић, по повратку са студија у Француској 1905. године, где се упознао са захтевима школске хигијене, покреће конференције које би за резултат требало да имају оснивање одбора имућнијих грађана који би ушли у јавно-приватно партнерство како би се према најновијим стандардима уредили школски услови. Стенограм расправа са тих конференција, објављен у књизи *Три јавне конференције* (1905), показује да усвајање тих идеја није ишло глатко.

Марковић је почео од постулата да су сви људи једнаки и да то сличности њихових организама показују, те да је моћ људског рода управо у његовом разумевању природе, општем просвећивању и примени стечених знања на добробит свих. Он улагање у јавно здравље и школе види као врхунски патриотски чин. Занимљиво је било излагање правника Борислава Миловановића на Конференцији, који није имао поверења у успех унапређивања школских услова догод су хигијенски услови становања ученика у породицама лоши, исхрана оскудна, а преоптерећеност радом изразита. Међутим, ова раносоцијалистичка поставка ствари није наишла на одобравање, нарочито не богатих трговаца пошто је отварала веома осетљиву друштвену тему. Истини за вољу, улагање личног новца у јавно здравље у том тренутку могла је бити прилично хазардерска одлука, јер, ма колико да је хигијена била развијена, она је још увек била *шеоријска* наука, а њени практични резултати замисливи само школованим визионарима. После жучних расправа, Одбор је основан, установљена су материјална давања и задужења за супервизију у унапређењу услова школске хигијене. Један од најважнијих закључака био је да се два пута недељно одржавају јавна предавања како би се међу народом ширила здравствена култура. Ови напори нису били узалудни те је у наредној деценији основано прво Друштво за чување народног здравља, а затим и Министарство народног здравља. Године 1919. у Београду је отворен и Медицински факултет чији је први декан био Батут.

Јовану Јовановићу Змају, лекару по образовању, свакако су била позната сва научна достигнућа његовог времена. Такође, он је, као један од најближих сарадника Светозара Милетића, и те како био укључен у политичке актив-

ности и за њега се без икакве задршке може рећи да је био друштвени делатник, а у пољу промоције јавног здравља чак пионир. Његов рад у пољу здравства примарно се односио на заговарање здравог начина живота и хигијенских навика:

Јован Јовановић Змај био је велики пропагатор здравственог просвећивања. Он је у листовима које је оснивао или уређивао, штампао сталне рубрике о научним достигнућима и лекарској пракси других народа, о епидемијама, наталитету, морталитету, потреби за хармонизовањем духовног и физичког здравља, стављајући акценат на хигијену и превентиву, чиме је ударио темеље здравственом просвећивању које ће резултати радом Милана Јовановића Батута и оснивањем Медицинског факултета у Београду (Лешић – Бумбаширевић 2004: 277–278).

Као лекар, објавио је само два оригинална саопштења са медицинских конференција, али су „у Змајевим песмама остали забележени његово схватање медицине, његова борба за превентиву и здравствено просвећивање које је Батут тек касније дефинисао” (Исто: 279). Змај је био и један од оснивача Српског лекарског друштва и часописа *Српски архив* (Исто), а касније и Српске књижевне задруге.

Велики потенцијал за ширење здравствене писмености Змај је видео у медијуму поезије за децу. Утилитарност његових радова за најмлађе у есејистици је и глорификована и критикована, али јесте чињеница да она проистиче из њему савремене просветитељске културе Запада и експанзије школства у које је песник свим срцем веровао. Такође, како примећује Јован Љуштановић,

лирика је по својој природи монолошка [Кајзер: 228], а поезија за децу већ по свом називу и по

свом концепту, мора бити дијалoшка, она непрестано води отворенији или скривенији дијалог између одраслих и деце (2009: 23).

Дакле, готово читав век пре Душана Радовића, Змај се деци обратио са „Поштована децо” и позвао их да седну да разговарају. Његови стихови, једноставни, лаки и полетни, са структуром римом, учинили су да се та поезија лако памти и преноси у народу, а тиме што је писао за децу и о деци укупно је допринео демократизацији нашег друштва (Радовић 1995: 131–134).

Скоро педесет година, један песник, знан свакоме, друговао је и стајао уз толике животе, својим песмама. Они што су знали азбуку, до њих је допирала штампа, и толики који слова нису знали, били су под његовим утицајем, у свом весељу, у свом породичном животу и жалостима, у својим политичким борбама [...] (Црњански 1991: 107).

Црњански примећује да је Змај у својој поезији имао „црту лекара који нас зна и прати од детињства, познаје добро и лечи у свакој прилици пригодно” (1991: 109–110), а Радовић додаје да се права величина и допринос Змајев могу видети управо кроз чињеницу да бисмо, ако покушамо да замислимо „нашу историју, нашу културу, нашу литературу, наше животе без Змаја”, увидели како нам он у свему недостаје (1995: 132).

О здравственом аспекту у поезији Јована Јовановића Змаја у критици се врло мало говорило. Као здравствено-просветитељске, нарочито у новије време, препознају се само две песме које тематизују одржавање личне уредности: „Прљаве руке” и „Купање”.

Пре и после јела
Треба руке прати
Немој да те на то
Опомиње мати.

Прљавим рукама,
Загади се јело,
Па се болест
Унесе у тело

(Јовановић Змај
према Марковић 2023: 11).

Песмица „Прљаве руке” готово да поседује једноставност хаикуа. Састављена је од две строфе у правилним шестерцима, са другим и четвртим стихом повезаним женском римом, али је кроз њу у пуноћи исказан здравствени постулат који је непролазан. Песник се директно обраћа деци пледирајући на њихов разум и могућност да сама преузму одговорност, па чак и да подуче родитеље. Из прве строфе се лако и трајно памти да се руке перу *пре* и *после* јела, а у другој се, са пуним поштовањем према малом саговорнику, даје објашњење зашто је то неопходно. „Купање” (Јовановић-Змај 2019: 13–14), гледано из васпитног аспекта, врло је слично песми „Прљаве руке”, али док је та песмица императивна, „Купање” се чини по тону много блаже, мада то није и по поруци и поуци које шаље. Уводни стихови су ведри усклик: „Ала је то дивота / када се неко окупа!”. Они се издвајају из песме и постају део самосталне дечје представе да је купање нешто пожељно, потребно, забавно, радосно, али и здраво и паметно. Наредни исказ: „Што се не би купали / вода није скупа!”, површном читаоцу може деловати да има само просту функцију да слабики повеже речи „купа” и „скупа” на крајевима другог и четвртог стиха, али је, суштински, Змај у њих уткао оптимизам да хигијена не треба и неће бити схватана као класна привилегија, већ као јавна ствар. Порука наредне строфе сасвим је једноставна, директна и лако усвојива и литерарно и образовно:

Морамо се купати,
Прљавштину стрести,
– Нечистоћа привлачи
Рђу и болести.

Песма је наративна и сликовито приказује купање деце као топли породични ритуал. Атмосфера је у просторији врло динамична, па ипак је песник окреће на шалу, те, ако обрати пажњу на други план, увиђамо да је у Лакиној и Андрејиној породици *иланирано* посебно време за купање те се нико не љути чак ни на старијег Андреју који се свукао док су прали бебу Лаку и наступа прилично ратоборно:

А старији Андреја
Ево већ се свукó –
Што га већ не купају,
Чисто би се тукó.

Иако бисмо очекивали да Андреју опомене неко од родитеља, песник се дечаку обраћа директно из ауторитетне позиције: „Чекај, чекај Андреја, / док обришу Лаку. / Ти ћеш онда добити / другу воду млаку”. Стављајући акценат на синтагму „другу воду млаку” уместо на императив „чекај”, Јован Јовановић Змај потенцијални педагошки укор за дечји несташлук преводи у интелектуалну и образовну сферу. Наиме, купање у чистој млакој води јесте хигијенски постулат који истичу и Еризман и Батут и низ савремених аутора који издају приручне књиге за просвећивање народа о одржавању доброг здравља (нпр. Валента 1881; Влаш 1885; Паскол 1913; Поповић 1914). Једино је у млакој води могуће спрати нечистоћу, док се кратак боравак у хладној (рекама и језерима) препоручује до петнаест минута, ради јачања укупне отпорности организма и то само здравим људима. Изузетно је важно и то што дете на

крају овог процеса осећа потпуну смиреност и блаженство.

Иако данас хигијену сводимо на скучен обим одржавања уредности, песма која најбоље репрезентује разумевање овог појма у 19. веку јесте „Чујмо шта вам вели петак”:

Знате л' децо, зашт' сам,	Зашт' и у старости
Тако лак и прав,	Ја изгледам млад?
Знате л' зашт' сам увек	Ја не једем више
Вес'о, чио, здрав?	Нег' што иште глад

(Јовановић-Змај 2019: 52).

Змај кроз стихове даје неколико директних порука за одржавање доброг стања организма чиме се постиже здрава дуговечност: да се једе умерено (и то ни хладно, ни врело јело), да се не стеже тело, да се дисањем и вежбањем развијају прса, да се не борави у мрачним просторијама, већ на чистом зраку, да се рано леже и рано устаје. Дијететика је један од важних аспеката медицинских открића, савремених песнику. Неумереност у храни и пићу може се регулисати једино просвећеношћу и разумним опредељењима, за шта су, верује Змај у песми „Ко је господар?”, способна и деца:

Имам пун џеп шећера	Ја шећеру говорим:
Од мог кума дар,	„Ти си лепа ствар,
Па шећеру говорим,	Ал' јешћу те помало,
„Ја сам господар”.	Ја сам господар!”

Шећер вели: „Једи ме,	Ја те могу бацити,
На желучев квар,	Макар био дар,
Кад се, лаком, наједеш,	Ја имадем разума,
Ја сам господар!”	„Ја сам господар!”

(Јовановић-Змај 2019: 73).

Један Змајев савременик, педагог Мита Нешковић, налази да ова поезија, сем конкретног

циља давања практичних животних савета, има и један дубљи, функционални задатак. Наиме, те песмице су деци блиске и она, читајући их, не стичу само техничку писменост већ се и знанствено описмењују, па чак развијају и снаже моралне врлине:

У тој нежној доби, много је опасних искушења, којима треба изаћи на браник. Ето, ту је нпр. шећер. Борба је неизбежна. Истина, дете је већ толико обавештено и разумно, да добро увиђа зле последице од употребе многог шећера. Ту је покварен желудац, лакомот, зубобоља итд. Али ту је и сласт, уживање језиком и грлом – дакле, опасни мамци. Па ипак, какав је резултат ове борбе? [...] Дете је помоћу свог знања дошло до те унутрашње моралне слободе, да је кадро да баца, да прегори сласт од шећера. А таково ће на том путу у зрелим годинама без сумње умети пркосити озбиљнијим искушењима (Нешковић 1891: 57).

Занимљиво јесте да, сем у једном кратком запису Насихе Капицић-Хаџић, нико од критичара не увиђа да цео циклус песама о зими има здравствени подтекст. „Зимска песма” почиње стиховима:

Зима, зима – е, па шта је,
Ако ј' зима, није лав!
Зима, зима – па нека је,
Не боји се ко је здрав!

(Јовановић-Змај 2019: 111).

Иако може изгледати да су ови стихови сачињени само зарад згодне версификације, они баштине један од највећих страхова Змајевих савременика. Песник не пореди случајно исконску зебњу од лава са зазором од зиме пошто је у оба случаја у питању стрепња за голи живот.

Еризман у својој књизи посвећује неколико поглавља односу хладноће и тешких обољења која могу бити чак и смртоносна. Његов финални закључак јесте да нема директне повезаности између температурног минуса и поболевања пошто је статистика преживљавања и одрастања деце у Европи најбоља у Скандинавији, док се у средњоевропским земљама највећа смртност бележи на преласку из зиме у пролеће, када се људи недовољно или уопште не штите. Еризман декларативно тврди да проблем нису хладноћа и смрзавање, већ назеби у комбинацији са тешким коморбидитетима којих је у актуелном времену било заиста много. У том контексту, увиђамо да је Змају, као лекару, била потребна изузетна храброст да се у ери туберкулозе и низа бактеријских и вирусних респираторних инфламација, за које никаква куратива није била позната, директно обрати деци песмицама у којима боравак на снегу представља искључиво као весеље! Поређења ради, навешћемо да је једна болница у Алберти (САД) 2010. године објавила сликовницу са циљем да деца и родитељи лакше разумеју и прихвате процес оздрављења од тежих облика бронхитиса (различитог порекла), пошто су често током боловања западали у панику.¹⁰

А шта може зима мени,
Шта ми може, шта ми сме?
Нек ми носић поцрвени,
Ето то је, то је све!

Јован Јовановић Змај водио се идејом да су боравак на свежем ваздуху и излагање хладно-

¹⁰ В.: L. Hartling, R. Pandya, S. Scott, D. Johnson, *Storytelling as a communication tool for health consumers: Development of an intervention for parents of children with croup. Stories to communicate health information*, 2010.

ћи благотворни за јачање имунитета, нарочито стога што су људи имали навику да се затварају у прегрејане, непроветрене куће без довољно дневне светлости, што је погодовало повећању вирулентности и доводило до општег слабљења организма услед недовољне синтезе Д витамина.

У овој песми, као и у другим из зимског циклуса, песник описује активну игру на снегу:

Хајд напоље, момак ко је,
Тамо веје крупан снег,
Видиш онде навејо је,
Читав бедам, читав брег.

Међутим, песник излазак напоље не препоручује само момцима-јунацима. Напротив, он у четвртој строфи апострофира секу Зорку и тиме подстиче родну равноправност у игри и веселу на снегу и леду. Иста атмосфера је приказана у песмама „На леду”: „Ој, дуледу, дуледу / овако је на леду / Ноге као стреле / Терај брацо, селе” (Јовановић-Змај 2019: 107) и „Зека, зека из јендека” (Исто: 65) – иако је ова песма номинално о животињама, недвосмислено јесте да је у њој реч о дечјем анимизму.

Готово све ове пјесме са мотивима из природе показују да је Змај стварајући за најмлађе престано и мислио на њих, уводио их у свакој прилици у своје стихове. [...] Са свега неколико ријечи напоменуо је да „пада крупан снег” и да је „навејо читав бедем, читав брег”, а одмах се затим одушевљено пренио у дјечије зимске игре, замишљајући да се и сам санка, грудом, клиже по леду и ваља по меком снијегу заједном са дјецом коју ове игре пуне покрета и динамике, *окрепљују и јачају*. Ритам ових стихова је окретан и брз као и игра. И он, такође, дочарава атмосферу дјечијих зимских игара, у којима су дјеца сретна као да је цио свијет њихов (Карић-Надџић 1981: 21).

У неколико песама („Пера као доктор”, „Несрећа се догодила” и др.) Змај приказује децу која кроз игру улога опонашају лекарске поступке и тиме демистификује медицину као професију која припада искључиво озбиљном свету одраслих – напротив, здравствена писменост јесте део живота и она се учи од најранијег доба. Педагог Мита Нешковић запажа да је сврха и циљ доброг васпитања и образовања стварање *јосиојаној каракџера* који „борави у добро однегованом телу” (1891: 45) и у том смислу Змајев највећи допринос јесте „проучавање психолошке стране дететовог живота” (Исто: 36):

Начин на који се у ту сврху води брига око дјетета познат је код нас под називом „педагошко неговање питомца”. А средства којима се најбоље постиже сврха оваковог неговања, јесу: привикавање на чистоту, уредност, умереност, чедност, прегоревање и одважност.

Шта Змај, по Нешковићу, чини епохално? Прво, он се деци обраћа и начином и тематиком који су њима блиски и разумљиви, тј. „упозорује их на оно што им је *најближе и најјојмљивије*” (Исто: 36). Стога се они већ у току раног развоја спонтано уводе у морални и научни рационализам, што би им тек школа могла дати. Са друге стране, и родитељи уживају у заједничкој активности читања са децом, али истовремено стичу нове спознаје како игром, маштовитошћу и досетком могу са њима да остваре прави педагошки циљ кроз асертивну комуникацију:

Није ли дакле ово тако удесан и мио пут, којим ће родитељи још са већом оданошћу да се приљубе деци, да још чвршће приону око васпитања свог подмлатка! Али још нешто. [...] Сви малишани хоће сами да читају свог чика-Јову. А до

тог уживања долазе они по правилу тек помоћу школске наставе. Тако је Змај један од оних трудбеника који на најлепши начин измирује децу и родитеље са школом. А, то је онда пут да се породица и школа зближе, опријатеље и споразуму, а све на добро самог народа (Исто: 20).

Као и хигијену, Јован Јовановић Змај и педагошко-психолошки аспект развоја личности схвата у најширем обиму, пошто је њихов заједнички циљ неговање будућих поколења која ће бити много еманципованија од претходних. У „Поздраву деци”, уводној песми часописа *Невен*, он стога резимира своја настојања стиховима:

Омилит' нам умно поље
Човечански сјај,
Омилит' нам на том пољу
Братски загрљај.

Да донесе, данас, сутра,
Здрав и једар плод,
Да се њему обрадује
Цео Српски род

(Јовановић-Змај 2006: 10).

Како то може да се постигне? Змајев одговор је – кроз *школу и науку*: „Зато вас и убеђује да се 'науком срећа снује' велећи: 'наука ће нама свима / лепше дане да поклони'" (Нешковић 1891: 57). Нова научна база даје крила идеји да је укупна адекватна нега детета, старање о његовој физичкој, али и психичкој добробити, основ здраве и срећне дуговечности појединца и друштва.

Дете, децу – њих су измислили Пречани, а највећи од свих Пречана, велики српски песник Змај Јова, узео их је на руке, показао целом све-

ту и прогласио највећом вредношћу и радошћу живота. То је неоцењиви значај Змаја, у том проглашењу детета, његовом промовисању (Радовић 1995: 59).

И заиста, тек настанак „цивилизације великих насеља” (Исто: 59) открива детињство као посебан развојни период. Са једне стране, физички аспект здравља у овом животном раздобљу представљао је и те како велики изазов у 19. веку, пошто је у актуелном времену стопа смртности била изузетно висока, а јављала се као последица лоше неге, нарочито у сиромашним радничким предграђима где су владали бедни услови становања, грејања, исхране и укупне уредности. Недовољно време које су деци посвећивали радом преоптерећени родитељи и, још више, укупно незнање о томе како треба пружити адекватну негу детету, били су главни фактори који су доприносили не само овој црној статистици, него и низу развојних поремећаја и зато су лекари који су се бавили хигијеном настојали да едукују старатеље, нарочито мајке и баке. Вођен таквим идејама, Јован Јовановић Змај изналази дечју поезију као идеалан комуникативни медиј за преношење информација, јер управо она може да окупи целу породицу.

Поруке и поуке о физичком здрављу које је песник упутио деци и родитељима већ смо детаљно елаборирали у овом раду, али морамо подвући и чињеницу да је Змај, у духу свога времена, веома држао до важности хармонизације тела и духа. Иако данас говор о менталном здрављу деце, утицају лошег васпитања на душевне поремећаје у одраслом добу, те маркирање одређених фаза у психолошком развоју деце сматрамо самоподразумевајућим, у 19. веку скретање пажње на то био је, такође, пио-

нирски напор, нарочито у нашем патријархалном друштвеном окружењу. Са тим у вези, прва песма о дететовој души коју ћемо анализирати јесте „Мали брата” (Јовановић-Змај 2019: 10). Мали брата се „дочепао” очевог сата који је „од злата па има и врата”. Материјална вредност тог предмета дечаку је сасвим непозната и неважна, али га интригира што се сат оглашава. Анимизам, својствен инфанту, приказан је стиховима: „Сат говори: 'Тика-така' / Брата мисли хоће млека”. Дечкић затим залива сатић слатким млеком и верује да се овај најео и да зато ћути. Змај нам у овој краткој песми даје пуну слику догађаја из перспективе сасвим малог детета. Његово предлогичко мишљење доводи га до закључка да предмет има исту потребу као и оно, те дели са њим свој омиљени оброк. Дете показује емпатију и несебичност према сату, што у њему рађа задовољство (врло слично осећају ситости). Завршни стих доноси готово новелистички обрт („А кад дође тата / – Ал' ће бити гужве!”) и његова неочекиваност најчешће изазива смех код рецепијената. Ипак, цела ова песма опомена је родитељима склоним оштром санкционисању прекршаја, без дубљег увида у суштину ствари: да се у корену несташлука често налазе веома племенита настојања и логички дечји поступци.

Емпатија и оптимизам изузетно су важни у одгајању и одрастању деце, те их налазимо уткане у сваку Змајеву песму. У неким песмама, нарочито оним о животињама, саосећање је у првом плану. Сваки акт малтретирања је исмејан, а подржани су односи љубави и уважавања. Показивање племенитости према лептирима, бубамарама, птицама, веверицама, псима, мачкама, јарићима, зечевима, паткама, гускама, барским животињама... у детињству предуслов је за развој милосрђа кроз цео жи-

вот. У песми „Птице на прозору” двоје деце, очито из имућне породице, посматра птице на зими и ступа са њима у имагинарни дијалог. Смрзнуте и гладне, птице им поручују:

Ви не знате, децо,	Помозите, ако ј'
Руменога лица,	Срца вам у груд'ма,
Много је патника	Ви нама птицама,
И људи и птица.	А људи ће људ'ма

(Јовановић-Змај 2019: 110).

Иако су неки критичари (нарочито Винавер) спочитавили Змају да никада није позвао на побуну против друштвене неједнакости, то није сасвим тачно, већ је отпор који песник сугерише феноменолошки, а не револуционарни. Јасно је да њему идеологија бескласног друштва није била на уму, пошто то још није био дух времена у којем је живео и стварао, али је у својим песмама дубоко осуђивао гордост, завист, охолост, шкртост, лењост, прождрљивост, гнев и свако понашање оних који су лично материјално богатство сматрали вредношћу која их издваја од околине. Он је то сматрао духовним и друштвеним аномалијама које деца усвајају по моделу, од одраслих, или су чак тако циљано васпитавана, нарочито у вишим класама. У песми „У новом капуту”, богато дете дичи се, очито по угледу на одрасле, својим новим капутом док га смрзнути сиромаси посматрају, али без зависти. Закључак којим се песма завршава јесте: „Мој охолко, твом капуту / цена здраво бледи, – / чисто срце, без зависти / много више вреди” (Јовановић-Змај 2019: 15). Човек у којег ће изасти Охолко биће заиста несрећно биће, али уколико поруку прочита и разуме на време, имаће прилику да промени поглед на ствари, зарад личне и опште доброти. И песме попут ове можемо сматрати хи-

гијенским, пошто песник у њих пројектује увећење да психички здрава особа може бити само она са развијеном емпатијом (емоционалном писменошћу), а такви људи су основ здравог и праведног друштва чија изградња је за њега врхунски патриотски задатак којем је својом поезијом циљано доприносио.

Није мали број песама које је Змај посветио емоцијама уобичајеним у одређеним развојним фазама, али које постају дисфункционалне и (ауто)деструктивне уколико се усвоје као манир. Песник веома озбиљно схвата дечја осећања и никада их не исмева. Он, као што ће то касније чинити Душан Радовић, пише песме које су паметне и које казују оно што би деца хтела да кажу, али не знају како. Детету је веома лако да своје повремено интензивно осећање и понашање идентификује са Евичиним из песме „Срда” (Јовановић-Змај 2019: 24). Она стоји у ћошку по два-три сата и љути се, а да при томе ни себи, ни другима не уме да одговори зашто то чини, јер заиста то и не зна. Песник, као добронамерни одрасли, зна да њу „стаје труда” да се одљути. Приказујући на аутентичан начин процес срђења, песма пружа детету могућност да само обради тескобно стање које је део његовог свакодневног искуства. Када се Евица на крају коначно одљути, она сама себи каже: „Што си била луда?” – стекла је, дакле, самоспознају и може надаље да влада емоцијом која ју је до тада преплављивала. Сем срцбе, песник на сличан начин приказује и дурење („Брата се дури”), страх од мрака („Мрак”, „У мраку” и „Страшљивац”) и дечју меланхолију („Које је боље”).

Из овог тематског корпуса најпознатија је песма „Материна маза” (Јовановић-Змај 2019: 16), која се у критици углавном разуме као хумористична, пошто се чини да је песник хипер-

болисао Лазино размажено понашање. Али, напротив, у њој су на најпластичнији и најаутентичнији начин овековени дечји трантруми. Лаза деци није смешан, чак је помало и застрашујућ те нико не жели да се идентификује са њим. Разлог томе није то што је дечак у песми извргнут руглу, већ то што деца интензивно осећају да са Лазиним когницијом нешто није у реду и да он стога не може бити срећан ни под једним условом. Иако се родитељи труде да му угоде на све начине, нису га научили да препозна потребе и диференцира властита осећања, те он не мучи само њих већ и себе. Рецитоване ове песме већ се два века у грађанским породицама користи као благо, али изузетно ефикасно васпитно средство јер деца своје силовито понашање лако идентификују са Материном мазом и застају да промисле шта је то што заиста желе. Тако активно спознају своје (и туђе) емоције и уче асертивне начине комуницирања са околином.

Велико издање Змајеве *Певаније*, црвених корица са златотиском видео сам први пут када сам имао седам година у кући наших пријатеља Пречана, у Суботици. [...] Учинио ми се да је та књига света и да у њој пише нешто важно о свима нама. Власници те књиге били су добри, мили вредни и гостољубиви. Веровао сам да то има везе са великом црвеном књигом. Да такви могу постати сви којима је Змајева књига најлепша ствар у кући (Радовић 1995: 134).

Мита Нешковић песму „Материна маза” издваја као пример лоше педагошке неге детета. Лазини родитељи нехотично стварају особу која ће у будућности бити дубоко фрустрирана и која ће успостављати тиранске односе према свима са којима буде у контакту, а као таква не може бити користан члан друштва. Занимљиво јесте то што он ову песму доводи у тесну везу

са „Пура-Моцом”. Пура-Моца је јогунасти дечак, нерадник, он лаже, краде и одликује се искључиво лошим особинама. У критици се обично ставља у контекст са другим ликовима рђаве деце коју је, како они разумеју, Змај описао као опомену деци какав не ваља бити и шта не треба чинити. Међутим, Нешковић сматра да су кривци Моцини васпитачи (родитељи, учитељи, мајстори...) који су према њему поступали грубо и без љубави, не дајући му позитивне примере: „Поћи правцем те му угушити сваку жељу, а потребе скучити на најнижи минимум, значи истргнути питомца из оне драге заједнице, која нас везује за човечије друштво” (1891: 45). Негативне исходе стриктног понашања према деци, без разумевања за њихову природу и без улагања труда у неговање младог духа, Змај је описао у неколико песама. Према таквим васпитачима он је директно саркастичан, као на пример према старом Патку у „Пачијој школи” или Помајци Кокошки која покушава да на силу одучи Пачана од његове урођене потребе да плива. Некада грубо васпитање поприма чак и одлике непријатељства према дету, али вероватно је да у времену када је оно било друштвено подржано до те мере да, рецимо, Ото Јанке у својој *Школској хигијени* описује дозвољене облике физичког кажњавања ученика, многи васпитачи нису имали развијену свест о томе. Песма „Нађите ми”, као одговор на ту тему, јесте заиста дубоко, чак болно отрежњујућа:

Нађите ми једног миша,
Ма у коме света крају,
Ког је мајка одгурнула
Да га мачке васпитају.

Нађите ми једну муву
Која памти таквих брука,

Да је отац, да је мајка
Слали у „лер” код паука.

[...]

Овца је барем ћуди млаке,
Која је слала јагње своје
На науке у курјаке.

Нађите ми где кокошку
Доста ми је једна сама,
Која је слала пилад своју
У кластере лисицама.

Та један ми пример дајте
Да је зверка тако крута,
А ја ћу вам рећи хвала
четрдесет и два пута.

(Јовановић-Змај 2019: 57).

Надамо се да смо овим кратким елаборатом о хигијенском подтексту у дечјој поезији Јована Јовановића Змаја, који је он циљано уграђивао у своје песме са намером да *здравствено описмени* децу, њихове старатеље, па и цео народ, успели да покажемо да оне нису инфантилне и површне и да у извесној мери доведемо у питање тезу Богдана Поповића да се оно што је Змај „рекао о деци, у дугом низу својих дечјих песама, своди на запажање неких њихових најобичнијих спољашњих навика”, те да он као што „није познавао душу мушкарца и жене, није познавао ни душу дечију” (1959: 103). Напротив, сложили бисмо се са Нешковићем кад каже: „Изгледа ми да је Змај прислонио ухо на дечије срце” (1891: 18).

За све што је учинио на пољу промоције јавног здравља, а посебно за начин на који је то чинио, Змају треба рећи *хвала четрдесет и два љуша*.

ИЗВОРИ

- Јовановић-Змај, Јован. *Невен* (репринт). Ур. Д. Поп Ђурђевић, Мита Голић. Нови Сад: Дневник, 2006.
- Јовановић-Змај, Јован. *Ризница песама за децу*. Избор: Мира Алечковић. Београд: Нови свет, 2019.
- Марковић, Горан. *Здравље лавље: одабране песме о хигијени и здрављу*. Београд: Пчелица, 2023.

ЛИТЕРАТУРА

- Валента, Јован. [*Хигијена: наука о чувању здравља*], св. 2. Засебна хигијена. У Београду: у Државној штампарији, 1881.
- Еризман, Фридрих. *Хигијена*. Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1882.
- Јовановић Батут, Милан. *Књија о здрављу*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- Јанке, Ото. *Школска хигијена*. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1903.
- Лешић, Александар, Марко Бумбаширевић. Јован Јовановић Змај, песник и лекар, сто година након смрти. *Српски архив за целокуино лекарство = Archivum serbicum pro universa scientia et arte medica recipienda*, год. СХХХИИ, св. 7/8 (2004): 277–281.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- Марковић, Светозар. *Три јавне конференције за школску хигијену и народно просвећивање: (по сценографским белешкама): говори свих говорника верно су прибележени*. Београд: Штампарија „Доситеј Обрадовић”, 1905.
- Нешковић, Мита. *Змај-Јован Јовановић као ђедаџа: (један листак из историје васпитања Срба)*. Бјеловар: самиздат, 1891.
- Паскол, Луј. *Столећни животи*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1913.
- Поповић, Добривоје Гер. *Народна читанка: поуке о чувању и неговању здравља*. У Београду: Издање уредништва Народних новина, 1914.
- Поповић, Богдан. *Шта је велики песник*. У: Богдан Поповић, *Опеледи и чланци из књижевности*. Београд: Просвета, 1959, 93–117.
- Радовић, Душан. *Дете и књига*. У: Душан Радовић, *На острву писаћеј столица*. Београд: БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1995, 59–72.
- Радовић, Душан. *О Змајевом певању*. У: Душан Радовић, *На острву писаћеј столица*. Београд: БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1995, 131–134.
- Тартаља, Гвидо. *С оне стране гује*. Београд: Полит, 1987.
- Црњански, Милош. *Змај (поводом вечери 'Цвијете Зузорић')*. У: Милош Црњански, *Есеји*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1991, 106–108.
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Prosveta, 1979.
- Blanš, R., A. Ule, Le Kuan. *Higijena i fizičko odgajanje djece: u drugo doba života: (od 2 do 6 godine)*. U Dubrovniku: Tipografija Flori, 1885.
- Burke, Raymond, Brett Kuhn, Jane Peterson. Brief Report: A “Storybook” Ending to Children’s Bedtime Problems—The Use of a Rewarding Social Story to Reduce Bedtime Resistance and Frequent Night Waking”. *Journal of Pediatric Psychology*. Oxford University Press, June 2004.
- Hartling, Lisa, Rena Pandya, Shannon Scott, David Johnson. Storytelling as a communication tool for health consumers: Development of an intervention for parents of children with croup. *Stories to communicate health information*. *BMC Pediatrics*, September 2010, <https://www.researchgate.net/publication/46123536_Storytelling_as_a_communication_tool_for_health_consumers_Development_of_an_intervention_for_parents_of_children_with_croup_Stories_to_communicate_health_information> 27. 9. 2023.
- Kapidžić-Hadžić, Nasiha. Djeca rastu sa pjesmom čika-Jove Zmaja. U: Nasiha Kapidžić-Hadžić, *Od Zmaja do Viteza*. Sarajevo: Svjetlost, 1981, 8–23.
- Palasio, R. H. *Čudo*. Beograd: Dereta, 2015.
- Peerson, Anita, Margo Saunders. Health literacy revisited: what do we mean and why does it matter?. *Health Promotion International*, Vol. 24, No. 3. Oxford University Press, 2009, <https://www.academia.edu/274476/Health_Literacy_Revisited_What_Do_We_Mean_and_Why_Does_It_Matter> 20. 9. 2023.
- Petrović, Jasminka. *35 kalorija bez šećera*. Beograd: Odi-seja, 2008.

Pulimeno, Manuela, Prisco Piscitelli, Salvatore Colazzo.

Children's literature to promote students' global development and wellbeing, Published online 28 Jan 2020, <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7036210/>> 27. 9. 2023.

Vélez, Izaro Babarro, Jaione Lacalle Prieto. Literature as a therapeutic instrument in the health-disease process in childhood. *Emfermeria Global (Revista eletrónica trimestral de Enfermeria)*, Abril 2018, <https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1695-61412018000200585&lng=en&tlng=en&SID=F6TkYfYbkP3zOXbm8xG> 23. 9. 2023.

WHO School Policy Framework. Implementation of the WHO Global Strategy on Diet, Physical Activity and Health, 2008, <<https://www.who.int/dietphysicalactivity/SPF-en-2008.pdf>> 17. 9. 2023.

Ankica M. VUČKOVIĆ

HEALTH LITERACY THROUGH THE POETRY OF JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ

Summary

The name health literacy was introduced into scientific terminology only in 1998. It is a modern term, which in its essential part brings medicine and literature into a close relationship. In the first part of the paper, we tried to give a definition and an overview of the term that it has in today's cultural and scientific understanding. In the second segment of the work, we paid attention to hygiene in the 19th century in order to portray the incredibly tumultuous scientific and social context in which the pioneer of health literacy, Jovan Jovanović Zmaj, worked and wrote. In the analytical part of the work, we processed Zmaj's poems in the context of health cognitions, which aim to be health-enlightening. We hope that this short elaboration of hygienic context with the aim of health literacy in the current time, will call into question Bogdan Popović's thesis that Zmaj described only the "external habits of children" in his poetry.

Keywords: health literacy, Hygiene, Jovan Jovanović Zmaj's poetry for children

О НЕОСТВАРЕНИМ И МОГУЋИМ БУДУЋИМ ОДЈЕЦИМА ПРЕВОДА ЗМАЈЕВЕ ПЕСМЕ О ПЕСМИ НА ИТАЛИЈАНСКИ ЈЕЗИК

САЖЕТАК: У години 1881. Винченцо Миагостовић превео је *Песму о ђесми* Јована Јовановића Змаја на италијански језик. Тај превод, иако је у питању програмско дело, намењено и одраслима и школској деци, није довео до очекиваног или жељеног константног превођења Змајеве поезије на италијански у виду збирки песама. У раду ћемо изнети у којој прилици је текст песме објављен на италијанском и зашто није наишао на бољи пријем код књижевне критике и читалаца. Размотрићемо да ли је то био прави тренутак за представљање Змајевог стваралаштва италијанској читалачкој публици, а потом на основу одабраних примера кратко указати на помак остварен у 20. веку, у виду превода неколиких Змајевих песама, у антологијама и у часопису *Детињство*, и збирке загонетака *Чика Јова њиша*. У закључку рада дајемо предлог шта би у будућности могло да се учини, и на који начин, како би се Змајево стваралаштво представило на италијанском језику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, *Песма о ђесми*, италијанска књижевност и култура

1. Увод

Када је 1881. године Винченцо Миагостовић (Vincenzo Miagostovich) превео *Песму о ђесми* Јована Јовановића Змаја на италијански језик, након тога није уследио ни нови превод, иако се да̄ наслутити да је преводилац намеравао да

му се посвети, нити пак систематично превођење Змајевих песама на италијански. Неколико песама превео је Ервино Сепић (Ervino Sepich) средином 20. века, када је на италијанском објављена и збирка загонетака *Чика Јова њиша* (*Gl'indovinelli dello zio Giovanni*), такође у Сепићевом преводу, док је Артуро Кронија (Arturo Cronia) шездесетих година 20. века превео пет Змајевих песама за децу. У истом веку, Ђакомо Скоти (Giacomo Scotti) преводи један одломак из *Песме о ђесми*, 1977, и две песме за децу, осамдесетих година. Објављених збирки Змајеве поезије на италијанском – нема. Имајући у виду програмски значај *Песме о ђесми*, остају недоумица и знатижеља да се испитају разлози ове необичне ситуације, за почетак бар са италијанистичке тачке гледишта. Обично очекујемо да преведени програмски текстови буду најавна превода осталих интегралних дела или да за већ преведеним делима, тј. збиркама песама уследи и програмски текст на одређеном језику. У овом случају није се десило ни једно, ни друго.

Најпре ћемо сагледати италијанску књижевну климу у тренутку када је превод *Песме о ђесми* објављен, а то је друга половина 19. века,

* danijelajanjic@filum.kg.ac.rs

што је уједно и време живота и рада Јована Јовановића Змаја. То ће нам омогућити да закључимо на какав је пријем поезија српског песника могла да наиђе и да ли је уопште могло бити значајнијег интересовања за то да се и остале његове песме приреде на италијанском. Потом ћемо се посветити самом преводу. Сагледавањем доследности и верности оригиналу, као и предности и недостатака превода, стећи ћемо увид у то да ли општи утисак поседује ефективност будући у читаоцу жељу да остале Змајеве песме једног дана чита на италијанском. То ће нам уједно рећи и да ли је преводилац наишао на потешкоће које није најуспешније превазишао, па су оне евентуално могле да га одврате од даљег превођења или да открију неспретност која је другим преводиоцима често знак да одређени аутори изискују посебну вичност. Захтевност текста не мора и не треба сама по себи да буде разлог да неки писац не буде превођен, али ако се удружи са неактуелношћу његовог стваралаштва у датом тренутку и на датом простору, може га учинити непримамљивим или довести до тога да његово стваралаштво не побуди занимање већег броја читалаца, књижевних критичара, преводилаца и издавача.

У каснијим епохама може доћи до промене односа према неком књижевнику, у смислу актуелизовања, због неких одлика његовог стваралаштва или свеукупног квалитета његовог књижевног рада, а тај задатак остаје књижевним критичарима и преводиоцима.

2. Италијанска књижевност након Уједињења и могућност рецепције Змајеве поезије

Миагостовић, историчар из Шибеника и предавач италијанског језика у Трсту, изучавао

је стваралаштво Никола Томазеа (Niccolò Tommaseo), страствено се трудећи да се очува сећање на његов лик и дело. Залагао се за подизање споменика Томазеу у Шибенику. Након конкурса на којем је победио, споменик је израдио Еторе Ксименес (Ettore Ximenes), 1893. године, о чему пише Бошко Кнежић (2015: 322). Као потврду значаја тог догађаја, Кнежић наводи и остале податке:

На страницама далматинских периодичких издања из овог раздобља осјећа се снажна Томазеова присутност, а од 1875. године у значајном је порасту број чланака у чијем је фокусу подизање Томазеова споменика у родном му Шибенику, идеја рођена непосредно након Шибенчанинове смрти 1874. године у кругу неких његових вјерних сљедбеника попут двојице Шибенчана Паола Мацоленија и Винченца Миагостовића. Заједнички називник тих прилога јест детаљан опис свих предрадњи и радњи које су претходиле подизању споменика, као и опис самог споменика, екфраза.

Шибенски кроничар Миагостовић 1897–1898. годиште листа „Il Nuovo Cronista di Sebenico” у цијелости посвећује недавно подигнутом Томазеов споменику у Шибенику [...].

[...]

Наглашавајући дидактичку и помирбену функцију Томазеова споменика који уједињује далматинске Талијане и Славене, Миагостовић наводи конкретне бројке: укупан приход прикупљен за споменик у 22 године износи 21.981 флоринти и 91 солдо [...] (2015: 319–320).

На конкурс за израду споменика, расписан 1890. године, пријавио се и Стефано Дуковић (Stefano Ducovich).¹ Миагостовић је управо Ду-

¹ О конкурсима објављеном 1890. и пријављенима на њега кратко пише Кнежић (2015: 322), док је две године пре објављивања самог конкурса, 1888, изашла Миагостовићева књи-

ковићу, пре расписивања конкурса, посветио свој превод Змајеве *Песме о њесми*:

A / STEFANO DUCOVICH / che / opera prima del suo scalpello / con intelletto d'amore / ritraeva / NICCOLÒ TOMMASEO / intitulo questo primo tentativo / di versione dal serbico idioma / non a ricambio del dono / di quella venerata effigie / ma con voti / che congiunte quali vivono nell'anima sua / gloriose glia arridano / arti e lettere / SLAVIA e ITALIA (Jovanović-Zmaj 1881).²

Посвету је превео Никша Стипчевић, италијаниста и историчар књижевности:

Стефану Дуковићу / који / првим делом свога длета / разумевањем љубави / изваја / Николу Томазеа / насловљујем овај први покушај / превода са српског језика / не за узврат поклону / оног обожаваног лика / већ са жељама / да спојене како живе у души његовој / склоне му буду / уметности и књижевност / Славије и Италије (Стипчевић 1972: 27).

Стипчевић је својевремено трагао за подацима о Дуковићевом уметничком делу о којем Миагостовић говори, али безуспешно, тако да остаје при претпоставци да је у питању „барелеф с ликом Николе Томазеа” (Стипчевић 1972: 27). Ни у скорије време није било истраживања која би донела нове увиде и чињенице о томе које је Дуковићево дело у питању. У сваком случају, очигледно је да је Дуковић Миагостовићу поклатио одређени уметнички рад који приказује Томазеа, и да му је Миагостовић узвратио преводом Змајеве песме. Остаје нејасно зашто је Миагостовић одабрао баш Змајеву композицију. Могуће разлоге тог избора Стипчевић је подробно размотрио и детаљно их изнео и образложио. Погледајмо разлоге књижевне природе који нам могу, за почетак, помоћи да установимо јесу ли Миагостовићеви

мотиви били вођени и могућношћу даљег представљања Змајевог стваралаштва на италијанском језику:

Позната је Томазеова љубав према српском народу и народној песми. Ученик је и ту морао да следи учитеља. Томазео је ценио поезију за децу, морао ју је ценити и Миагостовић, па је сазнавши за Змајеву песничку делатност морао за њу имати поштовања. Романтичка рационалност, или рационална романтичност Змајева [...] била је сродна Томазевом књижевном схватању. Томазео је веровао у поезију као окрепителницу човечанства. Има и он, кратку, песму о поезији (*La Poesia*). Томазео, као и добар део италијанског романтизма, исказује имплицитно или експлицитно утилитарна, национално-утилитарна схватања о поезији. Змајев поетски утилитаризам и обузетост националним врло су сродни тој поетичној линији италијанског романтизма. Миагостовић, закаснио романтичар, националну компоненту је сузио у иредентном смислу, али му је остало поимање поезије као делатности која национално освешћује. Идеју о корисности поезије Змај је органски развио управо у *Песми о њесми*, ту је легло многе „применљиве разборитости” која је могла бити драга и Миагостовићу (Стипчевић 1972: 23–24).

Видимо да је Миагостовић поступио по свом унутрашњем осећају да између Томазеа и Змаја постоје сличности због којих је превод *Песме о њесми* могао да има пригодан карактер, будућу да је приход од његове продаје био намењен фонду за подизање споменика Томазеу у Ши-

га *Per il monumento a Niccolò Tommaseo in Sebenico: proposte ed inedite (За споменик Николу Томазеу у Шибенику: објављени и необјављени предлози)*.

² Посвета се налази на једној од нумерисаних страна, на самом почетку, пре наслова дела и стране на којој почиње превод, а која је означена као прва, због чега претходне стране није могуће нумерисати.

бенику, како се наводи уз превод (Jovanović-Zmaj 1881: 10), а књижица која садржи превод објављена је поводом седмогодишњице Томазеове смрти, што је такође истакнуто (Isto). Љубав према народном песништву и песништву за децу спада у веће сличности, док је посматрање поезије као „ојачитељице човечанства” распрострањеније код песника и не би могло да се везује искључиво за Змаја и Томазеа, али управо у томе лежи онај разлог због којег је Змајева песма на италијанском могла да изазове већу заинтересованост за његово стваралаштво. На крилима те своје особености, *Песма о њесми* могла је да изађе из оквира змајевско-томазеовских паралела – да је превод доживео нова издања, по могућству са пропратним текстом о програмској вредности преведене композиције. Миагостовић, међутим, није имао ту намеру, а вероватно му то нико није ни предложио, па је један превод који је могао остварити већу читаност остао у форми пригодне успомене краткорочног дејства. Миагостовић, уосталом, ако су му „поетски утилитаризам и обузетост националним”, које Стипчевић, како смо видели, пореди са „поетичном линијом италијанског романтизма”, били међу мотивима за превођење Змајеве песме, извесно је имао у виду да је у већ уједињеној Италији у том тренутку романтизам полако јењавао, а књижевност се бавила темама нове италијанске стварности.³ Реализам је улазио на велика врата, тражећи надахнуће у свакодневном животу и душевном стању становника нове, младе државе. Романтизам се и даље осећао, али недовољно да би се распламсало веће занимање за било ког страног песника који није био већ међународно познат, и за различите форме и одлике романтизма у другим земљама, посебно не када је у питању романтизам који се није развијао упоре-

до са најзначајнијим романтичарским књижевностима као што су француска или енглеска.

Змајево стваралаштво имало је неких сличности са Томазеовим, али Томазеово време је пролазило, када говоримо о тренутку у којем Змај пише *Песму о њесми*, а Миагостовић је преводи и када узмемо у обзир да је италијанском књижевном сценом, у значајном историјском тренутку, доминирала појава Ђозуа Кардучија (Giosuè Carducci), песника који је превазилазио оквире појединачних покрета и струјања:

Италија је [...] као што је њен обичај, изнедрила велику и усамљену личност: био је то Ђозуе Кардучи (1835–1907), песник који се надахњивао свом италијанском књижевном традицијом и који је био изврсни познавалац страних књижевности. Класичних форми и схватања поезије, а ипак отворен за романтичарска и модерна осећања, Кардучи се надахњивао античким успоменама, италијанском средњовековном историјом и историјом Француске револуције, као и политиком свога времена, призорима природе, али и личним осећањима и љубавима (Salvatorelli 2006: 357).

Како закључује Жељко Ђурић, Кардучи

се, наиме, својим књижевним стваралаштвом, својом професорском делатношћу, својим бурним и полемичким темпераментом [...] наметнуо био целокупној италијанској стварности, а привукао је, врло брзо, и пажњу европске књижевне и културне јавности (2007: 7).

Ипак нам се чини да Кардучи не би, попут Томазеа, могао да разуме утицај наше народне

³ Сигурно је да „се може рећи да се обично прима оно што недостаје и за чиме се осећа потреба, да се одбацује супротност, а да се сродно прихвата, али не усваја” (Јанићијевић 1999: 45).

поезије на Змајево стваралаштво, а лична осећања која је Змај уносио у песме тек су могла да буду привлачна потоњим песницима као што је Ђовани Пасколи (Giovanni Pascoli), који је велики део своје књижевности посветио теми породице и страдања најмилијих. Да су остале Змајеве песме превођене на италијански, Пасколи би несумњиво подржао и одржао занимање за песника који му је по најинтимнијим осећањима био сличан, а није новина да се глас о значају стваралаштва једног страног писца најсигурније шири када о њему говоре други велики писци.

Превод *Песме о њесми* могао је да послужи као увод у превођење Змајеве интимне лирике која би несумњиво нашла свој пут, посебно зато што у то време Пасколи ствара своје најснажније и најемотивније стихове, али Миагостовић је имао краткорочну визију ефектности свога превода. Требало га је објавити изнова, са пропратним текстом, али до тога није дошло, иако натпис са почетка слути на то, када Миагостовић у посвети Дуковићу истиче да је то његов „први покушај превода”. У вези с тим, размотримо успешност превода, јер је то једини начин да установимо нису ли евентуалне потешкоће одвратиле Миагостовића од намере да текст изнова дотерује или да га поново објави у већем тиражу, иако приход вероватно више не би био намењен подизању споменика Томазеу, већ би био прилика за представљање Змајеве поезије.

3. Предности и недостаци Миагостовићевог превода

Несумњива предност Миагостовићевог превода јесте, на првом месту, то што представља „сведочанство о додиру двеју култура” (Стип-

чевић 1972: 26), али и више од тога. Тај превод има пригодну вредност и један је од мостова између српске и италијанске културе. Змајева песма на италијанском књижевни је споменик Томазеу који је подигао његов велики поштовалац. Миагостовићев превод уједно је и омаж Змају, изнедрен исте године кад је објављена *Песма о њесми*. Свечани тон и емоција који су обележили превод заслуживали су већи одјек, али нису били довољни да засене недостатке, а њих није мало. Стипчевић их је детаљно забележио, а суштинске замерке су следеће:

Миагостовић је, углавном, преводио стих стихом: у преводу има само један стих више [...]. Понегде је сажимао, другде је ширио. Себи је наметнуо сложен преводилачки посао. Тешко је, скоро немогуће, Змајев кратки стих [...] преточити у италијански стих, чувајући ритам оригинала. У овој Змајевој песми карактеристична је смена осмераца и четвараца. У италијанској поезији ретки су парни стихови из посебних разлога. [...] Миагостовић није могао преводити парни Змајев стих италијанским парним стихом. Миагостовић је настојао, с друге стране, да однос дугог и кратког стиха сачува.

[...]

Осмерце је претварао у једанаестерце, а четверце у седмерце, само делимично чувајући распоред рима. Није свуда успевао да одржи једанаестерац, па је преводио двоструким шестерцем.

[...]

Највећи број стихова у преводу су једанаестерци и седмерци, понегде би сковао десетерац.

[...]

Почесто у Миагостовића стих сасвим изгуби ритам и претвори се у прозу са мањом или већом ритмичношћу. Онда где се слободније односио према оригиналу, превод му је постајао успешнији (Стипчевић 1972: 25–26).

Није, значи, било могуће у преводу на италијански доследно поштовати исту дужину стихова и Миагостовић је пронашао одговарајуће решење у виду једанаестераца и седмераца. Када му није полазило за руком да примени своје

решење, давао је себи извесну слободу, науштрб ритма. Није успевао да свуда задржи риму. Песма је повремено прелазила у прозу. Погледајмо то на примеру, где се и графички одмах уочавају одступања од изворног текста:

Изворни текст	Превод В. Миагостовића
Kad se ono s' prva greja Nebo naoblači, Te moraše ljudi Iz raja izaći, – K'o kad sivi soko slomi Svoje desno krilo, Tako im je gorko, Tako teško bilo. (Jovanović-Zmaj 1881: 1)	Allor che al fallo primo, Densa una nube il cielo ottenebrando, Uscir fu forza agli uomini Dal paradiso in bando, Qual di grigio falcone a cui ci sia La dritta ala troncata, Tal fu la sorte loro acerba e ria. (Jovanović-Zmaj 1881: 1)

Стихови су приметно дужи у преводу, јер преводилац тежи јасноћи и залази у парафразирање. У одабраном одломку риму успева да задр-

жи, али два последња стиха сажима у један, можда да би се прилагодио дужинама претходних стихова. Понегде ни риму није задржао:

Изворни текст	Превод В. Миагостовића
Gde su ljudi dobre ćudi, Pisma s' ori; Što ne možeš drukče reći, Pisma zbori; Gde utehe nema druge, Pisma stiže; A gde sumnja sve obara, Pisma diže. (Jovanović-Zmaj 1881: 7)	Dovunque la gioia gli umani consola, Poesia la echeggia. Di quanto è ineffabile ad ogni parola Poesia n'è lingua. Sorvien, quand'ogni altro conforto ne fugge, Poesia benefica. E tutto che il dubbio rovina, distrugge, Poesia rigenera. (Jovanović-Zmaj 1881: 7)

У овом одломку укрштена рима није доследно поштована и преводилац знатно продужава непарне стихове, прелазећи у прозни израз. Покушаћемо то да илуструјемо повратним пре-

водом са италијанског на српски. На пример, Змај каже: „Где су људи добре ћуди”, а Миагостовић преводи: „Где год радост људе теши”. Затим, Змај пева: „Што не можеш друкче рећи”,

а преводилац преноси: „Колико да је неизрецивог у свакој речи”. Оваква одступања била би одговарајућа да је постигнут ефекат краћег стиха, мелодичности или ритма, али до тога није дошло. Недоследности су одавале преводиочеву несигурност или неодлучност. Стипчевић је добро приметио да је Миагостовић успешнији када себи даје већу слободу. Можда би било добро да је преводу приступио потпуно слободно. Не можемо да знамо какав би био крајњи исход, али би доследност одређеном ритму, који би преводилац поставио, свакако била постигнута.

Поред метричког аспекта, намеће се питање верности превода. Миагостовић се ни ту није сасвим снашао, односно није понудио алтернативна решења како би избегао замку дословног превођења:

Колико је могао, преводио је верно. Онде где се слободније односио према оригиналу, превод му је постајао успешнији. Разуме се, није могао очувати неке вредности: „*сиви соко*”, стални епитет наше народне песме, мора се претворити у „*grigio falcone*”, што на италијанском нема ту вредност (Стипчевић 1972: 26).

Алтернативно решење могло је да се изнађе у виду напомена које би објасниле употребу епитета, попут „сивог сокола” и других, тежих за разумевање, онима који нису имали додир са нашом народном поезијом. Ово је још један доказ да Миагостовић у ствари није намеравао нити очекивао да његов превод буде читан у ширим круговима, рачунајући на Дуковићево познавање наших народних песама и то му је било примарно. Ту је упао у другу замку, која се показала када је *Песма о њесми* заживела међу потоњим генерацијама:

Ономе ко је још од школских клупа навикао на ритам Змајеве *Песме о њесми*, који чува почесто рок наше народне лирске песме а казује сасвим други садржај, Миагостовићев превод мора изгледати извештачен. Миагостовић није успео да сачува тај однос безазленог ритма и рационалног садржаја (Стипчевић 1972: 26).

Можемо, коначно, да закључимо да би слободнији превод понудио већу питкост, остваревање доброг ритма и постизање звучности, па би и поука песме била видљивија и пријемчивија.

4. Преводи Змајеве књижевности на италијански језик у 20. веку

Успешност Миагостовићевог превода делимична је, али његова предност је управо у недостацима који су указали на решења која је требало применити у наредним издањима. Чињеница да није било наредних интегралних издања не значи да их неће бити убудуће. Уколико се то оствари, Миагостовићев превод уштедеће неком будућем преводиоцу доста труда који би морао да уложи како би стигао до оне тачке одакле се назире пут који води до доброг превода, оног који ће у читаоцу пробудити прави осећај: „Најдубљи смисао превођења поезије јесте у томе да у читаоцу превода изазове онај исти, приближно исти утисак који у читаоцу оригинала ствара изворно дело” (Konstantinović 1981: 126). Миагостовић је тај пут већ осветлио, иако њиме није сасвим прошао.

Није нам познато да ли је Ђакомо Скоти знао за Миагостовићев превод, али је учинио значајан помак преводом једног одломка *Песме о њесми*, објављеним 1977. у антологији југословенске књижевности *Сусрећи* (*Incontri*), приређеној за седми и осми разред италијанских

школа у Ријеци и Истри. Помак се не огледа у одлучнијем прилажењу италијанској читалачкој публици, будући да издање није било намењено ширем ни италијанском тржишту, али видљив је у доследнијем поштовању оригинала – и сâм Скоти истиче да је сачувао и структуру песме и риму (Skoti 1984: 103). Упоредимо Миагостовићев и Скотијев превод датог дела песме:

Gde je bola, gde je jada,
– Pema blaži;
Gde se klone, gde se pada,
– Pema snaži;

Gde su ljudi dobre ćudi,
– Pema s' ori;
Što ne možeš drukče reći,
– Pema zbori;
Gde utehe nema druge,
– Pema stiže;
A gde sumnja sve obara,
– Pema diže.
Jer u pesmi nema mržnje,
– Ljubav vlada,
U pesmi je cvetak vere,
– Melem nada.

(Jovanović 1977: 185)

Превод В. Миагостовића	Превод Ђ. Скотија
<p>Là dove sien doglie, là dove tormenti, Poesia li tempera. Per tutto, gli spiriti affranti, giacenti Poesia rianima. Dovunque la gioia gli umani consola, Poesia la echeggia. Di quanto è ineffabile ad ogni parola Poesia n'è lingua. Sorvien, quand'ogni altro conforto ne fugge, Poesia benefica. E tutto che il dubbio rovina, distrugge, Poesia rigenera. Perchè ella, non d'odio, ma sempre d'amore Sovrano ha il suo dominio; Ed ella di fede ci è candido fiore, E di speranza dittamo.</p> <p>(Jovanović-Zmaj 1881: 7)</p>	<p>Nell'ora del dolore, nel tormento, consola la poesia; nella caduta, nell'avvilimento, dà forza la poesia; dove gli uomini sono di buon cuore, si innalza la poesia; se in altro modo non sai dire amore, lo dice la poesia; dove nessun conforto più lenisce, arriva la poesia; là dove il dubbio ogni cosa avviliisce, solleva la poesia. Perché nella poesia non c'è rancore, in essa regna amore. Nella poesia c'è il fiore della fede, balsamo di speranza.</p> <p>(Jovanović 1977: 185)</p>

Што се тиче структуре, она је приближно слична код обојице преводилаца, јер поштују смену дужих и краћих стихова, иако су непарни стихови знатно дужи у односу на изворни текст, али успешност постигнуте риме упитна

је и код једног и код другог превода. Миагостовић успешно задржава риму у непарним стиховима, али није настојао да задржи укрштenu риму и потпуно ју је избацио из парних. Скоти је задржао укрштenu риму прибегавајући инвер-

зији у парним стиховима, тако да реч „*poesia*” („песма”) буде увек на крају сваког парног стиха. Таутолошка рима, међутим, својом извесном монотонијом, посебно када се понавља толико пута, одвлачи пажњу од семантичке разноликости стихова у којима је нагласак управо на разним благотворним моћима песме. У том смислу, Миагостовићев превод је успешнији, упркос измењеном ритму и звучности, што говори у прилог претпоставци да би одређене слободе у преводу могле да буду од користи.

Скоти је 1984. године за часопис *Детињство* превео две Змајеве дечје песме, „Малог брату” (*Il piccolo dorò* – Јовановић 1984: 36) и „Напомену матери” (*Avvertimento alla madre* – Исто: 67), у тематском броју *Како преводити Змаја* у којем су наведене песме преведене на укупно двадесет језика (албански, бенгалски, дански, грчки, енглески, италијански, кинески, мађарски, македонски, пољски, румунски, русински, руски, словачки, словеначки, турски, урду, фински, француски и хинди). Пишући о свом искуству превођења Змајевих дечјих песама, Скоти је рекао понешто и о рими:

[...] Јован Јовановић Змај је и велики мајстор риме, и ту се преводилац мора прилично знојити, ухватити у коштац с мајстором и покушати да се вине до његове мајсторске вјештине. Ако неће у потпуности достићи виртуозност оригинала што се ритмичко-метричке структуре тиче, он мора барем да надокнади тај недостатак лепотом и интензивношћу властитог језика.

Срећа за нас Талијане је што имамо музикалан језик а и доста богат терминологијом (Skoti 1984: 104).

Видимо да је Скоти био свестан проблема риме у Змајевим песамама и додатно му се по-

светио. Ослонивши се на музикалност и термилошко богатство италијанског језика, у поновном сусрету са Змајевом поезијом дао је себи извесну слободу и мењао је риму, постигавши знатно бољи ритам и звучни ефекат. Ервино Сепић није достигао ту бравуру у својим преводима песама „Тијо ноћи” (*Notte, silenzio*, XXXIII), „Свет” (*Com'è bello*, XLII), „Пођем, клецнем, идем, застајавам” – *Ђулићи увеоци IV* (*No, non deve morire!*) и „Јутугунска народна химна” (*Il Principe* – Јовановић 1956: 154–156). Може се рећи да није ни покушао, јер риме уопште нема. Сепићев допринос огледа се првенствено у представљању тематске разноврсности Змајеве поезије, имајући у виду одабир песама. Много је успешнији Сепићев слободан превод Змајеве збирке загонетака *Чика Јова Ђулића* (*Gl'indovinelli dello zio Giovanni*, 1957), будући да се решењима загонетака постиже мелодична рима, док су сама решења интуитивна и прилагођена деци. Артуро Кронија такође је превео песме „Тијо ноћи” (*Taci, o notte!*), „Пођем, клецнем, идем, застајавам” – *Ђулићи увеоци IV* (*Ella non deve morire!* – Јовановић 1963: 101–102) и „Свет” (*Com'è bello questo mondo* – Јовановић 1968: 86), као и Сепић, али и песме „Дед и унук” (*Il nonno e il nipote* – Јовановић 1963: 103; Јовановић 1968: 88) и „Неће мачка да се сиграмо” (*La gatta briccona* – Јовановић 1968: 87). Ни Кронија није успео да пренесе Змајеву риму, односно риме у његовим преводима нема.

Из ове панораме превода Змајеве књижевности на италијански, прво што примећујемо јесте да она није систематично превођена. Одабир песама није усклађен и мада је то у извесној мери указивало на широк тематски опсег Змајеве поезије, није показало дубинску вредност његових стихова, посебно на пољу књижевности за децу. Пропуштена је прилика да се

истакне плодност његовог стваралаштва. Друго што се може закључити јесте да ритам, мелодичност и звучност Змајевих песама захтевају изузетну посвећеност и да италијански језик располаже свим неопходним елементима и одликама да се та препрека превазиђе, иако нису сви досадашњи преводи били подједнако успешни.

Сепић и Скоти представили су, после Миагостовића, Змајеву поезију на италијанском језику и у том смислу направили значајан корак. Нажалост, ни њихови преводи нису заживели на ширем италијанском тржишту и нису довољно видљиви, будући да је све текстове, осим Скотијевих превода у часопису *Детињство*, објавила издавачка кућа EDIT из Ријеке, у оквиру антологија. Једино су Змајеве загонетке објављене као издвојено издање. Кронијини преводи заступљени су у антологијама *Најлепше стране српскохрватске књижевности* (*Le più belle pagine della letteratura serbo-croata*, 1963) и *Југословенска књижевност за младе* (*La letteratura giovanile jugoslava*, 1968), приређеним за италијанско тржиште и објављеним у Милану – прва антологија изашла је као део едиције *Стране књижевности читавог света* (*Pagine delle letterature di tutto il mondo*), а друга као део *Егиције студија о Источној Европи* (*Collana di studi sull'Europa Orientale*) Универзитета у Падови, где је Кронија радио као професор српскохрватског језика и књижевности. Иако је друга антологија објављена након Кронијине смрти, обе представљају једну од круна његових вишедеценијских темељних књижевних изучавања и изузетно су значајне због места објављивања и штампе. Ипак, и овде је реч о антологијама, а не о збиркама Змајевих композиција, које су превођене и у часописима на италијанском намењеним одраслој публици,

али који такође нису довели до видљивости Змајеве књижевности која би допринела њеном представљању кроз самосталне издавачке пројекте. Стога је Миагостовићев превод *Песме о њесми* у виду издвојеног издања остао најзначајнији подухват превођења Змајеве поезије. Иако је реч о преводу из 19. века, он и даље држи отворена врата новим преводима, јер је реч о програмској композицији, намењеној широј публици, односно и одраслима и школској деци. Не заборавимо ни то да је Скотијев превод одломка *Песме о њесми* из друге половине 20. века објављен у антологији намењеној школској деци, што доказује да је од те композиције требало кренути и када је у питању књижевност за децу старијег узраста.

Ово, наравно, не значи да треба дозволити да остале досадашње преводне Змајеве поезије на италијански језик прекрије патина времена. Било би корисно сабрати све оне објављене у антологијама и часописима и објавити их са текстовима посвећеним Змајевом стваралаштву који су писани на италијанском. Тако би се од заборава сачувао један важан део књижевног и културног блага.

5. Закључак: како да превод Змајеве песме послужи новим преводима

Поука Змајеве *Песме о њесми* безвремена је. Она указује на вредност и снагу поезије, али и на то какве би песме требало да буду. Као таква, Змајева композиција превазилази оквире епоха, покрета и појединачних поетика. Изазивала слагање или не, она носи у себи велике и вечне истине, због чега не застарева. Ваљало би је изнова превести на италијански. Са напоменама, извесним, али доследним слободама и уводним тумачењем.

Ту не би требало застати. Ђулићи и Ђулићи *увеоци* одговорили би на књижевну климу која је наступила са Пасколијем, и данас радо читаним, на посвећеност породичним вредностима, на радост и бол, на тананост пригушених осећања, величанствених у својој једноставности и на вапај за утехом која се тражи у крилу мајке природе.

Потом би се сазнало да ли би и друге Змајеве песме нашле своје читаоце на италијанском језику. Миагостовићев превод остварио је „дир двеју култура” и отворио могућност њиховог истинског дијалога.

ИЗВОРИ

- Jovanović-Zmaj, Jovan. *La Poesia. Il canto di Giovanni Jovanovich*. Traduzione di Vincenzo Miagostovich. Trieste: Tipografia di Giovanni Balestra, 1881.
- Jovanović Zmaj, Jovan. *Poesia della poesia*. Giacomo Scotti (traduzione). Zdenka Gudelj-Velaga (a cura di). *Incontri: antologia delle letterature della Jugoslavia : per le classi VII e VIII della scuola elementare*. Rijeka: EDIT, 1977, 185.

ЛИТЕРАТУРА

- Јанићијевић, Јован. *Књижевни превод и преводна књижевност*. Београд: Идеа, 1999.
- Стипчевић, Никша. Поглавља италијанско-српских културних веза, 2. Винченцо Миагостовић и његов превод „Песме о песми”. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 20 (1) (1972): 20–28.

- Ђurić, Željko. *Dozue Karduči u srpskoj kulturi*. Beograd: Miroslav, 2007.
- Jovanović Zmaj, Jovan. *Notte, silenzio, XXXIII. Com'è bello, XLII. No, non deve morire!*. Il Principe. Ervino Sepich (traduzione). Milan Crnković, Vojislav Tomić (a cura di). *Scrittori jugoslavi*. Rijeka: EDIT, 1956, 154–156.
- Jovanović Zmaj, Jovan. *Gl'indovinelli dello zio Giovanni*. Ervino Sepich (versione libera di). J. Hristiforović (illustrazioni). Rijeka: EDIT, 1957.
- Jovanović Zmaj, Jovan. *Taci, o notte!*. «Ella non deve morire!». Il nonno e il nipote. Arturo Cronia (traduzione). Arturo Cronia (a cura di). *Le più belle pagine della letteratura serbo-croata*. Milano: Nuova accademia, 1963, 101–103.
- Jovanović Zmaj, Jovan. *Com'è bello questo mondo. La gatta briccona. Il nonno e il nipote*. Arturo Cronia (traduzione). Arturo Cronia, Martin Jevnikar (a cura di). *La letteratura giovanile jugoslava*. Milano: Trevisini, 1968, 86–88.
- Jovanović Zmaj, Jovan. *Il piccolo doro. Avvertimento alla madre*. Đakomo Skoti (prev.). *Detinjstvo*, X, 1–2 (1984): 36, 67.
- Knežić, Boško. „Da Sebenico un figlio vindice nel bronzo ascolta...”: Nikola Tomazeo od književnog uzora do političke ikone. *Ricerche slavistiche*, 13 (59) (2015): 315–340.
- Konstantinović, Radivoje. *O prevođenju poezije*. Prir. Ljubiša Rajić. *Teorija i poetika prevođenja*. Beograd: Prosveta, 1981, 119–139.
- Miagostovich, Vincenzo. *Per il monumento a Niccolò Tommaseo in Sebenico: proposte edite ed inedite*. Trieste: G. Balestra, 1888.
- Salvatoreli, Luka. *Istoriya Italije, knj. II*. Prevela Jelena Bogdanović. Novi Sad: Platoneum, 2006.
- Skoti, Đakomo. *Prevođenje Zmajevog dečjeg sveta*. *Detinjstvo*, X, 1–2 (1984): 103–105.

Danijela M. JANJIĆ

ON THE UNREALIZED AND POSSIBLE
FUTURE ECHOES OF THE TRANSLATION
OF ZMAJ'S *A POEM ABOUT THE POEM*
INTO THE ITALIAN LANGUAGE

Summary

Vincenzo Miagostović translated into Italian *A poem about the poem* (*Pesma o pesmi*) by Jovan Jovanović Zmaj in 1881. That translation, even though it was a program poem intended for both adults and school children, did not lead to the expected or desired more constant translation of Zmaj's poetry into Italian in the form of col-

lections of poems. In this paper, we will present the occasion on which the text of the poem was published in Italian and why it was not received by numerous literary critics and readers. We will see if the moment was right to present Zmaj's work to the Italian readership, and then, based on selected examples, we will briefly point out the progress made in the 20th century in the form of the translation of several Zmaj's poems, in anthologies and in the magazine *Detinjstvo*, and in the form of the collection of riddles *Uncle Jova asks* in Italian. In the conclusion of the paper, we propose what could be done in the future and in what way to present Zmaj's work in Italian language.

Keywords: Jovan Jovanović Zmaj, *A poem about the poem*, Italian literature and culture

СЛИКА ДЕТЕТА У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА

САЖЕТАК: У раду је анализирана слика детета у поезији за децу Јована Јовановића Змаја. Песник полази од породице као основе друштва, васпитава дете у духу традиционалне културе и моралних начела и посматра га као равноправног члана заједнице. У Змајевој поезији за децу уочава се однос детета с члановима породице, али и према широј друштвеној заједници. Јасно је разграничено место дечака и место девојчице у српској породици и друштву, с тим да су дечацима својствене и негативне особине, док су девојчицама додељене претежно позитивне. Дете у Змајевој поезији за децу одраста у патријархалној средини и традиционалној породици и припрема се за различита животна искушења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Змај, поезија за децу, дете, дечак, девојчица, детињство, игра, поука

Увод: откриће детињства у српској поезији за децу

Људски век, грубо гледано, своди се на животни циклус, односно кретање од живота до смрти, преко младости, зрелог доба и старости, те зрела доб у највећој мери омогућава човеку креирање властите судбине, а период детињства представља добру полазну основу за даљи развој личности.¹

Бавећи се популарношћу животних доби и њиховом терминологијом у периоду од 12. до 20. века, Филип Аријес (Philippe Ariès) посебну пажњу обратио је на слику детета – на његову појавност, одевање и лексичку употребу усмерену на његове старосне доби. Све је то било од велике важности за формирање доживљаја – „тог доживљаја који је зачетник друштва деце, одвојеног од друштва одраслих” (1989: 87).

Усредсређеност на породицу и децу у грађанском друштву веома је значајно питање које Аријес отвара, јер је дете заузело „средишње место у породици, и то не само његова будућност, његово будуће удомљавање, већ његово присуство и само његово постојање” (Isto: 185).

Аријес показује да је

детињство историјска категорија и да је у модерном грађанском друштву Запада детињство „откривено” кроз историјски процес „сепараци-

* tamaragrujic77@gmail.com

¹ У животу сваког човека велику улогу игра одредница „животна доб” која је мање-више усредсређена на хронолошко сагледавање периода од рођења до смрти, а године живота човека постале су „један од општих начина поимања биологије човека” (Ariès 1989: 42).

је детета” у посебну антрополошку и друштвену категорију (Љуштановић према Arijes 2011: 255).

Према Аријесу, доживљај детињства „одговара свести о посебности детета, свести о ономе по чему се дете разликује од одраслог” (1989: 176).

Детињство се сматра друштвеним конструктом. Као такво, оно обезбеђује интерпретативни оквир за контекстуализовање првих година људског живота (Љуштановић према Praut – Džejms 2011: 256).²

Епоха романтизма и поезија за децу Јована Јовановића Змаја доносе нову представу о детету у српској књижевности за најмлађе.³ Усредсређеност на породицу и децу веома је значајно питање које Змај отвара својим песништвом – дете је заузело средишње место у породици.

Душан Радовић тврди да је „неоцењиви значај Змаја, у том проглашењу детета, његовом промовисању” (2008: 413), а „Змајево откриће детета, његова апотеоза детињству, значајан је датум у историји наше културе” (Исто: 430).

Зачетке конструкта детињства, карактеристичног за српску културу друге половине 19. века, Јован Љуштановић препознаје у Костићевој *Књизи о Змају*, којом Костић, критикујући традиционални конструкт детињства у Змајевим песмама за децу, наговештава модерно схватање детета и детињства, тачније „његов лични ’конструкт детињства’” (Љуштановић 2011: 256).⁴ Костић првенствено критикује Змајево стармало дете и васпитну тенденцију у његовом песништву за децу, а залаже се за право, аутентично дете. Јован Љуштановић закључује како на маргинама Костићеве *Књије о Змају* „остаје сјајан наговештај модерног схватања де-

тета као социјално издвојеног бића, али бића јасне субјективности, аутентичности и слободе” (2011: 261).⁵

Књија о Змају Лазе Костића без сумње доноси нову представу о детету у српској књижевности за децу. Ту се „појављује зачетак оног мишљења по коме је детињство не само антрополошки већ и историјски феномен” (Исто: 256), друштвени и породични конструкт подложен динамици и промени.

У различитим представама детета у српској књижевности за децу може се пратити улога и представа о детету у српској култури и друштву.⁶

Конструкт детињства у поезији за децу Јована Јовановића Змаја

О Змајевом писању за најмлађе изречено је много мишљења и „поезија за децу је наишла на бољи пријем и оцену књижевне критике од осталог Змајевог стваралаштва” (Грујић 2010: 17). Осим Лазе Костића и Богдана Поповића, књижевна критика указивала је на значај и вредност Змајевог песништва за децу.

² В. у: Коп 1991; Ненадић 1998: 677–697; Praut 2004: 51–76; Требјешанин 2012: 195–205.

³ У периоду романтизма јавља се интересовање за дете; в. у: Ђорђевић 1990.

⁴ Лаза Костић заузима се за „естетска начела у поезији – залаже се за активну улогу детета у поезији за децу” (Грујић 2011: 268).

⁵ Миливој Ненин истиче да је Јован Љуштановић показао „колико је Костићев приступ детету пунији, поштенији и са више поштовања према детету” (Ненин 2013: 17).

⁶ Према мишљењу Жарка Требјешанина, историјску димензију у схватањима детињства могућно је пратити кроз промене представе детета и детињства у историји књижевности (2012: 195–205).

Ако постоји песник у српској књижевности који је свима знан, макар по једној песми или по неколиким стиховима понетим у сећањима из детињства или из школске клупе, то је свакако Јован Јовановић Змај. На помен његовог имена (или чак само надимка у том имену) неизбежно се јавља асоцијација – песник (Клеут 2000: 7).⁷

Према навођењу Милана Шевића, Змајев допринос у домену књижевности за децу „епохалан” је, а по броју песама за децу његово је стваралаштво „јединствено у читавој књижевности светској” (Шевић 1911: 18). Змај приказује најразличитије тренутке и ситуације у животу детета, „читав живот дететов, и то од прве његове године па све до одраслога младића и девојке, свако доба његово, у игри и у збиљи, и у свим односима његовим” (Исто).

Милан Богдановић један је од првих књижевних критичара који стаје у одбрану Змајеве поезије за децу, говорећи првенствено о представи детета која је праћена „кроз све епохе и стања детињства” (Богдановић 1949: 9). Змај је „највише романтик” (Исто: 4) управо у својим дечјим песмама, а њихова прва и велика вредност огледа се у „реалитету живота у коме су дате” (Исто: 5), те свако дете може у њима да се препозна. „Од стања ’малог човека’, до првих судара и сукоба са животом, читава је то скала разноврсних тренутака и расположења кроз које Змај прати и слика дете” (Исто: 9).

У књижевности за децу Змај се највише истакао својом способношћу да што верније прикаже дечји свет, кроз емоције детета, анегдоте и најразличитије несташлуке. На шалив и игрив начин, покушавао је да ослика и дечје мане, чинећи то уз поуку, а све у тежњи да и одраслима што уверљивије дочара свет деце.

Програмске песме објављене у листу *Радован* („Поздрав деци” – Јовановић 1933: V: 14)⁸

и *Невен* („Поздрав деци” – V: 36) важне су за сагледавање Змајевог односа према деци. У листу *Радован* песник жели, да уз помоћ „забавице, поучице”, поучи младе, док је у *Невену* децидници: жели да уједини српску децу са циљем да чују „српски глас”, уз помоћ „збиље и поуке”, „песме и попевке”, игре и шале „за одмора час”, да би „здрав и једар плод” дао допринос целом српском роду.

Поука наспрам забаве у обраћању деци основни је песнички принцип који Змај примењује, а све у циљу образовања и васпитања младог нараштаја и припреме за будући живот.

У „Љубичици” (V: 113) песник мотивом љубичице⁹ изражава своју љубав према српској деци: „Нашао сам љубичицу, / Претечницу пролећа; / Миришућ’ је детињску ми / Радост срце осећа. [...] – Ма да грли душа моја / Цео, цео дечји свет. [...] Ал’ у песми нек замири / Моја љубав према вам’!” Мотивом љубичице Змај указује на лепоту детињства.

Код Змаја, дете се издваја као посебна категорија, без родне квалификације, а песникова „визија детета у песмама је лирскога рода” (Marković 1978: 43). Змајев однос према деци најбоље илуструје „Срце дечје” (XII: 216),¹⁰ где се песник првенствено обраћа дечјем срцу, јер

⁷ Марија Клеут, на основу најпотпунијег издања Змајевих *Сабраних дела*, које је приредио Јаша М. Продановић, публикованог у шеснаест књига, наводи да је Змај написао 4.152 изворне песме – 79.748 стихова; од тога, према мишљењу Василија Радкића, Змај има око 1.400 песама за децу (Радкић 2003: 403).

⁸ Наводи из *Сабраних дела Јована Јовановића Змаја, I–XVI* (1933–1937) биће у даљем тексту означени називом песме и/или бројем књиге и бројем стране.

⁹ Љубичица – „скривена врлина и лепота; скромност” (Купер 1986: 97), јесте „цвеће са магичном снагом” (Чајкановић 1994: 146), а љубичаста боја симбол је „нежности, младости, љубави, чежње” (СМР 1998: 60).

¹⁰ В. у Грујић 2012: 17–18.

„суштину дечје природе чине емоције, јер у основи комуникације детета са светом јесу осећајна реаговања на средину” (Marković 1978: 43). Након питања: „Какво треба овог света / Да је срце у детета?” – поетска слика гради се на поредбеним изразима заснованим на елементима из природе а одговор се заснива на живописним формулативним поређењима: „Као љиљан¹¹ нек је чисто, / Као роса нек је бистро, / Кô љубица нек је смерно, / Кô зрцало нек је верно”. У другој строфи, изричу се жеље за дететовим напретком и одрастањем: „Нек је свеже као врело, / Нек је чило и весело, / Кô птица на грани, / Као да се кани, / Сваког часа у рај с’ дићи, / Здружити се с анђелчићи”. Поређења детета са биљкама и животињама „имају своја архаична изворишта у паганским представама о јединству света” (Клеут 2006: 35). Символика цвећа упућује на чистоту и лепоту детињства, а симболика птице на разиграну и веселу детињу природу. Овакве песничке слике везују се за представе о непрекидној обнови живота, али и свеукупном јединству, јер се „посредством метафоричког говора, природа антропоморфизује и тако трансформише у симболичку слику човекове егзистенције” (Радикић 2003: 148). Стихови наговештавају древно веровање у магију речи, представљајући врсту благослова. Поетском сликом у песми „Срце дечје”, Змај је „дао слику идеалног детета као скуп најлепших особина који га чини неземаљским, анђеоским ликом” (Исто: 98). У овој песми најдубље је исказано Змајево осећање природе детињег бића, јер „у његовом поетском схватању дечје биће је саздано од невиности, наивности, безбрижности, душевне чистоте и маште” (Marković 1978: 43).

Представа о детету као идеалном бићу заступљена је и у песми „Дете” (VII: 73), где песник

о детету говори са великим уважавањем: „Много је то речено / Кад се каже дете” и као дару од Бога: „Детета се не пита: / Ко си ни чији си? / Та од Бога вишњег / На зло послан ниси”. За песника су сва деца иста, без обзира на порекло, свако је дете јединствено и „душа за се”, а непосредним обраћањем сваком се детету указује пажња: „Видимо те здравачка, / Ведра, бистра, млада, – / У оваке соколиће¹² / Будућност се нада”. Од детета се очекује да израсте у правог јунака – сокола – који ће служити српском роду, али од крајњег исхода зависи и пут који ће оно одабрати. Песник је свестан да дете не може да разуме поруку која се односи на избор животног пута, али истиче да деца треба да слушају одрасле, јер би погрешна одлука довела до „српске пропасти”, а оном правом појединац ће се „србујућ’ човеком показ’ти”.

У песми „Анђео доброг детета” (VII: 22) песник дете назива добрим чедом, истичући његову безазленост и доброту. Слика детета као симбола анђеоске доброте присутна је и у „На добром путу” (V: 217), где девојчица помаже сиромашној удовици, а поента је наглашена директним обраћањем детету: „Чедо наше драго, / На добром си путу!”.

Песма „Добро дете” (VI: 346), испевана у првом лицу једнине, представља исповест девојчице која се поноси тиме што слуша родитеље и помаже укућанима: „Ја сам добра па слушај / Све што мама каже, / Зато ће ми Бога / Увек да помаже”.

Змај изнад свега цени слогу и љубав, нарочито у породичним односима, између брата и

¹¹ „Љиљан је симбол белине, далеке чистоће, невиности и девичанства” (Gerbran – Ševalije 2004: 519).

¹² Соко симболизује стремљење, победу, узлажење кроз све равни, предочава слободу (Kiper 1986: 153). У српској усменој књижевности соко је симбол јунаштва.

сестре, и докле год владају хармонични односи и „злоба не замути душе чисте” они су за њега анђели („Брат и сестра” – V: 347).

У „Нашем пупољку” (VII: 93) приказује се Змајев однос према девојчици коју поред пупољка назива и чедом. Песник градацијски ређа слике не би ли приказао како дете расте: „пупољак мали”, „пупољак вити” и „пупољак красан”, изражавајући тиме и интензитет емоционалног односа према деци. Девојчица је окружена љубављу и израста у добру особу, а порука је дата у последњем стиху у којем се наводи да девојчица може да каже: „Српкиња сам”. Развијена песничка слика са мотивом цвета, као симболом чистоте, завршава се наметнутим поруком у изразито родољубивом тону.

Слику дечјег бића Змај употпуњује песмом „У лепом кругу” (VII: 133), обједињавајући све особине младог нараштаја: доброту, искреност, слогу, љубав, а првенствено заједништво, као симбол „лепог круга”: „Међу вама ја не видим / Разорницу змију...”. Према мишљењу Јована Љуштановића, „лепи круг” постаје

универзална метафора за аутономан и идеализован свет детињства. Тахмишчић ову метафору промовише у предоминантну слику детета и детињства у Змајевој поезији (Љуштановић 2012: 5).

Оваквим тумачењем Змајевог света детињства успостављена је јасна разлика између света деце и света одраслих, јер су „у лепом кругу” дечја „срца безазлена”, чиста, неокаљана и „то је затворен круг који подразумева заклоњеност од великог света” (Исто: 5). Оваквом сликом идеализује се представа о детету у српској књижевности 19. века.

Песме у којима Змај пева о детету потврђују да је гајио дубоко разумевање према деци, а највише љубав, што му је помогло да у потпуности сагледа и „рашчлани дечју душу” (Цуцић 1978: 34) и дечји емоционални свет, градећи на тај начин слику детета, јер „лик и суштина детета основна су песникове преокупација” (Marković 1978: 45).

Однос: дете–породица у поезији за децу Јована Јовановића Змаја

Дете је у Змајевој поезији везано за грађанску породицу и традицију и под великим је утицајем традиционалног мишљења и говора. Оно је слободно, креативно и маштовито само у игри, док свет одраслих спознаје уз свесрдну подршку и савете. Змај прати дете од успаванки, првих покрета и корака, преко срицања и учења слова, до првих суочавања са различитим проблемима одрастања, припремајући га за озбиљан живот.¹³

Према деци заузима заштитнички однос чувања и бриге, о чему посебно говоре успаванке: „Ево ти” (V: 59), „Мати сину код колевке” (I: 112), „Тихо ноћи моје сунце спава” (I: 93), „Чедо моје” (VII: 97). У Змајевој поезији, као и у усменој књижевности, успаванке се обраћају мушком детету – а певају их мајка или сестра. Мајка жели да јој син израсте у јаког и снажног момка (јунака, сокола који ће служити српском роду) и тај патриотски моменат заправо је плод епохе националног романтизма, који је у Змајевој поезији и ван оне из домена књижевности

¹³ Тамара Грујић је доказала како Змајева поезија за децу произлази из народне поезије и њених жанрова, в. у: Грујић 2010.

за децу и те како присутан. Сестра крај колевке само назначавала заштитничку улогу – она је предодређена да постане стуб породице (као њена мати), те се путем поезије девојчице и припремају за своје животне улоге, у складу са патријархалним односима заступљеним у српском друштву. Стога није изненађење то што су оне у Змајевим песмама, посебно старије сестре, приказане као дадиље своје млађе браће, пуне разумевања за њихове несташлуке, спремне да се зарад идиличне атмосфере у дому лате свих послова. Њихови несташлуци неупоредиво су блажи у односу на неваљалства која се приписују дечацама.

Змај наглашава важност братско-сестринских односа, бриге и неговања, као нпр. у песми „Како сестра пева, кад малога брацу љуља” (V: 31), где сестра нежно говори љуљашци да лепо љуља брацу како се не би расплакао: „Нек се љуља, нек се њија, / Нек се снажи развија. / Љуљај ми га, љуљо мека, / Док донесе мајка млека, / Док донесе отац хлеба, / И крај хлеба све што треба. / Сви ће онда сести амо, / Да заједно ужинамо”. Песник истиче љубав између брата и сестре и важност заједништва целе породице, представљене као гнездо пуно љубави и нежности, где и мајка и отац дају свој допринос благостању и идиличној слици. Тепање и умиљавање сусрећемо у песми „Брат и сеја” (VI: 36), где се међусобно ословљавају са „мила сејо” и „мили брате”, док из књиге заједно читају: „Над њима је анђо слоге, / Праве среће чувар прави; / И ја молим вишњег Бога, / Да их никад не остави, – / И да свугде српска деца / Буду сестре, браћа мила, / А над њима анђо слоге, / Да развија своја крила”.

Сестра је у улози заштитнице млађег брата и у песми „Мала сеја и мали браца” (V: 139), упозоравајући га да може да се опече, ако не буде

опрезан; у „Сестри и малом браци” (V: 334) сестра говори млађем брату да не спава, јер је Божић и мајка ће му донети поклоне; у „Моле се Богу” (VII: 86) сестра учи млађег брата како да се моли; у „Малој дадиљи” (VI: 146) сестра чува млађег брата; у „Брата се дури” (V: 19) покушава да орасположи брата који се љути.

Код Змаја срећемо и слике братске бриге за сестру. У песми „Братац и сестрица” (V: 16) брат чува сестру и мајка му даје савет да сестри треба увек да буде подршка („На сваком месту, у свако доба”); у „Ветре, ветре” (V: 174) брат чува сестру од болести, од назеба; у „Друштву за међусобно помагање” (V: 112) брат и сестра се слажу и једно другом помажу; у песми „На студенцу” (V: 74) брат помаже сестри да донесе воду са извора; у „Малој болесници и малом доктору” (V: 137) брат и сестра се заједно играју – она је пацијент, а он доктор; у „Мери – вери” (V: 137) брат и сестра се надмећу ко је већи од њих двоје; у „Опомени за времена” (V: 136) брат проба млеко, да се сестра не би опекла.

Порука коју Змај жели да пренесе најмлађим члановима породице, садржана у песми „Брат и сестра” (V: 347), јесте да братско-сестрински односи треба да буду засновани на узајамној љубави, без злобе, јер је то једини и прави пут који води ка напретку породице и друштва.

Сви описи блискости и бриге код Змаја играју важну улогу; он има неизрециву потребу да искаже значај топлих породичних односа. Невезано за доб детета, између браће и сестара најчешће влада слога и дете је у његовој поезији увек вољено, заштићено и ужива подршку.

У ташунаљкама и цупаљкама Змај такође показује присност детета са најужом породицом. Народни певач обраћа се детету уопштено, док Змај уводи додатни моменат блискости, дајући

деци лична имена. Ташунаљке имају готово обредни карактер, односно казују се зарад дететовог напретка и благостања, не би ли се призвало дечје срећно детињство. Иако су ови жанрови код Змаја највише усмерени ка девојчицама, у његовом игривом свету нема разлике између дечака и девојчица – право на осмех и срећу имају сви.

Оба родитеља учествују у одрастању и васпитавању деце, јер је породица у Змајевој поезији основ развоја друштва. Стуб породице јесте мајка, а уз њу се појављује и отац – „у складу са новим вредносним системом и новим социјалним нормама Змајевог доба, улога оца се све више мења и он се укључује у васпитање детета” (Грујић 2010: 164). Отац је присутан у моменту ницања дететовог првог зуба („Лаза” – V: 28) – сам чин приказан је у атмосфери грађанске породице, уз велику радост и топлину. Василије Радкић у песми издваја лепоту дечјег лица, што је „пример како песник песничким средствима, увођењем естетског кода у исказ, успева да изрази суштинску лепоту детета и детињства” (2003: 99).¹⁴

У „Очевој птици” (V: 93) отац је приказан као неприкосновени ауторитет који треба дете да врати „на прави пут”.

У Змајевом песништву дете има подршку и онда кад треба да начини први корак („Дубак, дубак” – V: 357); уз њега су мајка и сестра, чиме се показује да се важни моменти у дететовом животу одвијају у кругу најближих и да дете одраста у здравој породици.

Показује се колико су деца везана за своје родитеље, те се дечаци поистовећују са очевима, а девојчице са мајком. У песмама „Лепа имена” (V: 289) и „Одговор мојој сестри Видосави” (V: 290), девојчици је најмилије мајчино име, а дечаку очево, што „упућује на патри-

јархални модел породичних односа: дечаци се везују за оца, а девојчице за мајку” (Радкић 2003: 101).

Змајево дете одраста у кругу породице коју чине и бака и деда. Бака је оличење мудрости и искуства („Дете и бака” – XII: 146), увек спремна за причу („Увек има причу / За дечицу малу” – „Стара бака” – VI: 107), преносилац је традиције („Приповеда старе приче / Што их чула негда давно [...] Те ће приче сада деца / Да у своје душе приме, Да имају своју децу / Забављати кадгод чиме” – „Око старе мајке” – VI: 165). Змај бакине приче пореди са епским песмама („Слушају се ове приче / Ка̂ и гуслар кад загуди, – / Такве приче, ка̂ и песме, / Дуже трају него људи”), те се закључује да се таква дела воле, памте и у кругу породице преносе са генерације на генерацију.¹⁵

У песми „Дошла стара мајчица” (VI: 194) бака одлази у посету унуцима: „Стара мајка сагла се, / Топи се од миља; / Руком децу милује, / Оком благосиља”, док је у „Баба Јуки” (VI: 182) бака срећна, окружена својим синовима, унуцима и праунуцима, „с цвећем свога дуга века”. Песник користи метафору да би означио успех бакиног живота, цвеће поистовећује са потомством, што има значење сталног обнављања живота и носи јасну поруку да је бака српском роду подарила добру децу.

Док је бака „оличење доброте, добри дух породице” (Радкић 2003: 76), деца јој се радују

¹⁴ Лепоту дечјег лица, као „својеврстан божји дар”, Радкић уочава и у песми „При ступању у нову годину” (V: 176), „у којој се посебно истиче зрачење дечје радости – осмех на лицу девојчице, његова чистота и неусиљеност знак су божанског даривања” (2003: 99).

¹⁵ „Песма 'Око старе мајке' представља сажетак традицијског живота народне песме и приче, али и потврду да се свака генерација васпитава на традиционалном наслеђу” (Грујић 2010: 158).

и радо проводе време са њом, деда је код Змаја „носилац идеје патриотизма и родољубља” (Исто: 76), његова је улога да васпитава дете у духу „гусларске традиције”.

Песма „Дед и унук” (VII: 57)¹⁶ испевана је у епском тону, у виду разговора о славној српској прошлости. Питање које дете поставља деди – „Је ли, деда, зашто сам ја / Те гусле целивд?” – у функцији је поруке која делује наметнуто. То питање дете не поставља из радозналости, већ овде сведочимо песничком поступку у циљу наглашавања поруке коју треба пренети детету:¹⁷ „Ти не схваташ, Српче мало, / Ми старији знамо! / Кад дорастеш, кад размислиш, / Каз’ће ти се само!”.

Деда представља ауторитет, па чак и у породичном окружењу дете мора да је спремно када деди честита славу („Иду да честитају” – VI: 35). Деда је код Змаја задужен за подучење о историји и неговање традиционалних вредности, те је и његов однос са унуцима предочен у таквом светлу, без неког приснијег контакта.

У кругу породице Змај упознаје дете са обредима и обичајима српског народа и такве песме прилагођене су дечјем поимању традиције.¹⁸ У Змајевом песништву за децу најзаступљенији су божићни обичаји.

Песмом „Христос се роди” (V: 244) песник позива децу да се радују Божићу. У „Божић, Божић бата” (VI: 360) такође се слави рођење Исуса Христа: „Данас целим светом / Херувими лете: / Данас ће се родит / Христос, мало дете; / Данас нема туге, / Данас боли ћуте, Све су данас мисли наше / Небу подигнуте”. Песник на крају уводи дете и у начин прослављања овог великог празника (свећа гори, слама је унета): „А ’Рождество’ певаћемо / По стотину пута. / Ево већ и вертеп, / Отварајте врата! / Божић, Божић бата!” Крај асоцира на народну обредну

праксу – вертеп и усмене божићне песме – *Божић баџа*.

Девојчица која лепо пева божићне песме тема је „Мале појачице Маре” (V: 95). У песми „Бадње вече” (VI: 156) приказује се са каквим осећањем укућани дочекују Божић: „Од милине свете / Деци сузе очи, – / А још и не знају / Да ће вертеп доћи. / Задрхтале душе, / Па као да зборе: / Јесмо ли на земљи / Ил’ на небу горе?”.

У песми „Иде Божић, иде” (VI: 277) најрадоснији празник долази као у народној поезији – издалека – доносећи спас; на крају, песник саветује на који начин је најбоље дочекати Божић – а то је чистог срца: „Спремајте се, децо, / Да га дочекате! / А знате ли како? / Нек се греси скруше, / Па с чистотом срца / С светлошћу душе”.

Песма „Уочи Божића” (V: 23) најпотпуније приказује начин прослављања. Почиње описом пустих улица на Бадњи дан, јер се празник дочекује у кругу најближих, уз неговање одређених обичаја: деца броје орахе, дете у колевци добија лешнике, а мајка гледа у вареник, не би ли сазнала „каква ће бити летина”. Ту је и бака Дада, а отац приповеда како је некад прослављао Божић, али да му је овај најдражи. Змај

¹⁶ Лаза Костић наводи да је ово „најпопуларнија, најомиљенија песма Чика-Јовина” (1984: 133), али да је дете приказано „стармало”, интелектуално недорасло, а баш та недораслост јесте важан основ издвојености детињства као засебног антрополошког статуса” (Љуштановић 2011: 257).

¹⁷ Исти поступак Змај примењује и у песми „Два питања с одговором” (VII: 225).

¹⁸ У Змајевом песништву за децу присутни су календарско-обредни (божићне и коледарске песме, ускршње песме) и породично-обредни циклус (свадбене песме, почаснице, песме о крсном имену и молитве). Породично-обредном циклусу Тамара Грујић придружује и посленичке песме, које се односе на обичаје при убирању летине и обављању других заједничких или појединачних послова (2010: 133–145).

приказује празновање у грађанској породици, уз поштовање одређених народних обичаја.

Божих је код Змаја приказан и у песмама „Малој деци на Божић” (V: 175) и „Добро ће бити да чујете и ово” (V: 335), где је тема богата трпеза (ораси, лешници, јабуке, чесница са медом, печено прасе, баклава). Песник упозорава да се не треба прејести. Према навођењу Тамаре Грујић, „уочава се нови дух у односу на народну песму и традиционална веровања, јер Божић дозвољава да се једе и пије у већим количинама” (2010: 135).

Мотив даривања чест је у Змајевим божићним песмама а чину даривања нарочито се радују деца. У „Новим чизмама” (V: 145) дечак Данило добија чизме на поклон; у „Морам да се похвалим” (VI: 159) дечак од стрине добија играчку, а његова сестра лутку; у „Сестри и малом браци” (V: 334) сестра се хвали брату да јој је Божић донео нову лутку, а и он ће добити поклон чим стигне мајка. Даривање представља вид изражавања блиских породичних веза.

У „Божићу” (VI: 368) приказује се како се овај хришћански празник прославља у цркви. У духу хришћанства испевана је и песма „Шта анђеоло деци шапуће” (VII: 10): анђеоло децу припрема за слављење најрадоснијег хришћанског празника. Величање Божића присутно је и у песмама: „Христос се роди” (VI: 376), „Божићна слика и песма” (VII: 11), „Божићна песма” (VII: 12), „Божић” (VII: 13), „Радост” (VII: 14), „Божићна” (VII: 15).

Змај детету указује на значај традиције и на потребу за њеним поштовањем (Грујић 2010: 136). Дете се упознаје са појмовима Божића, Бадњег дана, полагајника, вертепа, варице, бадњака, чеснице, божићне печенице, али и са одређеним обичајима који прате овај празник: уношењем сламе, бацањем ораха, ломљењем

чеснице, просипањем варице по кући, као и значајем породичног окупљања.

Змај упознаје децу и са ускршњим обичајима; у песми „Туцају се” (V: 346) туцање ускршњим јајима представља вид дечје игре и надметања. Он, такође, васпитава дете у хришћанском духу, нарочито у песми „Христос и деца” (VI: 382) где Христос децу учи да поштују цркву, своју веру и да се клоне сваког греха који унижава душу, да се труде да уче („Знање диже, знање крепи”) и да остану на путу поштења („За неверу, за незнање / Свака с' рђа радо лепи”).

„Слике окупљених укућана, свечарска, благданска дружења, атмосфера дома, међусобно помагање чланова породице представљају иконичке призоре у Змајевим песмама” (Радикић 2003: 73). Често се преиспитују животни доживљаји малих јунака, у жељи да остану на правом путу, јер су праве савете, засноване на искуству, добили од својих најближих, у кругу породице.

Инспирисан свакодневицом, сликајући дете у различитим животним ситуацијама, Змај је успео да се обрати деци путем народних пословица. Његова „дидактичност која се изражава у виду пословичног казивања” (Грујић 2010: 87) последица је чињенице да је и сам одрастао на српској традицији и народној песми. Обраћајући се деци стиховима у које је уткао и доживљаје из властитог детињства, највећи српски песник за децу успео је да у своју поезију унесе и дух грађанског песништва, не испуштајући из вида естетске оквире које песма треба да задовољи.

Једнако су важне и лекције о учењу и марљивости. Змај истиче важност похађања школе и стремљења знању у свакој ситуацији, говорећи како се зарад добрих оцена, знања и резултата ваља одупрети свакој ситуацији која има

за циљ да дете одвоји од књиге и пре него што је оно завршило са својим обавезама.¹⁹

Змај је упућивао децу на пријатељство, са намером да им укаже на важност блиских и срдачних односа међу људима, на релације које могу да трају цео живот.²⁰

Писао је о позитивним људским особинама, како би деца спознала да је врлина мерило доброте и вредности. Поручивао је да је важно бити вредан, умерен, опрезан, марљив, учити занате, бити вешт, сталожен, ревностан. Учио је да не треба претеривати, журити, хитати, лагати, својатати туђе, китити се туђим перјем, духовно и физички се прерушавати. Истицао је важност радних навика, исказивање поштовања, бриге о одраслима и слабијима, помагање. Говорио је о појавама битним за дечје одрастање, помињући кључне врлине свакодневице и људске природе, увек наглашавајући последице које ће дете сносити уколико послуша или пак не послуша савет.

У Змајевом каталогу ликова, лоше особине предодређене су за дечаке²¹ а позитивне за девојчице, које су савесне и лепо васпитане. Прикази дечака као негативног лика и девојчице као позитивног проистичу из традицијског ни за и представе о дечаку/мушкарцу који не мора увек да живи „по правилима” и девојчици/жени која мора да поштује општеприхваћене традиционалне вредности и норме, јер би у супротном била изопштена из друштва.

У „Пура-Моци” (V: 151), како би окарактерисао свог јунака, Змај користи технику преувеличавања (пренаглашавања) појава и проблема и разоткрива понашање и живот малог јунака „сасвим на свој начин”, који уместо логички очекиваног понашања поступа супротно: „У школу га дали, – у школи је спаво. / А кад није спаво, боље да је спаво, / Скамије је секо, но-

гама је лупо, / ил’ је муве хвато па им крила чупо. / Кречио је перо, прописе је деро / Књиге није чуво, већ се њима грукво. / Недељом је бежо од Божијег храма, / У порти се тукло са алвацијама”. Пура-Моцино асоцијално понашање последица је неваспитања и непослушности и Змај га оштро критикује и осуђује, не прихватајући традиционалне норме понашања, те Пура-Моца постаје један од негативних јунака.

У „Гаши” (XII: 231) показује се како у животу пролазе они који нису способни да изуче занат. „Лењи Гаша” започињао је многе послове, желећи да постане столар, ковач, тикач, лончар, кројач, пекар, месар, чизмар, ратар, ћурчија, али није успео ни у једном науму, јер: „Што год Гашан поче радит, / Све суноврат оде! / Гашо, Гашо, лени Гашо, / Шта ће с тобом бити?”. Гаши једино преостаје да се каје што се у младости није више трудио: „О младости, лепо доба / Лудо ли ти прође, / Куку леле, тужан Гашо, / До чега ли дође!”.

У „Материној мази” (V: 10), поред лењости се као доминантна дечја особина истиче и размаженост, док је у песми „Лењи Рава” (VI: 77) приказан дечак који се уморио сањајући да ради. Портретима деце чије је владање друштве-

¹⁹ „Мала читаља” (V: 52), „Мала” (VI: 84), „Читају” (V: 205), „Ман’те је на миру” (V: 143), „Читај, Лело” (V: 263), „Учимо се” (VII: 125), „Уч’те се, децо” (VII: 156), „Ђаче сиротанче” (VII: 237), „Самоук” (V: 251). Змај пропагира знање и велича школу; такве песме недвосмислено имају дидактичку црту и наглашену жељу за образовањем будућег нараштаја.

²⁰ „Добар друг” (VII: 140), „Другарице” (V: 80), „Пријатељ много вреди” (V: 202), „Проба вредности” (VII: 150).

²¹ Пура-Моца, лењи Гаша, Рашко-несташко, Лаза – материна маза, дурљиви Перица, неписмени Максим, Кржљавић Љуба. У Змајевом каталогу мушких ликова, у песмама: „Обућарски шегрт” (VI: 237), „Самоук” (V: 251), „Мали Ђука” (VI: 229), „Има среће и без богатства” (VI: 336), „Искушење” (XII: 195) – присутни су и вредни и паметни дечаци.

но неприхватљиво Змај жели да малог читаоца насмеје, али и да упозори на последице непожељног понашања.

„Склоност девојчица према читању, учењу и образовању има значајно место у сликању женског дечјег лика у Змајевом песништву за децу” (Радикић 2003: 101). У „Глете шта бива од добра детета” (VI: 44) налазимо портрет девојчице која је одабрала прави пут и касније постаје девојка „за узор”: „Благослов је свуда прати. / И душу би своју дала / За свој мили српски род. / Право вели пословица: / 'Какво семе, такав плод'”. Анђуша је рада да запева српске песме од којих јој искре очи, чиме Змај поново подсећа на снагу родољубља, не пропуштајући да деци нагласи важност љубави према домовини. Јунакиња је прави идеал српске девојке – добре душе, вредне, раде да пружи руку свима. Позивање на пословицу као поенту указује на Змајево високо вредновање традиције и универзалних вредности, и важност породице.

Ликом Анђуше, Змај ствара прототип „српске девојке”, уносећи елементе свог времена, јер девојка не само да је вредна и весела, већ је и образована и увек спремна свима да помогне. Змај полази од вредне девојчице која израста у жену са троје деце, која служи „за пример и узор” и која је све постигла својим радом. [...] Змај је градио Анђушин лик у складу са временом и захтевима друштва у којем је живео, те је у песму уградио и елементе родољубља који женску еманципацију стављају у други план. Змај песму завршава пословицом, што такође указује на поштовање традиционалних вредности. Иако је у наслову песме изостала родна припадност, пошто је Змај употребио именицу средњег рода – дете, овом песмом Змај наговештава почетне кораке у женској еманципацији (Грујић 2012: 19–20).

Исти мотив присутан је и у „Материној десној руци” (V: 61), где је порука јасна: благо оној мајци којој је кћи десна рука, односно благо оној породици која у кући има, према Змајевој визији, прави идеал српске традиције и културе.

Према карактерним одликама Змајевих јунака, Слободан Ж. Марковић издваја три типа. Најбројнију групу чине безазлена деца, другу, знатно мање бројну, добра деца, а трећу „неваљали Змајеви дерани, чији поступци и изглед не одговарају устаљеним грађанским врлинама којима се одликује 'добро дете'” (1978: 54) и такви поетски ликови остављају најупечатљивији утисак.

У Змајевој поезији за децу која исказује афирмативан однос према марљивости и породичној идили и заједништву нема стриктних подела послова на оне које обављају дечаци и оне које обављају девојчице. Штавише, није реткост да и дечаци и девојчице заједно завршавају своје задатке, било у реалним пословицама било у игри („Мала берба” – V: 288, „Пазар” – V: 207, „На студенцу” – V: 74). То су активности које треба да подстакну на сарадњу, бољи однос према заједништву, поштовање колектива. Одређене улоге дечака и девојчица јесу засноване на традиционалном вредновању, али су понајвише усмерене на указивање на оно што је погодно и заслужује хвалу и оно што је лоше те изискује покуду. Дечак би требало да буде снажан, спреман, способан, а девојчица да представља стабилност, сигурност и заштитницу дома.

Змај је певао о игри, детињству, љубави, пријатељству, породици, али и о срећи. У његовом вредносном систему срећа је најважнија ставка и долази као резултат највећих врлина („Срећа” – VII: 129). Лењост, безобразлук, лаж,

пакост и сличне мане и поступци удаљавају човека од овог осећања.²²

Известан број Змајевих песама за децу садржи социјалне мотиве: „Мали Ђука” (VI: 229), „У новом капуту” (V: 144), „Птице на прозору” (VI: 26), „Гушчар Лака” (V: 363). У њима се истиче тежак материјалан положај деце и њихова борба да опстану у свету злобе и неправде.

Змај је наглашавао да је важно да деца израсту у узорне људе пуне врлина, племенитости у срцу, спремне и способне да делају за властиту срећу, живот и успех. Циљано је бирао пословице и ситуације, тежећи да приче о којима казује буду доступне деци свету. Пословице, као универзалне поруке, прилагођавао је ситуацијама у којима би деца могла да се поистовете са опеваним несташлицима, емоцијама и догађајима, како би кроз тај доживљајни моменат у њиховим душама успела да се сачува порука која негује сваку врлину и доброту.

Према Слободану Ж. Марковићу, Змај на моралним принципима заснива целокупну своју поезију, а нарочито песме за децу (1978: 44), док Насиха Капицић-Хацић сматра да Змај „пучава отворено и директно, а то, несумњиво, умањује значај многих његових песама” (1981: 11). „Кад би се ослободио васпитне тенденције, он је стварао деци песме које су до данас остале ненадмашне”, закључује Милован Данојлић о васпитном моменту у Змајевој поезији за децу (2004: 102). В. Радкић дидактички моменат у Змајевом песништву за децу доводи у везу са Змајевом позицијом националног песника, који песмом директно утиче на млади нараштај:

Разни видови и форме „наравоученија” обежавају већину његових песама. Поучност се креће од благог савета до огољене дидактике и моралисања. Преко директних наравоученија

или посредованих порука, Змајеве песме дају деци одговоре практично на сва питања од значаја за њихов развој – од савета како се понашати у разним приликама, како сачувати здравље, како решити разне животне дилеме и сл., до установљења једног бривијара моралних норми по којима се треба владати (Радкић 2003: 131).

Ритмом и нарацијом Змај је успевао да тка поезију коју најмлађи лако памте и која, упркос јасној поруци коју доноси, оставља деци слободу избора – јер Змајева поезија

уводи у лавиринт, тражи интелектуално и емоционално учешће и одређени ризик и, у крајњој својој инстанци, говори о величини и сложености света у коме човеку ваља опстати (Љуштановић 2004: 38).

Закључне напомене

Породица за Змаја представља основ друштва и унутар ње дете треба да усвоји праве вредности и све оно што му је потребно за даљи живот. Змај увек приказује дух породичног живота као идеалан: присутне су слике заједништва за трпезом, током игре, о деци брину и отац и мајка, она одрастају уз бабу и деду, а сестре и браћа међусобно се испомажу и чувају.

„Бити на правом путу” једна је од основних тенденција којом Змај васпитава будући нараштај и наводи примере добре деце којима се родитељи поносе. Заступљене су типске улоге дечака и девојчица, који су морали да кроз Змајеву поезију науче да је важно бити вредан,

²² Змај критикује и неваљале девојчице – „Леност и незнање” (V: 157), „Неспремна Ана” (V: 43), „Киселица, мргодица Перса” (VII: 231), „Срда” (V: 305) – али је таквих песама много мање у односу на критику усмерену према децима.

одговоран, готово стармали, да је потребно ићи у школу, слушати старије, волети природу, чувати млађе од себе.

Низом детаља, почевши од спољашњих, којима се комплетира физички изглед јунака, до психолошких, којим се осветљава унутрашњи свет детета и мотивишу његови поступци, пред читаоцем је присутно живо дете – које је и „грешно”, али које управо то и чини истинским дететом (Радикић 2003: 93).

Змај се трудио да истакне колико је важно учити школу, гајити склоност према читању, учењу и генерално према култури и образовању, нарочито у погледу девојчица о којима је писао. Дечацима је дао више слободе и могућности избора, али их је више и прекоревало, јер је мушко дете предодређено да буде „Србин и јунак”. Залагањем за водеће вредности у тадашњем грађанском друштву, којем је и сам припадао, стварао је праве „мале студије дечјег испољавања карактерних особина” (Исто: 93).

Змај је покушавао да измашта идеалан дечји свет. Истичући несташлуке, он жели да укаже на разлику између примереног и непримереног. Говорећи о манама, наглашава важност поседовања врлина. У његовом песништву за децу присутна је жеља да децу васпитава у складу са друштвеним вредностима које је истицао као људске врлине.

Слика детета коју доноси Змајева поезија за децу јединствена је; то је „идилична грађанска слика детињства, слика која задржава дете 'у лепом кругу', као у савршеном, дечјој природи примереном егзилу” (Љуштановић 2012: 6).

Песник Јован Јовановић Змај позиционирао је дете на заслужено место у друштву и дао добру основу како васпитавати и усмеравати дете на путу одрастања.

ИЗВОР

Сабрана дела Јована Јовановића Змаја, I–XVI. Прир. Јаша М. Продановић. Београд: Издавачко и књижевско предузеће Геца Кон, 1933–1937.

ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић, Милан. Дечја поезија Змајева. *Оптеди из књижевности*. Београд: Издавачко предузеће Србије „Просвета”, 1949, 3–14.
- Грујић, Тамара. *Змајево песништво за децу и усмено-књижевна традиција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Грујић, Тамара. Костићево вредновање Змајеве поезије за децу. *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*. Зборник радова. Ур. Ивана Живанчевић Секеруш. Нови Сад: Филозофски факултет, 2011, 263–271.
- Грујић, Тамара. Типови девојчица у Змајевој поезији за децу. *Детињство*, XXXVIII, 1 (2012): 15–22.
- Данојлић, Милован. Змај. *Наивна песма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 97–112.
- Ђорђевић, Тихомир Р. *Деца у веровањима и обичајима нашега народа*. Београд – Ниш: Идеа – Просвета, 1990.
- Јашовић, Предраг. Однос Лазе Костића према Змајевој поезији за децу. *Детињство*, XXXIV, 1–2 (2008): 34–42.
- Клеут, Марија. Јован Јовановић Змај. У: Јован Јовановић Змај, *Песме* (предговор). Прир. Марија Клеут. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000, 7–19.
- Клеут, Марија. *Народна књижевност – фрагменти скривени*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2006.
- Костић, Лаза. *Књига о Змају*. (Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови)*, његову њевању, мишљењу и писању, и његову добу, Сомбор, 1902). Прир. Драгиша Живковић. Београд: Просвета, 1984.
- Љуштановић, Јован. Књижевност за децу и мит – наравоученије слободе. *Црвенкапа трицка вука*. Нови Сад: Дневник – Змајеве дечје игре, 2004, 32–39.
- Љуштановић, Јован. Конструкт детињства. У: *Књига о Змају Лазе Костића. У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*. Зборник радова. Ур. Ивана Живанче-

- вић Секеруш. Нови Сад: Филозофски факултет, 2011, 253–262.
- Љуштановић, Јован. „Очачар” Јована Јовановића Змаја и табу инфантилног еротизма. *Књижевности за децу у оцледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 5–12.
- Ненадић, Миле Н. Социолошко виђење детињства и права детета. *Насиња и васпитање*, 47, 4 (1998): 677–697.
- Ненин, Миљивој. Чиста књига или Костићева одбрана поезије. У: Лаза Костић, *Књига о Змају*. Прир. Миљивој Ненин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2013, 9–21.
- Радикић, Василије. *Змајево песничтво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.
- Радовић, Душан. *Баш свашта: сабрани списи*. Прир. Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- СМР: Кулишић, Шпиро, Петар Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ – Интерпринт, 1998.
- Требјешанин, Жарко. Нова представа детета и детињства у антропологији, историји, психологији и психоанализи. *Годишњак Училишског факултета у Врању*, 3 (2012): 195–205.
- Цуцић, Сима. Дечја књижевност код Срба. *Оледи из књижевности за децу*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, 1978, 32–41.
- Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама. Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. IV*. Прир. Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Просвета – Партедон М. А. М., 1994.
- Шевић, Милан. *Дечја књижевност српска: олед историјског прелега*. Нови Сад: Електрична штампарија учитељског Д. Д. „Натошевић”, 1911.
- Arijes, Filip. *Vekovi detinjstva*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989.
- Gerbran, Alen, Žan Ševalije. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, 2004.
- Kapidžić-Hadžić, Nasiha. Djeca rastu s pjesmom čika-Jove Zmaja. *Od Zmaja do Viteza*. Sarajevo: Svjetlost, 1981, 9–23.
- Kon, Igor S. *Dete i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.
- Kuper, Džin Kembel. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Preveo Slobodan Đorđević. Beograd: Prosveta – Nolit, 1986.
- Marković, Slobodan Ž. Jovan Jovanović Zmaj – životna zbilja, pouka, igra, radost i šala u poeziji za decu. *Zapisi o književnosti za decu*. Beograd: Naučna knjiga, 1978, 39–61.
- Prout, Alan, Alison Džejms. Nova paradigma za sociologiju detinjstva? Poreklo, obećanja i problem. *Sociologija detinjstva*. Prir. Smiljka Tomanović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 51–76.

Tamara R. GRUJIĆ

IMAGE OF A CHILD
IN POETRY FOR CHILDREN
BY JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ

Summary

The paper analyzes the image of a child in Jovan Jovanović Zmaj's poetry for children. The poet starts from the family as the basis of society, brings up the child in the spirit of traditional culture and moral principles, and views the child as an equal member of the community. In Jovan Jovanović Zmaj's poetry for children, the child's relationship with family members can be observed, but also the child's relationship with the wider social community. In Zmaj's poems for children, the place of boys and girls in the Serbian family and society is clearly delineated, with the fact that Zmaj's boys also have negative qualities, while Zmaj assigned mostly positive qualities to girls. The child in Jovan Jovanović Zmaj's poetry for children grows up in a patriarchal environment and a traditional family and prepares them for various trials in life.

Keywords: Zmaj, poetry for children, child, boy, girl, childhood, play, lesson

СЕМИОТИЧКИ ПРИСТУП ТИПОЛОГИЈИ ДЕЧЈИХ ЈУНАКА У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА¹

САЖЕТАК: Циљ рада је истраживање процеса стварања брэнда доброг детета у поезији за децу Јована Јовановића Змаја. У анализи се користимо методом семиотичког квадрата, на основу којег су издвојена четири типа дечјих ликова у Змајевој поезији. Први је тип доброг, идеалног српског детета који функционише као основни појам. Њему Змај приписује позитивне особине и овај тип је снажно повезан са Змајевим позивом националног песника. Други тип представља дете-ману и према њему се песник односи оштро. Трећи је дете-анђео, типичан за програмске песме у којима Змај детету приписује надземаљске карактеристике. Четврти представља неидеално српско дете, са својим манама, али према коме Змај гаји разумевање, док пети обухвата сложени појам реалног детета, које се одликује и врлинама и манама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: семиотика, семиотички квадрат, брэнд, дете, Јован Јовановић Змај

1. Увод

Циљ овог рада је анализа типологије дечјих јунака у поезији Јована Јовановића Змаја уз коришћење методе семиотичког квадрата, који је увео француски семиотичар А. Ф. Гремас (Algirdas Julien Greimas). Ова метода користи се и у анализи брэндова, а ми полазимо од ста-

новишта да је Змај лик доброг детета свесно градио као брэнд на који млади српски читаоци треба да се угледају. Ова метода открива основни појам, његов опозит у лику детета-мане, али омогућава и анализу суптилнијих нијанси у изградњи дечјих јунака.

У литератури је већ истакнуто да се дете и детињство налазе у средишту Змајеве поезије (Петровић 2001: 109). Аутори нуде различите погледе на типологију детета код Змаја. Тако, на пример, Сима Цуцић истиче да постоји само један општи тип детета у Змајевој поезији (1951: 47). С друге стране, Слободан Ж. Марковић помиње три типа Јовановићевих дечјих јунака (безазлена деца, добра деца и неваљали дерани).²

* jelena.pavlovic@filum.kg.ac.rs;
jeca.pavlovic.krusevac88@gmail.com

¹ Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/200198). Рад представља знатно измењену верзију реферата „Савремена проучавања језика и књижевности” изложеног на XIV Скупу младих филолога Србије, одржаном 2. априла 2022. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

² Услед ограниченог простора, наводимо само два илустративна примера.

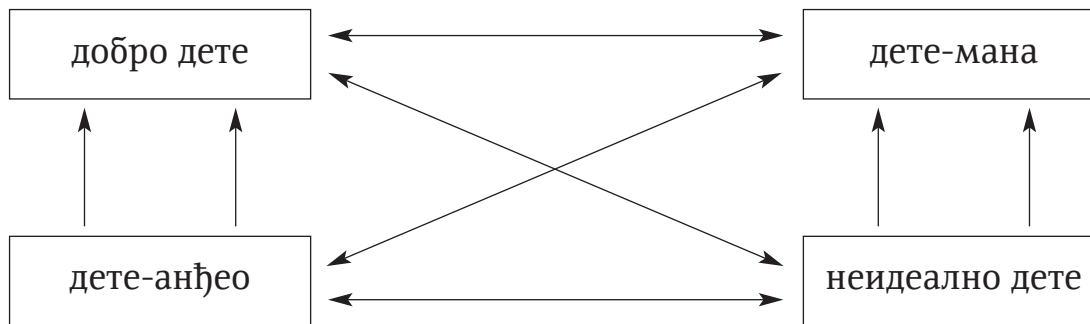
На основу примењене методе семиотичког квадрата, у раду предлажемо поделу на четири типа дечјих јунака код Јована Јовановића Змаја и то су: добро дете (идеално српско дете као бренд), дете-мана, дете-анђео и тип неидеалног српског детета.

2. Гремасов семиотички квадрат

Појам семиотичког квадрата, који је увео А. Ф. Гремас, користи се у анализи семиотике брендова (Mangano – Marrone 2015: 70–82) и представља визуелни алат за откривање дубинских значења која нису нужно вербализована, а обухватају целокупан простор могућих значења неког појма (Isto: 107). Првобитно је развијен да би се превазишла бинарна анализа значења (Oswald 2012: 41). У семиотичком квадрату постоје операције и релације. Основне

релације су контрарност (опозиција) и комплементарност (импликација) а основне операције негација и афирмација. Могу се јавити и сложени термини, као и неутрални.

У нашем случају почињемо од основног појма *доброј дејети*, чији је директни опозит *дејте-мана*. Негацијом *дејети-мане* добија се комплементарни појам: *дејте-анђео*, који преко импликације обухвата појам *добро-дејте*, али је шири од њега. Негацијом појма *добро дејте* (идеално *дејте*) добија се *неидеално дејте*, које импликацијом обухвата и *дејте-ману*, али је и шири појам, јер у њега улазе сва деца која нису идеална, али нису нужно представљена као лоша. Сложени појам представља *реално дејте* које поседује и врлине и мане. Када метод семиотичког квадрата применимо на типологију дечјих јунака у Змајевој поезији, добијамо следећу шему:



Слика 1. Примена Гремасовог квадрата на типологију дечјих јунака у Змајевој поезији

Основни појам: добро дете

Опозитни појам: дете-мана

Комплементарни појам 1: дете-анђео (импликацијом садржи и добро дете)

Комплементарни појам 2: неидеално дете (импликацијом садржи и дете-ману)

3. Анализа

3.1. Идеално српско дете у поезији Јована Јовановића Змаја (дете-бренд)

У Змајевој поезији афирмише се тип доброг детета које се одликује позитивним особинама: марљивошћу, уредношћу, послушношћу, радозналошћу, другарством, поштовањем старијих (Радикић 2003: 98). Василије Радикић истиче да се у Змајевим песмама често „афирмише лик *идеалног детета*, које је у потпуности предано обавезама и извршавању разноврсних задатака” (Исто).

Као прототип идеалног српског детета може се узети Анђуша из песме „Глете шта бива од добра детета”.³ Змај наводи каталог Анђушених добрих особина: она је вредна, уредна, у школи лепо учи, свима помаже, ведро је духа, насмејана је и пева српске песме. Као таква, она ће израсти у вредну жену и мајку, која помаже сиротињи: „Ликом Анђуше, Змај ствара прототип ‘српске девојке’, уносећи елементе свог времена, јер је девојка не само вредна и весела, већ је и образована и увек спремна да свима помогне” (Грујић 2010: 100).

У идеалном српском детету огледају се породичне вредности. На пример, слогу између брата и сестре, као мотив преузет из народне поезије, налазимо у Змајевим песмама: „Братац и сестрица”, „На студенцу”, „Мала берба”, „У хладу”, „Са књигом у руци” (Грујић 2012: 16). Песник велича анђела слоге, који чува брата и сестру и жељу да влада сложност⁴ он са појединачне слике преноси на сву српску децу (Јовановић-Змај 1899: „Брат и сеја” – VI: 47, 151)⁵. Промовише се и слога међу сестрама („Сестрински” – IV: 26, 96), а у песми „Имам”

дубока породична љубав преноси се на цео српски род (VI: 2, 134).

Код Змаја, слика идеалне деце чешће се везује за „добре, узорне и одговорне девојчице, које желе свима да помогну” (Грујић 2012: 19). Мала Милица, која носи идеално српско име, уме да рачуна, доброг је срца и своје орахе дели са братом и просјаком („Рачунџија” – I: 47, 26). У песми „Нова радост” девојчица се опрашта од лутке, радујући се поласку у школу (39, 51). Добра девојчица је и мала Даница, која се моли Богу („Молитве наше мале Данице” – II: 1, 30–31).

Васпитање, као основно средство у „креирању” идеалног српског детета, истакнуто је у песми „Ево, шта је мајушни Васко ономад у великом друштву декламовао”. Дечак говори како је он *Слбин*, али додаје и да је жељан да поруку прими од старијих (IV: 25, 96). Као врхунски идеал доброг српског детета истакнуто је грађанско васпитање, а основно васпитно средство је учење по моделу, илустровано у песми „Смем ли вас послужит’?”, у којој дете опонаша добре манире у грађанској кући 19. века (V: 10, 116).

Змајеву идеалну децу красе хришћанске врлине. У песми „Моле се богу” старија сестра учи брата молитви. Деца се обраћају Богу како би заштитио њиховог оца и мајку, а њих саме усмерио на прави пут и подарио им снагу. Са личног, Змај се пребацује на план српства – деца у младим грудима куца *српско срце* и она ће

³ О овој песми в. детаљније у: Грујић 2010: 100–101; Грујић 2012: 19–20.

⁴ О мотиву слоге у Змајевој поезији за децу в. Грујић 2010: 105–107.

⁵ Позивање на извор *Чика Јова српској деци* (1899) биће у наставку рада означено: насловом песме, делом књиге (римски број), песмом (први арапски број) и страном (други арапски број).

се Богу одужити на *српски начин*. Врхунац њихове молитве представља жеља да Бог заштити нападени српски народ („Моле се Богу” – III: 1, 59). Пре него што оде на спавање, добро дете се помоли („Вечерња песмица” – VI: 1, 135).

„Мала појачица Мара” (II: 11, 37), идеална српска девојчица, на Божић пева српске песме. Вредна Маца, поред тога што поспрема собу, уме да везе, шије и плете, а зна и песму о Сењанину Иву („Маца и маца” – II: 20, 44). Мала певачица Зорка, попут Милице из „Српске девојке”, стици се пре него што започне песму. Лепота стихова приближава малу Зорку типу детета-анђела („Певачица” – IV: 44, 106). Девојчица Илинка шета по пољани, *бере росно цвеће* и пева српске песме („Илинка” – V: 36, 129).

Другарице из истоимене песме идеалне су српске девојчице. Њихова слога лоцира се на места везана за типично Змајево добро дете (кућа, школа и црква – „Другарице” – 44, 55). У предвечерје, ратарима у пољу оне певају *српске њесме старе*. На ливади се налазе и *две Српкиње миле, девојане леје* („На ливади” – VI: 7, 135).

Змајевом добром детету школа и књиге су *омиљене брије*; песник сматра да су „[о]бразовање и васпитање деце [...] основ за стварање доброг друштва” (Грујић 2012: 19).⁶ Идеалан, скоро нестваран дечак, представљен је у песми „Самоук” (IV: 46, 107).⁷ Мали пастир Аца нашао је књигу, пожелео да научи да чита те црта слова по камењу; један поп га је пронашао и послао га у школу.

Код девојчица се као посебна врлина издваја љубав према читању (Грујић 2012: 18–19). Оне се одмалена подстичу на дружење с књигом („Мала читаља”, „Ман те је на миру”, „И сама је и опет није сама”, „Седи Шана сама”, „Жикина забава”, „Мала”). У песми „Читај Лело!” (IV: 45, 107) Змај саветује девојчицу како

да чита правилно, а идеја да све српске девојке треба да су посвећене књизи провлачи се као јемство националног препорода.

Марљивост и вредноћа посебно се истичу као врлине идеалног српског детета, што је посебно карактеристично за девојчице (Грујић 2012: 20–21). Вредна девојчица обично борави у кућном дворишту, окружена животињама („Анка и Живина”, „Нека, нека”). Друго место за које се везује девојчица јесте унутрашњост куће. У песми „Жени лутка” девојчица, имитирајући своју мајку, каже: „Али ја сам домаћица вредна / Кò и моја мама” (IV: 29, 97). Вредни су и Змајеви дечаци. У песми „Пиј-дер, воко пиј”, дечак каже: „Сутра ћемо уранити, / Кад за-свити, / Опет ћемо вредни бити / И ја и ти” (IV: 12, 90).

Чилост и веселост и у најтежим временским условима одлике су здравог детета. Змајева идеална деца здрава су и весела, па *зову и зиму на мегдан* („Зове зиму на мегдан” – IV: 14, 91). Јунаштво је инхерентно српском роду, па се тако храбри мали *букварац Сима, рогом из Буди-ма храбро шоциља* („Видим ли ја збиља” – IV: 15, 91).

Ведрина духа поставља се као императив за идеално српско дете. Оно је свима драго: „Смешљива је мала Лила; / Срећна јој је ћуд; / Па је зато Лила мила, / Увек свима, свуд” („Мала Лила” – IV: 40, 103).

Добра деца живе у хармонији са животињама. У песми „Страшљивци” песник поручује уплашеним зечевима да су деца која их посма-

⁶ Полазак у школу, односно тренутак када дете постаје ђак у народној поезији представља тренутак преласка из статуса пасивног јунака, „лудог детета”, у свет активних јунака (Пешикан Љуштановић 2018: 4).

⁷ Љиљана Пешикан Љуштановић истиче да *млагости* и *самоукости* у народној поезији симболизују „симбол чистоте, праведности и знања” (2018: 8).

трају *доброћудна, блага и мила* (V: 15, 118). Змај птици којој је ветар оборио гнездо говори: „Ај, не бој се, не бој / То су деца добра, / Срца милоснога” („Оборено гнезданце” – V: 20, 121). У „Гостољубивој Јеки”, девојчица која свој ручак дели са врапцем и мишем окарактерисана је као *добра душа* (V: 22, 121–122). Блиска типу детета-анђела јесте и девојчица из песме „Добра Јела”. Она је сакрила стрелу којом је дечак Милан тукао врапце. Оно што Јелу сврстава међу ликове идеалне деце, а не деце-анђела, јесте

враголасти осмех док покушава да за стрелу пронађе скровито место (V: 29, 124–125).

3.2. Деше-мана у поезији Јована Јовановића Змаја

Овај тип детета настао је директном негацијом идеалног српског детета, чији је опозит. Издвојене особине које постоје код ова два типа дате су у табели:

Табела 1. Први део Гремасовог квадрата, који илуструје опозите по појединачним особинама

Идеално српско дете (добро дете)	→	Дете-мана
воли школу, вредно учи	→	не воли школу, не учи
вредно и марљиво	→	лењо, нерадно
храбро, неустрашиво	→	страшљиво
весело, чило	→	дурљиво
брине о биљкама и животињама	→	сурово према животињама
грађански васпитано, учтиво	→	непослушно, неучтиво
побожно	→	не поштује Бога и цркву
поштује породичне вредности	→	лута, скита
у слози с другима	→	у неслози с другима

У песми „На снегу”, идеалном српском детету супротстављен је његов опозит, дете-мана. Идеалан српски дечак окарактерисан је као *чио, обазрив, срчан и одважан*. Он је „оличење снаге и храбрости” (Грујић 2012: 21). Његова супротност је дете-мана: „Невешт, смушен, страшљивица / – Час блеса, час жмури. // Завидљив је; што је остраг, / Сујету му вређа” (IV: 42, 105).

Змај се према овој деци односи строго, не допуштајући им да се поправе. Некада је његова

критика чак и преоштра.⁸ Кад дете пређе границе и нападне младунчад, животињи је дозвољено да и физички реагује („Јоја и гуска” – I: 36, 18–19). У песми „Му-у” банализована је ситуација мегдана. Дете је ударило теле, па оно храмље: „Е, па нећу строга бити / Данас ћу ти опростити, – / Али, али, други пут, / Само дирни моје теле, / Биће онда: куку леле” (II: 16, 39). Јунак песме „Пакосник” може се окарактери-

⁸ Овај тип поуке у Змајевој поезији В. Радикић назива *ауторитарном* (2003: 135).

сати као дете-зло. Дечак је сакупио камење и гађа жабу: „Али *детше*, нека злица / Накупило каменица, / Па са моста, са висине, / Жељно видет' туђе крви, / Жабу циља, жабу гађа” (II: 38, 50). Змај поручује жаби да бежи, а детету се директно обраћа: „Зар с тим срцем мислиш живет' / На овоме свету? / Зар у себи мислиш хранит' / Пакост проклету” (Исто).

У неким песмама Змај уобичајено дечје понашање извргава оштрој критици (Милинковић 2012: 101). Замерање је изразито снажно у песми „Сам је био крив”, коју Змај организује као позорницу, при чему је посебан фокус на „детету-грешнику”. Дата је контрастна слика „дечака-грешника”, који се издваја од колективног дечјег лика, који срећно иде на мајске свечаности (I: 49, 26), где постоји несклад између казне и кривице.

Једна од прототипичних песама која приказује „дете-ману” јесте „У бувари”. Рашкове непослушности дате су градацијски и могу се поделити на оне које чини у школи и на оне код куће. Сви греси, чак и суровост према животињама, могу се подвести под несташлуке које је могуће опростити. Међутим, Змај се фокусира на неопростив грех. Рашко је сломио огледало а кривицу свалио на свога брата. Његову кривицу појачава и то што се заклео у *Боја и веру* (I: 50, 27–28). Казна је несразмерна греху, пошто је дечак остављен да време проводи у самоћи, гладан, жедан и закључан. Међутим, ова казнена мера мора се сагледати у целокупном контексту изградње Змајевог идеалног детета, српског јунака који кривицу никада не сваљује на другог. На Рашка је пребачена сва кривица оних које је народни певач окарактерисао као издајнике.

Материна маза један је од типичних негативних Змајевих ликова (Радикић 2003: 93). Најпознатија је истоимена песма из 1872. године,

која почиње као прича о дечаку Лази. Набрајају се, дакле, особине које га чине материном мазом. Многа од ових понашања уобичајена су за малу децу, међутим, Змај их осуђује јер не приличе идеалном српском детету.

У песмама „Брата се дури”, „Киселица, мргодица Перса”, „Срда”, „Тиран” извргавају се руглу дечја срдљивост и дурљивост (Радикић 2003: 94; Милинковић 2012: 100). У „Киселици, мргодици Перси” песник се обраћа девојчици: „Персо, ми Персо / На тебе се једим / Киселицо, мргодицо / Беж' да те не гледим!”. Друга мргудица у Змајевој поезији јесте Евица у песми „Срда”. У трећој строфи, она постаје свесна свог негативног понашања. Наглашава се да је такво владање могуће кориговати, али да то изискује одређени напор.

Змај критикује неслогу међу децом, јер је то у супротности са идеалом о српској деци, као, на пример, у песми „Како је лепше” (III: 28, 75). У „Мојем посматрању” (V: 40, 131) осуђује неслогу колективног дечјег лика, а неслогу међу ђацима и склоност ка тучи критикује и у „Кавгацијама” (IV: 47, 108).

Василије Радикић истиче да „у Змајевој хијерархији дечијих мана страшљивости припада веома високо, ако не и почасно место” (2003: 94), пошто кукавичлук за Змаја представља „неприхватљиву особину која је опасна и погубна у формирању будућег карактера” (Милинковић 2012: 101). У „Страшљивцу” се осуђују дечји кукавичлук и бојажљивост. У песмама „Ника” и „Хвалиша” лику бојажљивог детета Змај прилази на другачији начин. У њима дечаци поседују још једну негативну особину – хвалисавост. Песме су засноване на принципу контраста између дечака који делују храбро и њиховог страха од миша или јарца. Нежни Аристид је посекао прст и уплашио се капљице крви. Хиперболично и иронично, њему одговарају како ће му ви-

дати ране травом и покрити их црвеном и плавом свилом („Нежни Аристид” – III: 40, 81).

У песмама „Лени Рава”, „Лени Ика”, „Јованка Баштованка” Змај критикује лењост (Миљинковић 2012: 101), а у „Шта се догодило Андрији” и неуредност (песма је праћена цртежом неуредног ученичког задатка – V: 35, 129).

Девојчице су ретко приказане као тип детета-мане. Таква је „Неспремна Ана” (III: 41, 52), с манама које се обично приписују дечацама (Миљинковић 2012: 103). Када ју је учитељица прозвала, Ана није знала, па је Змај поставља на позорницу, за пример вршњакињама.

Можда најпознатији међу Змајевом „неваљалом децом” јесте Пура-Моца из истоимене песме објављене 1883. године. Градацијски се набрајају Пура-Моцини грехови: „У школу га дали – у школи је спаво / А кад није спаво, боље да је спаво / Скамије је секо, ногама је лупо / Ил’ је муве хвато па им крила чупо / Кречио је перо / Прописе је деро / Књиге није чуво већ се њима груво / Недељом је бежао из Божијег храма, / У порти се тукло са алвацијама”. Пура-Моци су приписане исте мане као и дечаку Гаши, који не може да се задржи ни на једном послу. У последњем катрену садржана је поента: „Њега је насликао један добри деда / Да видите како бангалоз изгледа / Па кад га сретнете да се уклоните, / Од таквих дечака увек да бежите”. Тамара Грујић у овој песми проналази многе пословице којима Змај појачава своју дидактичку поруку (2010: 95).

3.3. Дете-анђео у поезији Јована Јовановића Змаја

Овакав лик детета представља идеал типичан за програмске песме; нема никаквих мана и по својој чистоти приближава се анђелима.

Од лика идеалног српског детета, дете-анђео разликује се по томе што представља *наггетше*, универзални, етерични симбол усмерен ка небу и рајском простору, док је идеално српско дете, оно од крви и меса, везано за српску земљу и његова је сврха служење своме роду. Тип детета-анђела у односу је импликације према типу идеалног детета и контрарном према типу детета-мане.

Дете-идеал везује се за програмске песме „Шта ја све имам” и „Срце дечје”, у којој Змај срце детета пореди са цветом, истичући да оно мора бити *чисто као љиљан, бистро као роса, верно као ојледало, свеже као врело, весело и чисто као ишчица*, а као врхунац да треба да буде такво „као да се кани / Сваког часа у рај с’ дићи / Здружити се с’ анђелчићи” (I: 2, 1). У поређењу детета са биљкама и животињама Тамара Грујић налази сродност ове песме са народном поезијом (2010: 59).

Анђели су и пратиоци добре деце, посебно оне мале, која се усрдно моле. Малена Даница моли се анђелима да јој покажу прави пут и сваке ноћи у сну одлази у рајски врт, где се дружи с децом-анђелима („Молитве наше мале Данице” – II/III: 1, 30). У песми „Једној девојчици у споменцу” Змај поручује детету да анђео живи свакоме посред срца (IV: 39, 103). Пролеће је представљено у лику детета, па и оно спада у тип детета-анђела („Пролеће” – I: 7, 2; „Први дани пролећа” – VI: 5, 135).

Анђеоска дечја природа посебно је повезана са верским празницима, када су деца чиста и окупана и када, са китицом цвећа, долазе да честитају крсну славу („Ој, дечија радовања!” – III: 35, 49). Анђео у „Не бојте се, тичице” (IV: 10, 89) представљен је у лику несташног детета.

Типу анђеоског детета припадају и неки малишани који обитавају на земљи и брину о слабијима од себе. Деца *срца милостива* враћају

оборено птичје гнездо на место („Оборено гнезданце” – V: 20, 121–122). Голубија душа симбол је детета-анђела. Тако је Лаза који храни голубове *голубије ћуди*; анђелима је сличан и у физичком смислу јер је описан као *златокоси* („Лаза и његови голубови” – V: 21, 121).

Деца-анђели брину и о убогим. Девојчица, мала походиља, одлази сиромашној удовици а на том путу прате је анђели („На добром путу” – IV: 48, 108). Дете-анђео је и шегрт који спасава млађе дете од утапања („Бог да прости” – IV: 109).

3.4. Неидеално српско дете у поезији Јована Јовановића Змаја

Тип неидеалног детета у односу је импликације према детету-мани и у контрарном односу према типу детета-анђела. Већ је истакнуто да

најбројнију групацију чине деца склона несташлуцима, па и ситним неваљалствима, али се ни на који начин не могу изједначити са Пура Моцом и Гашом. Ни она нису идеални типови, већ као јунаци са манама и врлинама (Милинковић 2012: 102).

Овом типу припадају „Мали брата”, који је из дечје радозналости покварио очев сат, и „Мали Јова” који се преоблаци у *Чика-Јову*. Овај тип је реалистичнији и песник према њему испољава више благонаклоности, па у „Малом брати” тако „има доста разумевања за несташлук једног малишана” (Исто: 100). Слично је прошао и мали Влајко, који је обуо дедину чизму и ставио његов шешир, те се у њих запетљао („Без тога је могао бити” – СД: VI, 52–54).

Змај прихвата одређена понашања као саставни део одрастања. Мали див се хвали да је висок, али и прихвата да је то само зато што се попео на дрво („Мали див” – СД: VI, 39).

Несташлуци или одступање од идеала објашњавају се тиме да је такво понашање у раном узрасту очекивано. Тако Змај има разумевања за хвалисавост и страшљивост дечака Реље, који се хвали да ће савладати вука, медведа и лавва, а преплашио се од гуске. Змај малом дечаку, кроз лик господина Мајербека, поручује: „Лепо је то кад ко вере / у јунаштво своје има, – / али ко се гуска боји, / нек не прети лавовима” (СД: VI, 10–12).

Казна упућена овом типу детета није тешка; таква је да се оно може поправити. Тако малог Стојадина другови кажњавају не дозвољавајући му да се с њима вози колицима („Казнили га” – СД: VI, 10–12). Децу могу да казне и животиње, али за разлику од типа детета-мане, казна упућена деци овде је блажа. Тако је Шаров девојчицу Дару зграбио за кошуљу („Шаров се осветио” – СД: VI, 37).

Занимљив поглед на дете и детињство налазимо у песми „Из старогрчког дечјег живота”, где су несташлуци представљени као саставни део детињства у свим периодима људске историје (СД: VI, 69–72).

4. Закључак

Тема рада је семиотички приступ типологији дечјих јунака у поезији за децу Јована Јовановића Змаја. Пошли смо од појма *идеалној српској детету* који функционише као основни; одатле су развијена следећа четири појма: *добро дете* (идеално српско дете) као основни појам, *дете-мана*, као његов опозит, *дете-анђео*

као појам добијен операцијом импликације у односу на појам добро-дете, и *неидеално дете* – операцијом импликације у односу на дете-ману.

Дете-бренд у поезији Јована Јовановића Змаја представља идеално српско дете и најчешће се везује за топос школе, цркве и куће. Добро дете носилац је свих врлина, марљиво је, храбро, вредно учи, милосрдно је према слабијима и према животињама. Детерминисано је атрибутом *српски* и обично се везује за девојчице, а идеални српски дечаци су неустрашиви и спремају се за будуће ослобођење српског рода.

Дете-мана углавном представља само ману, насталу директном негацијом доброг детета у целини (Пура-Моца, Гаша), или пак негацијом једне позитивне особине (пакосник, страшливац, дурљивица). Овом типу припадају Лењи Гаша, Пура-Моца, Лаза Материна Маза – ликови који су постали брендови сами по себи. У ову групу песама сврставају се и оне у којима Змај неоправдано критикује децу (нпр. о мргудници Перси).

Дете-анђео у себи садржи појам идеалног детета, али је истовремено и шири појам. Ово је тип идеалног, етеричног, рајског детета из програмских песама. Оно пази на животиње и походи убоге домове. Пролеће је представљено као несташно дете, а и анђели у Змајевој поезији приказани су у лику деце.

Неидеално српско дете контрастирано је појму идеалног српског детета. Обухвата појам детета-мане, али је и шири од њега. Ово дете има извесне мане као и дете-мана, али се оне сагледавају као уобичајени дечји несташлуци.

У Змајевој поезији за децу дат је комплексан поглед на лик детета и детињства. Детињство је период када су несташлуци природни и очеки-

вани, те су такве Змајеве песме и успелије, као и оне у којима је дат живописан лик детета-мане. Змај пред идеално српско дете поставља висока очекивања, приближавајући га анђеоском типу, али уједно слика детињство тако да се оно уклапа у грађански свет његовог доба и у очекиване идеале националног препорода.

ИЗВОРИ

- Јовановић-Змај, Јован. *Чика Јова српској деци: децје ђе-сме Јована Јовановића Змаја*. Прир. Милан Шевић. Београд: Српска књижевна задруга, 1899.
СД: Јовановић-Змај, Јован. О деци за децу. У: *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја. Песме*. Прир. Јаша Продановић. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1933.

ЛИТЕРАТУРА

- Грујић, Тамара. *Змајево ђесништво за децу и усмено-књижевна традиција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
Грујић, Тамара. Типови девојчица у Змајевој поезији за децу. *Детињство*, XXXVIII, 1 (2012): 15–22.
Марковић, Слободан Ж. *Зайиси о књижевности за децу IV*. Београд: Београдска књига, 2007.
Миљинковић, Миомир. Дечји ликови у поезији Јована Јовановића Змаја. *Детињство*, XXXVIII, 2 (2012): 98–105.
Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет, 2001.
Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Санак снιο ђаче самоуче”. Лик и функција ђака у усменим епским песмама Вукове збирке. *Детињство*, XLIV, 1 (2018): 3–13.
Радикић, Василије. *Змајево ђесништво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.
Цуцић, Сима. *Из децје књижевности*. Нови Сад: Матица српска, 1951.

Mangano, Dario, Giovanni Marrone. Brand Language: Methods and Models of Semiotic Analysis. George Rosolatos (ed.). *Handbook of Brand Semiotics*. Kassel: University of Kassel Press, 2015, 46–88.

Oswald, Laura. *Marketing Semiotics: Signs, Strategies, and Brand Value*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Jelena M. PAVLOVIĆ JOVANOVIĆ

THE GOOD CHILD AS A BRAND
IN CHILDREN'S POETRY
OF JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ

Summary

The aim of this paper is to study the process of creating a brand, specifically the good child as a brand in selected poems of Jovan Jovanović Zmaj. In our analysis we employ the method of Greimas' semiotic square, which yielded five types of children's characters in Zmaj's poetry. The first type is the good, ideal Serbian child which provides the basis of the core concept. Zmaj

prescribes the following virtues to this character: diligent, brave, inherently Serbian, educated, Orthodox. The second type is the flawed child. This type was created as a direct antithesis of the ideal Serbian child. Zmaj's disposition towards this character type is strict and the character is not allowed to change. The third type is the angel child, a type that follows the schematic pattern of many poems where Zmaj bestows otherworldly features to children. The fourth type is the non-ideal Serbian child, that has flaws, but Zmaj shows compassion for this child and allows it to change, mostly through repentance. The fifth type consists of a complex concept of a real-life child that has both virtues and flaws and is often connected to poems which have playtime as a subject matter. When Zmaj was creating the brand of the idealized, cheerful, brave and diligent Serbian child (which he did directly in his schematic poems and indirectly in other children's poems, during the national awakening of Serbian romanticism), one can observe a sense of finality when it comes to this same character type. Today the general perception of Zmaj's poetry for children is connected to the "naughty child" type, as in the characters of the Lazy Gashe, Mommy's boy Laza or Pura Moca.

Keywords: structural semiotics, semiotic square, brand, child, Jovan Jovanović Zmaj

Душица Р. МАРИНОВИЋ*

Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре
Нови Сад
Република Србија

UDC 061.7-053.2(497.113 Novi Sad)“1993/2023“

Примљено: 12. 10. 2023.

Прихваћено: 17. 10. 2023.

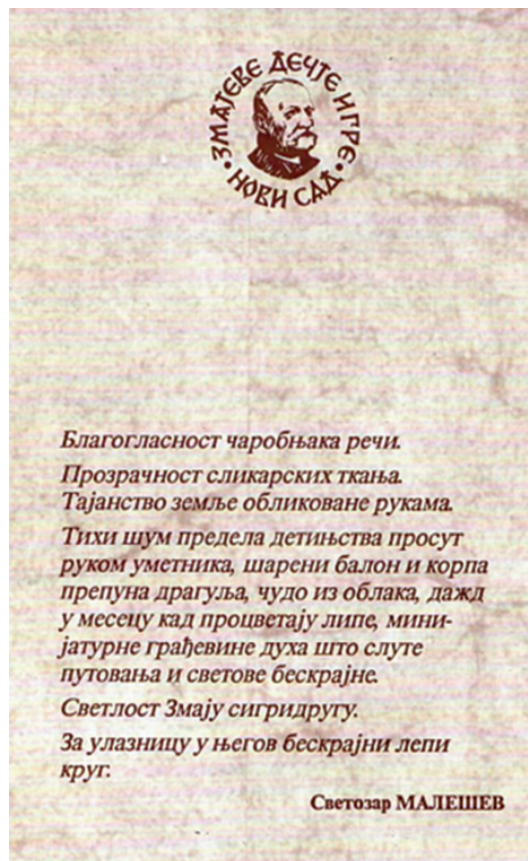
ПРВИХ ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ДЕЦЕМБАРСКИХ ЗМАЈДАНА ЛЕПИХ РЕЧИ ЗА ДЕЦУ ИЛИ: КАКО ВЕЋ ПУНЕ ТРИ ДЕЦЕНИЈЕ СЛАВИМО ЧИКА ЈОВИН РОЂЕНДАН

Змаја смо славили од првих погледа и кретњи својих, од прве свесности о себи. Пунио је наша дечја срца. Главно декламујући најдраже стихове, уз осмехе којима је недостајао понеки зубић, бележили смо на породичним окупљањима прве „глумачке“ наступе, пентрајући се као и *Мали Јова* на дрвене кухињске столице, или галопирајући на њима попут правих *малих* (неретко и *дремљивих*) *коњаника*, кроз панонска пространства, широка и непрегледна...

Змајеве дечје игре настале су пре безмало седам деценија, управо због свега реченог – због игре, Чика Јове, бескрајне песничке и људске лепоте и чистоте, снаге и љубави, поезије за све узрасте и у свако доба. За дан свој свечани, године 1993. одабрале су Игре управо 6. децембар, када се навршавало сто шездесет година *нейролазној* детињства Јована Јовановића Змаја.

Од тада, пуних тридесет година одржава се манифестација *Децембарски пројекти* – *Децембарски Змајдани лепих речи за децу*, у данима рођенданским, свечарским, празничним, свечаним, у тренуцима када га призивамо, надамо му се, а обично заиста и почиње спокој зимски.

* peca2309@yahoo.com





ZMAJEVE DEČJE IGRE
ZMAJEVE DEČJE IGRE
ZMAJ'S CHILDREN GAMES

Пн
Мира БАЉАЦ

Međunarodni centar književnosti za decu / International Centre for Children's Literature

22. октобра 1993. Бр. 849

Драга моја миро,

6. децембра је 160.. змајев рођендан. Намера нам је да тога дана позовемо досадашње домаћине Змајевих дејких игара да се мало дружимо и Змају одужимо. Верујем и надам се како нас нећеш одбити, како ћеш и Ти тога дана моћи да будеш у Новом Саду. О свим детаљима, тачном времену и месту где ћемо се захвалити Змају обавестићемо Те не време. Било би zgodno да том приликом изговорити Змајеву РЕДУДУ или нешто друго, да како Змајево.

Воли Те твој пријатељ, воле Те твоје Змајеве дејке игре.

Срдечно,

Раде Обреновић

Zmaj Jovina 26/II
YU - 21000 Novi Sad
Telefoni:
021/611-266, 613-648
Fax: 021/26-245
Ž. R. 65700-603-2437

Dokumentacioni centar
The Record Centre
Časopis „Detinjstvo“
"Childhood" Magazine
Izdavačka delatnost
Publishing

Stalna tribina „Zmaj Jovina 26“
Meetings in Zrnaj Jova St. 26
Savetovanja
Discussions
Junski programi
Jane Manifestations

Zmajev muzej
(stalna postavka o ZDI)
Zmaj's Museum
Izložbe
The exhibitions

»Треба хтети, треба смети / pa da vidiš kud se leti«

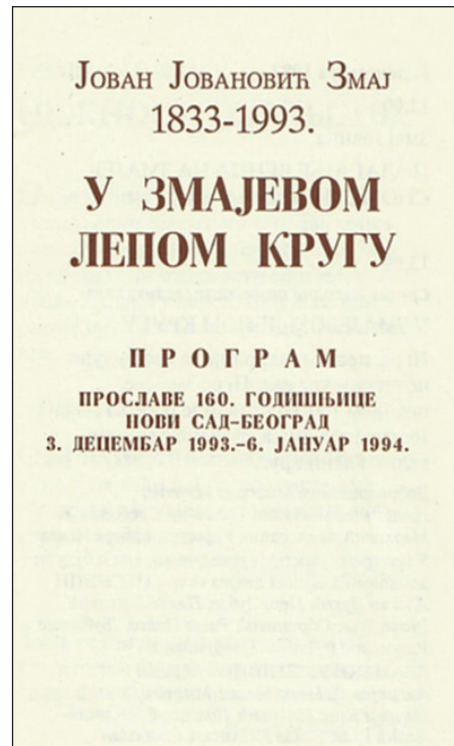
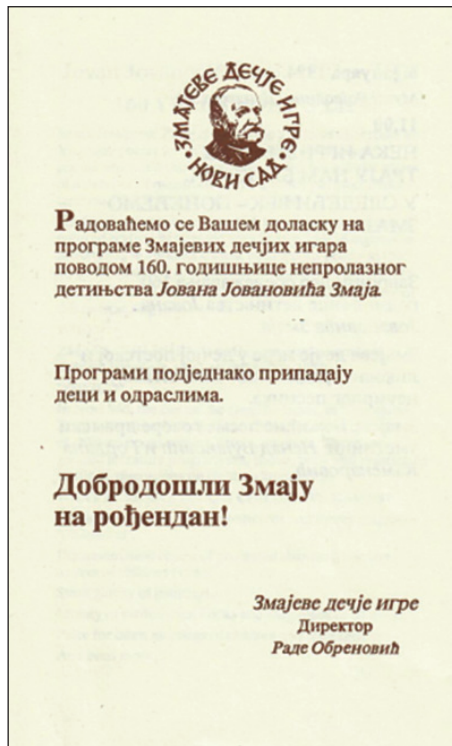


Без обзира из ког краја -
на стошездесету годину Змаја,
признаћеш да си истину праву -
открио са Змајем на Дунаву.

Душко ТРИФУНОВИЋ



Већ те прве године, 1993, манифестација је трајала више дана, заправо током читавог месеца, обухватајући сложене програмске целине. У Музеју Војводине уприличена је изложба књига, уметничких предмета, рукописа, фотографија, поетских разгледница и других прилога из документације и уметничке радионице Змајевих дејких игара, а отвореном ју је прогласио, онако како је само он то умео, уз шеретски осмех, почасни председник – Драган Лукић.



Драган Лукић
и Раде Обреновић



Програм новосадских предшколаца
на отварању изложбе

Уз пригодна предавања о играма, играчкама, деци Змајевог доба, у оквиру занимљиве поставке одржано је више уметничких радионичарских сусрета, а припремили су их и водили етнолог-антрополог Весна Марјановић, ликовни уметници Милан Милић Јагодински и Сте-

ва Павков, и интерпретатори Змајевих празничних песама, глумци Гордана Каменаровић и Ненад Вујановић.

Партнерска установа у реализацији програмских сегмената била је и Библиотека Града Београда, где је представљена књига *Шаућу*



Весна Марјановић, Гордана Каменаровић, Ненад Вујановић, Раде Обреновић, Стева Павков



Пројекат *Змајево двориште* (планиран за двориште Змај Јовине 26 у Новом Саду)

*детињства: читанка и раз-
леданка Змајевих дечјих ига-
ра, посвећена Змају и њего-
вим Игрима, литератури и
уметничком стваралаштву
за децу. О овом посебном
издању, објављеном поводом
Змајевог сто шездесетог ро-
ђендана а насталом одабир-
ом грађе из архиве и руко-
писне збирке Змајевих деч-
јих игара, тада су говорили
(а неки и музиком пратили):
Мира Алечковић, др Слобо-
дан Ж. Марковић, Светозар
Малешев, др Воја Марјано-
вић, Драган Лукић, др Жи-
ван Живковић, Бранко В.
Радичевић, Срећко Јовано-
вић, Симеон Бабић, Слобо-
дан Станишић, Ференц Ко-
вач, Горан Бабић и приређи-
вач издања, Раде Обреновић.*

Право време за Чика Јову
и његову питку, нежну пое-
зију било је и хладног, али
сунчаног 6. децембра у ново-
садској Змај Јовиној улици,
где су се крај песниковог
споменика окупили основ-
ци, њихови учитељи, настав-
ници, родитељи и библио-
текари, писци, професори,
глумци и случајни пролаз-
ници. Сви они, заједно, „на-
оружани” Змајевим стихо-
вима, узели су учешћа у
спонтаном поетском надме-
тању.

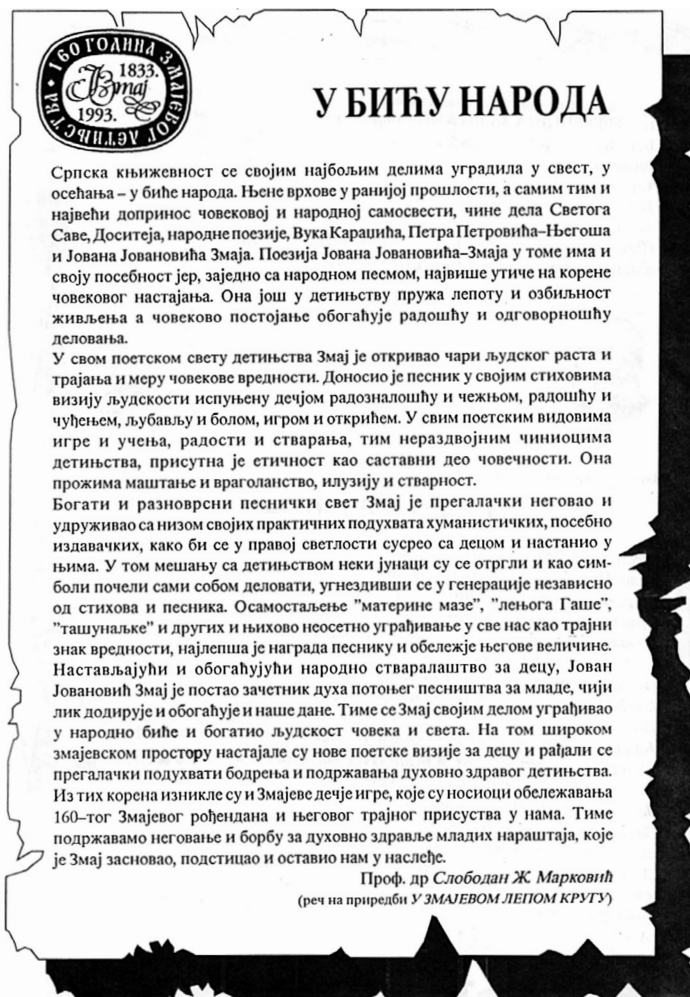


Др Воја Марјановић, Драган Лукић, Бранко В. Радичевић,
Милорад Ђурђевић, Мира Алечковић, Горан Бабић, Раде Обреновић



Драгољуб Милосављевић Гула

Истога дана, у Српском народном позоришту приређена је свечаност *У Змајевом лејом крућу*.



На великој сцени смењивали су се познати, драги ликови из Змајевих песама и цртица и њихови тумачи: Мира Бањац, Тијана Максимовић, Мима и Бане Јанковић, Сенка Велетанлић и Зафир Хаџиманов, Злата Петковић, Мерима Његомир, Олга Живковић (диригент децје вокалне групе), др Сlobодан Ж. Марковић, Драган Лукић, Ђорђе Радишић, Михајло Онешчук,

Драгољуб Милосављевић Гула, Раша Попов, Душко Трифуновић, Миња Субота, Тихомир Тапавица, Раде Обреновић, Владислав Каћански, Павле Јанковић Шоле, Перо Зубац, Ратко Радивојевић, Сlobодан Бода Нинковић, Младен Андрејевић, Јован Адамов, Петар Бахун, Миња Јанковић, Вишња и Желимир Кулишић, и бројни мали балетани и плесачи.



Владислав Каћански

Симболично, на великој торти горело је сто шездесет свећица, а сви присутни пожелели су нешто лепо и додали свој глас песми

АЛА Ј' ЛЕП...

<i>Ала ј' леј</i>	<i>Тамо Дунав,</i>
<i>Овај свети, –</i>	<i>Злајша њун,</i>
<i>Онде пошок,</i>	<i>Онде шрава,</i>
<i>Овде цвей;</i>	<i>Овде жбун;</i>
<i>Тамо њива,</i>	<i>Славуј њесмом</i>
<i>Овде сад;</i>	<i>Љуља луї.</i>
<i>Ено сунце,</i>	<i>Ја га слушам</i>
<i>Ево хлад;</i>	<i>И мој друї.</i>



Тијана Максимовић и Раша Попов



Мира Бањац



Душко Трифуновић



У наредним данима, представљене су публикације: *Змај и Каменица* (репринт издања из 1933), *Змајев музеј* (нов каталог), *Поетске чаролије* (збирка песама домаћих књижевних ства-

ралаца у избору Радета Обреновића, са илустрацијама Градимира Смуђе и калиграфским *исјисима/зайисима* стихова вештим пером Оскара Штефана). Смуђини портрети писаца за

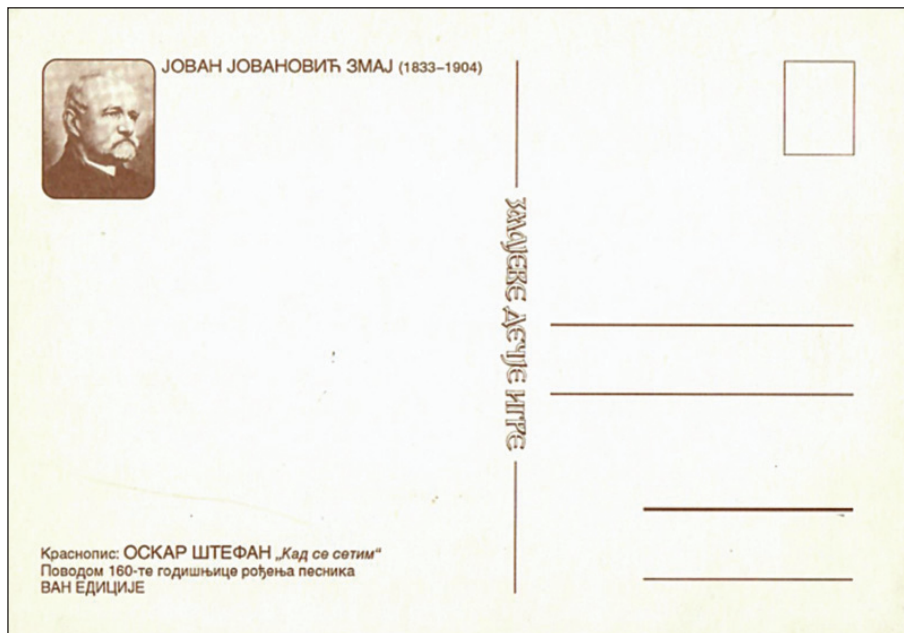
децу изложени су на поставци принтова радова заступљених у књизи. Нове наслове представили су др Драшко Ређеп, др Божидар Ковачек, Мира Алечковић, Јован Дунђин, Арсен Диклић, Драган Лукић, мр Мирослав Радоњић, Стеван Шалајић, Бранислава Б. Новаковић, Јелена Радовановић, Соња Јосић Стипић, Томислав Кнежевић, Перо Зубац, Мирослав Настасијевић, Павле Јанковић Шоле, Гордана Ђурђевић, др Живан Живковић и Раде Обреновић.



Стеван Шалајић, Гордана Ђурђевић, Мира Алечковић, Мирослав Настасијевић, Павле Јанковић Шоле, др Живан Живковић, Драган Лукић, Раде Обреновић, Перо Зубац



Зоран Колунџија, Томислав Кнежевић, Соња Јосић Стипић,
мр Мирослав Радоњић, лекар др Томислав Павловић



Поетска разгледница, публикована поводом јубиларне сто шездесете годишњице Змајевог рођења



Урош Петровић у најбољем друштву, децјем

Нанизале су се, потом, године и деценије одржавања *Змајгана*, програми су чувани и допуњавани, стасавали су нови ствараоци и публика, али почетна идеја је сачувана, замисао о одржавању уметничких светковина у част књижевног стваралаштва и његовог одраза на

бројне области уметничког рада добија на свежини и снази, допуњава редове преданих стваралаца и нових лица у библиотечким, школским, позоришним и концертним дворанама.

Три деценије касније, протиче још једна „округла” година, а у њој прослављамо сто де-



Децембарски програми у Гимназији „Јован Јовановић Змај” и Змајевим децјим играма у Новом Саду





Из представе *Сан једне Марије са Змајдана* 2013. године (ауторски рад Санеле Милошевић у продукцији Змајевих децјих игара)

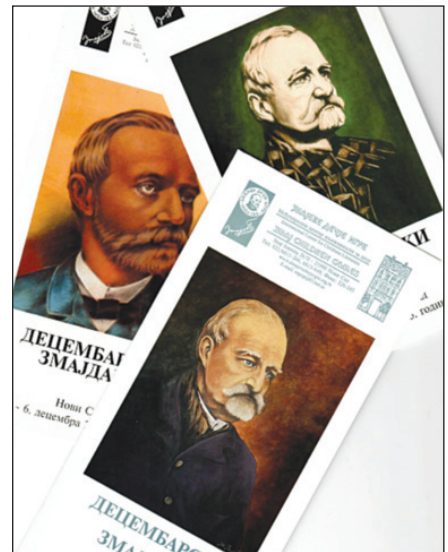
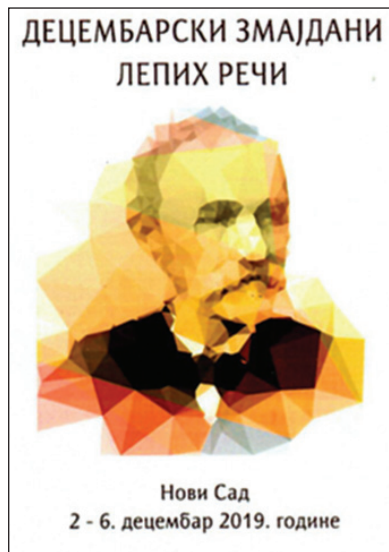
ведесети Змајев рођендан. Данас, комплексни пројекат *Децембарских Змајдана лепих речи*, по свом концепту јединствен, наставља да храбри књижевност за децу и младе и чини је приступачном и разумљивом новим генерацијама читалачке публике, промовише драмску литературу, позоришну игру уз увођење иновативних елемената у луткарско и монодрамско тумачење, као и мулти-медијалне уметничке програме.

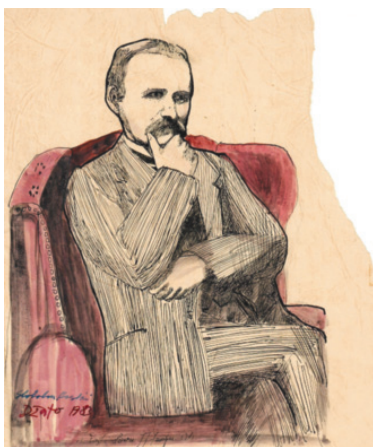
Фестивал монодраме за децу Змајевих децјих игара, као неизоставни део децембарских свечаности, доживеће своје тридесет друго издање, представљајући кратке драмске форме за децу и младе и низ пратећих уметничких садржаја базираних на списатељству за млађе (разговори, промоције издања, кон-

церти, изложбе, филмске пројекције, позоришне представе и минијатуре, поетске и театарске радионице, гостујући програми). Једна од потврда оправданости покретања *Змајдана*, квалитета иницијалне идеје, непрекинутог уметничког развоја и одрживости манифестације свакако је и „стаж“ од пуних тридесет година.

Пројектом се подстичу промишљање и формирање почетних уметничких искустава, представљање алтернативних драмских облика млађем узрасту са намером да се читалачка и позоришна публика обликује и развија одмалена, објављивање нових достигнућа на пољу књижевног и драмског стварања за децу и младе, подршка младим уметницима кроз њихово ангажовање у пројекту, валоризација нових тенденција у списатељском, драмском и позоришном стварању за децу.

Децембарски Змајдани лепих речи окупљају велики број сарадника – књижевника, драма-





Никола Џафо, *Змајев портрет*



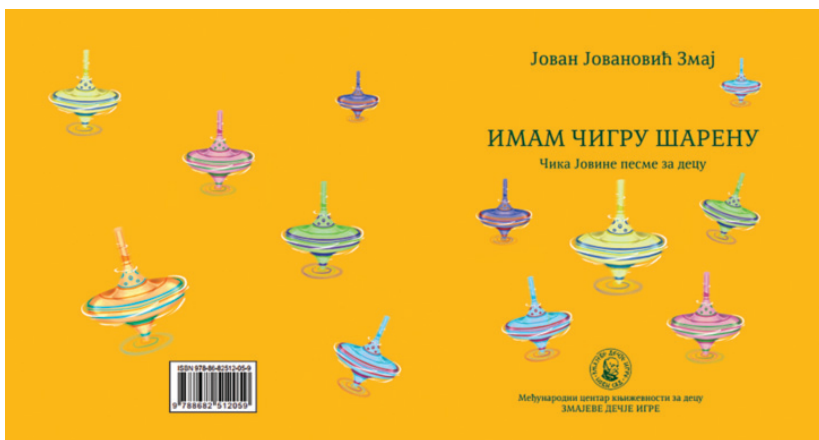
турга, глумаца, ликовних, музичких и мулти-медијалних уметника, професора и студената академија драмских уметности, високих струковних школа и факултета, васпитача, учитеља, наставника, продуцената, предавача, библиотекара, новинара, волонтера.

Током *Децембарских Змајдана лепих речи* додељују се нека од годишњих књижевних признања Змајевих дечјих игара: Награда „Раде Обреновић“ писцу најбољег романа за децу и младе, Награда „Павле Јанковић Шоле“ аутору најбољег текста монодраме за децу и младе, награде „Сигридруг“ Фестивала монодраме за децу за најбољи текст и за најбоље уметничко остварење у целини (извођење).

Улаз на све програме *Змајдана* у потпуности је слободан, укључивање и учешће у интерактивним садржајима бесплатно и више него добродошло. Децембарски програми Змајевих дечјих игара тако постају приступачнији, предста-

вљајући могуће и прихватљиве начине развијања и неговања будућних гледалаца, слушалаца, посетилаца и учесника.

Надајући се да смо честити и достојни следбеници Змајеве марљивости и посвећености деци и књизи, радујемо се новим ђулићима, насловима, програмима, сусретима, пахуљама децембарским и сто деведесетој свећици на рођенданској торти!



Нова сликовница Чика Јовиних песама за децу (Змајеве дечје игре, 2023)

БАМБИ ФЕЛИКСА САЛТЕНА – СТО ГОДИНА ОД ПРВОГ ИЗДАЊА

Николина Н. ЗОБЕНИЦА*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.112.2(436)-93-31.09 Salten F.
Примљено: 7. 7. 2023.
Прихваћено: 11. 9. 2023.

ЕЛЕМЕНТИ МИТА У САЛТЕНОВОМ РОМАНУ О ЖИВОТИЊАМА БАМБИ¹

САЖЕТАК: У роману *Бамби* (1923) Феликса Салтена приказан је пут одрастања и сазревања једног младог бића, опис мирног суживота различитих врста који нарушава једино човеково еколошки разорно дејство. У изградњи овог фиктивног света приметни су и елементи мита о хероју и вечном повратку који обухватају архетипове иницијације и поновног рођења. Узимајући у обзир истраживања Мирче Елијадеа (мит) и Карла Густава Јунга (архетипови), циљ рада је да се структуралном анализом издвоје и протумаче одлике жанра (реалистичног романа о животињама), као и сегменти радње и ликови који садрже архаичне митске елементе. Показује се да је Салтен, комбинујући сопствена запажања и дидактичку намеру, интегришући жанровске и митске елементе, подигао фиктивни шумски свет на један општији ниво који може да се односи и на свет животиња и на свет људи, будући да оба подлежу вишим законима – законима природе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит о хероју, вечни повратак, поновно рођење, иницијација

О роману *Бамби*: интенција и рецепција

Феликс Салтен (Felix Salten, 1869–1945, рођен као Siegmund Salzmann), као посматрач природе и пасионирани ловац, током живота у Аустрији и Швајцарској имао је прилике да добро упозна навике шумских животиња. За време летњих месеци које је провео у уметничкој резиденцији на Атерском језеру започео је с писањем приче о ланету Бамбију, чије је име преузео од италијанске речи за дете (*bambino*). Као прича о путу осамостаљивања младунчета уз

* nikolina@ff.uns.ac.rs

¹ Рад је резултат Пројекта 01600 који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

вођство родитеља, *Бамби* се може обележити као развојни роман, упркос томе што овде није приказан пут стасавања једног човека. Салтен је својим ликовима из животињског света приписао људска осећања, мада се истовремено концентрисао на адекватно приказивање у духу сазнања психологије животиња, које је било у складу с актуелним научним спознајама о њиховом понашању. Као поборник заштите животиња, Салтен је желео да читаоцима скрене пажњу на унутрашњи свет животиња које поседују мисли и осећања, чак располажу и сопственим језиком. У роману се нехуманим поступцима и хероизирању човека као натприродног бића супротставља племенити свет животиња које не умеју да се претварају и од којих човек може много тога да научи. Салтен приказује њихов заједнички живот, који, с једне стране, карактерише солидарност (упозорење пред ловцем, помоћ слабијима), с друге ловачки порив (лисица), као и амбивалентан однос према човеку. Иако га се већина плаши и већ сам његов мирис изазива општу панику, јер Га посматрају као нерањивог и говоре о Њему као да је Бог, постоје два изузетка: припитомљени Гобо и мудри стари јелен који једини зна и Бамбију показује да човек није свемоћан. Иако је ова књига била намењена одраслима, освојила је млађе читаоце а светску славу стекла након Дизнијеве (Walt Disney) екранизације 1942. године, на чијем је сценарију радио и сам Салтен, прилагођавајући текст дечјем узрасту. Не чуди стога што је и једна немачка филмска награда названа по главном лику овог романа. Наставак, *Бамбијева деца*, појавио се на енглеском језику 1939. годину дана пре немачке верзије. Иако је Салтен аутор и других дечјих књига (*Пејнаесџ зечева: судбине у шуми и на њољу*, *Пријатељи из целој свеџа: роман једној*

зоолошкој врџа, *Мала браћа: приче о животињама*, *Рени, сјасилац: животиј једној райној џса*, *Младосџ веверице Пери, Џиби, маче*),² ниједна није досегла сјај и славу приче о ланету (Kummerling-Meibauer 2004: 961–962).

Научно бављење романом на немачком и енглеском језику (узевши у обзир велику популарност у англосаксонским земљама, захваљујући Дизнију) углавном се концентрише на свет животиња и природе: антропоморфизацију у Салтеновим романима о животињама (Ehneß 1996), љубав према животињама као основ за успех романа (Seibert 1994), еколошке аспекте и однос човека и природе, нарочито животиња и шума (Lutts 1992; Hastings 1996; Roth 2005). С књижевнодидактичког аспекта, посматра се мудрост представљена у *Бамбију* (Griswold 1994), а у оквиру компаративних истраживања *Бамби* се пореди, нарочито у филмској верзији, с другим наративним текстовима који се баве светом животиња: Хофмановим мачком Муром, Бонселсовом *Пчелицом Мајом*, Баховим *Галебом Џонаџаном Ливинџстоном* (Grieser 1991)³ и Дизнијевим *Краљем лавова* (Roth 2005). Напоследку, проучава се и манипулација у словеначком (Kocijančič Pokorn 2012: 55) и америчком преводу (Strümper-Krobb 2015). У међувремену, Бамби је постао светски познат бренд, о чему сведочи и истоимени кафињ у ауторовом родном граду, Будимпешти (Droste 2000), или пак назив драме чувене аустријске нобеловке Елфриде Јелинек (Elfriede Jelinek) о

² *Fünfzehn Hasen: Schicksale in Wald und Feld* (1929), *Freunde aus aller Welt: Roman eines zoologischen Gartens* (1931), *Kleine Brüder: Tiergeschichten* (1935), *Rennie, der Retter: Das Leben eines Kriegshundes* (1941), *Die Jugend des Eichhörnchens Perri* (1942), *Djibi, das Kätzchen* (1945).

³ E. T. A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*; Waldemar Bonsels: *Biene Maja*; Richard Bach: *Jonathan Livingston Seagull*.

рату у Ираку – *Bambiland* (Huszár 2012). Бамби је, на крају, засенио и свог аутора, као што се наговештава у наслову монографије о Салтену (Atze 2020).

У овом раду тежиште је на анализи света представљеног у роману који је аутор изградио ослањајући се на лична запажања, као и на литерарну традицију. *Бамби* се сврстава у жанр романа о животињама, садржи одлике прича о животињама, као и елементе добро познатих митова архаичних култура. На тај начин гради се један самосвојан свет, који није нити у потпуности животињски, нити људски.

Бамби као реалистичан роман о животињама

Као роман о животињама, *Бамби* се заснива на традицији жанра прича у којима се (као и у баснама) животиње приказују антропоморфно, симболизујући људске типове и моралне карактере. Приказани случајеви из спољашње природе нису само репродукција стварности, већ се обрађују и као нека врста свесне схематизације којом ће се, по потреби, постојећи животни односи спознати, протумачити и боље разумети, чему често доприноси завршна уопштена поента с оптимистичним призвуком, која нуди поглед у будућност (Маљковић 2004: 98–100). Као жанр који обједињује елементе басне, бајке и шаљиве приповетке, приче о животињама ретко имају поучну ноту, зато што у први план често избијају шаљиви елементи (Самарција 2011: 88, 92).

У роману *Бамби* приказују се разнолики типови ликова и указује на различите животне односе – породичне, партнерске и пријатељске, познанства, антагонизам (Салтен 2021). Иако

Бамби има меланхоличан завршетак (смрт старог јелена, Бамбијева усамљеност), крај се ублажава тиме што Бамби добија нови задатак – да води рачуна о близанцима, што се описује у наставку *Бамбијева геца* (Kummerling-Meibauer 2004: 961), тако да се ипак задржава оптимистична нота. На крају јесте присутан поучан тон, док су хумористични елементи у другом плану.

У традиционалним причама о животињама човек код ликова уочава особине које су уједно и људске, те оне често поступају као што би поступали људи кад би се нашли у сличним ситуацијама. Животиње говоре човечјим језиком и живе у засебном, издвојеном свету, те је човек ретко уплетен у њихов живот (Маљковић 2004: 99–101). Уколико то јесте случај, животиње често наступају као колективни лик, уједињене и супротстављене човеку као „непријатељу” (Самарција 2011: 90). Тако су у Салтеновом *Бамбију* животиње племенитије од људи (Kummerling-Meibauer 2004: 962), као носиоци бољих, хуманијих особина којих читаоци треба да се подсети. Човек се уплиће у живот шумских бића у роману представљајући непосредну опасност које се животиње ујасављају.

За традиционалну причу о животињама карактеристично је динамично низање ликова и занимљива радња, што доводи до потискивања вишезначности. Иако животиње тиме не губе типска својства, она нису постављена на алегоријску раван. Уместо да се изложени догађај значењски упореди са односима међу људима и човековим манама, у овом жанру се друштвени односи углавном пројектују на животињски свет (животиње ору, сеју, жању, кумују...). Искрзи јунака представљају људе као доминантније, као ону страну која одређује судбину домаћих

и дивљих животиња (Маљковић 2004: 102). Роман *Бамби* донекле одступа од ових одлика, будући да се друштвени односи у људском свету не пројектују на онај шумски. Осим тога, иако већина животиња посматра човека као надмоћну силу која утиче на њихов живот и судбину, на крају се истиче да постоји нешто што је изнад свих њих, па и самог човека – а то су „закони природе” (Салтен 2021: 147), чега су, ипак, свесни само појединци.

У причама о животињама завршни исказ често је у виду монолошког представљања неуспеха, личне самоспознаје потврђене преокретањем победе у пораз. Истовремено се преображава и главни јунак који на крају низа догађаја стасаву у сопственог двојника. С обзиром на неочекиваност обрта, низ неспоразума или изненадно разрешавање привидно безизлазне ситуације, динамика радње приче о животињама проткана је хумором. Најчешће је искоришћена комика ситуације, док дијалози могу бити прожети и иронијом (Маљковић 2004: 103).

У Салтеновом роману нема монолога о неуспеху, мада Бамби долази до (само)спознаје и након смрти Старог преузима нову улогу у односу на следећу генерацију. Епизоде у роману нису слободно повезане као у традиционалној причи о животињама, већ прате пут сазревања главног јунака (отуда одредница развојног романа). Радознало и плашљиво лане израста у храброг младог јелена који не бежи од изазова и критички преиспитује стварност и уврежене ставове шумских створења, ослањајући се на свој инстинкт и здрав разум, да би на крају постао мудар стари јелен који заузима заштитничку улогу према представницима млађе генерације.

У овом контексту, поставља се питање да ли роман о животињама спада у реалистичну или

фантастичну књижевност. Будући да животиње не говоре нити се понашају као људи, основа самог жанра јесте фантастична, међутим, упркос томе, приче о животињама сврставају се у реалистичну књижевност, осим ако нису у питању приче о натприродним животињама (Magquardt 2010: 99–100). Начелни разлог за посматрање прича о животињама као реалистичне књижевности јесте што нема фантастичних представа (ако се изузме антропоморфизација ликову), чудесних ситуација и замишљених бића. Особине животиња и ситуације у којима се затичу у начелу су засноване на реалним човековим запажањима, иако дате у уопштеном виду и хиперболисаним облицима. Хумор, понекад и иронија, појачавају реализам, уносе живот у приповедање и приче чине занимљивим (Маљковић 2004: 101). Будући да је Салтен своје дело засновао на сопственим запажањима о животињском свету, стеченим из непосредне близине, *Бамби* се свакако може одредити као реалистичан роман. Премда не садржи елементе фантастике, приметне су одлике утопијског приказа света (унутрашњи свет животиња и њихов складан суживот), који треба да послужи као огледало савременом човеку. Хумористичне елементе садрже Бамбијеви разговори с мањим животињама, у којима каткад долази до неспоразума.

Иако као реалистичан роман о животињама *Бамби* поседује одлике традиционалне приче о животињама (антропоморфизација ликову, приказ животних односа, оптимистичан крај упркос меланхолији), свет шуме није пројекција људског друштва, а човек се укључује у живот животиња као деструктиван фактор, чак и кад их спасава и припитомљава. Суштински, Салтен гради свет који је у једнакој мери аутен-

тичан колико и хуманизован. Заједничка окосница обају светова јесу закони природе који су у својој есенцији представљени у митовима.

Митско у роману *Бамби*

Будући да порекло басни и прича о животињама сеже у далеку прошлост, те да нису познати време и место њиховог настанка, остаје нејасно да ли им је постојбина Грчка, Индија, Египат⁴ или неко друго подручје. Исто тако, спознаји измиче и тренутак „када као творевине прелазе из домена митског мишљења у подручје логичког и уметничког и долазе до изражаја као алегориска прича” (Маљковић 2004: 98). Митско је инхерентно причама о животињама и што су те приче старије, ближе су архаичном погледу на свет; преовлађује метафоричко-симболички начин приказивања који у новијим текстовима потискује метонимијски приступ. Будући да је *Бамби* продукт новијег времена и једног аутора, поставља се питање у којој мери митско уопште може да буде заступљено у роману. Упркос томе, приметни су одређени елементи и обрасци карактеристични за архаичне творевине речи.

Уколико пођемо од етимологије, мит (старогрчки *μῦθος*, новогрчки *μύθος*) суштински означава причу. Међутим, то није било каква прича, већ она која има кључни значај за заједницу, јер представља истину на којој се заснивају веровање, мишљење и поступање појединаца и колектива.

У архаичним друштвима, мит преноси свету причу, примордијални догађај који се одиграо на почетку Времена. Причање митске приче одговара разоткривању тајанствености, јер мит-

ске личности нису људска бића. Једном „изречен” или откривен, мит постаје непосредна истина, основа апсолутне истине (Elijade 2004: 69). Његова главна улога јесте да „фиксира” узорне моделе обреда и свих значајних људских активности: узимања хране, сексуалности, рада, васпитања итд. Понашајући се као одговорно људско биће у пуном смислу те речи, човек подражава узорне чинове богова и понавља њихова дела (Isto: 71–72). Као истинита повест о ономе што се догодило на почетку времена, мит представља образац људског понашања, јер опонашајући узорна дела бога или мистичног хероја, или једноставно препричавајући њихове авантуре, човек архаичног друштва измиче световном времену и на магијски начин враћа се у Велико, свето време (Elijade 2020: 15–16).

Премда код *Бамбија* не можемо говорити о примордијалном догађају, прича о Бамбију и његовом оцу јесте прича о тајанственим, узорним херојима који су превазишли страх од човека, свргнули „бога” с трона и спознали велику тајну. Будући да следи наставак романа у којем се говори о Бамбијевој деци, њих двојица представљају зачетнике новог доба, вишег нивоа освештености. Стари кнез већ је за живота обавијен велом мистерије, што и остаје за све становнике шуме, па чак и за самог Бамбија који иде његовим стопама, стопама хероја шуме.

Мит о хероју најчешћи је и најпознатији мит на свету. Често садржи приче о чудесном, али скромном рођењу, доказима натприродне снаге, брзом стицању угледа и моћи, победоносној борби са силама зла, грешној склоности ка поносу (*hybris*), о паду након издаје или о „херој-

⁴ Збирка индијских „живинских басни” *Панчаџанџира* датира око 200. г. пре н. е., грчки спев *Бој жаба и мишева* потиче из 6. или 5. в. пре н. ере (Самарџија 2011: 74).

ском” жртвовању које се завршава смрћу. Првобитна слабост младог хероја уравнотежена је појавом „заштитничких” ликова, представника читаве психе, већег и разумљивијег идентитета који личном егу (јунаку) дарују снагу. Из тога произлази да је основна функција херојског мита развој егосвести код појединца, његове свесности о властитим снагама и слабостима, како би био оспособљен за напорне задатке с којима га живот суочава. Слика о хероју развија се тако да одражава неки степен развоја људске личности (Jung 2017: 98), прво код изузетних појединаца који предводе и инспиришу својим примером.

Бамбијево рођење не носи одлике чудесног, али он се врло рано истиче међу својим вршњацима и налази заштитника у старом кнезу шуме, који је – како се касније испоставља – његов отац, и учи га храбрости, самопоуздању, мудрости, самосталном критичком мишљењу, спознаји закона природе, те након његове смрти Бамби преузима улогу заштитника и учитеља. Обојица представљају виши ниво свести у односу на остале животиње у шуми које човека посматрају као опасно, надмоћно, чак недодирљиво биће.

Прелазак на виши ниво свести и постанак херојем не дешава се сам од себе, већ подразумева одређени процес, праћен жртвама и губицима. Тренуци у животу у којима се појединац издваја из неиздиференцираног мноштва представљају тачке бола које са собом доносе проширења свести.

Слика хероја је симболичко средство помоћу којег се его одваја од архетипа изазваних родитељским сликама у раном детињству. Из првобитног осећања целовитости, снажног и потпуног осећаја Јаства током одрастања,

издваја се и индивидуализована егосвест. Док не постигне извесан степен самосталности, појединац није у стању да успостави однос са својом одраслом средином. Мит о хероју не обећава да ће доћи до тог ослобођења, већ показује како може да се дође до њега, како би его могао да досегне свест. Ту остаје проблем одржавања и развијања свести како би појединац могао да живи користан живот и постигне неопходан осећај самоодређења у друштву. Обред иницијације представља одвајање од родитеља, раскидање са светом детињства, повређује се родитељски архетип, што се зацељује асимиловањем у живот групе која испуњава захтеве повређеног архетипа и постаје други родитељ којем се млади прво симболично жртвују, затим се поново рађају у новом животу, у окриљу нове групе (Jung 2017: 113–114). Бамби прво губи мајку, чиме се завршава његово детињство и почиње младост, а након очеве смрти наступа зрело доба. Упркос поновном „рађању”, не долази до интеграције у друштво и нову групу; напротив, прво долази до осамљивања, а тек касније до повезивања с млађим нараштајима.

Иницијација углавном садржи троструко откриће: светога, смрти и сексуалности. Обред иницијације почиње одвајањем од породице и повлачењем у шуму, џунглу, тмину, који симболизују Смрт и оностраност (Eliade 2004: 133–134). Идентитет је привремено растргнут или расут у колективном несвесном, затим се из тог стања спасава обредом поновног рођења. Долази до истинског стапања ега с већом групом. Обред смрти и поновног рођења представља „обред преласка” из једног стадијума живота у други, из раног детињства у позну младост, а из ње у зрело доба. Подвргавање искушавању подразумева стварање (симболичког) осећаја смр-

ти и поновног рођења (Jung 2017: 116–117). Поновно рођење може да представља обнову бића без измене, кад се само функције или делови личности подвргавају лечењу, јачању или побољшању (Jung 2015: 121). У многим митовима, лечење се повезује са Стварањем Света, с терапеутским циљем поновног почињања бивствовања на биолошком, психолошком и/или душевном нивоу (Elijade 2004: 60–61). Претходно је приметно необично понашање: иницијант тражи самоћу, воли да лута шумом и пустим местима, постаје растресен, одаје се маштарењу, почиње да сањари, пева у сну. Долази до болести, те иницијација представља и процес излечења. Несигурност и усамљеност које прате болест отежане су симболиком мистичне смрти: прихватити наднаравни „избор“ значи бити испуњен осећајем мистичности, божанским и демонским силама, то јест осуђеношћу на блиску смрт. Синдром „болести“ често је праћен класичним ритуалом иницијације, ритуална смрт доживљава се као силазак у подземље. Као резултат шока услед необичног догађаја, долази до промене осетљивости. Посвећеник мора да преживи мистичну смрт и васкрсење, пада „мртав“ и остаје беживотан три дана и три ноћи; на крају бива дотакнут „блеском“ или „просветљењем“, а ово ново мистично искуство истовремено сачињава основу за нову „осетљивост“, отварајући могућности ванчулне перцепције (Elijade 2020: 77–83).

Бамби се у једном тренутку све више осамљује и осамостаљује, стиче проницљивост и мудрост, развијајући свест на вишем нивоу од других становника шуме и другачије сагледавајући догађаје и појединце (Гобов повратак у шуму и његово потоње понашање). Након рањавања, имајући врло мале шансе за прежи-

вљавање (Салтен 2021: 129–133), Бамби доспева у непосредну близину смрти, спасава се само захваљујући Старом и након тога постаје другачија особа, достиже зрелост и скоро се у потпуности одваја од становника шумског света. Поново се „рађа“, као снажнији и мудрији јелен, спреман да се суочи с теретом самоће и одговорности. За разлику од типичне иницијације, Бамби се издваја из групе, придружује се старом кнезу да би на крају остао сам и преузео његову улогу као заштитник два ланета која упознаје у шуми (Исто: 148), као што је некада Стари нашао њега – круг се затвара, живот се наставља, што не би било могуће без другог аспекта иницијације, увођења у свет сексуалности.

Аспект иницијације који зближава мушкарца са женом и жену с мушкарцем исправља неку врсту првобитне супротности у сусрету мушкарчевог знања (Logos) и женине податности (Eros), у њиховом сједињавању које је приказано у обреду светог венчања и које представља средиште иницијације, још од њених корена у древним мистеријским религијама (Jung 2017: 118). Женидба је прелаз из једне друштвено-религиозне групе у другу. Свака женидба подразумева извесну затегнутост и опасност и изводи се уз помоћ обреда преласка (Elijade 2004: 131). Да би Бамби освојио Фалину, мора да се бори с другим срндаћима (Салтен 2021: 90–94); у дружењу с њом одваја се од својих рођака и започиње нов, партнерски однос. Лажни Фалинин зов намамио га је у смртну замку (Исто: 99–100), а и рањен је након њиховог растанка, те том приликом замало губи живот. Међутим, чак и након дугог опоравка не враћа се лепој срни.

Кућа је „гнездо“ (стада, деца, огњиште симболизују породични, друштвени и економски

свет). Они који су изабрали трагање, пут ка Средишту, треба да се окану сваке породичне и друштвене ситуације, сваког „гнезда”, и посвете се једино „путу” ка вишњој истини, која се у високо развијеним религијама меша са скривеним Богом (Eliade 2004: 130). Након сусрета са смрћу, упркос чежњи, Бамби одлучује да се држи подаље од Фалине (Салтен 2021: 144), раскида ту везу како би се посветио путу сазревања и освешћивања, самоћи која га вуче и одвлачи од света којем Фалина припада.

Меланхоличан крај романа обележава смрт старог кнеза (Исто: 147), што за Бамбија значи да остаје сам. Као што истиче Милановић, умрли престаје да буде члан породице (колектива) и добија нови, култни, статус претка (2009: 225). Као и Бамбијева мајка, и Стари се пресељава међу претке, но упркос одласку остаје присутан као узор, модел чије стопе Бамби прати. Међутим, крај је уједно и почетак, као што показује сусрет с двоје близанаца у шуми, што одговара миту о вечном повратку.

Религиозни човек из примитивних друштва готово је парализован митом о вечном повратку. Реч је о одговорности на космичком плану, за разлику од одговорности моралне, друштвене или историјске природе (Eliade 2004: 68). За религиозног човека архаичних култура свет се обнавља годишње. Година је затворени круг који има почетак и крај и одликовала се посебним својством да се може „преподити” као Нова Година, када настаје „ново”, „чисто” и „свето” Време (Исто: 56). Пре него што једна ствар не отпочне своје бивствовање, њено време није могло да постоји. Мит игра значајну улогу управо зато што открива како је нека одређена стварност отпочела своје бивствовање (Исто: 56–57). Стари кнез одлази у зиму, у време када природа умире, а ускоро долази

пролеће, нови живот се рађа, нови круг се отвара. Син постаје отац, ученик постаје учитељ, преузимајући одговорност која му је предата, што отвара могућност да и лане које је управо срео једног дана такође постане отац и учитељ и настави стопама предака.

Закључак

Бамби, класик немачке књижевности за децу, настао је из ауторове жеље да својим савременицима скрене пажњу на свет шуме, да постану свесни тога да и животиње имају мисли и осећања, да им предочи свет који је племени тији од саме реалности, узор за модерног човека. У грађењу тог света, Салтен је преузимао одлике жанра приче о животињама: антропоморфизацију ликова, приказ породичних, партнерских и пријатељских односа, као и познанстава и (не)пријатељстава. Међутим, није пројектовао друштвени живот људи на шумски свет, већ је настојао да верно прикаже окружење које му је било добро познато. Будући да се приказани свет заснива на реалности, а упућује на човека, Салтен је два света који се повињују законима природе повезао преко митских образаца: мита о хероју који садржи архетипове (симболичке) смрти, иницијације, поновног рођења, као и мита о вечном повратку. Сусрети с блиском смрћу (губитак мајке, рањавање и очев одлазак) представљају тренутке када Бамби улази у нове фазе у животу, сазревајући као личност.

Смрт не представља крај. Након смрти рађа се нови живот, произашао из Бамбијеве иницијације у сексуалност, и мада се круг затвара (Бамби остаје сам), истовремено се и отвара (Бамби среће младунчад). Живот се обнавља и

наставља увек испочетка, јер је то у складу са законом природе који влада и животињама и људима. Тек кад је Стари пренео ту мудрост своје сину, најзад спремном да заузме његово место, он може мирно да оде – његово наслеђе остаје у сигурним рукама.

ИЗВОР

Салтен, Феликс. *Бамби: један животиња у шуми*. Београд: Танеси, 2021.

ЛИТЕРАТУРА

- Маљковић, Миланка. Основне одлике басне и приче о животињама. *Норма* 1–2 (2004): 97–110.
- Милановић, Миодраг. *Мити, мајица и религија*. Београд: Вандалија, 2009.
- Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Atze, Marcel (Hg.). *Im Schatten von Bambi: Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne: Leben und Werk*. Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2020.
- Droste, Wilhelm. Bambi Eszpresszó. *Drei Raben – Zeitschrift für ungarische Kultur* 1 (2000): 36–38.
- Ehneß, Jürgen. Zur Anthropomorphisierung in Felix Saltens Tierromanen. *Filologia Germanica* 2 (1996): 89–100.
- Elijade, Mirča. *Sveto i profano: Priroda religije*. Beograd: Alnari, 2004.
- Elijade, Mirča. *Mitovi, snovi i misterije*. Novi Sad: Akademika knjiga, 2020.
- Grieser, Dietmar. *Im Tiergarten der Weltliteratur: auf den Spuren von Kater Murr, Biene Maja, Bambi, Möwe Jonathan und den anderen*. München: Langen Müller Verlag, 1991.
- Griswold, Jerry. The Gentle Wisdom of *Bambi*. *Teaching and Learning Literature* 4 (1994): 15–17.
- Hastings, Waller. *Bambi and the Hunting Ethos*. *Journal of Popular Film and Television* 2 (1996): 53–59.
- Huszár, Ágnes. Világunk: Bambiland. *Múlt és Jövő* 1 (2012): 107–111.
- Jung, Karl Gustav. *Čovek i njegovi simboli*. Beograd – Podgorica: Kosmos – Nova knjiga, 2017.
- Jung, Karl Gustav. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Podgorica: Narodna knjiga, 2015.
- Kocijančič Pokorn, Nike. Skrita ideologija v prevodih otroške literature. Aleksander Bjelčević (ur.). *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj / 48. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, 55–61.
- Kummerling-Meibauer, Bettina. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur: Ein internationales Lexikon*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004.
- Lutts, Ralph H. The Trouble with *Bambi*: Walt Disney's *Bambi* and the American Vision of Nature. *Forest & Conservation History* 4 (1992): 160–171.
- Marquardt, Manfred. Kinderbücher. Manfred Marquardt (Hrsg.). *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Troisdorf: Bildungsverlag EINS, 2010, 93–109.
- Roth, Matthew. Man is in the Forest: Humans and Nature in *Bambi* and *The Lion King*. *Invisible Culture: An electronic Journal for Visual Culture* 9 (2005): 1–27, <http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/roth.html (1 of 27) [1/22/07 2:45:24 PM] http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/roth.html> 14. 6. 2023.
- Seibert, Ernst. Tierliebe als Bodensatz des Wiener Feuilletons: Felix Salten und sein Welterfolg *Bambi*. *Tausend und ein Buch* 6 (1994): 39–43.
- Strümper-Krobb, Sabine. 'I particularly recommend it to sportsmen'. *Bambi in America: The Rewriting of Felix Salten's Bambi*. *Austrian Studies* 23 (2015): 123–142.

Nikolina N. ZOBENICA

ELEMENTS OF MYTH IN FELIX SALTEN'S
ANIMAL NOVEL *BAMBI*

Summary

Felix Salten's novel *Bambi* (1923) depicts a process of growing up and maturing of a young being, a description of various species living together, disturbed only by man's ecologically devastating impact. This fictional world contains the elements of hero myth and eternal return myth, which encompass archetypes of initiation and rebirth. Taking into account the research of the famous

historian of religion Mircea Eliade (myth) and psychiatrist Carl Gustav Jung (archetypes), the aim of this paper is to distinguish and analyze the features of the genre (realistic animal tale), as well as the plot segments and characters which contain the elements of archaic myths. It has been shown that Salten has combined his own observations and the didactic intention, integrated elements of animal tales and various myths, and thus elevated his fictional world to a more general level which refers both to the animal as well as human beings, as both of them obey to the higher laws – the laws of nature.

Keywords: hero myth, eternal return, rebirth, initiation

МУШКИ АРХЕТИПОВИ У РОМАНУ БАМБИ ФЕЛИКСА САЛТЕНА

САЖЕТАК: У овом раду анализирани су мушки архетипови у роману *Бамби* Феликса Салтена. Анализа се заснива на архетиповима дефинисаним у Муровој и Цилетовој књизи *Краљ, рашник, чаробњак, љубавник* (1990) и има за циљ да покаже како се развој главног лика одражава кроз архетипове које ови аутори помињу. Кроз анализу, представљено је како су аспекти људске психе интегрисани у приказ живота антропоморфних животиња, што служи као средство да се читаоцима приближи њихово понашање. Анализа је показала да је начин приказивања развоја главног јунака у великој мери усклађен са различитим фазама развоја према Муру и Цилету, али се истовремено у одступањима од архетипова кроз које се одражава оно што аутори називају *зрело мушко* може уочити начин на који је Салтен у свој роман интегрисао природно понашање јелена, што објашњава зашто развој јунака није у складу са очекивањима која се односе на људско друштво.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Феликс Салтен, *Бамби*, архетипови, мушко

Увод

Роман *Бамби: један животињ у шуми* (1923) Феликса Салтена (Felix Salten) у многим погледима лежи у сенци Дизнијеве (Walt Disney) екранизације. Чињеница да је прича о ланету које стасава у шуми и дан-данас позната неретко се

приписује популарности коју ужива анимиран филм. Екранизација је уједно обликовала и начин на који је *Бамби* урезан у свест публике, те слојевитост Салтеновог романа може да буде изненађујућа за оне којима је позната једино Дизнијева верзија. За Салтенов роман може се рећи да има своје јасно место у књижевности за децу с немачког говорног подручја¹ као и да је доступан читаоцима (иако је о читаности теже доносити закључке) широм света.² *Бамби* је данашњој публици занимљивији него икада раније; у роману, централно место заузимају теме попут природе и односа човека према својој околини и према животињама, чинећи ову причу у данашње доба, када је екологија једна од главних тема како за млађу тако и за

* iva.simurdic@ff.uns.ac.rs

¹ Поред тога што се Салтенов роман помиње у еминентним публикацијама о историји књижевности за децу и младе с немачког говорног подручја (Kümmerling-Meibauer 2004; 2012; Wild 2008), претрага онлајн књижара на том говорном подручју нуди скоро несагледив избор различитих издања романа, од којих су најновија стара свега годину дана.

² Роман је преведен на преко тридесет светских језика, али су први преводи у већини земаља објављени махом тек по завршетку Другог светског рата, када је публика, захваљујући Дизнијевом филму, ову причу већ упознала. Неки од изузетака су енглески, француски, мађарски и шведски превод, објављени још током двадесетих година 20. века. Роман је на српскохрватски први пут преведен 1951. године.

старију генерацију, и те како актуелном.³ Оно што је пак чини ванвременском јесте то што се у самој сржи крије прича о сазревању младог јунака кроз суочавање са стварношћу околине у којој живи. Тако Зајберт (Seibert) сматра да дуговечност приче не може да се припише само великом успеху филма, већ и чињеници да Салтен у роману тематизује „дечје несвесно“ [„das kindlich Unbewusste“] (2019: 51), указујући тиме на присуство ванвременских образаца који привлаче читаоце. Кроз причу о ланету које је на почетку беспомоћно младунче а на крају мудар срндаћ, приказан је пут стасавања који обухвата различите степене зрелости с којима читалац може да се поистовети.

Психолошка димензија романа може да се препозна већ по жанровским одредницама; неретко се спомиње *Entwicklungsroman* (Schmidt-Durmont 2020: 68; Strümper-Krobb 2015: 125; Schikorsky 2012: 92; Kümmerling-Meibauer 2004: 961), ређе и сродни појам *Bildungsroman* (Zipes 2022: XXII), као одреднице које у први план стављају управо развојни пут јунака. Када је реч о анализама романа што истичу психолошку димензију дела, често се указује на Фројдов⁴ утицај (Hecht 2022; Seibert 2018, 2019; Cartmill 1996). Сам развојни пут јунака није до сада био предмет детаљнијих анализа. Битно је нагласити да се у овој врсти анализе, у којој ће неминовно бити примењена схватања која се односе на људску психу, не може занемарити чињеница да је *Бамби* прича о животињама и да је аутор кроз роман истражио живот у природи и однос с људима из перспективе животиња. Флечер (Fletcher), ветеринар и стручњак за јелене, коментарисао је да је Салтенов *Бамби*, када је у питању опис живота у шуми, реалистична прича смештена у природно окружење и да

се у делу приказују стварни изазови с којима се јелени сусрећу кад је у питању преживљавање (2013: 176). Иако су животиње антропоморфне, што и омогућава овакав вид анализе, Салтен је у роман интегрисао знање које је поседовао о животињама, тежећи да представи понашања која су им својствена, што може значајно да утиче на то како изгледа јунаков развојни пут. Како се јунак развија биће у овом раду истражено уз помоћ архетипова кроз које долазе до изражаја аспекти мушког рода.

О архетиповима

Појам *архетип* потиче из аналитичке психологије и представља кључан део теорије о колективном несвесном која се, заједно са самим појмом архетипа, приписује Карлу Густаву Јунгу (Carl Gustav Jung). Иако је појам преузет од Јунга у оквиру архетипског приступа књижев-

³ Природа и однос према лову истичу се као две теме које су од самог почетка привукле посебну пажњу критичара како романа тако и филма. Луц (Lutts) сматра да утицај екранизације на америчку публику по питању односа према природи не може да се пореди ни са једним другим филмом (1992: 160), док Радкау (Radkau) у роману види порекло негативних ставова према лову у медијима (2011: 438) као и „почетак популарне еколошке свести“ [„Anfang des populären Umweltbewusstseins“] (2011: 438). Картмил (Cartmill) екранизацију спомиње као пример пропаганде против лова (1996: 162).

⁴ Присуство утицаја Фројдових идеја не представља изненађење. Салтен је био члан групе Млади Беч (Jung Wien) која се крајем 19. и почетком 20. века окупљала у бечком кафеу Гринштајдл (Griensteidl) а чији су чланови били млади писци и интелектуалци – заговорници књижевне модерне. Време њиховог окупљања подудара се са Фројдовим боравком у Бечу и забележено је да су се поједини чланови Младог Беча занимали за Фројдову психоанализу, као и да је Фројд пратио њихове активности (Shapira 2020: 11–12). Сачувана писма сведоче и о томе да су се Салтен и Фројд лично познавали.

ности, овај приступ се у многим погледима удаљио од Јунгове теорије, те не би требало нужно да се сматра „јунговским”.⁵ Циљ оваквог приступа књижевности јесте утврђивање и проучавање симболичких и митских образаца у књижевним делима (Chirila 2011: 41), а у средишту ових проучавања су архетипови. У оквиру науке о књижевности, архетип може да се односи на слику, лик, структуру радње, тему или неки други књижевни феномен који потиче још из најранијих облика књижевности и који се јавља изнова и изнова (Lee 2000: 508). Тежиште овог рада јесте у препознавању архетипских ликова, те ће у даљем току уводног дела акценат бити на особеностима везаним за проучавање овог вида архетипа.

Препознавање архетипских ликова подразумева одређивање, између осталог, функције коју ликови заузимају у оквиру радње, њихових особина и односа с другим ликовима. Неки од често помињаних архетипских ликова у оквиру истраживања која делима приступају с овог становишта потичу директно од Јунга (нпр. сенка, мајка, божанско дете). Поред тога, преузимање самих архетипских ликова из Јунгових списа није изненађујуће, будући да је он и сам указао на то да ови ликови долазе до изражаја у оквиру људског стваралаштва, неретко наводећи примере из митова и уметности. Кембел (Campbell) у анализи митске структуре радње, коју је назвао јунаковим путовањем, учивши да је присутна у митовима из најразличитијих култура, истиче ликове који се учестало јављају (нпр. јунак као централни архетип, мудри старац, чувар прага, гласник – в. Campbell 2007). Угледајући се делимично на Јунга и на Кембела, Воглер (Vogler 2007) је дефинисао архетипске ликове који се најчешће јављају у

књижевности. Једна Воглерова опаска, посебно значајна када се анализирају архетипски ликови у оквиру књижевности, јесте да они не би требало да се посматрају као фиксне улоге, већ као функције које ликови могу да заузму и да мењају (Isto: 24). Промена функције, а самим тим и промена архетипа који долази до изражаја кроз одређени лик, често је везана за његов развојни пут. Стога су архетипски ликови динамична категорија и темељна анализа њиховог присуства у књижевном тексту захтева претпоставку да се у једном лику може препознати више архетипова.

Посвећујући посебну пажњу архетиповима везаним за мушки род, аутори Роберт Мур (Robert Moore) и Даглас Џилет (Douglas Gillette) дефинисали су осам архетипова кроз које долазе до изражаја различити аспекти оног што аутори називају *незрело* тј. *зрело мушко*. Књига *Краљ, ратник, царобњак, љубавник* свакако припада литератури из области психологије, али архетипови које Мур и Џилет помињу и кроз које представљају развој мушке психе могу да се уоче и у оквиру књижевних дела, те и сами аутори на предлошцима различитих митова појашњавају одлике појединачних архетипова. Тако су дефинисали по четири архетипа који одражавају незреле, односно зреле аспекте му-

⁵ Пре свега, анализа архетипова у књижевности не подразумева претпоставку да архетипови потичу из оног што је Јунг назвао *колективно несвесно*. Кроз овај појам он је исказао уверење да постоји слој несвесног који је свим људима заједнички, сматрајући да су архетипови садржај овог дела психе, те да се током живота актуализују, односно да их постајемо свесни. Такође је био уверења да се тај слој несвесног наслеђује. Архетипски приступ књижевности не посматра архетипове као материјал несвесног нити се ослања на идеју о колективном несвесном, већ их уочава на основу тога што се изнова јављају у књижевним текстовима, почевши најчешће од најраније забележених књижевних дела.

шког рода, при чему сваком архетипу приписују и по два негативна начина манифестовања (један активан и један пасиван) – за њих користе појам *сенка*, који потиче од Јунга и означава збир особина које се сматрају непожељним

(Stevens 2004: 251), а у књижевности се иза овог архетипа најчешће крије антагониста. У наредним двема табелама дат је преглед свих архетипова које Мур и Џилет помињу и њихових негативних парова, заједно с кључним одликама.

Табела 1: Архетипови незрелог мушког

Архетип	Одлике	Сенка	Одлике
Божанско дете	<i>окоужено чудесним; центар универзума; свемоћно и беспомоћно</i>	Тиранин у хранилици	<i>саможив; ароганиан; размажен; несавесан</i>
		Слаби принц	<i>недостатак енигузијазма; пасиван; захтева заштити</i>
Даровито дете	<i>жеђ за знањем; радозналост; даровитост</i>	Свезнајући трикстер	<i>манипулативан; умишљен</i>
		Будала	<i>недостатак личности, живахности, креативности; привидна неспособност</i>
Едиповско дете	<i>сиритиуалност; повезаност са светом</i>	Мамин син	<i>прећерана повезаност с мајком</i>
		Сањар	<i>изолованост; меланхоличност</i>
Јунак	<i>независан; комитенан; индивидуалан</i>	Хвалисави насилник	<i>осећај надрећености; доминација</i>
		Кукавица	<i>бежање од конфликта</i>

Табела 2: Архетипови зрелог мушког

Архетип	Одлике	Сенка	Одлике
Краљ	<i>мудар; несебичан; успоставља ред</i>	Тиранин	<i>деструктиван; немилосрдан; суров</i>
		Слабић	<i>несигуран; параноичан; страх од издаје</i>
Ратник	<i>борбен; перцептиван; одан; заштитник</i>	Садиста	<i>мржња према слабима и рањивима</i>
		Мазохиста	<i>немоћан; пасиван</i>
Чаробњак	<i>мудар; проциљив; обзрив</i>	Манипулатор	<i>циничан; злоупотређује знање</i>
		„Недужни”	<i>крије знање; избегавање одговорности</i>
Љубавник	<i>страствен; осећајан; емпатичан; стиришуалан</i>	Овисник	<i>изгубљен; преосетљив; незасић</i>
		Импотентни љубавник	<i>депресиван; изолован</i>

Кроз појмове *зрело* и *незрело мушко*, аутори не праве разлику између пожељних и непожељних особина, већ их представљају према одређеном редоследу који одговара развојном путу, те незрели архетипови претходе зрелим, а истовремено су они незрели предуслов да се касније развију одговарајући зрели (Moore – Gillette 1990: 15). Сваки архетип који одражава одређене аспекте мушке психе може током развоја да дође до изражаја на позитиван и на негативан начин, односно путем сенке. Испостављање одлика сенке не подразумева то да по-

зитивна страна не може више да дође до изражаја, те развојем не долази само до промене из незрелог у зрело, већ је могуће и превазилажење сенке.

Уз помоћ ових архетипова, како позитивних тако и негативних, у наставку ће бити истражено како је у Салтеновом *Бамбију* представљен јунаков развојни пут, којим архетиповима одговарају мушки ликови који га окружују и утичу на његов развој, те како је архетип који они представљају повезан с њиховом улогом у самој радњи.

Анализа: Мушки архетипови у роману *Бамби: један животи у шуми*

На самом почетку романа, Бамби је приказан непосредно по рођењу, у тренутку када не зна ништа о свету чији је део постао:

Младо лане није разумело ништа од свега тог певања и дозивања, ниједне речи од свих тих разговора. [...] Још није искусило ни један једини од свих тих мириса којима је дисала шума (Салтен 2016: 7)⁶.

У тим првим тренуцима, у потпуности је зависан од мајке и усредсређен само на њу, те је она уједно и једино чега је заиста свестан: „Миришало му је једино блиско мајчино тело” (7). Потпуна зависност од родитеља као и описи његовог слабијег тела („Стајао је сада ту, љуљао се сумњиво на својим танким ногама, гледао глупаво преда се мутних очију које нису ништа виделе, обесио главу и јако дрхтао” – 5) употпуњују слику беспомоћног детета, али се иза призора тек рођеног младунчета истовремено крије симбол будућности и непознатих могућности, те у томе лежи и његова моћ. Бамби је представљен читаоцу као *божанско дете*, беспомоћно и угрожено, мада у тренутку доласка на свет несвесно опасности које вребају у шуми. Истовремено, младунче је моћно јер се у њему крије потомак старог кнеза и његов наследник. Архетип божанског детета води порекло из прича о боговима и често се као примери наводе Исус, Мојсије, Буда и Кришна. Једна од главних одлика овог архетипа, поред тога што се у њему сједињују беспомоћност и моћ, јесте да са собом доноси мир и ред (Moore – Gillette 1990: 21), те се у њему често крије будући вођа и као такав он претходи архетипу краља, који има

сличну улогу. Његова сенка, тј. пасивна страна назива се *слаби йрини*, којег карактеришу пре-терана осетљивост и недостатак ентузијазма, и он код других изазива потребу да га заштите (Isto: 25). Овај архетип може да се препозна у Гобу, који је од почетка описан као плашљив и слаб, и уједно у другим фазама развоја представља супротност Бамбију, односно његову сенку.

Реченица: „Тако беху дани када Бамби про-живљаваше своје рано детињство” (8) уводи читаоца у наредну фазу кроз коју пролази главни јунак, када се у њему препознају одлике *гаровишћој дете*, архетипа који се одликује радозналостју, жељом да упозна свет око себе и пустоловним духом. У сталној пратњи мајке, Бамби почиње да открива свет и са знатижељом истражује шуму. У овом подухвату он се у потпуности ослања на мајку: „Бамби је питао. Уживао је у томе да мајци поставља питања. Њему је било најлепше да непрестано запиткује, а затим да слуша шта ће му одговорити” (8). Упознајући се с околином, Бамби се уједно први пут сусреће са смрћу, као природним делом живота у шуми, када чује да је твор убио миша („Али се Бамби ипак страшно препао. Непознат, велики ужас шчепа га за срце” – 11), и сазнаје за промене годишњих доба, али много тога мајка још не жели да му саопшти („Све ћеш сазнати касније, кад будеш нешто старији” – 21). Неки аспекти сенки архетипа даровитог детета долазе до изражаја у овој фази: након првог одласка на ливаду – на којој влада највећа опасност од човека – Бамби умишља да је видео и чуо све што постоји на свету и тиме подсећа на *свезнајуће шрикшера*. Међутим, одлике ове сенке испољавају се само привремено-

⁶ У даљем тексту наводи из Салтенове књиге *Бамби: један животи у шуми* (2016) биће означени само бројем стране.

но, те се Бамби не може сматрати правим примером овог архетипског лика.

У упознавању са светом убрзо долазе до изражаја одређени аспекти архетипа *едиповскої дитини*. Упркос називу који указује на митски лик и самим тим буди асоцијације о инцестуозним тенденцијама, овај архетип одликује се пре свега повезаношћу са светом који га окружује. Веза с околином симболично је представљена кроз повезаност с мајком (Moore – Gillette 1990: 34). Бамбијев суоднос са светом долази до изражаја како кроз блиску спону с мајком, тако и кроз знање које стиче о животу у шуми:

Знао је како треба разумно послушати све што се ма како тихо мицало, сваки тихи шушањ који је ветар са собом донео. [...] Он сада помало учи како се њуши. [...] Њему је сада потпуно позната ноћ. [...] Ноћ му се сада јако свиђа (32–33).

Јачање спреге са светом који га окружује истовремено га чини самосталнијим, што уједно има за последицу да мајка почиње све више да га оставља самог, као и да му ускраћује своје млеко. Иако Бамби бурно реагује на самоћу када је једном приликом на дуже време остављен сам, стари кнез се показује као важан учитељ који му, чувши како дозива мајку, прилази и пита: „Зар не можеш бити сам? Стиди се!” (42). Тиме је спречено да се у Бамбију испоље сенке архетипа едиповског детета, пре свега *мамин син* – дете код којег исувише снажна повезаност с мајком за последицу има несамосталност. Раздвајање од мајке следи постепено, почевши од њених кратких па дужих самосталних лутања, све до њене смрти.

Ово раздвајање уједно је почетак последње фазе у којој Бамби представља незрело мушко

и чини последњи корак ка зрелости. Карактеристике архетипа *јунака* којег одликују самосталност и индивидуалност испољавају се када Бамби почиње сам да доноси одлуке; једна од првих јесте да започне разговор с једним од срдњаћа, који иначе не разговарају с младунцима и женкама. Овде постаје јасно да Бамби у себи носи одређене аспекте сенке јунака, те страхује од конфликта попут *кукавице* („Ако се разљути, брзо ћу побећи” – 49), али осећа и извесну врсту супериорности јер је насамо разговарао с кнезом („Зар баш морам најпре да питам мајку? На крају крајева, са мноштем је разговарао стари кнез, а ја нисам о томе ништа причао мајци” – 49), што је одлика *хвалисавој насилника*. Одлике кукавице могу да се препознају и у Гобу, који препознаје сопствену бојажљивост описујући како би се сам осећао да му је пришао стари кнез: „Ја од страха не бих могао ни да га погледам. Када мене спопадне страх, титра ми пред очима да више и не видим, а срце ми лупа тако јако да не могу да дишем” (43). Назнаке Бамбијеве спремности да се осамостали могу се препознати у одговору који упућује старом кнезу када га овај затиче самог али Бамби не дозива мајку: „Ти си ме тада грдио [...] јер нисам имао храбрости да будем сам. Од онда могу бити сам” (54). Губитак мајке представља коначан крај његовог детињства, а као спољни знак јавља се круна која усред зиме почиње да му расте. Поставши самосталан јунак, Бамби започиње ново раздобље у свом развоју, завршавајући с фазама незрелог мушког, те следи да путем својих поступака и одлука почиње да развија одлике архетипова зрелог мушког.

У другом делу романа, у којем је описана Бамбијева адолесценција, у развоју главног јунака испољавају се два архетипа који се сматрају одразима зрелог мушког и у којима може

да се препозна Бамбијево стасавање. Посебну улогу заузима архетип *љубавника*, манифестован кроз Бамбијев однос с Фалином. Као што и сам назив архетипа наговештава, главне одлике су телесност, страственост и осећајност (Moore – Gillette 1990: 121–122). Након што су се први пут упознали као младунци, долази до поновног сусрета између Бамбија и Фалине, сада као адолесцената. Они изјављују једно другоме љубав и постају партнери, те од тог тренутка заједно бораве у шуми („Читаву је ноћ био срећан с Фалином, играо се с њом све до сванућа и у свом блаженству заборавио чак и на јело” – 95). Уједно, Фалина постаје Бамбијева рањива тачка, те он једино уз помоћ старог кнеза успева да се одупре звиждаљци коју Он користи како би имитирао зов женке. Архетип љубавника не остаје до краја присутан код Бамбија, те се однос с Фалином испоставља као пролазан, што се може довести у везу са релативно кратким периодом парења јелена који траје свега неколико недеља у летњим месецима (Fletcher 2013: 59). Након извесног времена, Бамбија почињу да обузимају други пориви. Како га инстинкт све више вуче ка самоћи и изолованости од осталих јелена и срна, у једном тренутку се он и Фалина разилазе („Фалина га погледа и пита сасвим тихо: – Волиш ли ме још? Истим тоном одговори јој Бамби: – Не знам” – 126). Сходно томе, овај архетип представља само фазу у Бамбијевом развоју и питање партнерства има привремену значај.

Још једна фаза зрелог мушког огледа се у архетипу *рајника*, који се јавља у тандему с архетипом љубавника, и повезује с агресивношћу, али не у смислу непотребног насиља, већ проактивног понашања и превазилажења пасивног става према животу (Moore – Gillette 1990: 79). Ратник не оклева уочи конфликта

(Isto: 82) и својим поступцима исказује оданост и жељу да заштити друге (Isto: 84). Бамбијева заштитничка и борбена страна испољава се у сусрету са срндаћима Карусом и Ролом, када их Бамби напада како би одбранио Фалину и изборио се за њу као партнерку, али и како би се осветио за све што је трпео од старијих срндаћа док је био слабији:

Остали окруњени прогањали су га где год би га угледали. Гонили су га љутито пред собом и нису трпели да се он икоме приближи [...] бојао се на сваком кораку да га не ухвати. Није више имао храброст да се било где покаже. Шуљао се наоколо скровитим путевима, нерасположен и потиштен (82).

У његовој изненадној одлуци да се упусти у борбу са старијим срндаћима огледа се проактиван став ратника, а уједно се уочава да је овакав став у Бамбијевом случају повезан с архетипом љубавника. У борбама са срндаћима Бамби се доказује пред крупнијим и старијим противницима, и истовремено се пред Фалином показује као снажан партнер. Међутим, тај конфликт једини је тренутак када се код Бамбија испољава овај архетип. Уместо борбености, касније за његов опстанак кључне постају особине попут сналажљивости и опрезности. Агресивност је у овом случају присутна само као део ритуала парења, односно сукоба око територије, што уједно одговара природном понашању јелена.

У старом кнезу могу да се препознају одлике архетипа *чаробњака*. Он поседује знање и увид у стварност који захтевају проициљиво посматрање околине (Moore – Gillette 1990: 106). Кнез располаже исцрпним знањем о животу у шуми и стратегијама преживљавања уочи опасности од човековог напада. У почетку стари

кнез није вољан да дели знање с Бамбијем и у његовим загонетним опажањима само је наговештена мудрост коју поседује, нпр. када Бамбију каже: „Слушај сам, њушкај и гледај сам. Можеш и сам учити” (54), или кад каже да је Гобо несрећник јер га је човек припитомио, што Бамби у том тренутку не може да разуме. Тиме што задржава за себе знање које је и за Бамбија битно, кнез поприма одлике архетипа „недужног”, што је назив за сенку архетипа чаробњака коју одликује прорачунато скривање информација са циљем манипулације (Moore – Gillette 1990: 115). Међутим, кнез скрива знање од Бамбија с намером да га наведе на самостално стицање одређених спознаја, те и кроз такве поступке настоји да подучи будућег наследника. Када кнез каже да је Гобо несрећник јер је допустио да га човек припитоми, он не даје Бамбију даља објашњења: „Довољно је оно што осећаш. Схватићеш касније” (113). Улогу архетипа чаробњака он у потпуности преузима позивајући Бамбија да му се придружи и да заједно с њим борави у шуми, што чини тек након процене да је срндаћ спреман да научи све што кнез има да му покаже и саопшти. Бамби ће касније сам постати архетип чаробњака, на шта указује питање које на самом крају поставља непознатом ланету („Зар не можеш бити сам?” – 145), а које је и њему једном давно упутио стари кнез.

Упитно је да ли у Салтеновом роману може да се уочи архетип *краља*, иначе уско повезан с божанским дететом. За краља је карактеристичан ред који његово присуство уноси у свет у чијем је центру (Moore – Gillette 1990: 52), затим благонаклоност према другима и жеља да подстакне остале да остваре свој потенцијал (Isto: 62). Начелно, стари кнез, и потом Бамби, имају улогу краља у смислу идеализованог по-

јединца који је у природној хијерархији надређен осталим створењима у шуми. То се може уочити у начину на који их други ликови описују (тако Фалина каже о кнезу: „Он је најплеменитији у читавој шуми. Он је кнез. Нема никога ко би му био сличан, [...] Он не разговара ни са ким и нико нема смелости да га ослови” – 43–44). У роману, јелени су једине животиње којима припадају титуле попут принца или кнеза, али упркос титулама они немају никакву посебну улогу у шуми у којој би могло да се препозна да „*усљосћављају рег*”. Они су само предмет дивљења осталих животиња и сматрани су загонетним и недостижним бићима о којима круже различите легенде (при крају, мушице о Бамбију кажу: „Он је преживео све своје... стар је... прастар”⁷ – 145). Самим тим, архетип краља у смислу несебичног владара који својим присуством уноси ред у свет којим влада не може се као такав уочити ни у кнезу ни у Бамбију. Врста јелена којој они припадају (*Capreolus capreolus*) по природи је више окренута сопственом преживљавању него заједници, те је забележено да тежи изолованости⁸ (Steffoff 2008: 57), што је понашање које може да се уочи и код кнеза, а и код Бамбија када одрасте. Иако се архетип краља у Салтеновом роману не примећује, сенка овог архетипа коју Мур и Џилет називају *ширанином* може да се препозна у именованом човеку којег животиње називају Он.

⁷ У оригиналу још пише: „Er hat mehr gesehen und erfahren in der Welt, als sich begreifen lässt” (Saltén 2013: 184) – „Не може се ни појмити шта је све видео и доживео на свету”.

⁸ Разлог за изолацију главног лика Зајпс види у Салтеновој биографији: он сматра да је у роману свесно преузета схема образовног романа и да је крај прилагођен тако да одражава отуђеност и усамљеност коју је писац као Јеврејин осећао у аустријском друштву почетком 20. века (Zipes 2022: XXIII).

Из перспективе животиња, његово понашање одговара управо архетипу тиранина; он у њихове животе уноси осећај несигурности и страха, деструктиван је, животиње у његовим поступцима не виде смисао и потпуно су му изложене. Уместо реда који се успоставља уз помоћ краља, тиранин је тај који попут Њега уноси хаос. Иако га животиње сматрају свемоћним и непобедивим, Бамби уз помоћ старог кнеза увиђа да је човек заправо исти као и животиње: „Он није свемоћан као што кажу. Није Он над нама! Уз нас је Он, и такав је, какви смо и ми јер и Он познаје страх, невољу и бол, као што их познајемо и ми” (143). Уједно, читалац може да рационализује човеково понашање, те је Он пример тиранина једино из гледишта животиња којима су његови мотиви непознати.

Закључак

Анализом архетипова мушког рода у роману *Бамби: један животињ у шуми* утврђено је да је развој главног јунака представљен кроз степене који одговарају развоју мушке психе по Муру и Цилету. Главни лик носилац је већине архетипова обухваћених анализом, док поједини архетипови долазе до изражаја кроз споредне ликове, попут Гоба или неименованог човека, као и старог кнеза. Упадљиво је да су у главном лику препознатљиви скоро искључиво позитивни архетипови, и само се повремено наговештавају особине које се приписују сенкама, те су ове негативне одлике углавном релативно брзо превазиђене. Гобо на моменте представља Бамбијеву супротност – један вид сенке главног јунака у којој може да се препозна ка каквом путу води развој ако се непожељне особине не препознају и не превазиђу.

Док су архетипови који одговарају незрелим аспектима мушког рода могли да се уоче и повежу с постепеним сазревањем и осамостаљењем главног лика, у анализи присуства архетипова који представљају зрело мушко могло је да се уочи одступање од развоја описаног код Мура и Цилета. Пре свега, љубавник и ратник имају само привремени значај за Бамбија, односно партнерство и борбеност играју споредне улоге. Објашњење можда лежи у томе што је Салтен желео да прикаже понашање животиња које је у складу с њиховим инстинктом када су у питању парење и одбрана територије. Бамби се упушта у борбу само с другим јеленима, али не долази у конфликт с осталим животињама, нити постаје јунак који надмашује човека и успоставља мир и хармонију у шуми. Он напушта Фалину, наизглед и сам несигуран због те одлуке, што одговара чињеници да су и Бамбијева мајка и остале женке боравиле саме у шуми и поклапа се с мајчином изјавом о мужјацима: „Они сада не разговарају с нама... доћи ће време... Морамо чекати док не дођу и док се они нама не обрете... кад се њима буде свидело” (32). У случају архетипова љубавника и ратника, кроз њих може да се препозна како су животињски инстинкти описани уз помоћ људских емоција, али истовремено нису прилагођени очекивањима људског друштва.

Свакако централни архетип јесте архетип чаробњака, узимајући у обзир кључну улогу коју стари кнез има у Бамбијевом развоју. Код овог архетипа је пре свега занимљиво то што је јасно приказан као једна константа у променљивом животу у шуми. Иако фази у којој Бамби преузима место кнеза није посвећено много пажње, упечатљиво је указано на то да се круг проналаска наследника и дељења знања о опстанку у шуми понавља изнова и изнова, те

се може наслутити да ће Бамби заузети сличну улогу као и кнез – онда када дође време да неко ново младунче припреми за преузимање његовог места.

Одсуство архетипа краља такође указује на то је Салтен настојао да начин представљања живота у шуми не буде прилагођен оквирима људског друштва, иако се ради о антропоморфном приказу животиња. Како стасава, тако Бамбија инстинкт све више наводи на скривање и изолацију од осталих животиња; не излажући се опасностима, он обезбеђује сопствени опстанак. Самим тим што код њега преовлађује нагон за преживљавањем, он не може да постане вођа у смислу архетипа краља, што свакако не би одговарало природном понашању ове животиње.

Анализом архетипова који представљају различите степене развоја психе могло се утврдити како се у антропоморфним ликовима огледају феномени који се доводе у везу с људском психом и како је на тај начин читаоцима приближен развој главног јунака. Истовремено, тиме што овај развој није представљен као у потпуности прилагођен људским оквирима, очувана је слика живота у дивљини, виђеног из угла животиња, као фундаментално другачија од очекивања која постоје у људском друштву, чиме је додатно истакнута разлика између два света који се у роману сукобљавају.

ИЗВОРИ

Салтен, Феликс: *Бамби: један животињ у шуми*. С немачког превео Драган М. Стојановић. Београд: Драслар – Танеси, 2016.

Salten, Felix. *Bambi: Eine Lebensgeschichte aus dem Wald*. Königswinter: Mathias Lempertz, 2013.

ЛИТЕРАТУРА

- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2007.
- Cartmill, Matt. *A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature through History*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1996.
- Chirila, Alexander. Archetypal Criticism. *Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2011, 41–47.
- Fletcher, John. *Deer*. London: Reaktion Books, 2014.
- Hecht, Stefan. *Wilde Tiere, fühlende Menschen. Emotionen im Verhältnis zu Wildtieren in der Literatur von 1900 bis 1943*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2022.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Kinder- und Jugendliteratur: Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, 2012.
- Lee, Alvin. Archetype. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 2000, 3–5.
- Lutts, Ralph H. The Trouble with Bambi: Walt Disney's Bambi and the American Vision of Nature. *Forest & Conservation History* 36 (4) (1992): 160–171.
- Moore, Robert, Douglas Gillette. *King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*. San Francisco: Harper San Francisco (Harper One), 1990.
- Radkau, Joachim. *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*. München: C. H. Beck, 2011.
- Schikorsky, Isa. *Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. Norderstedt: Books on Demand, 2012.
- Schmidt-Durmort, Geralde. Tierschutzbewegungen im Spiegel der Kinder- und Jugendliteratur 1900 bis 1933. *Parole(n) – Politische Dimensionen von Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020, 61–78.
- Seibert, Ernst. Die periphere Genese der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. *Transdifferenz und Transkulturalität: Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns*. Bielefeld: transcript, 2018, 133–154.
- Seibert, Ernst. Profile einer Neuen Sachlichkeit in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur der 1920er Jahre. *Libri liberorum* 51 (2019): 9–26.

- Shapira, Elana. Introduction: Austrian Émigrés and Exiles and the Legacy of Psychoanalysis in Britain. *Freud and the Émigré: Austrian Émigrés, Exiles and the Legacy of Psychoanalysis in Britain, 1930s–1970s*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 1–34.
- Steffoff, Rebecca. *Deer*. New York: Marshall Cavendish Benchmark, 2008.
- Stevens, Anthony. *Archetypes Revisited. An Updated Natural History of the Self*. London: Brunner-Routledge, 2004.
- Strümper-Krobb Sabine. 'I particularly recommend it to sportsmen.' Bambi in America: The Rewriting of Felix Salten's Bambi. *Austrian Studies* 23 (2015): 123–142.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey*. San Francisco (California): Michael Wiese Productions, 2007.
- Wild, Reinder (Ed). *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.
- Zipes, Jack. Introduction: Born to be Killed. *Bambi: The Story of a Life in the Forest*. Princeton – Oxford: Princeton University Press 2022.

Iva M. SIMURDIĆ

MASCULINE ARCHETYPES
IN FELIX SALTEN'S *BAMBI*

Summary

This paper examines masculine archetypes as they are displayed in the characters of Felix Salten's novel *Bambi*. The analysis draws from the archetypes defined in Moore and Gillette's book *King, Warrior, Magician, Lover* (1990) and aims to show how the main character's development is reflected through his embodiment of the archetypes mentioned by the authors, thereby also illustrating how aspects of the human psyche are integrated in the depiction of the life of anthropomorphized animals as a means of facilitating the readers' understanding of their behavior. The analysis showed that the manner in which Bambi's development is depicted aligns to a great degree with the various stages of what Moore and Gillette call the immature and the mature masculine, whereby correspondences with the human psyche could be identified. At the same time, the manner in which certain archetypes are presented reflects Salten's integration of the natural behavior of deer, which accounts for how the main character's development ultimately plays out and does not align with expectations that apply to human society. While the similarities with human development serve as an important tool to communicate a coming-of-age story in the first place, the deviations serve to further highlight the differences between the human world and animal world which are at odds with each other in the novel.

Keywords: Felix Salten, *Bambi*, archetypes, masculine

BAMBI KAO POLITIČKA ALEGORIJA

SAŽETAK: Rad se bavi analizom čuvenog romana Feliksa Saltena iz perspektive jevrejskog pitanja koje je bilo aktuelno u doba nakon Prvog svjetskog rata, u svjetlu narastajućeg talasa antisemitizma. Iako se ovaj roman u dosadašnjoj kritici uglavnom vidio kao priča o odrastanju i svojevrsni animalistički bildungsroman, ovaj rad, kroz analizu tekstualnih elemenata, donosi novo, političko čitanje jednog od omiljenih dječjih klasika.

KLJUČNE RIJEČI: *Bambi*, Feliks Salten, jevrejsko pitanje, diznifikacija

Roman *Bambi* Feliksa Saltena (1869–1945), austrijsko-mađarskog pisca, novinara i pozorišnog kritičara čije je pravo ime bilo Sigmund Salzman, punih stotinu godina nakon objavljivanja i dalje privlači pažnju svojom kompleksnošću. Ovaj neobični autor, koliko zanimljiv toliko i zaboravljen,¹ koristio je postupak animalističke metaforizacije da bi izrazio stanje među ljudima u konkretnom društveno-istorijskom trenutku. Iako je prva asocijacija na pomenuto djelo najčešće crtni film *Volta Diznija* (W. Disney) iz 1942. godine, u kojem su izmijenjeni mnogi detalji iz originalne verzije kako bi se postigla „ljupkost“, kojoj je težila industrija animacije toga perioda ali i masovno tržište „gladno“ *happy end*-a nakon ratnih razaranja,² postoji čitav niz tekstualnih elemenata

ta zbog kojih se ovaj roman ne može tumačiti samo kao priča za djecu, već i kao politička alegorija o antisemitizmu koji je nakon Prvog svjetskog rata ubrzano rastao.

Mnoštvo istorijsko-kulturnih faktora uticalo je na život i stvaralaštvo Feliksa Saltena – rapidni razvoj nacionalsocijalizma u Njemačkoj i Austriji ugrozio je njegovu predsjedničku poziciju u austrijskom PEN klubu (1927–1933) učinivši da se u jesen 1935. godine *Bambi* nađe na listi zabra-

* svetlanak@ucg.ac.me

¹ Feliks Salten jedan je od rijetkih austrijskih stvaralaca koji pripada svjetskom književnom kanonu, a čijem djelu je posvećen iznenađujuće mali broj naučnih monografija.

² Radi se o fenomenu *diznifikacije* čiju je suštinu, u vezi sa ovim literarnim djelom, književni kritičar Ralf Luc (Ralph Lutts) objasnio na sljedeći način: „[...] uprkos naporima da budu tačni, Saltenova originalna verzija *Bambija* pretrpjela je transformaciju pošto su je Dizni i njegov tim preoblikovali da bi se uklopila u drugačiji medij, njihov senzibilitet i masovno tržište. U tom procesu odbačen je veliki dio Saltenove ekološke i moralne suptilnosti. Slika ljupkosti postala je toliko popularna da se čak i odrasli jeleni ponekad pogrešno prikazuju s pegama. Dizni je, međutim, imao provjerenu tehniku za dovodjenje ljupkosti do ekstrema” (Lutts 1992: 164 – *prev. S. K.-R.*). Osim što je evropskog jelena zamijenio američkim i dodao lik tvora, Dizni je uklonio i sva ubistva između ljudi i životinja s ciljem da prenese ideju „nepomućenog raja“, koja se tako razlikuje od surovosti šumskog ambijenta u kojem žive Saltenovi junaci.

njenih knjiga (tzv. *Verbotsliste*), jer su nacisti osjetili njen metaforički značaj.³ Zanimljivo je da je pomenuti roman Salten prvobitno namijenio odrasloj, a ne dječjoj čitalačkoj publici, što nije ri-jedak slučaj među klasicima dječje književnosti.⁴ Objavljen u novinama 1922. godine, kao serijalizovana publikacija u nastavcima, a potom u Njemačkoj (1923) i Austriji (1926), roman govori o životu Bambija,⁵ mladog srndaća, od rođenja do osvajanja zrelosti, i brojnim životnim lekcijama koje je morao da savlada na putu odrastanja (postepeno sticanje iskustva i svijesti o opasnostima, gubitak majke, očevi savjeti, pronalazak partnera, osvajanje roditeljske uloge...). Ipak, i pored toga što roman na više načina uvodi temu smrti, on ne prikazuje život iz tragične perspektive, već slikajući ga u punoći njegovog šarenog tkanja.

Odrastajući kao Jevrejin u Austriji, Salten se od rane mladosti suočavao s brojnim problemima kojima je bio izložen u antisemitskoj klimi – poput glavnog junaka, mladog srndaća Bambija, i on je morao da savlada brojne prepreke sazrijevajući u Veringu, proleterskoj četvrti koju je često poredio sa džunglom (Zipes 2022: XXIII). Godinama pokušavajući da se integriše i postane poznat po svojim književnim zaslugama, 1939. godine konačno je shvatio da nema drugog izbora osim da napusti Austriju, potraživši utočište u neutralnoj Švajcarskoj.

Saltenov cionizam postao je vidljiv otprilike u isto vrijeme kad je *Bambi* objavljen u vidu integralne publikacije – u avgustu 1923. godine on učestvuje na Svjetskom cionističkom kongresu kao novinar lista *Neue Freie Presse*, što mu je dalo priliku da upozna vodeće cioniste dijaspore. Bio je jedan od rijetkih novinara koji su odmah podržali Teodora Hercla (T. Herzl), oca cionizma, u čijim je novinama (*Die Welt*) redovno počeo da objavljuje svoje priloge, a u više navrata pokazao

je i koliko ga cijeni – napisao je članak povodom njegove smrti i održao govor na njegovoj kome-moraciji, četvrt vijeka kasnije (Atze – Gausterer 2020: 71). U prilog Saltenovom cionizmu govori i činjenica da je bio blizak prijatelj Martina Buber-a, cijenjenog jevrejskog teologa i religioznog filozofa, koji je sedamnaest puta bio nominovan za Nobelovu nagradu. Od svih cionističkih pokreta Salten je najviše podržavao tzv. *kulturni cionizam* čiji je glavni cilj bio prepород jevrejske kulture i uspostavljanje njene autonomije. U proljeće 1924. godine on posjećuje Palestinu, objavljuje putopi-

³ Tokom 11. Internacionalnog PEN kongresa u Dubrovniku, održanog 28. maja 1933. godine, Feliks Salten kao tadašnji predsjednik internacionalnog PEN centra odlučuje da se ne izjašnjava povodom nacističkog spaljivanja knjiga, sprovedenog u djelo dvadesetak dana ranije. Ispostaviće se da su upravo na ovom kongresu dovedeni u pitanje osnovni principi PEN centra – jedinstvo i sloboda izražavanja – zbog jačanja nacizma u Njemačkoj. Nakon ovog sastanka, predsjednik internacionalnog PEN centra postaje čuveni SF pisac Herbert Džordž Vels (1933–1936), a njemačkom PEN centru privremeno je ukinuto članstvo, do završetka Drugog svjetskog rata, <<https://www.pen100archive.org/pens-11th-congress/>>.

Međutim, četiri sedmice nakon kongresa Salten zauzima jasan stav protiv nacističke kulturne politike, odlučivši da priredi antologiju jevrejskih autora na njemačkom jeziku, zbog čega nacisti spaljuju šest Saltenovih knjiga, uključujući i roman *Bambi*. Osjetivši kako se politička situacija u zemlji zaoštrava, Salten je tim povodom, nekoliko godina kasnije, pisao svom izdavaču: „Okolnosti su se radikalno izmijenile. Moju knjigu *Peri* ne smijete da objavite. Nakon mnogih uspjeha koje sam postigao zajedno sa Vama, ne samo da sam isključen iz svog maternjeg njemačkog jezika, koji mi je tako drag, već mi je uskraćena i bilo kakva mogućnost zarade. Ipak, sada moram da pokušam da zarađujem barem za sebe i svoje rođake” (Atze – Gausterer 2020: 16–17 – *prev.* S. K.-R.).

⁴ Primjera radi, dječjoj čitalačkoj publici prvobitno nisu bile namijenjene ni bajke Šarla Peroa, basne Žana de Lafontena, *Robinzon Kruso* Danijela Defoa, *Guliverova putovanja* Džonata-na Svifta, *Oliver Twist* Čarlsa Dikensa... Kao što pokazuju istraživanja Betine Kimerling-Majbauer (1999), sedamdeset odsto klasičnih naslova dječje književnosti pripada tzv. *književnosti za dualnu publiku*.

⁵ Ime glavnog junaka vodi porijeklo od italijanske riječi *bambino*, što znači „dijete”.

sni dnevnik *Novi ljudi na staroj zemlji* (*Neue Menschen auf alter Erde*), koji je postigao veliki uspjeh u okviru jevrejske zajednice. Nakon 1930. godine napravio je izvjesnu distancu u odnosu na cionizam (sve manje je govorio o njemu), ali je ipak nastavio da pomaže pomenutu ideju podržavajući neke njihove organizacije sve do svoje smrti (Atze – Gausterer 2020).

„Jevrejska predistorija” ovog djela nije sadržana samo u porijeklu autora i njegovom aktivnom pomaganju cionističkog pokreta već i u motivima jevrejske narodne umjetnosti naslikanim po rukopisima, sinagogama, nadgrobnim spomenicima Ukrajine, Poljske, Litvanije, Bjelorusije i Bavarke, u kojima dominira motiv progonjenog jelena, koji gleda unazad ka svojim progoniocima, predstavljajući amblem izraelskog naroda, ili motiv mesijanskog jelena koji leti u nebo (Katz 2020: 289). Zanimljivo je da se motiv jelena u različitim svjetskim mitologijama često upoređuje sa stablom života, simbolizujući „plodnost, ritmove rasta i ponovnih rođenja”, a da sâm jelen predstavlja „arhaičnu sliku ciklične obnove” (Chevalier – Gheerbrant 2007: 248). Ipak, u jevrejskoj tradiciji jelen koji se osvrće u direktnoj je vezi s grupom popularnih priča Aškenaza, koje su više puta ističane u *Zoharu*, klasičnom tekstu jevrejskog mističizma nastalom u 13. vijeku. U njemu se jelen koji se u bijegu okreće koristi kao metafora za milost i ljubav Boga koji se, i pored grehova Izraelaca, neprestano osvrće na njih.⁶ Tokom dvadesetih godina 20. vijeka, motiv jelena bio je izuzetno popularan među piscima, umjetnicima i intelektualcima jevrejske zajednice, a naročito u djelu velikog broja umjetnika Kultur Lige⁷ poput Solomona Borisoviča Judovina (Саламон Барысавіч Юдовін), Ela Lisickog (Эль Лисицкий), Isahara Bera Ribaka (Иссахар-Бер Рибак), Natana Altma-

na (Натан Исайович Альтман)... Zanimljivo je da se upravo simbolika jelena javila kao prepreka u recepciji *Bambija* u okviru same jevrejske zajednice. Iako je od objavljivanja 1923. godine stekao svjetsku slavu prevodom na mnoge strane jezike, na hebrejskom jeziku objavljen je tek 1941. godine, bez previše uspjeha, zato što su u to vrijeme jevrejska djeca podsticana da se identifikuju sa životinjama koje su oličavale snagu, stoicizam, ponos i upornost (poput lava, kamile, pijetla i magarca), dok je jelen više simbolizovao poziciju nemilosrdno progonjene žrtve (Katz 2020: 293). S druge strane, „djetinja bespomoćnost” *Bambija* mogla je kod mladih nejevrejskih čitalaca podstaći emocionalnu identifikaciju i osjećanje empatije ne samo prema glavnom junaku, već prema cijelog šumi, odnosno jevrejskoj zajednici.

Pa ipak, kako je tridesetih godina 20. vijeka među prvima istakao Karl Kraus, austrijski pisac, novinar, satiričar, aforističar i pjesnik, u glasovima određenih životinjskih likova u Saltenovom romanu *Bambi* mogao se prepoznati „jevrejski dijalekat”, a sama priča je, na simboličkom planu, prije svega odražavala otpor prema progonu (Reitter 2015). Sedamdesetak godina kasnije, germanistkinja Ajris Brus (Iris Bruce) primijetila je u *Bambiju* prisustvo jevrejskih i cionističkih tema. Ona smatra da se u likovima životinja može iščitati određeni „jevrejski diskurs” te da je ovo u cjelosti priča sa „cionističkim konturama” koja predstavlja poziv Jevrejima da prigrle svoju nacionalnu autonomnost (Bruce 2003). Zaista, kada se roman iščitava u svjetlu pomenute teze, onda je u scenama progona životinja od strane Čovjeka

⁶ <<https://www.polishsynagogue.com/gwozdziec-animals>>

⁷ Kultur Lige je socijalistička jevrejska organizacija koja je promovisala književnost, pozorište i kulturu na jidišu, u cilju širenja jevrejske umjetnosti u Istočnoj Evropi i Rusiji. Osnovana je u Kijevu 1918. godine.

могуће видјети не само борбу за права животиња, већ и одређене политичке конотације.

Zakon „džungle“, odnosno zakon jačega prisutan je od prvih stranica romana – tako na samom početku života Bambi prisustvuje sceni kada tvor ubija miša (kasnije, kada kreje ubijaju zeca, kuna vjevericu, lisica fazana a gundelj komarce), koja u isto vrijeme služi da istakne osnovni princip preživljavanja u divljini, ali i da naglasi karakteristike „jelenskog roda“: na Bambijevo pitanje da li će i oni nekada ubiti tvora njegova majka odgovara da njihova vrsta nikog ne ubija, da se nikada neće svađati oko hrane poput kreja, jer hrane ima dovoljno za sve, i da nikada neće biti zli jedni prema drugima, jer kod njih „toga nema“ (Salten 1963: 11⁸). Zanimljivo je, međutim, kako se „rođaštvo“ različito percipira iz perspektive drugih životinja, što i te kako doprinosi kompleksnosti ovog naizgled jednostavnog romana. Dok Bambijeva majka nudi idealizovanu sliku njihove vrste, čuk, s druge strane, daje surovo, rezonersko objašnjenje:

Manite rođake! [...] I ja imam rođake, ali ako se po danu gde pojavim, – svi me napadnu. Prema tome, rođaštvo ništa ne koristi, bilo da su rođaci veći ili manji od nas. Ako su veći od nas, ne možemo ih trpeti što su oholi, a ako su manji, oni nas ne trpe što smo mi prema njima oholi. Tako, za celu tu bagru neću da znam. [...] Rođaci vam nikad ne mogu biti dobri prijatelji. Eto, mi nismo nikakvi rođaci, pa ipak smo dobri prijatelji (48).

Teza da se u okolnostima životne ugroženosti potiru bilo kakve veze među ljudima, uključujući i rođачке, i istovremeno zastupanje međusobno različitih stavova (poput ovog o odanosti porodice) doprinosi povećanju svijesti (mladih) čitalaca o složenosti određenih životnih fenomena. Upravo u ovom segmentu prisutne su prve naznake

uvjerenja da i među pripadnicima iste vrste može doći do izostanka solidarnosti. Dalje elaboriranje ove iste teze, ovog puta smještene u drugačije okolnosti materijalne i fizičke bezbjednosti, prisutno je u segmentima posvećenim modelovanju Gobovog lika, Bambijevog rođaka, o čemu će biti riječi kasnije.

Prvi susret s Čovjekom Bambiju uliva strah, najviše zbog fizičkog izgleda njemu, do tada, nepoznatog bića.⁹ Međutim, kada od majke dobija i zvaničnu potvrdu o Njegovom prisustvu u trenutku kada prvi put svjedoči smrti („Ko je to bio, majko?“ [...] „To je bio... On“ – 48), Bambijev nemir i opreznost se produbljuju. Od ostalih životinja on saznaje nove detalje o Njegovom izgledu, surovom karakteru i „trećoj ruci“ koja među animalnim svijetom sije strah. S druge strane, životinje se dive Njegovoj sposobnosti da ukroti prirodu, pitajući se zašto taj talenat ne prati i empatija prema drugom obliku života. Stoga će stara košuta Netla jednom prilikom komentarisati da u tako dijametralno suprotnim egzistencijalnim pozicijama ona ne vidi nikakvu mogućnost za izmirenje:

Od najstarijih vremena On nas ubija, sve nas, naše sestre, naše majke, našu braću! Otkako živimo, nikako nas ne ostavlja na miru, nego nas tamani gde god da se pojavimo... Pa zar da se s Njim izmirimo? Gluposti! (68–69).

Feliks Salten piše svoj roman u klimi narastajućeg antisemitizma, u vrijeme kada se Hitler

⁸ U nastavku rada navodi iz *Bambija* (Salten 1963) biće označeni samo brojem strane.

⁹ „On je zverao u nepoznatu priliku. Ona je bila čudnovato uspravljena i uska, imala je bledo lice koje je oko nosa i očiju bilo sasvim golo. Odvratno golo. To lice ulivalo je strahovitu grozu. Hladan strah. Ono je imalo strašnu moć koja je Bambija sledila. On je stajao i jednako blenuo u to lice, iako je ono bilo strahovito odvratno“ (41).

uspinje u Njemačkoj radničkoj partiji zalažući se za rješavanje „jevrejskog pitanja” kompletnim uklanjanjem „tuberkuloze naroda” iz Njemačke. Nedugo nakon podizanja Pivničkog puča, 1923. godine, kojim je pokušao da izvrši državni udar u Minhenu, Hitler dospijeva u zatvor u kojem piše *Moju borbu*, karakterističnu po tezi da komuniste i Jevreje treba trajno ukloniti. Ovi i mnogi drugi događaji predstavljali su uvod u razaranja koja će donijeti Drugi svjetski rat. Razočaran svojim sugrađanima, Salten 1938. godine piše prijatelju, pjesniku Ernstu Lotaru:

Cijeli život sam precjenjivao Bečlije, a sada nema drugih ljudi koje toliko prezirem i osuđujem kao Bečlije i Austrijance uopšte. [...] Jednog dana će ovaj svijet biti oslobođen od bandi zločinaca, jednog dana ćete moći ponovo da dišete kao slobodna osoba u oslobođenom svijetu. Kada doživim taj dan, želim da putujem bilo kud, osim u Austriju (Atze – Gausterer 2020: 33 – prev. S. K.-R.).

U samom romanu mogu se pronaći pasaži koji simbolički odgovaraju upravo opisanom stanju:

Bambi je opazio da se svet promenio. Bilo mu je teško da se snađe u tom promjenenom svetu. Dotada su svi živeli kao pravi bogataši, a sada su počeli da zapadaju u bedu i siromaštvo. [...]

Tek sada Bambi je opazio i razumeo da je došla nevolja i jad. Posmatrao je žalosnu sliku sveta koji su toliko izmenile kiša i bura. Ni na jednom drvetu, ni na jednom grmu nije bilo lista. Drveće je ostalo opljačkano, svoje ogolele smeđe ruke pružalo je žalosno i bedno prema nebu. [...]

Niko više nije osećao sigurnost, i sve se to događalo usred bela dana. Nevolja je bila beskrajna i svi su postajali bezobzirni i grubi. Ona je zbrisala iskustvo, potkopala savest, prekinula sve dobre lične i susedske odnose i uništila poverenje. Više nije bilo milosrđa, spokojstva i uzdržljivosti (59, 62, 70).

U liku Starog kneza (Starog jelena) neki kritičari vide samog Teodora Hercla (Bruce 2003)¹⁰ koji, savjetovanjem Bambija da se u cilju preživljavanja drži samoće, izriče kritiku i osudu jevrejske asimilacije. Lik Starog jelena javlja se kao lik mudraca koji svojim godinama, iskustvom, pameću i oprežnošću uliva povjerenje i izaziva poštovanje cijele zajednice. On se javlja i kao Bambijev mentor koji ga polako uvodi u život pripremajući ga za sve nedaće, spasavajući ga u nekoliko navrata od smrti, brinući o njemu tokom perioda kada je bio ranjen i dajući mu savjete za opstanak,¹¹ od kojih je najvažniji onaj da Čovjek nije ni predobar ni svemoćan, te da i On može zapasti u bezizlaznu situaciju. Završna lekcija koju Stari jelen daje Bambiju odnosi se na uspostavljanje svijesti o jednakosti svih bića, te na potiranje potencijalne inferiornosti koju potlačeni osjeća u odnosu na progonitelja. Dovodeći Bambija da svjedoči Njegovoj smrti, Stari jelen mu jasno stavlja do znanja:

¹⁰ U opisu Starog jelena ima mitskih obrisa: „On je najuzvišenije biće u celoj šumi. On je starešina. Nema stvorenja koje bi se moglo s njime uporediti. Niko ne zna koliko mu je godina, a isto tako niko ne bi mogao reći gde on stanuje. Niko ne zna njegovo poreklo, a tek mali broj njih ima sreće da ga ma i jednom u životu vidi. Više puta se pronela vest da je umro, jer ga dugo niko nije video. Ali tek najednom opet bi ga, iako samo za trenutak, ugledali, što je značilo da još živi. Nikad se niko nije usudio da ga zapita gde je toliko vremena bio. On ne opšti ni s kim, i niko se ne usuđuje da ga prvi oslovi; ide putevima kojima niko drugi ne ide i poznaje šumu do najskrivenijih budžaka. Za njega ne postoje nikakve opasnosti. Drugi srndaći ponekad se međusobno pobiju, želeći da probaju snagu, bilo iz šale bilo ozbiljno. Već više godina s njim se niko nije pobio. A već odavno nije živ niko od onih koji su se s njim davno, davno tukli” (45).

¹¹ Evo jednog od tih savjeta: „Kad god ideš stazama, dobro pazi, osmotri svaku granu, ispruži rogove napred, kreći njima gore-dole i oslušuj nećeš li čuti kakav šum sličan onom malopre. Ako dođe vreme da nemaš rogova, onda moraš biti dvostruko oprezan. Ja već odavno ne idem stazama” (130).

Zar ne vidiš Bambi [...] zar ti nije jasno da On tu leži isto tako kao što bi ležao koji od nas? Čuj Bambi, On nije svemoćan, kao što oni kažu. Nije On taj od koga potiče sve što ovde raste i živi, On nije iznad nas! On je pored nas, isti kao i mi što smo. Kao i kod nas i u Njemu postoji strah, nevolja i bol. On može isto tako da nastrada kao i mi, ovako kao što Ga ti sada posmatraš (149–150).

U finalnom savjetu zapravo se očituje i izvjesna duhovno-religiozna pouka o tome da je samo pitanje trenutka kada i počinoci zlodjela mogu postati žrtve sudbine. Svijest o porijeklu (u trenutku kada mu se Stari jelen obraća riječima „dijete moje” Bambi shvata da je upravo on njegov otac) daje mu snagu da ustane iako je ranjen, što se u prenesenom značenju takođe može odnositi na cionistički diskurs.

Gobo, lik koji je od početka djela modelovan kao slabiji i manji od ostalih, simbolizuje pokušaj Jevreja da se integrišu i koegzistiraju sa svojim progoniteljima. Posebna uloga u tom procesu pripisuje se psima, koji se smatraju izdajnicima zato što ugrožavaju druge životinje služeći Čovjeka. Gobo svjedoči: „Psi su strahoviti. Uopšte, oni su nešto najstrašnije na svetu. Njihova osveta je krvava, njihov glas pun besa i bez milosti” (110). Psi se kvalifikuju kao „izdajnici”, „otpadnici”, „bijednici”, „čankolizi”, „odrodi”, „potrkuše”, a sve domaće životinje koje služe Njemu – kao „ološ” (144–145). U svojoj naivnosti i slabom karakteru, Gobo opisuje Čovjeka kao predobrog i svemoćnog,¹² sve dok ga Stari jelen ne upita za prugu na vratu nastalu od Njegove ogrlice, iz čega jasno proizlazi ropska pozicija svakog ko se usudi da bude u Njegovoj blizini – sužanjstvo ili smrt jedine su moguće opcije. Upravo iz tog razloga, Stari jelen pred svim šumskim životinjama Goba naziva „nesrećnikom” – jer se usudio da cjelokupnu zajednicu uvjerava u dobrotu Onoga koji im je

najviše zla nanio. Međutim, Gobo (pa čak i njegova majka Ena!) osjeća ponos i gordost zato što mu je bila data prilika da bude u Njegovoj blizini i da iskusi Njegovu ljubav i brigu, koju ostale životinje nisu doživjele. Upravo iz tog razloga kod Goba izostaju opreznost i vitalnost, kao dvije ključne karakteristike za preživljavanje, zbog čega na kraju i gine. Umjesto toga, kod njega se razvija izražena želja za udobnošću, čak i po cijenu slobode – u jednom trenutku Gobo izjavljuje da će se vratiti Njemu ako mu u šumi bude preteško za preživljavanje, jer nije nužno da gladuje. Nedugo potom, gubi život kada ga upravo On ubije, čime se dokazuje teza stare košute Netle da između Ljudi i životinja nikada ne može biti prijateljstva.

Osamljivanje Bambija prikazuje se u romanu kao jedna od odlika zrelosti, ali i kao potpuno prihvatanje najbitnijeg savjeta Starog jelena: „Najvažnija njegova poruka je bila: ostati sâm. Ako neko hoće da se sačuva, da upozna svoje biće i da dođe do mudrosti, mora ostati sâm” (140–141). Ova bolna istina – da se u procesu preživljavanja jedinka, u suštini, ne može osloniti ni na koga do na sebe samu – postaje Bambijeva misao-vodilja. Svjestan da treba da nauči da živi i bude oprezan, Bambi s ponosom potvrđuje svoju transformaciju u pravcu maturacije onda kada izjavljuje da više ne ide „starim stazama” (138). U skladu s tim, sve češće traži društvo onih koji znaju više od njega (Stari jelen) ili onih koji imaju drugačija iskustva (patke), da bi uvećao svoje šanse za opstanak. Bogatstvo životinjskog svijeta, oličeno prije svega u nevjerovatnoj raznolikosti ptičjih vrsta (vivak, ptica kovač, sjenica, kreja, svraka, sojka, kos, zeba, fazan, detlić, golub, čuk, jastreb, orao, sova, kos, crvendač, češljugar, zlatka, carić itd.) može

¹² „Vi svi mislite da je On zao, ali nije On rđav. On je dobar, neverovatno dobar prema svakom koga voli, ili ko Mu služi” (111).

simbolizovati i raznovrsnost ljudi koji dijele istu sudbinu progonjenih. Uopšte uzev, životinjsko carstvo, prije pojave lovaca, simbolizuje utopiju građanskog porodičnog života. Ljudi u tom smislu imaju ulogu glavnih neprijatelja, antagonista, čak i u slučajevima kada se neki od njih ne ponašaju okrutno (poput Gobovog spasioaca).

Ovaj jednostavni a ipak kompleksni roman sadrži i brojne filozofski orijentisane pasaje koji intenziviraju njegovu složenost. Jedan od najizrazitijih jeste onaj u kojem dva lista razgovaraju o postojanju:

„Niko ne zna kad će ga nevolja snaći”, reče opet prvi [list]. „Kad je bilo toplo, dok je još sunce sijalo svojim vrelinim zracima, dolazile su nepogode ili provale oblaka i mnogi od nas su još tada otkinuti i opali, iako su još bili mladi. Niko ne zna kad će ga nevolja snaći. [...] Ne znam je li istina [...] da na naše mesto dolaze drugi, kad mi odemo, a na njihovo mesto treći, i tako stalno, sve novi i novi...”

„Svakako da je istina”, nastavi drugi, „ali o tome mi ne možemo ništa reći... to prevazilazi naše moći...”

[...] Neko vreme oni su ćutali. Zatim prvi reče tiho, kao da govori za sebe: „Zašto mi opadamo...?”

A drugi zapita: „Šta se s nama dešava kada opadnemo...?”

„Mi padamo dole...”

„A šta je tamo dole?”

Prvi odgovori: „Ne znam. Jedni kažu ovo, drugi ono... a niko ne zna šta je u stvari”. Drugi zapita: „Osećamo li još štogod i jesmo li još svesni kad se nađemo tamo dole?”

Prvi mu odvrati: „Ko bi to znao? Nijedan od onih listova što su pali dole nije se vratio da nam o tome priča” (57–58).

Ovako duboko i ozbiljno tretiranje fenomena egzistencije prevazilazi domen romana za djecu, prelazeći u područje alegorije za odrasle, čime ovo

djelo figurira kao klasik najbolje vrste – predstavnik književnosti za dualnu publiku. Čitalac će u njemu osjetiti i usamljenost velikih prinčeva šume, i njihovo bijesno suparništvo u ljubavi, okrutnost ljudske vrste, strpljivu odanost roditelja prema potomstvu, strah i patnju progonjenih, kombinaciju saosjećanja i sebičnosti u cilju opstanka. Iza priče o odrastanju laneta krije se mnoštvo kompleksnih interpretativnih mogućnosti – djelo se može tumačiti kao porodični, psihološki ili bildungsroman, kao antiratni ili roman protiv lova, kao autobiografija, kao roman o pravima životinja, kao kritika svemoći čovjeka na zemlji. Jelen – kao simbol jevrejskog naroda, i *Bambi* – kao politička alegorija o antisemitizmu dvadesetih godina 20. vijeka i opasnostima asimilacije, samo su jedno od mogućih objašnjenja ovog izuzetnog, polisemičnog teksta.

IZVOR

Salten, Feliks. *Bambi*. Prevod Milorad Marčetić. Beograd: Mlado pokolenje, 1963.

LITERATURA

Animals in architecture, <<https://www.polishsynagogue.com/gwozdziec-animals>> 15. 8. 2023.

Atze, Marcel, Tanja Gausterer. *Im Schatten von Bambi: Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne: Leben und Werk*. Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2020.

Bruce, Iris. Which Way Out? Schnitzler's and Salten's Conflicting Responses to Cultural Zionism. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Ed. Dagmar C. G. Lorenz. Rochester – NY: Camden House, 2003, 103–128.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Kulturno-informativni centar – Naklada Jesenski i Turk, 2007.

- Katz, Maya Balakirsky. *Bambi* abroad, 1924–1954. *Association for Jewish Studies Review*, 44, 2 (November 2020): 286–316.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Klassiker der Kinder und Jugendliteratur: Ein internationales Lexicon*, vol. 1. Stuttgart: Metzler, 1999.
- Lutts, Ralph. The Trouble with Bambi: Walt Disney's Bambi and the American Vision of Nature. *Forest and Conservation History*, 36 (October 1992): 160–171.
- PEN's 11th Congress, <<https://www.pen100archive.org/pens-11th-congress/>> 18. 8. 2023.
- Reitter, Paul. *Bambi's Jewish Roots and other Essays on German-Jewish Culture*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Zipes, Jack. Introduction. *The Original Bambi: The Story of a Life in the Forest* by Felix Salten with illustrations of Alenka Sottler. Princeton University Press, 2022, V–XXVIII.

Svetlana KALEZIĆ-RADONJIĆ

BAMBI AS A POLITICAL ALLEGORY

Summary

The paper deals with the analysis of the famous novel by Felix Salten from the perspective of the Jewish question that was current in the era after the First World War, in the light of growing anti-Semitism. Although literary critique so far has regarded this novel as a coming-of-age story and a kind of animalistic bildungsroman, this work, through the analysis of textual elements, brings a new, political reading of one of the favorite children's classics.

Keywords: *Bambi*, Felix Salten, Jewish question, Disneyfication

NE OKREĆI SE SINE BRANKA BAUERA I ARSENA DIKLIĆA KAO INTERTEKST *SEDMOG KRIŽA* I *BAMBIJA*

SAŽETAK: U ovom se prilogu igrani film *Ne okreći se sine* (1956) redatelja Branka Bauera i scenarista Branka Bauera i Arsen Diklića, kao i kasniji roman *Ne okreći se, sine* (1957) Arsen Diklića, razmatra kao svojevrsni palimpsest u kojemu se, metodama prikrivene aproprijacije i neprikrivene citatnosti, globalni jezik filma (klasični stil) postiže remiksom motiva filmova *Bambi* (1942) u produkciji Walta Disneya, *Sedmi križ* (1944) Freda Zinnemanna, *Bjegunac* (1947) Carola Reeda i *Stranac u bijegu* (1952) Josepha Loseya. Posebna pozornost posvećena je figuri „izgubljenog djeteta” u filmu kao što je *Potruga* (1948) Freda Zinnemanna i njezinoj prisutnosti u *Ne okreći se sine*. Također se komentira kolika je prisutnost preteksta, romana *Bambi* Felixa Saltena, remedijativnoga kroz Disneyevu diznificiranu adaptaciju.

KLJUČNE RIJEČI: *Ne okreći se sine*, Branko Bauer, Arsen Diklić, filmska adaptacija, intertekst, *Bambi*, Walt Disney, Felix Salten, *Sedmi križ*

Igrani film *Ne okreći se sine* redatelja Branka Bauera i scenarista Branka Bauera i Arsen Diklića, nastao u proizvodnji Jadran filma u Zagrebu 1956. godine, ima ugled „jednoga od zapaženijih hrvatskih i jugoslavenskih filmova nastalih u 1950-ima” (Gilić 2010, para. 1). Ipak, filmu su, unatoč tom statusu, posvećene tek četiri studije.¹ U monografiji *Branko Bauer* (1985)² objavljen je članak Srećka Jurdane (1985), a dvadesetak godina poslije tiskana je studija Jurice Pavičića (2004)

u kojoj je kanonizirano danas uvriježeno čitanje tog filma kao pripovijesti (*narrative*) koja je preokdirala idealtipske ideološke, dotad socrealističke priče u univerzalnu, humanističku i, prije svega, građansku priču o otporu „zlu”, odnosno kao pripovijesti u kojoj je ideološka potka takve temeljne priče ondašnje domaće kinematografije preformulirana u kodove akcijskog filma, melodramskog registra i psihološkog realizma. Na sličnom je tragu i studija Nikice Gilića (2010) u kojoj se promišlja veza klasičnoga pripovjednog stila i žanrovskih struktura u Bauerovu filmu. Naposlijetku, članak Andrijane Kos-Lajtman i Damira Radića (2022) ponudio je komparativno čitanje filma i godinu dana poslije objavljenoga romana za dječuc³ kojemu je autor koscenarist Arsen Diklić.

* tsakic@adu.hr

¹ Ovdje isključujem novinske kritike (izlistane u *Branko Bauer* 1985: 248–253) i retrospektivne osvrte u raznim povijesnim pregledima jugoslavenske kinematografije.

² Monografija nema potpisanog urednika. Urednički odbor, prema zalistu knjige, činili su: Srećko Jurdana, Nebojša Pajkić, Nenad Polimac, Hrvoje Turković i Darko Zubčević.

³ Prvo izdanje romana (Diklić 1957) na naslovnom listu donosi pravopisno ispravan naslov: *Ne okreći se, sine* (sa zarezom prije vokativa), iako na korici knjige nosi isti naslov kao i film: *Ne okreći se sine*. Roman je napisan na srpskom standardu (ekavski), a u kasnijim je hrvatskim izdanjima kroatiziran (prije svega ijekaviziran).

Stupanj I. Film kao pretekst romana

Držimo li se tvrdnje Linde Hutcheon, iznese-
ne u danas vjerojatno najcitiranijoj studiji u po-
lju teorija adaptacije, *A Theory of Adaptation*
(2013), kako adaptacija obično podrazumijeva
promjenu medija – najčešće transpoziciju ili svo-
jevrsno prevođenje (*translation*) iz književnog
predložka u prikazivački (film, kazalište, televizi-
ja, strip) – tj. remedijaciju (usp. Hutcheon 2013:
16), onda je relacija filma i romana *Ne okreći se si-
ne* upravo adaptacijska. Time zanimljivost *Ne
okreći se sine*, i filma i romana, za područje teori-
ja adaptacije nije iscrpljena. Kako je otprije po-
znato iz Bauerova retrospektivnog intervjua
(*Branko Bauer* 1985), kao i iz studija Pavičića
(2004) i Gilića (2010), Bauerov klasični film na-
stao je na fonu barem triju poslijeratnih filmova
koji su u prvoj polovici 1950-ih prikazivani u do-
maćim kinematografima. Sljedeća tri ulomka iz
intervjua svjedoče o procesu nastanka scenarija:⁴

Ne okreći se sine ima dva uzora, to su *Sedmi križ*
Freda Zinnemanna i *Bjegunac* Carola Reeda. Ta dva
filma sam vidio i rekao: Pa takve bismo filmove i
mi mogli napraviti (*Branko Bauer* 1985: 70);

Govoreći o utjecajima, zaboravio sam spomenu-
ti i Disneyev film *Bambi*, onu scenu kada majka ko-
šuta tjera svoje lane pred progonom lovaca i kaže
mu: „Trči i ne okreći se.” Ta scena me inspirirala i
za sam naslov filma i za završnu scenu (Isto: 73);

Ja sam mu [Dikliću] dao prvu verziju priče, s
mjestimice razrađenim dijalozima, onda je on na-
pisao svoju verziju i dosta je toga unio. Zatim smo
zajedno sjeli i napisali tu definitivnu verziju, gdje
sam ja dijaloge preuređivao u zagrebačke, zapravo
to nije zagrebački govor nego uglavnom književni
standard. [...] Ja sam cijelu okupaciju proživio u Za-
grebu i to je taj niz viđenja, čuvenja tih situacija ko-

je su bivale stravične.⁵ Spomenuo sam i ona dva fil-
ma [*Sedmi križ* i *Bjegunac*] koja su mi bila uzor
(Isto: 72).

S obzirom na to da su A. Kos-Lajtman i D. Ra-
dić (2022) nedavno proveli temeljno uočavanje
razlika filmskog i romanesknog teksta te ponudili
uvjerljiva tumačenja tih razlika (mahom ideolo-
ških) – koje proizlaze iz toga da je roman namije-
njen djeci – izlišno je da ovdje nudim vlastito pa-
ralelno čitanje filma i kasnije njegove romanesk-
ne adaptacije.⁶ U nastavku teksta bit će, stoga,
prije svega riječ o tome na koje je sve načine i ko-
liko *Ne okreći se sine* adaptacija, tj. u kojem je sve
stupnju adaptacija u odnosu spram navedenih
uzora.

Komparativna analiza književnoga predložka i
njegove medijske adaptacije (najčešće filma, ali i
kazališta npr.) tradicionalno je bila područje
adaptacijskih studija pa na ovom mjestu ne treba
trošiti mnogo riječi na njihova teorijska uporišta;
neka od njih sumirao sam u ranijoj komparativnoj
analizi dviju filmskih adaptacija romana *Derviš i
smrt* Meše Selimovića (usp. Šakić 2011) – napose
i glavne uvide, osim temeljne Linde Hutcheon
(2013), probrane u specijaliziranim zbornicima o
filmskoj adaptaciji koje su priredili James Nare-
more (2000) i Robert Stam (2004; 2005). Prije
svega mislim na bazenovsku tradiciju (usp. Bazin

⁴ Špica filma ispisuje: „Scenario / po ideji B. Bauer / napi-
sali B. BAUER • A. DIKLIC”.

⁵ Bauerov otac Čedomir skrivao je za rata u stanu Židovku
koja je, prema Bauerovu svjedočanstvu u monografiji, bila nje-
gova prva ljubav i uvela ga, među ostalim, u umjetnost (i nau-
čila gledati filmove s razumijevanjem); obojica su 1992. dobili
izraelsko priznanje Pravednikâ među narodima.

⁶ Dodao bih samo da mi se čini da su neki prizori filma (ma-
hom oni intertekstualno utemeljeni) iz romana izostavljeni jer
ih je Diklić doživio kao Bauerove autorske doprinose. U roma-
nu općenito nema osjećaja za Zagreb kao lokaciju, dočim je film
izrazito „zagrebački”.

2000) o „traženju ekvivalenata” koji će značenje djela iz jednoga (pisanoga) medija prenijeti, u drugom komunikacijskom kodu, u drugi i drukčiji (filmski) medij. Kao ključni pojmovi ističu se pritom oni koji upućuju na *medijsku specifičnost* svake pojedine umjetnosti, u ovom slučaju jezične (književnost) spram audiovizualne (film), odnosno koncepti *literarnoga* i *filmičnoga* (ili, tradicionalnije, *kinestetičnoga*⁷), kojima lako možemo dodati *dramatično*, *teatralno* i *poetsko*. Medijske se razlike – sasvim u formalističkom i strukturalističkom duhu Romana Jakobsona (2008) – dadu svesti na opreku *literarnoga* i *linearnoga*, odnosno metaforičkoga i metonimijskoga, a kao sinonimne opreke možemo dodati i *konotativno*, *polisemično*, *asocijativno* naspram *denotativnoga* i *doslovnoga*. Ovo drugo bi, dakako, po uvriježenim shvaćanjima bio film, čija je montažno-strukturirana narav sama po sebi prvenstveno metonimijska (iako, dakako, montažne strukture jukstapozicijom slika mogu djelovati i asocijativno, tj. kao metaforičke strukture). Književni tekst je, zbog same jezične građe, obično konotativniji i polisemičniji, a filmska vizualizacija nužno je denotativna jer je pokazivačka, monstrativna,⁸ dana na gledanje i izložena pogledu, odnosno (re)prezentacijska.

Ne okreći se sine specifičan je, obrnut primjer u kojemu je prvo nastao film pa potom roman,⁹ a koji u konačnici potvrđuje opći dojam po kojem su romani nastali prema scenarijima najčešće zaobljenici utilitarne denotativnosti svojih scenarijskih predložaka. Diklić, naime, ne tražeći, u bazenovskom smislu, literarne ekvivalente filmskim slikama (usp. Bazin, u Naremore 2000: 20), ostvaruje tekst koji je linearan u tom smislu da je metonimičan a ne metaforičan, odnosno koji je – u skladu s obzorom očekivanja književnosti za djecu – ujedno i uzoran tekst popularne naracije. U tom se pogledu lako složiti s mišljenjem A. Kos-

-Lajtman i D. Radića kako je Diklićev roman ostvaren „funkcionalni[m] stil[om] koji nipošto nije lišen izražajnosti, ali snažne retoričke iskoračke čuva samo za dramaturški posebno istaknuta mjesta” (2022: 104). Na mjestima gdje se u tekstu ipak ostvaruju estetski zanimljiva iskliznuća, ona su povezana s filmskim zaleđem: primjerice, obraćanje izvandijegetskog pripovjedača junaku (koje A. Kos-Lajtman i D. Radić prepoznaju kao dionice s unutarnjom fokalizacijom predloženom tehnikama slobodnoga neupravnoga govora), kojeg kao da gleda filmska kamera-pripovjedač. U Zinnemannovu *Sedmom križu* to je prisutno kao obraćanje mrtvoga, izvanprizornoga pripovjednog

⁷ Podrijetlo pojma *kinestetičnosti* povezuje se s međuratnim filmskim avangardama, kako još 1962. svjedoči jedan od zatočnika tog pojma, Vlada Petrić: „Teoretičari koji film smatraju autohtonom umetnošću vide poeziju filma jedino u specifično kinematografskom, vizualno-dinamičkom delovanju pokretnih slika na gledaoca. Rene Kler naziva to dejstvo kinestetičkim, a Slavko Vorkapić, u eseju ‘Može li film biti umetnost svoje vrste’, detaljnije objašnjava to specifično delovanje filma [...]’ (Petrić 1962: 6).

⁸ Razliku između ispriopovijedane i uprizorene pripovijesti, odnosno pripovijedanja (naracije) i pokazivanja (monstracije), kao i koncept filmskoga „monstratora” (naspram pripovjedaču koji je, logikom stvari, u filmu uvijek intradijegetski jer mu glas dopire iz dijegeze filma) razvio je kvebečki filmolog André Gaudreault (2009), premda je ta tradicija u filmologiji, dakako, stara, poznatija pod nazivima „podrazumijevanog” i „implicitnog” pripovjedača, pa se Gaudreault u raspravi vraća sve do rasprave o mimezi i dijegezi u Platona i Aristotela.

⁹ Adaptiranje scenarija u roman (*novelisation*) postalo je češće tek od 1970-ih, a i tad u slučaju komercijalnih filmova (*Alien*, *Star Trek*, *Star Wars*), osmišljenih uz širok paket popratnih kulturnih proizvoda i popularnih naracija (film, strip, novelizacija, *soundtrack*, akcijske figure itd.). U nas su, nakon Diklićeva romana, slični primjeri naknadnog ili usporednog nastajanja romana s radom na scenariju, koliko znam, mahom vezani za TV serije: *Kronika o našem malom mistu* (1971) i *Velo misto* (1981) Miljenka Smoje, *Prosjaci i sinovi* Ivana Raosa (1971), *U tami svjetlo: kazivanje o Nikoli Tesli* Ivice Ivanca (1977) itd. Bila je uobičajena i preradba filmova i serija za djecu u romane: npr. romani Maje Gluščević *Jelenko* (1982) i *Vuk samotnjak* (1983), prema seriji, odnosno filmu Obrada Gluščevića.

glasa (koji pripada Heislerovu sudioniku u bijegu iz logora) junaku tokom filma, a ono kao da odjekuje u Diklićevu romanu:

Now where? Now, to whom? This was his native town. Full of people he used to know. But whom to trust? Whom to turn to? His family? Brother Heinrich? No. They are surely being watched. Bruno Sauer? No. Amos Brandt? No. He was arrested by the Gestapo last year. Paul Roeder? Perhaps Paul. They won't be watching him. Little Paul Roeder with a heart as big as a pumpkin. He was never an anti-Nazi but he was always a good friend. Paul Roeder. Perhaps. Paul Roeder. But had he changed? Had he changed like Leni? (*The Seventh Cross*, 1944).

Kuda da krene.

Inženjer je želeo samo jedno: nikog poznatog da ne sretne na ulicama. [...] Da krene sam? Ili sa sinom? Sin – to je sad mali ustaša. Vredi li pokušavati s njim? (Diklić 1957: 24).

Diklićev tekst, naime, u cjelini nastoji – kako bi to na primjeru *Tarzana među majmunima* ustvrdio Antony Easthope (2006) – „zadržati značenje uz prikazani događaj” i „primorati na jedno, doslovno i denotativno”, „jednoznačno čitanje” (cit. u Šakić 2011: 225). Bauerov film pak otvara se interpretacijama, a u najmanju je ruku djelovao na trima razinama – kao žanrovski film, kao prihvatljiv ideološki tekst te kao njegovo univerzalističko, transideološko prekodiranje.

Stupanj II. *Ne okreći se sine* kao adaptacija *Sedmog križa*?

Sedmi križ (*The Seventh Cross*, Fred Zinnemann 1944) film je o bjeguncu iz njemačkoga koncentracijskog logora koji se skriva u Mainzu, tražeći pomoć starih prijatelja i kontakt s pokretom otpora, a u našim kinima igrao je 1950. godine.¹⁰

Bjegunac (*Odd Man Out*, Carol Reed 1947) film je o bjeguncu, članu IRA-e koji se, ranjen u pljački banke, skriva među poznanicima u gradu Belfastu, a prikazivan je u domaćim kinima 1952. godine (*Kinematografija* 1952: 55).¹¹ Pavičić (2004: 64) ističe da je Bauer navodio i treći film, *Stranac u bijegu* (*Stranger On the Prowl*, Joseph Losey 1952), no tomu nema traga u intervjuu iz 1985. godine; taj je film u našim kinima igrao 1955. godine (*Kinematografija* 1955: 90). Za lik djeteta sâm Bauer drži da ga je preuzeo iz talijanskog neorealizma (*Branko Bauer* 1985: 69), s kojim Loseyev film, produciran u Italiji, ima itekakvih poetičkih poveznica (lik dječaka definitivno je transponiran iz neorealističkih filmova), a osim figure bjegunca s dječakom (koja nije daleko od figure oca s dječakom iz *Kradljivaca bicikla*, a kod Bauera se amalgamira u lik oca-bjegunca),¹² Loseyev film prikazuje bjegunca u policijskom obruču. U pozadini Loseyeva uma, možemo sa sigurnošću reći, kao i Bauerova, trepere slike iz Zinnemannova *Sedmog križa*, ali i Reedova *Bjegunca* (i Reedov i Loseyev bjegunac postaju slučajnim ubojicama).

Pavičić je znatan dio svoje studije posvetio komparativnoj analizi *Ne okreći se sine* i *Bjegunca*, ustvrdivši da je Reedov film „svakako najvažniji inozemni uzor” Bauerovu (2004: 64). Za pretpo-

¹⁰ Cvitanović (2021: 78). Prvi broj *Filmske revije* u 1950. objavio je kritiku filma iz pera Novaka Simića, a drugi broj za 1951. donio reakciju Vladana Desnice na kritiku filma koja je bila tiskana u časopisu *Izvor* (1950, 6). Usp. Klobučar Sribić (2013: 223, 228).

¹¹ Treba spomenuti i to da je film koji je ostvario možda najveći utjecaj na kasni klasični film – uz Wellesova *Gradanina Kanea* (*Citizen Kane*, 1941), koji je prikazivan 1949 (usp. Cvitanović 2021: 75) – Reedov *Treći čovjek* (*The Third Man*, 1949), u nas prikazivan 1952 (*Kinematografija* 1952: 59).

¹² Lik bjegunca pred zakonom ili autsajdera (stranca) naslijeđe je filmova francuskoga poetskog realizma, trasirano u poraću preko *film noir*a; u Zinnemanna i Bauera, dakako, likovi nisu stranci (jer su u vlastitom gradu), ali su bjegunci.

staviti je da utjecaj Zinnemannova *Sedmog križa* zanemaruje povevši se za monografijom *Branko Bauer* gdje se kao samorazumljivo tvrdi da je utjecaj *Bjegunca* evidentan „zbog progona protagonista u urbanom okolišu” (1985: 73), a sâm Bauer ustvrdio je kako su mu od Zinnemannova filma ostale „slike” (Isto). Međutim, sve ono što Pavičić pripisuje narativnim paralelama *Bjegunca* i *Ne okreći se sine* prisutno je već prije u *Sedmom križu*:

U oba slučaja riječ je o političkim trilerima smještenima u ratnu ili pararatnu situaciju te u urbani ambijent. U oba slučaja središnji je lik bjegunac pred represivnim aparatom koji progongen luta gradom i ovisi o pomoći neupletenih građana (2004: 64).

Dapače, moglo bi se tvrditi da je *Bjegunac*, kao i *Ne okreći se sine*, transpozicija Zinnemannova filma, ovdje u kontekst republikanskog irskog otpora britanskom režimu.

Imajući sve spomenute filmove u vidu, najbolji je put ponuditi kratke natuknice iz kojih se vide narativne poveznice među svim navedenim filmovima:

- mrtvi narator koji pripovijeda priču o bjeguncu (*Sedmi križ*)
- lik bjegunca (*Sedmi križ, Bjegunac, Stranac u bijegu, Ne okreći se sine*)
- lik bjegunca iz logora (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- bjegunac u grad dolazi kamionom (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- kamion s bjeguncem (*Sedmi križ, Bjegunac, Ne okreći se sine*)
- motiv odijela (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- grad „pod opsadom” (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- bjegunac u obručju (*Sedmi križ, Bjegunac, Stranac u bijegu, Ne okreći se sine*)

- figura djeteta (*Njemačka nulte godine, Krađljivci bicikla, Stranac u bijegu, Ne okreći se sine*)
- otac (figura oca) i dječak (*Krađljivci bicikla, Stranac u bijegu, Ne okreći se sine*)
- bjegunac s djetetom (*Stranac u bijegu, Ne okreći se sine*)
- djeca pomoćnici (*Sedmi križ, Bjegunac, Stranac u bijegu, Ne okreći se sine*)
- lik nekadašnje ljubavnice koja (ne) izda (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- novi romantični interes koji u skladu s klasičnom naracijom preuzima funkciju pomoćnice (*Sedmi križ, Bjegunac*)
- lik bliske osobe koji je postala nacist (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)¹³
- lik starog znanca, „malog čovjeka” s obitelji, koji ne izda (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)¹⁴
- bijeg preko krovova (*Sedmi križ, Stranac u bijegu, Ne okreći se sine*)
- neostvareni kontakt s pokretom otpora (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- ostvareni kontakt s pokretom otpora preko drugog informanta (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- lažna ugroza na ulici (*Sedmi križ, Ne okreći se sine*)
- doušnici na neočekivanim mjestima (*Sedmi križ, Bjegunac, Ne okreći se sine*)¹⁵

¹³ U *Sedmom križu* Heisler u razgovoru saznaje da mu je brat postao gestapovac, a u *Ne okreći se sine* to je ustaški časnik Ivica, nekad Novakov najbolji prijatelj.

¹⁴ U *Sedmom križu* Paul Roeder prepoznaje Heislera na stubištu i primi ga k sebi te upravo on uspostavi prekinutu vezu s pokretom otpora; u *Ne okreći se sine* slikar Leo – u potpunoj reprizi te scene (što potvrđuje i redatelj; usp. *Branko Bauer* 1985: 73) – prepoznaje nevoljkoga Novaka u trafici i prima ga k sebi te mu daje informaciju o vezi s partizanima.

¹⁵ Npr. kod Zinnemanna doušnički rad obavlja kućepaziteljica, u Bauera Leova služavka (ali s ciljem da tom prijavom spasi Lea).

- bijeg iz obruča u slobodni teritorij (uspio u *Sedmom križu*, neuspio u *Bjegu*, *Strancu* u *bijegu* i *Ne okreći se sine*)
- pogibija glavnog junaka (*Bjegunac*, *Stranac* u *bijegu*, *Ne okreći se sine*)¹⁶

Da je u Bauera doista riječ o remiksiranju ili variranju Zinnemannovih motiva, obogaćenih elementima iz *Bjegunca* i *Bambija*, pokazuje velik broj likova i dramskih situacija koje su prekodirane i premještene u drugi trenutak šizejne strukture, primjerice lika nekadašnje ljubavnice, lika starog prijatelja, motiv odijela, prizor lažne ugroze i sl. Usto oba filma iza fabule koja se trenutno prikazuje na ekranu skrivaju zaleđe u prepriči likova (koja često izmakne površnom i jednokratnom gledatelju): u *Sedmom križu* svi se likovi, uključeni u pomaganje Heisleru, poznaju otprije iz dobrih starih vremena,¹⁷ a likovi s funkcijama pomoćnika oko Novaka imaju otprije skoro pa familijarne veze.¹⁸

Stupanj III. Adaptiranje kao pripovjedno variranje

Zinnemannov je film u našim kinematografima igrao 1950; iste je godine Hitchcockov film *Trema* (*Stage Fright*, 1950) izazvao polemike zbog „lažnog flešbeka” pri početku filma, koji je pripisan subjektivnoj naraciji lika. Slična je rasprava o „obmani gledaoca kao dramaturške metode” u našem kontekstu izbila upravo iste godine povodom distribucije *Sedmog križa*. Godine 1951. *Filmska revija* objavila je esej Branka Belana „O čistoći filmske fature”:

Iznalaženja motiva za radnje i izjave dramskih likova treba prepustiti gledaocima, ali iz onog što

je vanjski manifestirano, motivi moraju biti uočljivi. [...] Zbog toga bi apsolutno isključivanje navedenih primjera (isključivanje u načelu), bilo jednako tako pogrešno, kao i njihovo potpuno opravdanje. Radi se samo o čistoći filmske fature. Svaka životna pojava, koju možemo realno doživjeti, može naći ovaj ili onaj način odraza u umjetničkom djelu, dakle i obmana. No, bilo da ona proizlazi iz odnosa dramskih likova unutar zbivanja ili iz prividno ograničenog saznanja lica koja se nailaze van ‘igre’, obmana – uzeta kao ‘tema montažne fraze, scene ili sekvence – mora, u sadržajnom smislu, proisteci iz dramaturškog tkiva’ [...] (Belan 1973: 349).

Spomenute se „obmane” – navlačenje gledatelja na krivi trag – u Bauerovu filmu svode upravo na, kako je to u svojoj analizi Bauerova stila nazvao Gilić (2010, para. 11), „varijacije očekivanja”, kako gledateljevih tako i junakovih. Nekoliko primjera: u *Sedmom križu* Heisler neuspješno traži znanca u pokretu otpora na adresi koju je zaboravio; u *Ne okreći se sine* Novaku propada veza preko grobara na zagrebačkome gradskom groblju. Bauer zna i osnažiti svoj film: dok je u *Sedmom križu* Židov usputni liječnik koji previja Heislera, u *Ne okreći se sine* Novakovo ranjavanje ostavljeno je za završnicu filma, a Židovima po-

¹⁶ Treba dodati da je u kinima 1954. prikazivan i Reedov film *Berlinska priča* (*The Man Between*, 1953), u kojemu istočnonjemački agent svojom smrću omogućuje da Engleskinja, u koju je zaljubljen, pobjegne u Zapadni Berlin (*Kinematografija* 1953–54: 94).

¹⁷ Zadivljuje to koliko puta likovi *Sedmog križa* oduševljeno uzvikuju: „George Heisler!”, prepoznajući junaka, dok u Bauerovu filmu na stara vremena upućuje odjekivanje nježnog pozdrava: „Nevenel!” Oba su protagonista (mehaničar, inženjer) evidentno bili duboko cijenjeni u svojim prijeratnim zajednicama.

¹⁸ Npr., u filmu je ljubavnica Vera ta koja je, saznaje se iz dijaloga, trebala brinuti o Nevenu, ali ga je predala u dječji dom. U romanu su Dobrići predali Zorana u dom.

staju slikar Leo i njegov mali sin, Puba, koji obojica stradavaju,¹⁹ što je presudno u preobražaju koji doživljava Novakov sin Zoran.

Takve će „obmane” gledatelj, ukoliko su motivirane (dramaturški, prikazivački, psihološki...), tj. dio su svijeta priče, „doživjeti kao dio dramske radnje, a ne kao puki senzacionalizam” (Belan 1973: 351). Po tom principu „varijacije očekivanja” djeluje npr. „obmana” u prizoru u kojem inženjer Novak posjećuje svoju predratnu partnericu, sada njemačku prilježnicu: neprestana izmjena ljubavi i mržnje, simpatije i zamjeranja, okončava nedvojbenom pomoći Novaku; na mnogo skliskijem je terenu Bauer s policijskim agentom i njegovim doušnikom (čistačem cipela) koje žanrovski uspješno postulira kao nedorečene likove, odnosno dvoznačne figure koje, po žanrovskoj logici, stvaraju osjećaj ugroze po junaka, a ispostavljaju se kao figure pomoćnika.²⁰ U skladu s dramaturgijom *Sedmog križa* – u kojemu izostaje crno-bijela karakterizacija likova i izbjegava se pripisivanje kolektivne krivnje – Bauer ove trenutke „obmane”, odnosno dramske napetosti (hoće li netko ili neće izdati Heislera, odnosno Novaka) deideologizira. Ne radi se, dakle, o crno-bijeloj podjeli likova na naše i njihove, na pozitivne i negativne (ili na one koji su fašisti i one koji nisu), nego se likovi postuliraju u skladu s individualnom psihologijom i humanističkim svjetonazorom.

Belan je upravo u *Sedmom križu* prepoznao moguću uzor s ciljem „postizavanja vlastitih stilova s nacionalnim obilježjima” (1973: 358). Okomivši se na jugoslavensku kinematografiju, ocijenio ju je estetski bezvrijednom jer je filmski jezik podredila „dijalektičnom realizmu sadržaja” (Isto: 353). „Cenzurirajući sami sebe”, na stvarnost i priče oko sebe jugoslavenski filmaši „nisu raspo-

lagali [...] našim odgovorima”, a rezultati su bili „laboratorijski produkt” (Isto: 354), za razliku od npr. neorealističkih filmova:

Uzmimo, na primjer, one bijele, dosadno pravilne, radničke kuće u *Kradljivcima bicikla*, smještene u šturi, goli radničko-periferijski ambijent jednog grada! Kako su te kuće fino ilustrirale lažnu fašističku dekorativnost! Izvana okrečene a iznutra memljive, oguljenih zidova, ispunjene plačem novorođenčadi, što prodire kroz rasklimana vrata, rekli bismo skupa s vonjem uprljanih pelena. U građanskim se kućama ne čuje takav plač. Tamo vrata dobro prijanjaju, a djeca su sita i okupana (Belan 1973: 357).

Bauerove „varijacije” i „obmane” u *Ne okreći se sine* 1956. tako se ispostavljaju skoro pa manifestnom realizacijom zahtjeva koje je 1951. iznio Belan:

Meni se ti filmovi nisu sviđali. Kad ih sada analizirate, uočavate da su zadani, jasno jednoobrazni. Kao loši vesterni, točno si znao šta će se i kako događati. Sve je bilo unaprijed predodređeno, po jednoj vrlo jasnoj i čistoj liniji (*Branko Bauer* 1985: 73).

¹⁹ Kao, uostalom, i stara Dobrička. Bauer je bespoštedan (Zoran je iza sebe ostavio barem četiri mrtva lika); u *Sedmom križu* Gestapo pušta Paula nakon ispitivanja.

²⁰ Još jedan primjer variranja: Novak umisli da ga slijedi čistač cipela (no on zapravo ima ulogu pomoćnika), što je preformulirani prizor u kojemu Heislera netko slijedi što Belan prenosi u tekst sasvim kao Diklić ranije citiranu scenu/odlomak: „Pokušava umaći. Žuri se ulicom ne bi li nekako zameo trag. Onaj ga čovjek uporno prati. Slijede krupni planovi nogu onog čovjeka i čvrsto udaranje štapom o pločnik, u taktu hoda. Taj je korektno obučen: crn šešir, crn kaput, prugaste hlače. Kretanje mu je sigurno. Tko je taj čovjek? Gestapovac? Pa, naravno, tko bi drugi mogao biti? Heisler ulazi u neki vrt. Skriva se za visoko, ogradno žbunje. Prekasno. Onaj ga čovjek otkriva. Ali to nije gestapovac. To je također bjegunac” (Belan 1973: 347).

Gledatelji takvih filmova pasivni su gledatelji, zaključuje Bauer:

Ja sam htio baš kroz taj preobražaj личности, kroz njihove dileme, da prisilim gledaoca da se u sve to skupa aktivno uključi, da se postavi u odnosu na te situacije i likove, da odobrava, da se identificira i kaže: čekaj, kakav bih ja bio u toj situaciji? (*Branko Bauer* 1985).

Stupanj IV. Varijacije klasičnog stila i ideologije

Navedene je varijacije, odnosno „obmanjivajnja” gledatelja Gilić (2010) tumačio kao Bauerovo umijeće variranja klasičnoga pripovjednog stila. Bauerov se klasicizam upravo očituje u pouzdanoj naraciji, ekstradijegetskom-heterodijegetskom pripovjedaču (tj. pokazivaču), fiksnom (unutar-njom) fokalizacijom (onoj inženjera Novaka),²¹ apsolutnoj kauzalnosti – jedna dramska situacija vodi drugoj (usp. Bordwell 1985: 157), psihološki motiviranim postupcima likova određenima dramskim situacijama u kojima su zatečeni, jednostavnim psihičkim profiliranjem u kojima njihove unutrašnje karakteristike izbijaju uslijed onoga što čine i onoga što govore. Bauer prvo profilira junaka (bijeg iz vlaka za konclogor, dijalog koji otkriva sina-jedinca u Zagrebu, ilegalan dolazak u Zagreb), dajući mu zadatak i rokove da taj zadatak obavi, pritom po etapama radnje pokrećući junaka iz jedne dramske situacije u sljedeću. Pritom, u skladu s dvostrukom linijom naracije tipičnom za klasičnu naraciju (Isto), paralelno vodi akcijsku liniju radnje – jer su pripovjedne situacije filma prvenstveno dramske situacije koje se razrješavaju proaktivnim djelovanjem ili akcijskim prizorima – s melodramskom. U Bordwellovu modelu podrazumijeva se da je melodramska linija radnje najčešće heteroseksualna romansa

(formula po kojoj junak osvaja djevu dok spašava zajednicu); Bauerova ingenioznost vidljiva je i u tome što je sekundarnu, melodramsku liniju uprizorio kao odnos oca i sina, dakle kao obiteljsku melodramu. Akcijska linija radnje time je ne samo motivirana i pogonjena emocionalnom, melodramskom linijom, nego je i znakovito prekodirana. Dolazi do zamjene mjesta primarne (žanrovske, akcijske) i sekundarne (melodramske) linije – u Bauerovu filmu spasiti svijet/zajednicu doista znači spasiti jedno dijete; do spašavanja, naizgled akcijski kodiranog, zapravo je došlo djelovanjem očinske ljubavi, tj. očevim žrtvovanjem za sina. Spasi jednu osobu i spasio si čitav svijet, da – no, kod Bauera, taj spas za drugoga dolazi po cijenu vlastite pogibije. Dvostruki bijeg (iz logora / iz odgajališta) postaje trostruk, jer je ujedno riječ i o bijegu od ideologije, tj. spašavanje sina (akcijska linija radnje) postaje spašavanje sina od ideologije (melodramska linija radnje), kako je primijetio Jurdana (1985: 154).²² Vladajuća ideologija izbrisana je dvostruko – i kao ideologija (nacističkog) režima u kojemu je dječak indoktriniran, i kao ideologija režima u okviru čije nacionalizirane (dakle državne) kinematografije nastaje film koji prikazuje tu priču i čiji je reprezentant, dramaturški, otac.

To je u skladu s primjedbama kako filmska priča *Ne okreći se sine*, u „braku ideologije i stila”, sustavno deideologizira partizansku pripovijest (usp. Gilić 2010, para. 22). U filmu *de facto* nema

²¹ Za razumijevanje koncepta fokalizacije u genneteovskom smislu (opseg znanja ili informacija koje ima neki lik) Bauerov je film dobra studentska vježba – treba zamisliti istu priču fokaliziranu kroz sina Nevena. Bio bi to drugi film!

²² Jurdana ističe da bi „drugačiji završetak bio [...] ideološki konstruiran happyend” (1985: 154), „da nije poginuo otac, morao bi poginuti sin” (Isto: 153), a po prirodnoj logici „sin nasljeđuje oca” pa je „otac taj koji se ‘žrtvuje’ a sin taj koji će nastaviti ideju njegove žrtve” (Isto: 154).

partizana, glavni junak Novak sa stajališta je partizanske naracije slučajni junak (usputan lik u povijesti),²³ a u filmu nema niti ikonografije partizanskoga žanra; i premda je Pavičić (2004) kanonizirao suvremeno čitanje Bauerova filma po kojemu se likovi filma odnose spram ideologije s obzirom na vlastite inherentne vrijednosti, ovdje se ispostavlja da je sve to već prisutno u pretekstu, u Zinnemannovu *Sedmom križu*.²⁴ To je dokaz Bauerovu doprinosu klasičnomu stilu, odnosno tome kako je klasični pripovjedni model, uzorno proveden, u filmu zapravo postigao brisanje ideoloških simplifikacija tipičnih za poslijeratne filmove, što je opsežnije razmatrao Gilić (2010).

Stupanj V. Varijacije na figuru izgubljenog djeteta

Ne okreći se sine može se povezati s još jednim Zinnemannovim filmom, *Potragom (The Search, 1948)*,²⁵ o kojemu je u kontekstu figure „izgubljenog djeteta” kao toposa poslijeratne europske kinematografije pisala Ute Wölfel (2021). Sa sigurnošću se može ustvrditi da je u Bauerov i Dikličev obzor „ratno dijete” došlo iz poslijeratnoga talijanskog neorealizma gdje je figura djeteta kao nevinog nositelja traumatskog iskustva (rata, poraća, ekonomske i socijalne deprivacije itd.) često u središtu priče. Dijete je, prema U. Wölfel, moglo poslužiti kao nevini reprezentant za „razočaranje, dezorijentiranost i tjeskobe svijeta odraslih” (2021: 160), a napose figura izgubljenog djeteta, onoga koje je stradalo, ostalo bez obitelji, pa čak bez identiteta i jezika; ta figura „filmašima ‘pruža mogućnost da artikuliraju traumu i iskustvo rata’ kao zbunjujućega, dislocirajućega, atemporalnoga i visceralnoga” (Isto). Diklič je, posvećen djeci kao likovima u ratu, razmišljao na sličnoj liniji: „Kad ne bi bilo djece, ratovi bi bili manje stra-

šni” (cit. u Benović 1986).²⁶ Perspektiva djeteta nudi mogućnost da se isprepletu historija, memorija i svjedočenje (Wölfel 2021: 160).

Upravo tu Bauerov film pravi otklon – njegovo dijete (sin) nije nevina figura. Dijete je nevino utoliko što je naivno, premlado da bi bilo svjesno ideološke indoktrinacije kojoj je izloženo (nacifikacija), a u filmu ono nije prezentirano kao nevina figura koja zrcali traumu i očigledan je nositelj etičkog imperativa (kao dječak-sin Bruno u *Kradljivcima bicikla*, pa čak i dječak Giacomo koji u Loseyevu *Strancu u bijegu* u strancu pronalazi zamjensku figuru oca). Bauer je odrješiti u autorској intenciji oko brisanja nevinosti iz dječje figure, ciljano odabravši za ulogu crnomanjastog dječaka sraslih obrva²⁷ i gradeći ga kao antipatičnu figuru zadojenu nacističkom ideologijom (usp. Gilić 2010, para. 12). Dijete nije tek svjedok očeva pada i iskupljenja, kao u *Kradljivcima bicikla*; Bauerov Zoran Novak svjedok je i primatelj očeve žrtve („Kaži mu sve što si video i doživio posljednjih dana!”, dovikuje otac sinu – Diklič 1957: 109). I opet imamo potvrdu o tome da umjetnost funkcionira i kao kulturna preradba društvenih

²³ Policija i Gestapo zapravo traže partizana Brku, koji je također pobjegao iz vlaka, a za Nevena Novaka nikad nisu ni čuli.

²⁴ Zinnemannov film i ideološki bolje „sjeda” u jugoslavenski kontekst – pitanje je, ukoliko ćemo ustrajati u povlačenju paralele između *Ne okreći se sine* i *Bjeganca*, u koje bi ideološke analogije trebalo staviti Irsku republikansku armiju, a u koje britansku regularnu gradsku policiju u jugoslavenskom kontekstu.

²⁵ Taj je film švicarske proizvodnje igrao u domaćim kinima u sezoni 1953/54. pod naslovom *Djeca Evrope (Kinematografija 1953–54: 124)* te je svakako mogao biti u Bauerovu i Dikličevu obzoru.

²⁶ Diklič je ovo izjavio 1986. u intervjuu povodom najave (tad nerealiziranoga) filma *Djeca Kozare* (koji je upravo o djeci bez identiteta) u režiji Lordana Zafranovića.

²⁷ Vjerojatno je tako, ustvrdio je, kao dijete izgledao Ante Pavelić, tzv. poglavnik ustaške naci-države (*Branko Bauer 1985: 75*).

trauma – Bauer je u intervjuima navodio uzore koji se upravo uklapaju u model filma o traumi i izgubljenom djetetu po U. Wölfel (2021), prije svega talijanske neorealističke filmove, posebno De Sicine *Kradljivce bicikla*, nedvojbeno i sâm svjestan toga da kroz sve njegove filmove odjekuje neorealizam, sve do *Triju Ana* (1959) kao *Ur*-filma crnog talasa (a također i odjeka *Umberta D* Vittorija De Sice), filma u kojem se vratio temi izgubljenog djeteta (Ane, tj. triju Ana) i traumi rata.²⁸ Osjetivši u kontekstu politiziranog, dapače ideologiziranog filmskog diskursa prve dekade poslijeratne jugoslavenske kinematografije da je dijete poprište ideološke borbe za budućnost, još mu je očitije bilo da je, što se filmske priče tiče, dijete izvanredno poprište za uprizorenje nacionalne traume Drugoga svjetskog rata jer je ono „ljudska sirovina sutrašnjice” i „najava budućnosti svake nacije u tijelu i krvi” (Wölfel 2021: 159).

Ne okreći se sine stoga je prije svega priča o traumi, tj. o procesu preradbe traume, ali djetetu – siročetu povijesti ostavlja otvoren prostor slobode u kojemu samo može izgraditi novu budućnost. Za U. Wölfel izgubljeno dijete je „tranzicijska figura koja povezuje (razorenu) prošlost s (obnovom) budućnosti” koja je kao takva „središnja za identitet zajednice koja nakon rata i progona mora biti ili očuvana ili ponovno izgrađena” (Isto: 160). U tom smislu i lik Zorana Novaka treba vidjeti kao tranzicijsku figuru koja preko očeva samozrtvovanja iskupljuje sebe, odnosno svoju zajednicu od balasta ideologije.

Stupanj VI. Aproprijacija *Bambija* kao pripovijesti o ratu

Bambi (David Hand 1942), nastao u produkciji Walta Disneya, prikazivan je u zagrebačkim kinima 1952. godine (*Kinematografija* 1952: 40).

Iz toga je animiranog filma preuzeta središnja scena žrtvovanja roditelja za sina, kao i sâm naslov (*Branko Bauer* 1985: 73). Ma koliko na prvu neočekivana, pojava *Bambija* u ovom kontekstu nije nelogična, a treba je povezati s filmskim pripovijestima o figuri izgubljenog djeteta. Daka-ko, treba pamtit i da je roman Felixa Saltena *Bambi* (1923) svojevrsni *Bildungsroman* u animalističkoj formi, što korespondira s *Ne okreći se sine* kao pripoviješću o radikalnom ideološkom preodgoju zabludjeloga sina.²⁹ Mnogi *Bambija* doživljavaju i kao horor, ponajprije zbog prizora majčine smrti koji je traumatizirao generacije dječjih gledatelja. Filmolog Peter Wollen u svojem intimnom „Abecedariju filma” pod slovo B tako stavlja upravo *Bambija*, povezujući potisnutu traumu aristotelovskog „straha i sućuti” s činjenicom da je *Bambi* proizveden usred svjetskog rata i „na neki način ratni film” (2002: 4), u kojemu su „lovci kao nacisti, požar šume kao *Blietzkrieg*, oca nema jer je daleko na frontu, a majka je ratna žrtva” (Isto). Ostaje *Bambi* kao ratno „izgubljeno” dijete.

Roman *Bambi* Felixa Saltena, izvorno objavljen 1923., u nas je preveden iste godine kad je u kinima igrala i većina filmova koje Bauer navodi – 1952.³⁰ – čime se oko *Ne okreći se sine* sklapa intri-

²⁸ Možemo spomenuti i da De Sicin *Krov* (*Il tetto*, 1956), prikazan u nas 1957. godine, nalazi svoj odjek u Bauerovu *Martinu u oblacima* (1961).

²⁹ *Bambi* se pojavljuje i u Zinnemannovu filmu *Potruga*, u prizoru u kojemu dječak koji je, preživjevši logor u Auschwitzu, prestao govoriti, uči engleski te ugledavši fotografiju laneta izgovori riječ „Bambi”. Aktiviranje značenja *Bambijeve* pripovijesti u *Potrazi* potvrđuje i jedan od sljedećih prizora, u kojemu se dječak čudi značenju riječi *mother* (film će, doduše, za objašnjenje pojma *majka* djetetu iskoristiti fotografiju pasa, kuje i šteneta, a ne maloprije uvedenoga *Bambija*).

³⁰ Srpski prijevod: Milorad Marčetić, Beograd: Dečja knjiga; hrvatski prijevod: Dragutin Perković, Zagreb: Matica hrvatska.

gantna intertekstualna mreža. Bauer u trenutku produkcije ima trideset pet godina, a Diklić trideset tri, tako da ne može biti riječ o zaostalim slikama iz sjećanja, tj. o „paslici koja je neka vrsta mentalnog pregledavanja slike koja je prošla” (Katie Kodat, cit. u Hutcheon 2013: 172). Slika Bambi jeve majke koja mladunčetu dovikuje: „Trči i ne okreći se”, nije, kao kod Wollena, rana formativna slika; ona je izravan citat, slika aproprirana u Bauerov film i pritom prekodirana iz američkog, već ideološki prekodiranoga, „diznificiranog” konteksta u jugoslavenski socijalistički kontekst,³¹ pri čemu sudjeluje u sklapanju diskurzivne cjeline filma *Ne okreći se sine* u neku vrstu barthesovskog interteksta, preispisivanoga u ovim migracijama i aproprijacijama³² kroz različite ideološke i kulturne kontekste toliko puta da postaje svojevrsan intertekstualni palimpsest, da parafraziram Lindu Hutcheon, koja govori o „palimpsestnoj intertekstualnosti” (2013: 21, 22, 172).³³ Igrajući se s idejom da je svaka adaptacija sa stanovišta recepcije „palimpsest” (Isto: 8) jer se ispisuje preko ranijega teksta (predložka), odnosno „intertekstualni angažman” (Isto) i „palimpsestna intertekstualnost” (Isto: 21–22), ona u pomoć priziva Barthesovo viđenje svakoga kulturnog teksta kao interteksta³⁴ koji djeluje kao „mozaik citata koji su vidljivi i nevidljivi, čujni i utišani; uvijek već napisani i iščitani” (Isto: 21), posežući za metaforom palimpsesta – rukopisnog teksta ispisivanoga preko izbljedjeloga ili sastruganoga ranijeg teksta – da bi uputila na neprestano ispisivanje novih tekstova preko starijih, pri čemu u sveprisutnoj intertekstualnosti, u tragu semiotičke teorije Rolanda Barthesa i Julije Kristeve (Isto: 21), svaki takav tekst kao da odjekuje odjecima ranijih tekstova ili kao da je opsjednut ranije viđenim slikama.

Reklo bi se na prvu da tekstualnih tragova Saltenova *Bambija* nema u Bauerovu i Diklićevu fil-

mu ni u Diklićevu romanu. Bauer (i preko njega Diklić) primarno su recipirali prerađen medijski tekst, animiranu adaptaciju koja je također već bila posredovana preko američke prilagodbe romana. Sama replika koja je filmu dala naslov nalazi se, uostalom, u Disneyevu filmu:

– Čekaj – opomene ga majka – ne bježi! Kad stignemo do ruba čistine, tek onda potrči što brže možeš, i ne zaboravi, Bambi, dijete moje, ne obaziri se na mene kad budemo vani. Pa ni onda ako

³¹ U zaključku svoje knjige L. Hutcheon je sklona ovakve slike, koje poput virusa cirkuliraju kulturom, nazvati, u tragu Richarda Dawkinsa, memom (2013: 176–177).

³² Aproprijacija u kontekstu adaptacije za L. Hutcheon označava naprosto prisvajanje („Koji god bio motiv, s adaptatorova stanovišta adaptacija je čin prisvajanja ili pabirčenja [*appropriating and salvaging*] i uvijek je posrijedi dvostruk proces interpretiranja i potom stvaranja nečega novog” – 2013: 20), no i ona na jednome mjestu upozorava na adaptatorov strah od aproprijacije shvaćene kao „prisvajanja vlasništva nad tuđom pričom” (Isto: 18), što je inače poznato kao kulturna aproprijacija.

³³ L. Hutcheon (2013: 8–9) problemski ističe tri pristupa definiranju adaptacije: *kao proizvoda* (adaptacija kao transpozicija nekog prepoznatljiva drugog djela), *kao stvaralačkog procesa* („stvaralački i interpretativni čin prisvajanja”, tj. aproprijacije – „*a creative and an interpretative act of appropriation/salvaging*”) te kao *procesu recepcije* (u kojem je adaptacija oblik intertekstualnosti koji doživljavamo kao palimpsest).

³⁴ Treba dakako primijetiti da je koncept intertekstualnosti dvosmjernan u smislu da raniji tekst nema primat originalnosti, a i sam pojam interteksta – ovisno o naratologu koji ga rabi – ima dva ili čak tri značenja: s jedne strane, to je tekst „koji se citira, nanovo piše, produžava i, uopšte, transformiše drugim tekstom i to ovaj potonji čini smislenim”, a s druge to je „tekst, u onom aspektu u kojem u sebe upija i sobom obuhvata mnoštvo drugih tekstova”, dočim je u trećem smislu to „skup tekstova koji su intertekstualno povezani” (Prince 2011: 76). Kako to Prince opimjeruje, u prvom smislu *Odiseja* je intertekst Joyceovu *Uliksu*, u drugom smislu *Uliks* je intertekst *Odiseje*, a u trećemu oba su teksta intertekst. U našoj studiji slučaja, navedeni bi inozemni filmovi bili intertekst Bauerovu filmu, u prvome, najstrožem smislu, a u drugoj i trećoj uporabi *Ne okreći se sine* funkcionira kao intertekst.

padnem, ne brini se za mene... samo dalje, dalje! razumiješ li, Bambi? (Salten 2016: 69).³⁵

Faster, faster, Bambi. Don't look back, keep running. Keep running (*Bambi*, 1942).

Posljednjom snagom prepuzao je jarak i provirio prema šumi. Iz ustiju koja su nerazumljivo mrmljala, tekla je krv.

Neven: NAPRIJED! NE OKREĆI SE, SINE! (Bauer 1956: 299).

Neven: Idi do lugarove kućice, tamo im reci sve što si ovdje vidio. Ajde idi, brzo trči, i ne okreći se sinko! Zorane, ne okreći se, trči, trči! (*Ne okreći se sine. Dijaloška lista*, 36).³⁶

Trči sada i ne okreći se! [...] Ne okreći se, sine! Trči! (Diklić 1957: 109, 111).

Znakovito rana kao primjer medijizacije suvremene svijesti, činjenica da Bauer i Diklić recipiraju Saltenovu priču ne na književnom izvorniku, već posredstvom njezine crtanofilmske adaptacije³⁷ kao posljedicu ima to da je prisutnost *Bambija* u *Ne okreći se sine* prisutnost drugog, čak trećeg stupnja, citat koji je ovdje aproprijacija Disneyeve remedijizacije. Ideološki se stvar komplicira sagledamo li Disneyevu verziju *Bambija* kao „diznificiranu“; naime, komparativnim čitanjem romana i filma svakako se nadaje kako je Disneyeva adaptacija iznevjerila suštinu Saltenova pesimističkog animalizma. U drugom stupnju reideologizacije Bauerova i Diklićeva pretvorba diznjevskog sentimentalizma u idealtipski socijalistički heroizam, ali, paradoksalno, individualističkog, reklo bi se „američkog“ tipa (a ne, kako bi se očekivalo, kolektivističkoga), narativizirana je u formi žrtvovanja za dijete, a ne za kolektiv (dakako, može se ustvrditi da je dijete znak koji stoji za budućnost tog istog kolektiva). Radi se dakle o, postaje evidentno, skoro pa pre-

ideologiziranom *remakeu* jednoga jedinoga prizora iz Disneyeva *Bambija*, koji ujedno funkcionira kao resemantizacija revolucionarnih, ideološki retoriziranih svršetaka uobičajenih za pripovijesti socijalističkog realizma.³⁸ U romanu i filmu *Bambi* šuma je od ljudi (lovaca) ugrožen prostor slobode. U završnici filma *Ne okreći se sine* šuma (a aludira se pritom na činjenicu da su u šumama bili partizani) metaforička je analogija prostoru slobode, naspram okupiranom gradu. Grad tijekom okupacije postaje necivilizirano mjesto, kao šuma zimi:

Nitko više nije bio siguran, jer se sve to zbivalo za bijelog dana. Velika oskudica, kojoj se nije mogao dohledati kraj, ogorčila je sva bića i učinila ih surovim. Poništala je sva iskustva, podrovala savjest, iskorijenila sve dobre običaje i razorila međusobno povjerenje. Više nije bilo samilosti, nije bilo mira ni suzdržljivosti (Salten 2016: 62).

I da tražimo, ne bismo našli bolji opis okupiranoga grada iz filmskih priča, bio to Zinnenmannov Mainz ili Bauerov Zagreb. Upravo na sličnim, poetiziranim mjestima možemo detektirati odjeke Saltenova romana i u Diklićevu romanu:

³⁵ U njemačkom originalu: „– Lass nur, – sagte die Mutter. – Nicht laufen! Erst wenn wir über die Blöße müssen, dann lauf, was du kannst. Und vergiss nicht, Bambi, mein Kind, achte nicht mehr auf mich, wenn wir einmal draußen sind. Auch wenn ich falle, achte nicht darauf ... nur weiter, weiter! Versteht du, Bambi?“ (Salten 2003).

³⁶ Strojopis knjige snimanja (Bauer 1956) i dijaloška lista pohranjeni su u Hrvatskoj kinoteci (Zbirka scenarija i knjiga snimanja domačeg filma, HR-HDA-1391).

³⁷ Zanimljiva je Wollenova primjedba kako iznimno utjecajni francuski filmski kritičar Serge Daney nije gledao *Bambija* niti ijedan Disneyev film: „Disney za nj predstavlja granicu filmofilije, točku gdje postaje sudionikom društva spektakla“ (Wollen 2002: 5). U tom smislu Bauer i Diklić označuju početak receptivnog sudioništva u suvremenom (re)medijskom društvu.

³⁸ Dovoljno je usporediti svršetke *Slavice* (Vjekoslav Afrić 1947) i *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović 1947).

Kroz šumu je vodila uzana staza, a drveće u šumi je bilo staro, čvornovato, granato. Iza šume negde izlazilo je sunce i zraci su se probijali kroz granje i blistali u rosi.

Zoran Novak je trčao prema suncu (Diklić 1957: 112).³⁹

Tako i Bambi – polovicu pripovijesti poslije majčine smrti – izlazi iz Saltenova romana prema otvorenoj budućnosti u posljednjoj rečenici: „Krenuo je dalje i nestao u šumi” (Salten 2016: 139). No, poetska slika šume s kraja filma i romana kao da se prije svega referira na Saltenov opis proljetne šume s prvih, pastoralnih stranica romana: „Kroz gusto lišće prodiralo je svjetlo jutarnjeg sunca kao zlatno predivo (Isto: 6).

Zaključno o filmu kao intertekstu

Na više se načina ispostavilo da je *Ne okreći se sine* izazov za teorije adaptacije. To što se u ovom prilogu, pokušavši sabrati mnoge intertekstualne silnice što se presijecaju u Bauerovu filmu (a djelomice i u Diklićevu romanu), ustvrdilo da je *Ne okreći se sine* neki oblik filmskog „intertekstualnog palimpsesta”, parafrazirajući Lindu Hutcheon (2013: 21–22) koja takav (inter)tekst opisuje, citirajući Rolanda Barthesa, kao „stereofoniju odjeka, citata i referenci” (Isto: 6) – a koji u *Ne okreći se sine* odjekuju iz *Sedmog križa*, *Bjegunca*, *Bambija*, *Potrage* i *Stranca u bijegu* – nije dokaz za tvrdnju o nekoj preuranjenoj pojavi postmodernog recikliranja prije postmoderne. Prije je to dokaz tomu da se klasični hollywoodski stil formirao kao globalni filmski „jezik” između dvaju svjetskih ratova u povratnoj sprezi između skandinavskih kinematografija, sovjetskog filma, francuske kinematografije, njemačke weimarske kinematografije i kinematografije ranog Hollywooda. Trans-

kulturalna cirkularnost otpočetak je stvarala globalni *koine* filma, čije su transmisija i globalna diseminacija najčešće funkcionirale tako da bi hollywoodska kinematografija upijala, prisvajala, aproprirala, vabila, kupovala i internalizirala utjecaje, tehnička rješenja, poetičke ideje, priče i načine njihova pripovijedanja, ali i same filmske radnike i autore te ih, preradivši ih kao globalno prepoznatljiv, univerzalno čitljiv i razumljiv, kozmopolitski filmski jezik srednje kulturne razine – nazivamo ga klasičnim (pripovjednim) stilom – globalno širila, često ih vraćajući na mjesta odakle su bila krenula. Klasični stil i sâm je bio, ako se može tako reći, intertekstualni kompozit priča i stilova prikupljenih i usustavljenih industrijskim, manufakturnim „duhom u sistemu” ili „genijem sistema” (usp. Schatz 1988), a potom se svaki zasebni film kao intertekst temelji na njegovim manje ili više uspješnim „varijacijama” i „iznevjeravanjima” očekivanja (Gilić 2010, para. 11, 14). Bauer je, sasvim filmofilski, kao u to isto vrijeme budući novovalovci u Parizu, taj jezik filma učio kao gledatelj u kinu, postavši potom u vlastitoj režijskoj praksi dionikom poslijeratne poetike (kasnoga) klasičnog filma, nastale u sjeni talijanskog neorealizma i *film noir*a, a napose utjecaja koji su u neposrednom poraću, u razdoblju od desetak godina koje je potrajalo od pojave *Gradžanina Kanea* na poslijeratnim kinorepertoarima diljem svijeta pa do nastupa francuskoga novog vala 1959/1960. godine, na svjetske kinematografije ostvarili Welles i Reed.

Moguće je, naposljetku, da je svaki igrani film neki oblik adaptacije sačinjen od spektralne pri-

³⁹ U knjizi snimanja (Bauer 1956: 300) ovaj prizor ovako je predočen: „Kroz gustu hrastovu šumu probijali su se prvi zraci jutarnjeg sunca. Zoran je trčao u susret (*okret*) tome svijetlu. (*Truba prelazi u zviždanje, kao muzika pod špicom.*) Preko ovog kadra pojavi se iz dubine SVRŠETAK”.

sutnosti viđenih filmova u formi zaostalih slika iz imaginarnog muzeja sjećanja jer „sva je umjetnost derivirana iz druge umjetnosti, priče se rađaju iz drugih priča” (Hutcheon 2013: 2). Time je možda i svaki film „međutekst”, intertekst ili palimpsest, nastao manje ili više osviješteno od građe prikupljene u privatnom arhivu slika i priča koji u sebi skriva svaki umjetnik. Premda je „publika ta koja adaptaciju mora osjetiti kao adaptaciju” (Isto: 172), a pitanje je koliko to gledatelji *Ne okreći se sine* osjećaju (osim prepoznavanja naslovnog citata iz Disneyeva crtanog filma), zaključno bih ipak ustrajao na tome da se treba izmaknuti tradicionalnoj teoriji utjecaja, u tragu koje je prije interpretiran Bauerov film, i vidjeti ga u najmanju ruku kao „stvaralački i interpretativni čin prisvajanja”, tj. aproprijacije (Isto: 8), a u najveću ponajprije kao „intertekstualni angažman” (Isto), odnosno svojevrsni intertekstualni palimpsest. U svakom slučaju, kao neku vrstu adaptacije. Artikuliran kao lokalna reinterpretacija Zinnemannova *Sedmog križa*, prepoznatoga kao priča koja se mogla dogoditi tada, ovdje i nama, Bauerov film još je iznimniji u zaokretu koji izvodi u tematizaciji figure izgubljenog djeteta. Taj mu je zaokret omogućila, vidjeli smo, kongenijalna aproprijacija prizora iz Disneyeva *Bambija*, što *Ne okreći se sine* čini kulturnom revizijom koja je također, prema L. Hutcheon (Isto: 170), u konačnici jedan oblik adaptacije.

IZVORI

- Branko Bauer, monografija. Ur. odbor: Srećko Jurdana, Nebojša Pajkić, Nenad Polimac, Hrvoje Turković i Darko Zubčević. Zagreb: Cekade, 1985.
- Bauer, Branko. *Ne okreći se sine. Knjiga snimanja*. 1956. n. p. HR-HDA-1391. Zbirka scenarija i knjiga snimanja domaćeg filma.

- Diklić, Arsen. *Ne okreći se, sine*. Sarajevo: Narodna knjiga, 1957.
- Salten, Felix. *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003, EPUB file.
- Salten, Felix. *Bambi. Jedan život u šumi*. Preveo s njemačkoga Dragutin Perković. Zagreb: Znanje, 2016.
- Kinematografija*. Zagreb: Filmski vjesnik, 1952–1960.

LITERATURA

- Bazin, André. *Adaptation or the Cinema as Digest*. James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, 19–27.
- Belan, Branko. Bilješke o čistoći filmske fakture. *Filmske sveske* 3 (1973): 347–359.
- Benović, Maja. Arsen Diklić i Lordan Zafranović, „Deca Kozare”: Glavni lik – devojčica kroz čije će se doživljaje sve videti. *Studio* (1986), <<http://www.yugopapir.com/2012/11/majstori-pripovedaci-arsen-diklic.html>> 7. 7. 2023.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1986.
- Cvitanović, Lucija. Filmski kinorepertoari u Zagrebu od 1945. do 1950. godine (diplomski rad). Petrinja: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za učiteljske studije, 2021, <<https://zir.nsk.hr/islandora/object/ufzg%3A2588/datastream/PDF/view>> 1. 7. 2023.
- Easthope, Antony. Visoka kultura / popularna kultura: *Srce tame i Tarzan među majmunima*. Dean Duda (ur.), *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput, 221–245.
- Gaudreault, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2009.
- Gilić, Nikica. *Ne okreći se sine* Branka Bauera – stil i ideologija ratne (partizanske) melodrame. *KINO!* 10 (2010): 82–91. Dostupno bez paginacije na: <https://www.academia.edu/21522897/Ne_okre%C4%87i_se_sine> 5. 7. 2023.
- Hutcheon, Linda, Siobhan O’Flynn. *A Theory of Adaptation*. Second Edition. London – New York: Routledge, 2013.

- Jakobson, Roman. Dva aspekta jezika i dva tipa afazijskih smetnji. U: *O jeziku*. Preveo Damjan Lalović. Zagreb: Disput, 2008, 155–175.
- Jurdana, Srećko. Ne okreći se sine. U: *Branko Bauer*. Zagreb: Cekade, 1985, 153–156.
- Klobučar Srbić, Iva. Bibliografija časopisâ *Filmska revija* (1950–1952. i 1955–1956). *Studia lexicographica* 1 (2013): 211–266.
- Kos-Lajtman, Andrijana, Damir Radić. Od filma za odrasle do romana za djecu: semantičko-sintaktičke postavke književnog i filmskog narativa *Ne okreći se(,) sine*. *Detinjstvo*, XLVIII, 4 (2022): 92–106.
- Naremore, James (ur.). *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000.
- Pavičić, Jurica. Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*. *Hrvatski filmski ljetopis* 37 (2004): 63–72.
- Petrić, Vladimir. *Čarobni ekran*. Beograd: Narodna knjiga, 1962.
- Prince, Gerald. *Naratóloški rečnik*. Prevela s engleskog Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books, 1988.
- Stam, Robert (ur.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Stam, Robert, Alessandra Raengo (ur.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Šakić, Tomislav. Dvije ekranizacije *Derviša i smrti*: dvije adaptacije, dvije interpretacije. Sava Anđelković, Paul-Louis Thomas (ur.), *Meša Selimović – dijalog s vremenom na razmeđu svjetova: radovi sa međunarodnog naučnog skupa = Meša Selimović – Dialogue avec le temps entre l'Orient et l'Occident: actes*. Sarajevo: BTC Šahinpašić, 2011, 223–236.
- Wölfel, Ute. The “lost child” as figure of trauma and recovery in early post-war cinema: Fred Zinnemann's *The Search* (1948) and Natan Gross' *Unzere Kinder* (1948). *Studies in European Cinema* 18: 2 (2021): 159–175, <10.1080/17411548.2019.1615188>
- Wollen, Peter. An Alphabet of Cinema. *Paris Hollywood. Writings on Film*. London – New York: Verso, 2002, 1–21.

Tomislav ŠAKIĆ

NE OKREĆI SE SINE BY BRANKO BAUER
AND ARSEN DIKLIĆ AS INTERTEXT
OF THE SEVENTH CROSS AND BAMBI

Summary

The paper examines the feature film *Don't Look Back, My Son* (*Ne okreći se sine*, 1956), directed by Branko Bauer and written by Arsen Diklić and Branko Bauer, as well as the subsequent novel *Don't Look Back, My Son* (*Ne okreći se sine*, 1957) by Arsen Diklić, as a kind of palimpsest in which the global language of film (classical style) is achieved through a remix of motifs from films such as *Bambi* (1942), produced by Walt Disney, *The Seventh Cross* (1944) by Fred Zinnemann, *Odd Man Out* (1947) by Carol Reed, and *The Stranger on the Prowl* (1952) by Joseph Losey, using methods of appropriation and overt intertextuality. One part of the text deals with the figure of “lost child” in films as Fred Zinneman's *The Search* (1948) in relation to *Don't Look Back My Son*. The presence of the subtext, Felix Salten's 1923 novel *Bambi*, is also commented upon, remediated through Disney's “disneyfied” adaptation.

Keywords: *Don't Look Back My Son*, Branko Bauer, Arsen Diklić, film adaptation, *Bambi*, Walt Disney, Felix Salten, *The Seventh Cross*, intertextuality

BAMBI I NJEGOVI ČITATELJI U ČETVRTOM RAZREDU OSNOVNE ŠKOLE – INTERPRETACIJA SALTENOVOG ROMANA NA PRIMJERU ONLINE LISTIĆA ZA VREDNOVANJE LEKTIRE

SAŽETAK: Više od pedeset godina na popisima lektire za hrvatske osnovne škole, bilo kao obavezno ili izborno djelo, za čitanje stoji Saltenov *Bambi*. Čitanje djela koje je dio školske lektire vođeno je i usmjereno ciljevima te nastave, traženim povratnim informacijama od učenika – čitatelja, te zahtjevima učitelja koji vode nastavu i ocjenjuju ishode takve čitateljske prakse. U ovom je radu analiziran sadržaj pitanja o *Bambiju* koji se nalaze u nastavnim listićima koje učitelji sastavljaju za potrebe nastave te ih objavljuju *online* kao otvoreno dostupne digitalne obrazovne sadržaje za vrednovanje i provjeru lektire u četvrtom razredu osnovne škole. Cilj analize bio je utvrditi koliko se prilikom obrade *Bambija* kao lektirnog djela upućuje učenike na analizu formalnih i sadržajnih elemenata, a koliko na samu interpretaciju. Iako se ključci takve analize ne mogu generalizirati, indikativno je da je u svim dokumentima pojedinačno, kao i u cijelom proučavanom uzorku, interpretativni rad sekundaran i zanemariv u odnosu na reproduciranje sadržajne faktografije.

KLJUČNE RIJEČI: *Bambi*, digitalni nastavni sadržaji, Felix Salten, interpretacija književnog djela, osnovnoškolska lektira

Uvod

Stotinu godina nakon prvog cjelovitog izdanja Saltenovog *Bambija* (*Bambi: Eine Lebensgeschichte*

aus dem Walde, Berlin 1923), Jack Zipes, američki profesor emeritus germanistike, komparativne književnosti i kulturalnih studija, načinio je novi prijevod tog klasika dječje književnosti za anglofonu publiku. Prethodio mu je prijevod Whittakera Chambersa iz sada već davne 1928. godine o kojemu Zipes u predgovoru novom izdanju *Bambija* piše:

Chambersovo razumijevanje austrijskog njemačkog bilo je ograničeno, a i proveo je tek kratko vrijeme u Austriji. Kao posljedica, njegov je prijevod pun raznih grešaka te nije uspio uhvatiti Saltenov neobični bečki stil pisanja i antropomorfizam. Štoviše, pogrešno je preveo mnoge njemačke idiome, izostavio fraze, te nije uspio prenijeti Saltenovu duboku osobnu i filozofsku dilemu (Zipes u Salten 2022: XVIII).¹

Prevoditelj nadalje argumentira kako su navedene, naoko minorne greške rezultirale ogromnim posljedicama na interpretaciju i recepciju djela – umjesto da se *Bambi* razumijeva kao narativ o „progonu, isključivanju i asimilaciji” (Isto:

* mikulecdaria@gmail.com

¹ Ako u tekstu nije drugačije naznačeno, svi prijevodi s engleskoga jezika su autoričini.

XIX), on postaje ekološka priča s porukom o potrebi za zaštitom divljih životinja i prirode. Potojnja, opće prihvaćena interpretacija dodatno je pojačana (iskrivljena?) Disneyevim animiranim filmom iz 1942. godine koji je po strani ostavio većinu suptilnosti Saltenovog teksta, naturalistički prikaz života u šumi, ali i misaone slojeve i moralne dileme, kako bi ga poravnao prema zahtjevima filmskog medija, masovne publike i tržišta (Lutts 1992). U konačnici, uobičajena percepcija priče o Bambiju postala je u potpunosti „diznificirana“.

Budući da se djeca u okruženju suvremenih masovnih i digitalnih medija imaju priliku mnogo ranije susresti s Bambijem – kao proizvodom popularne kulture, nego s Bambijem – likom iz Saltenovog književnog djela, čini se legitimnim postaviti pitanje o granicama interpretacije te mogućnostima otklona od uvriježenih shvaćanja priče o najpoznatijem književnom lanetu, jednom kad se čitatelji susretnu i sa samom knjigom, što je u kontekstu hrvatskog obrazovnog sustava predviđeno u četvrtom razredu osnovne škole. Otprilike za taj uzrast, naime, bilo kao obavezno ili izborno djelo za čitanje, već više od pedeset godina na popisima lektire stoji Saltenov *Bambi*. Čitanje djela koje je dio školske obaveze (i, posljedično, njegova interpretacija) nije spontano ni slobodno, već je vođeno i usmjereno ciljevima nastave lektire, traženih povratnih informacija od učenika – čitatelja, te zahtjeva učitelja koji vode nastavu i ocjenjuju ishode takve čitateljske prakse.

Kako bi se razmotrili načini na koje se usmjerava tumačenje Saltenovog *Bambija* u osnovnoškolskom kontekstu, u ovom je radu analiziran sadržaj pitanja iz nastavnih listića koje učitelji sastavljaju za nastavne potrebe te ih objavljuju *online* kao otvoreno dostupne digitalne obrazovne sadržaje za provjeru lektire u četvrtom razre-

du osnovne škole. Takvi dokumenti, na sličan način kao i udžbenici (Ostojić 2023: 110), mogu poslužiti kao korisni indikatori za načine na koje se provodi sama nastava, a samim time i pružiti uvid u načine na koje se vodi, ali i ograničava interpretacija književnog djela, u ovom slučaju *Bambija* Felixa Saltena.

***Bambi* na popisima lektire**

Školska lektira – kao „samostalno učeničko čitanje koje je preporučeno ili zadano u okviru nastave“ (Hameršak 2020: 10) – materinskoga, u ovom slučaju hrvatskoga jezika trebala bi služiti raznim odgojnim i obrazovnim ciljevima, uključujući „poticanje samostalnog čitanja te prenošenje lingvističkih i ideoloških normi“ (Hameršak – Zima 2015: 72). Drugim riječima, osim što su u funkciji jezičnog i estetskog obrazovanja te razvoja čitateljskih kompetencija i navika, djela koja su zadana za čitanje u okviru nastave lektire te se nalaze na lektirnim popisima često su predložena zbog svojeg potencijala da prenose određene svjetonazorske, društvene i političke ideje i težnje. O tome svjedoče česte mijene u popisima napose osnovnoškolske lektire koji nisu, kao srednjoškolski popisi, sastavljeni prema dijakronijskom slijedu književnopovijesnih razdoblja od početka pismenosti do suvremenosti, te su samim time manje podložni intervencijama i promjenama.

Popisi lektire za osnovnoškolsku razinu, s druge strane, predmet su neprestanih pregovora, preispitivanja i promjena, što se radikalno očitovalo nakon dezintegracije SFR Jugoslavije, kada su popisi lektire temeljito „očišćeni“ i prilagođeni novim društvenopolitičkim okolnostima i svjetonazorskim tendencijama (Hameršak 2020; Ostojić 2023). Međutim, činjenica jest da se popisi lekti-

re kao liste obaveznih i/ili izbornih književnih djela za cjelovito čitanje za hrvatske osnovnoškolce mogu pratiti u kontinuitetu od 1972. pa sve do posljednjeg i aktualno važećeg popisa iz 2019. godine. Na popisima se sveukupno nalazi više stotina djela koja su se u nekom od dokumenata navodila kao naslovi za obavezno ili izorno čitanje, a tek se dvadesetak našlo na svim ili gotovo svim popisima lektire, primjerice: *Junaci Pavlove ulice*, *Mali princ*, *Vlak u snijegu*, *Priče iz davnine*, *Sadako hoće živjeti* i *Bambi: jedan život u šumi* (Narančić Kovač – Milković 2018; Hameršak 2020: 11; Gabelica – Težak 2019: 18). Razlozi trajnosti nekih naslova na popisima lektire premašuju opseg ovoga rada te uključuju faktore koji proizlaze iz međudjelovanja obrazovnih politika, nastavne prakse, knjižarske i knjižničarske djelatnosti.² Međutim, kada je 2019. godine donesen novi kurikulum za Hrvatski jezik za osnovne i srednje škole u Republici Hrvatskoj koji predviđa tek nekoliko obaveznih djela za lektirno čitanje po obrazovnom ciklusu, te je izazvao burnu javnu raspravu zbog *isključenih djela*, u Ministarstvu znanosti i obrazovanja sastavljena je i provedena anketa među osam tisuća učitelja osnovnih škola i gimnazija koji su se izjasnili o djelima za koja smatraju da bi se trebala naći na proširenim popisima izborne lektire.³ Za drugi obrazovni ciklus, koji prema novim kurikulumima uključuje treći, četvrti i peti razred osnovne škole, *Bambija* je kao željeno izorno štivo izabralo tisuću sedamdeset šest učitelja zbog čega se u konačnici smjestio na visokom desetom mjestu na listi deziderata. Može se stoga zaključiti da je *Bambi* visoko valoriziran kao djelo za lektirno čitanje i s pozicije ministarstava koja su ga sustavno uključivala na popise lektire od 1960-ih naovamo, kao i s pozicije praktičara – učitelja kojima je među omiljenim izborima za rad s učenicima.

Neovisno o tome što je problematično govoriti o kanonu dječje književnosti, kao što je konstatala M. Hameršak (2020), djela koja se nalaze na popisima lektire i oko kojih postoji konsenzus kulturnih politika, struke i čitateljske publike mogu se smatrati dijelom uvjetnog dječjeknjiževnog/lektirnog kanona, gdje bi i *Bambi* bez sumnje pripadao. Budući da je na popisima „preživio” smjene političkih sistema i ideološka previranja, može se zaključiti da je tome slučaj zbog njegovih estetskih kvaliteta i univerzalnosti njegovih poruka. S druge strane, neke interpretacije iz *Bambija* iščitavaju prvenstveno društvene i povijesne prilike u kojima je živio i stvarao Felix Salten, poput onih koje opis okrutnog života u šumi povezuju s rastućim averzijama prema Židovima u međuratnoj Europi. Sličan je slučaj i s novim čitanjem *Bambija* koji je uz osvježeni prijevod ponudio Jack Zipes:

Saltenov roman je briljantna i duboka priča o tome kako su manjinske grupe diljem svijeta bile brutalno tretirane, čak i kad su pokušavale živjeti mirno u svom vlastitom okruženju. Ako se čita na originalnom jeziku i u svom društveno-povijesnom kontekstu, *Bambi* je prije svega distopičan i otre-

² Primjerice, uz dostupnost nekog djela na tržištu, u slučaju odabira djela za čitanje često je presudna zastupljenost dovoljnog broja primjeraka nekog lektirnog djela u školskoj knjižnici (Jurđana i dr. 2021; Kadum – Lovreković 2021). Kad je riječ o *Bambiju*, dostupnost nije upitna s obzirom na činjenicu da je izašao u nekoliko izdanja u kulturnoj Biblioteci Vjeeverica Izdavačkog poduzeća Mladost, potom u poznatoj Biblioteci Stribor izdavača Znanje, a u recentnom prijevodu na hrvatski jezik prevoditeljice Mirte Jurilj dosupan je na portalu eLektire na kojem se nalaze lektirna djela za osnovnu i srednju školu, a kojom slobodan pristup imaju svi obrazovni djelatnici i učenici u Hrvatskoj.

O odnosu lektirnih popisa i kanona dječje književnosti usp. Hameršak 2021.

³ Rezultati ankete dostupni su na internetskom portalu Srednja.rh (Habek 2019).

žnjujući, jer otkriva krvničke načine na koje se ne-moćni ljudi love i progone zbog zabave (Zipes u Salten 2022: XXII).

Ostaje pitanje koliko se svim potencijalnim značenjima barata danas u kontekstu nastave lektire, zahvaljujući kojoj i kroz koju se Saltenovo djelo još i danas čita i interpretira, cijelo stoljeće nakon što je prvi put objelodanjeno.

Interpretacija u školi

Književna interpretacija predstavlja složenu temu koja je predmet kontinuirane filozofske i književnoteorijske rasprave. Načelno, diskusija se kreće u rasponu od intencionalizma, stajališta koje za dešifriranje nekog teksta kao presudne uzima piščeve intencije, odnosno autorovo nastojanje da svojim tekstom prenese izvjesna značenja – te bi prema tome prilikom interpretacije bilo legitimno posegnuti i za informacijama iz piščeve biografije i kulturno-povijesnog konteksta nastanka djela. Antiintencionalizam, s druge strane, zazire od izvantekstualnih činjenica te značenje djela, koje smatra determiniranim jezičnim konvencijama, traži isključivo u tekstu samom (Bjelčević 2020: 206–207), stoga je velika uloga u procesu (re)konstruiranja njegova značenja na čitatelju.

Polemizirajući sa suvremenim antiintencionalističkim teorijama (općeprihvaćenim u kontekstu teorije književnosti) koje za najvažniju instanciju u procesu interpretacije uzimaju upravo interpretatora, Umberto Eco reći će:

Kazati da je interpretacija (kao osnovna značajka semioze) potencijalno bezgranična ne znači da interpretacija nema objekta i da 'teče' kao vlastita samosvrha. Reći da tekst potencijalno nema kraja

ne znači da *svaki* čin interpretacije završava sretno (Eco 1994: 6).

Potrebno je postaviti određena ograničenja interpretaciji, kako bi se ona mogla smatrati uspješnom i utemeljenom. No, može se postaviti i pitanje koje polazi iz suprotne pozicije: je li ograničavanje interpretacije na jednu ili nekoliko uvriježenih varijanti *a priori* opravdano i korisno, posebice u obrazovnom kontekstu gdje se nerijetko radi upravo na taj način.

Kad je riječ o recipijentu književnog teksta koji je dijete – učenik, a tekst služi svrhama vezanima uz nastavu, u recepciji postoji barem jedan odrasli posrednik – učitelj, koji prethodno ili nakon čitanja usmjerava interpretaciju prema vlastitom razumijevanju djela i svojim preduvjerenjima. U suvremenom obrazovnom sustavu

[...] učitelju se omogućuje samostalnost u donošenju odluke o vrsti i redoslijedu interpretacije djela iz obavezne i izborne lektire, ali u skladu s odgojno-obrazovnom svrhom i zanimanjima učenika. Učitelj je osoba koja planira, organizira i usmjerava komunikaciju s knjigom, nastoji poticati doživljaj i osjećaj užitka te utjecati na njegov estetski razvoj. Istodobno ostvaruje i temeljnu zadaću poučavanja: odgoj aktivnog čitatelja koji zapaža i bilježi vrednote književnog izričaja te promišlja o njima (Lučić-Mumlek 2002: 29).

Hoće li učitelj uspjeti u usmjeravanju učenika – čitatelja te hoće li ga uspjeti potaknuti na razotkrivanje „smisaone i umjetničke slojevitosti” djela (Isto: 46) ovisi o tome *kako* će se pristupiti književnom tekstu, za što je presudna metodička odluka, te o tome *što* će biti predmet i rezultat vođenog interpretativnog rada. Upravo se zato iz redova metodičara i praktičara sve češće čuju kritike uobičajenih načina obrade lektire (Jerkin 2012; Lazzarich: 2011; 2018) koji od učenika zah-

tijevaju da prilikom čitanja vode računa prvenstveno o formalnim značajkama teksta i sadržajnim pojedinostima koje se potom bilježe u dnevnik čitanja, te su naposljetku predmet provjere i vrednovanja, umjesto da se nastava lektire učini fleksibilnom, kreativnom ili da se osmisli problemski:

Lektiru ocjenjujemo prema jednakim parametrima kojima se služimo u nastavi jezika i književnosti, u praksi često je riječ o tome da se bavimo procjenjivanjem učeničkog razumijevanja redosljeda radnje, likova, mjesta, radnje i sl. Takvim postupkom književno djelo ogoļujemo na formu i sadržaj, a umjetnički potencijal književnog djela, kao i njegov utjecaj na unutarnji svijet učenika posve zanemarujemo (Gabelica – Težak 2019: 13).

Iako postoje brojni faktori koji utječu na interpretativni rad na književnom tekstu u osnovnoj školi, a koji svakako uključuju i dječje kognitivne sposobnosti te prethodno čitateljsko iskustvo, susret s lektirnim djelom bi također morao moći potaknuti kreativne procese i kritičko mišljenje i kod najmlađih čitatelja. U važećem *Kurikulumu za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj*, u predmetnom području Književnost i stvaralaštvo za četvrti razred, navedena su, između ostalih, dva odgojno-obrazovna ishoda koji se odnose na pristup književnome tekstu – s jedne strane, to je ishod B.4.2. – „Učenik čita književni tekst i objašnjava obilježja književnoga teksta”, u čijoj razradi stoji kako učenik objašnjava osnovna obilježja raznih književnih vrsta, prepoznaje pjesničke slike, te obilježja poetskih, prozних i dramskih tekstova. S druge strane, ishod B.4.4. glasi: „Učenik se stvaralački izjašnjava potaknut književnim tekstom, iskustvima i doživljajima” u razradi kojeg je objašnjeno da se učenik „[...] koristi jezičnim vješti-

nama, aktivnim rječnikom i temeljnim znanjima radi oblikovanja uradaka u kojima dolazi do izražaja kreativnost, originalnost i stvaralačko mišljenje”. Po pitanju ishoda B.4.2., u kurikulumu je usvojenost odgojno-obrazovnog ishoda na razini *dobar* na kraju razreda definirana riječima: „Čita književni tekst, odgovara na pitanja i postavlja pitanja te prepoznaje obilježja književnoga teksta”. Vrednovanje takvog ishoda može se adekvatno provesti sumativno, primjerice, kratkim provjerama znanja ili nastavnim listićima za vrednovanje kojima se dobiva mjerljiv povratni podatak. Međutim, za ostvarivanje ishoda B.4.4. stoji sljedeća preporuka: „Učeniku se nudi stvaralački način izražavanja i mogućnost dokazivanja u kreativnome izričaju koji je bitno drugačiji od klasične provjere znanja.” Drugim riječima, osim znanja o formalnim i sadržajnim obilježjima književnog teksta (uključujući lektiru), čitanje bi trebalo potaknuti interpretativni rad i kreativno preoblikovanje koji se mogu vrednovati i formativno, kroz praćenje učenikovog rada.

Čini se stoga opravdanim postaviti pitanje koliko od potencijala za stvaralačko mišljenje mladih čitatelja, ali i od bogatstva interpretacije ostaje kada se u funkciji nastave lektire koristi jedan književni klasik za djecu kao što je to *Bambi*, koji je nesumnjivo krcat značenjima, koji izaziva različite (čak i konfliktne) interpretacije, a s kojim se danas veže niz konotacija koje dolaze i iz društveno-povijesnih okolnosti njegova nastanka pa i iz njegovog snažnog figuriranja u suvremenoj popularnoj kulturi.

Interpretacija ili analiza?

Premda učitelji koji predaju Hrvatski jezik u razrednoj i predmetnoj nastavi u suvremenom hrvatskom obrazovnom kontekstu imaju visok

stupanj autonomije, s obzirom na načine i metode koje koriste za provedbu nastave lektire i za ostvarivanje prethodno spomenutih odgojno-obrazovnih ishoda, istraživanja ukazuju da se ona još uvijek dominantno provodi na „klasičan“ način. Tako Gabelica i Težak pišu:

Prema našem istraživanju, većina lektirnih sati za sada izgleda tako da učitelji i učenici vode rasprave o knjizi, a lektira se ocjenjuje na temelju dnevnika čitanja i angažmana pojedinih učenika na nastavi (2019: 47).

Iako zasigurno mnogi učitelji koncipiraju i provode nastavu na drugačiji način, u samu praksu teško je dobiti izravan uvid. No, objekti koji su prikladni za analizu i za ispitivanje su dokumenti koji su proizašli i potencijalno nastavljaju biti dio prakse nastave lektire kao što su nastavni listići za vrednovanje, a koji su dostupni u slobodnom pristupu *online*. Takve materijale obično sastavljaju i objavljuju sami nastavnici, a dostupni su na portalima kao što su Razredna nastava, Wordwall i Scribd, s namjerom da budu na raspolaganju i drugim učiteljima za potrebe njihove nastave.

Cilj analize sadržaja takvih dokumenata (pri čemu su istraženi oni koji su bili dostupni do završetka pisanja ovoga rada, 17. srpnja 2023. godine) bio je utvrditi koliko se prilikom obrade *Bambija* kao lektirnog djela upućuje učenike na analizu formalnih i sadržajnih elemenata, a koliko na interpretaciju. Budući da se navedeni listići sastoje isključivo od pitanja koja služe za provjeru pročitano ili ispitivanje usvojenih znanja nakon čitanja lektirnog djela, sama pitanja su postavljena kao jedinice analize te su razvrstana u tri kategorije: pitanja koja se odnose na analizu teksta (A), interpretativna pitanja (I), te ona koja se odnose na izvantekstualne činjenice (O). Distinkcija između prve dvije kategorije počiva na

poimanju da je interpretacija „tumačenje prenesenog, a ne doslovnog značenja, rješavanje semantičke zagonetke” (Bjelčević 2020: 12), dok se analiza odnosi na razlučivanje „empirijskih karakteristika teksta kao što su ritam, rima, pjesničke forme (sonet, oktava, haiku), paralelizam, tip pripovjedača, unutarjni monolog i sl.” (Isto).

Pronađeno je ukupno dvanaest različitih dokumenata, digitalnih nastavnih materijala, koji se odnose na *Bambija*, od kojih su tri pisana u obliku standardnog dokumenta u .doc formatu, s raznim vrstama pitanja, pri čemu je većina zatvorenog tipa, kao što su višestruki odabir, pitanja koja zahtijevaju slaganje događaja u kronološki slijed ili koja traže kratak odgovor. Ostalih devet dokumenata rađeno je na platformi Wordwall u obliku interaktivnih kvizova, no s obzirom na to da oblik pitanja nije bio predmet analize, ta se razlika u formatu nije uzimala u obzir.

Od ukupno sto pedeset sedam pitanja, koliko je postavljeno u analiziranih dvanaest dokumenata, njih je sto trideset pet analitičke naravi te od učenika zahtijevaju točne odgovore na pitanja koja se uglavnom odnose na sadržaj djela. Ukupno četrnaest pitanja odnosilo se na izvantekstualne činjenice, uglavnom informacije o autoru, njegovom životu, dok se jedno pitanje odnosilo na Disneyevu adaptaciju *Bambija* kao literarnog predloška.

Među pitanjima analitičke naravi, nalaze se ona koja se odnose na osnovne i uobičajene podatke za obradu književnog teksta (*Tko je glavni lik u djelu?; O kojoj se književnoj vrsti radi?*) ali i pitanja koja se u analizama *Bambija* redovito naglašavaju kao ključni momenti priče (*Tko je On?; Što je njegova treća ruka?*). Jednako tako, u toj kategoriji nalaze se i pitanja koja traže odgovore u obliku nepotrebnih, u nekim slučajevima i irelevantnih podataka (*U koga se Bambi zaljubio?; Ko-*

liko je teta Ena imala djece?; O kome je uporno pričala vjeverica?). Sama pitanja koja od učenika traže interpretativni rad iznimno su rijetka, ukupno osam pitanja mogu se svrstati u tu kategoriju. Dodatni je problem što se uz očekivana interpretativna pitanja koja su otvorenog tipa (*Napiši poruku pripovijetke*), pojavljuju mnoga pitanja višestrukog odabira koja od učenika traže da odaberu „ispravno” tumačenje (kao što je slučaj u donekle problematičnom zadatku koji od učenika zahtijeva sljedeće: *Pripovijetka govori: a) o životu dječaka Bambija, b) o životu lovaca, c) o životu srndaća, d) o životu šume i njezinih stanovnika*). Drugim riječima, u listiće koji su namijenjeni za sumativno vrednovanje uključena su i interpretativna pitanja koja traže povratnu informaciju o poruci djela ili „o čemu djelo govori”, dok poticaji za kreativnu transformaciju pročitanaoga u potpunosti izostaju. Dodatni problem koji se može postaviti u vezi interpretativnih pitanja otvorenoga tipa, kakva su gore navedena, jest njihovo vrednovanje, odnosno pitanje o načinu na koji učitelji ocjenjuju odgovore kao točne ili pogrešne; međutim, podatci o tome nisu neposredno dostupni te izlaze iz okvira ovoga rada.

Analitička tablica – matrica:
vrste pitanja u digitalnim nastavnim listovima
za provjeru lektire *Bambi*

Kategorije	Broj
Pitanja u vezi analize djela (A)	135
Interpretativna pitanja (I)	8
Pitanja u vezi izvantekstualnih činjenica (O)	14

Uzorak dokumenata koji su analizirani namjerran je i relativno malen te se zaključci koji proiz-

laze iz analize ne mogu generalizirati na nastavu lektire uopće, već se moraju ograničiti isključivo na sadržaj i kvalitetu analiziranih *online* nastavnih listića za vrednovanje. Međutim, indikativno je da je u svim dokumentima, i pojedinačno i u cijelom proučavanom uzorku, interpretativni rad na višeslojnom djelu kakvo je *Bambi* sekundaran i zanemariv u odnosu na reproduciranje sadržajne faktografije. Iznimno rijetko postavljana su pitanja koja čitateljima daju priliku da u odgovorima demonstriraju svoje razumijevanje pročitanaoga djela, da kritički sagledaju i problematiziraju određene sadržaje djela u skladu sa dobi i svojim sposobnostima, da promišljaju djelo i da ga na osnovi toga komentiraju, dakle, da literarnom tekstu pristupe kreativno. Čak i kad su pitanja interpretativna, često su zatvorenoga tipa te kao točan odgovor očekuju ekološku poruku o potrebi za očuvanjem prirode, u čemu književnog *Bambija* zasjenjuje njegov filmski pandan.

Da je odnos čovjeka i netaknute prirode jedan od aspekata djela koje zaista valja razmotriti kad je u pitanju *Bambi*, no svakako ne jedini i presudni, tvrdi i Davor Uskoković koji u priručniku za nastavnike *Vodič kroz lektiru za niže razrede osnovne škole* ukazuje na dio semantičkog bogatstva teksta koje sami učitelji, posrednici i stvarni vodiči kroz interpretaciju najmlađim čitateljima, ponekad, sudeći prema analiziranim dokumentima, u potpunosti zanemaruju:

Priča je to o životu jednog srndaća od njegova rođenja, od opisa djetinje znatiželje i zaigranosti, preko mladenačkih zanosa i dvojbi, nemira i ljubavi, sve do zrele dobi. Ali *Bambi* je toliko dobra knjiga jer prije svega govori o životu samom, onakvom kakav jest i kakav je svakom dosuđen da proživi: o djetinjstvu i prvim spoznajama, o sazrijevanju, stjecanju iskustava (lijepih, ali i bolnih, kao što je i sam život), o traženju svog mjesta u svijetu, o dru-

1. Odgovori na pitanja potpunom rečenicom.

Što je Stari Bambiju? _____

Kako su životinje nazvale onoga koga se boje i zašto ga se boje?

Zašto je životinjama najteže zimi?

2. Dopuni rečenice.

Bambi se igrao sa svojim prijateljima i rođacima na _____.

U opasnostima Bambija spašava _____.

Bambi se zajubio u _____.

3. Zaokruži slovo ispred točnog odgovora.

Pripovijetka govori:	Kojoj književnoj vrsti pripada djelo „Bambi“?
a) o životu dječaka Bambija	a) basni
b) o životu lavaca	b) bajci
c) o životu srdaća	c) pripovijetci
d) o životu šume i njezinih stanovnika.	d) igrokazu

Gdje je Bambi upoznao Šalju Gaba ?	Kome je On pomogao?
a) u šumi	a) Bambijev majci
b) na proplanku	b) Bambiju
c) na livadi	c) Gobi
d) u močvari	d) Šalju

4. Napiši barem tri ~~Bambijeva~~ osobine.

Napiši poruku pripovijetke.

Slika 1. Primjer listića za vrednovanje s pitanjima u vezi analize djela (1, 2, 3, 4) i interpretativna pitanja (3a, 5). Preuzeto sa: <<https://www.razredna-nastava.net/stranica.php?id=491>>

ženju i o samoći, o stjecanju životne mudrosti i o smjeni generacija, prirodnoj i neizbježnoj, kao što se u samoj prirodi smjenjuju godišnja doba. Zato je *Bambi* i neobično poučna knjiga (i možda nije samo za djecu) u kojoj svatko, bio mlad ili star, može prepoznati barem djelić svog iskustva (2002: 263–264).



Slika 2. Primjer pitanja u vezi izvantekstualnih činjenica. Preuzeto sa: <<https://wordwall.net/hr/resource/33497742/hrvatski-jezik/bambi>>

Zaključak

Dokumenti koje učitelji postavljaju kao otvoreno dostupne digitalne materijale za vrednovanje lektire i za provjeru pročitano nisu službeni ni preskriptivni, niti preporučeni nastavni materijali. Međutim, pogled na njih znači pogled na djelić žive nastavne prakse i jedan od načina na koji se ona provodi; oni ukazuju na pojedinačne slučajeve koji mogu ići u prilog prethodnim istraživanjima o provođenju nastave lektire u hrvatskom osnovnoškolskom kontekstu i potrebi za izvjesnim promjenama.

Kruti formalizam koji se zahtijeva od učenika pri čitanju lektirnih djela, kakav se pokazao i u ovom radu, mladim čitateljima zasigurno nije motivirajući, ne pobuđuje kreativnost, kritičko razmišljanje, niti maštu. U slučaju književnog teksta koji, kao *Bambi*, obiluje mogućim interpretacijama koje mogu korespondirati sa znanjem i iskustvom raznih generacija, uključujući učenike četvrtog razreda osnovne škole, inzistiranje na isključivo sadržajnoj i formalnoj analitici može biti kontraproduktivno za čitatelje i nepravedno prema djelu. Iako je sumativno vrednovanje ko-

jim se provjerava pročitano samo dio nastave lektire, a kurikulum preporučuje i druge modele vrednovanja interpretativnog i kreativnog pristupa, prisustvo pitanja koja se tiču interpretacije u listićima za vrednovanje ukazuje na to da se barem u dijelu nastavne prakse dva pristupa književnom dijelu ne razdvajaju. U tim slučajevima formalna i sadržajna analiza uvelike prevladava nad interpretacijom, a kad se interpretacija i traži, ona je ograničena na osnovnu „očemnost” djela, o potvrdi kojeg, u konačnici, odlučuje učitelj.

Bambi je konstanta na popisima lektire, neosporan dionik u uvjetno shvaćenom dječjem književnom kanonu, višeslojan i višeznačan tekst iz kojeg opravdano proizlaze razne interpretacije. Neopravdano je, s druge strane, zatvoriti vrata interpretativnom radu ili odobravati samo jednu varijantu. *Bambi* se čitao i može se čitati, između ostalog, i kao *Bildungsroman*, kao roman o odnosu čovjeka i prirode, kao tekst koji preispituje društveni poredak. Na tom tragu je i recentno čitanje profesora Zipesa, s kojim se čitatelj može složiti ili ne, no koje je aktualno i komplementarno suvremenim zbivanjima u kojem je podizanje svijesti o statusu manjinskih grupa te potreba za kritičkim sagledavanjem društvenih odnosa snaga i više nego potrebno. U svakom slučaju, *Bambi* je djelo koje zaslužuje još novih čitanja, svježih pogleda i interpretacija, pa i u kontekstu nastave lektire za osnovnoškolski uzrast.

MREŽNI IZVORI

- <<https://www.razredna-nastava.net/stranica.php?id=491>> 15. 7. 2023.
<<https://wordwall.net/hr/resource/6495502/bambi>> 15. 7. 2023.

- <<https://wordwall.net/hr/resource/23602112/bambi>> 15. 7. 2023.
<<https://wordwall.net/hr/resource/33497742/hrvatski-jezik/bambi>> 15. 7. 2023.
<<https://wordwall.net/hr/resource/1760659/hrvatski-jezik/bambi>> 15. 7. 2023.
<<https://wordwall.net/hr/resource/1747638/hrvatski-jezik/bambi-i>> 15. 7. 2023.
<<https://wordwall.net/hr/resource/33517025/bambi>> 15. 7. 2023.
<<https://wordwall.net/hr/resource/1848468/hrvatski-jezik/bambi-ii>> 15. 7. 2023.
<<https://wordwall.net/hr/resource/1879562/bambi-iii>> 15. 7. 2023.
<https://www.scribd.com/document/560752739/ISPIT-BAMBI?doc_id=560752739&order=611140869> 15. 7. 2023.
<<https://www.scribd.com/document/391692443/Bambi-Andres>> 15. 7. 2023.

LITERATURA

- Bjelčević, Aleksandar. Književna interpretacija: rasprava između intencionalizma i antiintencionalizma. *Umjetnost riječi*, 3–4 (2020): 205–228.
Eco, Umberto. *The limits of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
Habek, Iva. Više od 8.000 profesora odlučilo što će se čitati u lektiri: kontroverzni naslovi se vratili na popis, <<https://www.srednja.hr/novosti/vise-8-000-profesora-odlucilo-sto-ce-se-citati-lektiri-kontroverzni-naslovi-se-vratili-popis/>> 13. 07. 2023.
Hameršak, Marijana. Osnovnoškolska lektira između kanona i popisa, institucija i ideologija. *Narodna umjetnost*, 2 (2006): 95–113.
Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam International, 2015.
Hameršak, Marijana. *Frakture dječje književnosti: od slikovnica do lektire, od Agrama do El Shatta*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2021.
Jerkin, Corina. Lektira našeg doba. *Život i škola*, 1 (2012): 113–133.

- Jurdana, Vjekoslava i dr. Zastupljenost lektirnih naslova u školskoj knjižnici kao kriterij odabira učitelja za obvezan popis lektire. *Kroatologija*, 2–3 (2021): 75–87.
- Lazzarich, Marinko. A creative approach to a literary work in the system of problem-based teaching. *Metodički obzori*, 6 (2011): 111–125.
- Lazzarich, Marinko. (Ne)sloboda izbora književnih djela i problemski pristup interpretaciji literarnoga predloška u nastavi lektire. *Croatian Journal of Education*, 2 (2018): 71–106.
- Lučić-Mumlek, Kata. *Lektira u razrednoj nastavi*. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
- Lutts, R. H. The trouble with Bambi: Walt Disney's Bambi and the American vision of nature. *Forest and Conservation History*, 36 (1992): 160–171.
- Gabelica, Marina, Dubravka Težak. *Kreativni pristup lektiri*. Zagreb: Ljevak, 2019.
- Narančić Kovač, S., I. Milković. *Lektira u hrvatskoj osnovnoj školi: popis naslova: BIBRICH*, <<http://bibrich.ufzg.hr/lektira/>> 13. 7. 2023.
- Odluka o donošenju kurikulumu za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj, <https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_10_215.html> 30. 9. 2023.
- Ostojčić, Luka. Politika nastave književnosti na prijelazu iz SFR Jugoslavije u Republiku Hrvatsku. *Metodički ogleđi*, 2 (2022): 101–125.
- Salten, Felix. *Bambi: jedan život u šumi*. Zagreb: Bulaja naklada, 2018.
- Salten, Felix. *The original Bambi: the story of a life in the forest*. New Jersey: Princeton University Press, 2022.
- Uskoković, Davor. *Vodič kroz lektiru za niže razrede osnovne škole: I. – IV. razred*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2002.

Daria V. MIKULEC

BAMBI AND HIS READERS IN THE FOURTH GRADE OF ELEMENTARY SCHOOL
– INTERPRETATION OF SALTEN'S NOVEL
USING THE EXAMPLE OF ONLINE READING
EVALUATION SHEETS

Summary

For more than fifty years, Salten's *Bambi* has been on the required reading lists for Croatian elementary school children, either as a compulsory or optional reading. The reading of works that is part of the school obligations is guided by the reading lesson goals, the required feedback from the students, and the requirements of the teachers who lead the classes and evaluate the outcomes. This paper analyzes the content of the questions found in the handouts that teachers compile for the needs of their classes and publish them online as digital educational content for the 4th grade of elementary school. The goal of the analysis was to determine how much, when reading *Bambi*, students are directed to the analysis of formal and substantive elements, and how much to the interpretation itself. Although the conclusions of such an analysis cannot be generalized, it is indicative that in all documents, individually as well as in the entire studied sample, the interpretive work is secondary and negligible in relation to the reproduction of substantive factography.

Keywords: *Bambi*, digital teaching content, Felix Salten, interpretation of literary work, elementary school required reading

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Sanja Č. ROIĆ*
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Republika Hrvatska

Originalni naučni rad
UDC 821.163.41-93-14.03 Vučo A.
Primljeno: 5. 10. 2023.
Prihvaćeno: 12. 10. 2023.

PUT PODVIGA DRUŽINE „PET PETLIĆA” IZ BEOGRADA U SVIJET

SAŽETAK: U Beogradu je 1933. godine objavljena poema *Podvizi družine „Pet petlića”* autora Aleksandra Vuča s „Predgovorom za decu” i fotografijama-kolažima Dušana Matića. Knjiga ostaje u sjeni političkih, društvenih i civilizacijskih prilika sve do 1959. godine, a potom slijede brojna nova izdanja i uvrštenje u lektiru. Vučova poema, međutim, nije našla odjeka u stranim kulturama sve do 2022. kada kod međunarodnog izdavača Brill izlazi dvojezično izdanje (srpski/engleski) pod naslovom *The Fine Feats of the Five Cockerels Gang*. U radu se analizira prijevod *Podviga družine „Pet petlića”* na talijanski jezik koji je sačinio Eros Sequi, književnik i profesor talijanske književnosti na Univerzitetu u Beogradu. Taj prijevod *Podviga*, naslovljen *La compagnia dei „Cinque galletti” e le sue gesta*, sačuvan je u strojopisu (tiposkriptu) i nije datiran.

KLJUČNE RIJEČI: Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *Podvizi družine „Pet petlića”*, nadrealizam u književnosti za djecu, prijevod na talijanski jezik, Eros Sequi

1. Vučovi i Matićevi *Podvizi družine „Pet petlića”*

‘Obiteljsko blago’ srpske književnosti za djecu, poema *Podvizi družine „Pet petlića”* Aleksandra Vuča, nije, nažalost, doživjelo recepciju kakvu je zaslužilo na drugim jezicima i u drugim kulturama. Objavljeno 1933. u Beogradu, Vučovo djelo – premda 1931. ponuđeno u fragmentima široj publici na stranicama dječje rubrike dnevnika *Politika* – u ondašnjim obrazovnim i civilizacijskim prilikama nije moglo postati dio kanona književnosti za djecu (Mijić Nemet 2016). Također, tada se još nije moglo potpuno jasno razabrati kakav ratni požar za nekoliko godina prijete Jugoslaviji,

* sanja.roic@gmail.com

Evropi i svijetu, premda su se upravo od 1933. u Beograd počele doseljavati židovske porodice s djecom, vjerujući da će zemlja u koju su došli ostati neutralna, o čemu svjedoči autobiografski zapis jednog tadašnjeg trinaestogodišnjaka (Pawel 1995; Pavel 2013).

Naime, kako je primijetio Jovan Ljuštanović,

[p]odvizi družine „Pet petlića“ se, dakle, na nivou radnje nesumnjivo ostvaruju kao trijumf dečje igre i želje za avanturom, ali, kao delo koje je višeslojno i otvoreno za tumačenje, ova poema istovremeno donosi ozbiljnu kritiku društvenog poretka i pokazuje duboko razumevanje za aktuelna zbivanja. Dete se u njoj nalazi na „istorijskoj pozornici sveta“, Vučo ga je izveo iz zmajevskog „lepog kruga“, a njegovo oslobađanje od škole, odnosno od zvanične ideologije, predstavio kao „ideološku paradigmu socijalno-klasnog oslobođenja“ (Ljuštanović 2009: 219).

Iz Francuske, u kojoj se obrazovao, intelektualno formirao i prihvatio nadrealistički bunt, Vučo se vratio u Beograd i smjelo kritici izložio buržoasku ideologiju i (malo)građansku etiku, pri čemu se ne smije zaboraviti da su njegova etička načela formirana u kritičkom pristupu, kako vlastitoj tako i evropskoj građanskoj sredini tako i spoznajama do kojih je došao sudjelujući, kao još nepunoljetan mladić, u Prvom svjetskom ratu. Treba također podsjetiti i na to da Vučo počinje pisati svoju poemu u godinama kad su njegovi mali sinovi bili osnovnoškolci, kao i da se njihove slike nalaze na fotografiji-kolažu na koricama knjige, kolažu koji je, kao i ostale fotografije-kolaže, priredio Dušan Matić. Za Vuča su načela poezije i djetinjstva povezana u načelo želje najprije za razumijevanjem, a potom i za osvajanjem svijeta u kojem djeca žive, hrabro i bez ostatka, pri čemu nije odustao od zahtjevnog leksika i ši-

rine pojmova koji su se u kasnijim izdanjima objašnjenja nalazili u „rečniku manje poznatih reči i izraza“ na kraju knjige (Vučo 1983: 7).

U originalnom izdanju Vučove knjige s predgovorom Dušana Matića (Vučo 1933), koja se čuva u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, primjećujem na drugoj stranici suhi žig: „NSK odjel za zaštitu knjižnične građe. Restaurirano i uvezano 2012“. U sebi odajem priznanje bibliotekarima koji su prepoznali vrijednost tog dragocjenog primjerka i pobrinuli se da otada, kao nov, stoji na raspolaganju čitaocima i istraživačima: korice su učvršćene kartonom, papir čvrst, fotografije jasne. Na preliminarnoj stranici opažam još jednu zanimljivost, najavu knjige koja, nažalost, neće biti napisana: „U pripremi: Aleksandar Vučo i Dušan Matić, *Huni, Kinezi, Japanci i vrbića*, dečji roman, u prozi, stihovima i slikama (1003 strane)“. Izgleda da je to trebao biti svojevrsan nastavak *Podviga družine „Pet petlića“*, opsega ništa manjeg nego tisuću i tri strane, čime se i perspektiva recepcije, od beogradske i domaće, otvarala i prema velikom svijetu. Ali, događaji u zemlji i van nje odredili su drugačiji put: poema *Podvizi družine „Pet petlića“* doživjela je ipak (tek) od 1959. široku recepciju,¹ najprije u socijalističkoj Jugoslaviji a potom u Srbiji, kao izvanredna, britka i duhovita knjiga koja zastupa hrabru kritiku starih društvenih odnosa i položaja djece u njima, ali je njezin nadrealistički, avangardni aspekt ostao zanemaren u tim novim, pa i lektirnim čitanjima.

¹ Prema katalogu Biblioteke Matice srpske, prvo poslijeratno izdanje štampano je 1959. kod izdavača Mlado pokolenje u Beogradu, a osim beogradskih brojna su bila sarajevska izdanja. Također su brojna bila i lektirna izdanja. Katalozi ne bilježe Vučov pseudonim, odnosno umjetničko ime Askerland, premda je zapisano na koricama *Podviga družine „Pet petlića“* iz 1933. godine.

Za cjelovito čitanje, adekvatnu kritiku, prepoznavanje i isticanje avangardnog aspekta ovog iznimnog Vučovog djela zaslužan je krug istraživača i istraživačica okupljenih oko časopisa *Detinjstvo* (Jovan Ljuštanović, Ivana Mijić Nemet, Jelena Panić Maraš, Tijana Tropin) što je i doprinijelo njegovom novom vrednovanju. Tako su za upoznavanje mnogoljudnog anglofonog svijeta s *Podvizima družine „Pet petlića“* odnedavno zaslužni mladi slavisti: Aleksandar Bošković, beogradski specijalizant s američkim doktoratom i predavač na Odsjeku za slavistiku Sveučilišta Columbia u New Yorku, i Ainsley Morse, izvanredna profesorica za istočnoevropske, euroazijske i ruske studije na Dartmouth koledžu u New Havenu, koji su preveli i uredili dvojezično izdanje *The Fine Feats of the Five Cockerels Gang: A Surrealist-Marxist Children's Epic* by Aleksandar Vučo and Dušan Matić, u izdanju Brill Avant-garde Critical Series, 2022. godine. Bošković je ove, 2023. godine, na Sveučilištu u Beču predstavio novo međunarodno izdanje i na tamošnjem Institutu za slavistiku održao predavanje o povijesnom putu od beogradskog nadrealizma i Vučove i Matičeve knjige sve do kasnijih izdanja *Podviga družine „Pet petlića“* u socijalističkoj Jugoslaviji.

Međutim, između prvog beogradskog iz 1933. i brojnih beogradskih i sarajevskih edicija i ove najnovije iz 2022. godine, objavljene u 'velikom svijetu', stoji prijevod Vučove poeme na talijanski jezik, sačuvan u strojopisu (tiposkriptu). Preveo ju je Eros Sequi,² profesor talijanske književnosti na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu i dobar Vučov znanac.³ Prevedeni su samo stihovi, ali ne i prozni dijelovi teksta koji slijede svakom od šest pjevanja, naslovljeni „Šta je u međuvremenu bilo“. Na stranicama prijevoda opaža se i manji broj rukopisnih intervencija. Nema podataka o vremenu kada je nastao Sequijev prijevod:

pretpostavljam da je bio namijenjen za štampu, ali u Italiji u to vrijeme vjerovatno nije bilo lako naći izdavača. S druge strane, izdavačka kuća Edit u Rijeci koja je objavljivala dnevni list *La voce del popolo*, časopise *Panorama*, *Il pioniere* i *La battana* te udžbenike i autorske knjige na talijanskom jeziku namijenjene članovima Zajednice Talijana u Jugoslaviji, nije tih godina u svoj izdavački plan uvrstila Vučovu knjigu.⁴

Eros Sequi bio je glavni urednik časopisa *La battana*⁵ od njegovog osnutka 1964. godine sve do 1989. i vrlo zaslužan posrednik kulturnih veza između talijanskih i jugoslavenskih pisaca, kulturnih radnika i sveučilišnih nastavnika. Uvažavao je i cijenio rad Aleksandra Vuča, pa je tako već u trećem broju novopokrenutog časopisa objavljen, u prijevodu na talijanski jezik, fragment iz Vučovog romana pod naslovom *Invito a fantasticare*.⁶

² Sequi je za vrijeme svog života u Beogradu svoje prezime transkribirao fonetski, Sekvi, pa je tako i naveden u katalozima biblioteka u Srbiji. U katalozima hrvatskih i talijanskih biblioteka naveden je kao Sequi.

³ Zahvaljujem kolegici i prijateljici prof. dr Julijani Vučo koja mi je ljubazno povjerila Sequijev prijevod. Iznad naslova stoji zapisano autorovom, Vučovom rukom: „Aleksandar Vučo – Askerland –“ a na posljednjoj, trideset sedmoj stranici, također njegovom rukom: „(traduzione di Eros Sequi)“, prijevod Eros Sequi (*posvjedočila J. V.*).

U svojim uspomename Sequi piše: „U Udruženju književnika stekao sam mnoge nove prijatelje a preko njih druge, manje ili više poznate. Među najznačajnijima bio je Aca, Aleksandar Vučo, koji će postati odličan sekretar jugoslovenskog udruženja [...]“ (Sekvi 1991: 83).

⁴ Nažalost, nemam uvid u arhiv te izdavačke kuće, što bi moglo potvrditi ili opovrgnuti ovu pretpostavku.

⁵ Ime časopisa u značenju 'brodica', 'barka' odabrano je svjesno: „Naslov je skroman koliko je preuzetna nakana onog tko je radio na njezinu porinuću. Prevladavajući marginalnu poziciju na granicama dviju kultura, časopis naprotiv želi istaknuti trenutak njihova susreta“ (*La battana*, I, 1964, br. 1, 1 – prev. S. R.).

⁶ *La battana*, II, 1965, br. 3, 69–81, preveo Sergio Turconi. Također, Turconi (1928.–2019.) bio je profesor književnosti na beogradskoj italyanistici.

Eros Sequi rođen je 1912. u mjestu Possagno, blizu Trevisa, u sardsko-venetskoj obitelji, odrastao je u Toskani i diplomirao klasičnu filologiju na prestižnoj Scuola Normale superiore u Pizi. U Zagreb je došao 1938. kao razmjenski lektor talijanskog jezika na katedru Filozofskog fakulteta. Tu je sklopio intelektualna prijateljstva, upoznao Nazora, Krležu, Ivana Gorana Kovačića, Franu Alfirevića, Antonia Janigra, Milana Begovića. Nakon pada Italije 8. rujna 1943. stupio je u Moslavački odred i borio se u VII. Banijskoj diviziji. Sudjelovao je na kongresu partizanskih intelektualaca u Topuskom i na njemu održao govor. Po završetku rata, kao kapetan prve klase i vojno-politički rukovodilac, poslan je u Istru i Rijeku gdje je sudjelovao u osnivanju Talijanske unije i bio njezin tajnik do 1951. godine. Na Zagrebačko sveučilište vratio se iste godine, a 1953. je prešao na Beogradski univerzitet gdje je osamostalio Katedru za italijanistiku i aktivno sudjelovao u društvenim i kulturnim događajima. Preminuo je u Beogradu 1995. godine.

Pisao je na materinskom talijanskom, a njegova su djela objavljena u prijevodima vrsnih prevodilaca; bili su to: Jure Kaštelan, Ivo Frangeš, Ivan Klajn, Frano Čale i Milana Piletić. Na talijanski je Sequi prevodio poeziju srpskih i hrvatskih pjesnika u duhu poetike časopisa *La battana*. Kada je riječ o književnosti za djecu, dok je boravio u Zagrebu objavio je prijevode dviju knjiga: *La casa del riccio*, prijevod u slobodnom stihu Čopićeve *Ježeve kuće*, i *Il cavallo magico*, prijevod jedne epizode iz *Hiljadu i jedne noći*,⁷ pa je tako prijevod Vučove poeme pod naslovom *La compagna*

⁷ Čopićeve knjige objavljena je kao originalno izdanje 1949. kod izdavača Novo pokolenje, Beograd – Zagreb, a Sequijev prijevod 1951. kod istog izdavača. Urednik je bio Gustav Krklec. *Il cavallo magico* (*Čarobni konj*) objavljen je 1952. kod izdavača Mladost iz Zagreba.

dei „Cinque galletti“ e le sue gesta njegov treći prilog prijevodnoj književnosti za djecu na talijanskom jeziku.

2. Analiza prijevoda Vučove poeme na talijanski jezik

Detaljna analiza prijevodnih rješenja moći će se provesti u nekom talijanističkom časopisu, pa ću se ovdje zadržati na svojevrsnom općem vrednovanju kakvo predlaže traduktolog Bruno Osimmo. Sequi prevodi Vučov srpski original na talijanski sigurnog toskanskog izraza u slobodnom stihu, uz tek povremene rime i također povremen metar osmerca. Prati strukturu originala (stih za stih),⁸ ali originalni ritam zbog izostanka domišljatih i duhovitih rima izostaje. S druge strane, prevodilac nastoji ostati maksimalno vjeran leksičkom aspektu poeme, što je zahtijevalo veliku akribiju. Vješto prenosi imena dječaka, odnosno „pet petlića“: Kraka je Gambalunga (Dugonogi), Ždera Njore je Tamagno i Magno (prema *mangiare* – jesti i *magno* – golem), Jova ostaje Jova, Mita Bulja je Occhiapunta (Buljavo oko), a Đoda-vođa je zadržao fonetski, ali ne i značenjski aspekt imena kao Giogia-vogia (I).⁹ Na pojedinim mjestima prevodilac je morao odustati od originala, na primjer tamo gdje se spominje beogradski fabrikant Vapa koji je kod Sequija *arricchito* (I) – novi bogataš; majmun Đoka je jednostavno *scimmia* (II) – majmun; cirkus Braće Amar isto tako samo *circo* (II) – cirkus; Zanoga Ada (staro ime Ade Međice) je *isolotto* (VI) – otočić, ostrvce.

Zanimljiva rješenja prevodilac Sequi nalazi kod usporedbi i frazema: *biti kao pekmez* kod njega je

⁸ Nečijom rukom zabilježen je broj stihova, njih sveukupno 1.146, na donjem rubu stranice.

⁹ U zagradama navodim broj pjevanja (I–VI).

biti kao *pasta frolla* (I) – prhko tijesto; *tvrdoglavi Kinez* za italofone čitaocje je puno bliži *testardo come un mulo* (I) – tvrdoglav kao mazga; *makovo sitno zrno* je na adekvatno talijanskom *semino di panico* (II) – zrnice prosa; *gušćje pero* je *piuma di tacchino* – (II) – neprecizno, puranovo; *hitro ko mačka* je *svelto, a pesce* (III) – adekvatno, brz kao riba; *plajvaz Koh-i-nor* je *lapis da disegno* (III) – olovka za crtanje; *kifla reš* je *buon crostino* (IV) – dobar prepržen hljepčić; *keva* je *madre* (IV) – majka, jer talijanski nema riječ žargona za tu riječ – svetinju; *soda* je uobičajen talijanski *seltz* (V).

Interpunkcija je dosljedno poštovana. Aliteracije i asonance prisutne u originalu također su morale biti zanemarene zbog različitosti dvaju jezika. Ideološko stanovište je u cijelosti ispoštovano. Riječi nisu ispuštane, osim dvije iznimke koje ću spomenuti. Originalna onomatopeja *pst* zadržana je u prijevodu (IV), inače, talijanska je *ssst*. *Jorgan* nije *lenzuolo* (I) – plahta, čaršav; a *moljci* nisu *tarli* (I) – crvi, nego *tarme*.

Kod kulturnospecifičnih elemenata, *komovica* je s pravom pojednostavljena kao *acquavite* (III) – rakija; *peškiri* su *salvietti*, regionalni leksem (IV); *zaprljan čokoladom* je *sporco di cacao* (IV) – zaprljan kakaoom; *tih kao šaran riba* je *silenzioso come il laccio* (IV) – tih poput lasa, a mogao je biti *muto come un pesce* – nijem kao riba; *tegla* nije *tegame* (IV) – tava, tiganj; orijentalna *halva* postala je *torrone* (IV) – talijanski slatkiš od badema; *luftbalon*, inače njemačka posuđenica, za talijanske čitaocje je ispravno *pallone volante* (IV); balkansko *gusto slatko* Sequi u nedoumici pretvara u *scioppo* – sirup (V);¹⁰ *ratluk* je *pasticcino* – kolačić (V); *jorgovan* nije talijanski *sambuco* (VI) – bazga, zova; a *rovac* nije *grillo* (VI) – cvrčak; dok naš zastarjeli *amrel*, inače talijanizam, od *ombrello*, nije *turbante* (IV) – turban, nego kišobran.

Lična imena pisana u originalu fonetski – Al Kapone, Kazanova, Kalavestra, Tesla, braća Mongolfije, gospođa Pompadur, Askerland, Koča, Palmoliva, starac Pikar, Ikar, Genoveva – Sequi prenosi grafijom uobičajenom za talijanski jezik: Al Capone, Casanova, Calavestra,¹¹ Icaro, Genoveffa, potom francuska imena Montgolfier, Pompadour, Piccard francuskom grafijom, dok je ime hrabrog Koče prenio kao *Kocia*, što fonetski reproducira izvorno ime. K tome se u originalu navode i dva pojma stranog porijekla, *splin* i *luftbalon*: prvi je u prijevodu ispravno prenesen kao engleski *spleen*, a njemački *der Luftballon* je, kao što je spomenuto, preveden talijanskim leksemom.

Zanimljivo je to što se Vučov pseudonim Askerland u poemi pojavljuje i kao lik, što prevodilac poštuje i prenosi kao originalni eponim.

Prevodilac je izostavio samo jednu sintagmu i jedan leksem iz originala: *Glupi Avgust* i vokativ *družo!*, oba u drugom pjevanju. Sintagma je mogla biti prevedena talijanskim *pagliaccio* – klaun, ali možda prevodiocu nije bila poznata u originalu, možda je mislio da zahtijeva objašnjenje pa ju je izostavio: vokativ *družo!* vjerovatno je u kontekstu smatrao suvišnim (leksem iz originala *drug* je u prvom pjevanju prevodilac već bio ispravno prenio kao *amico* – prijatelj).

Stil Sequijeovog prijevoda na talijanski jezik Vučove poeme vrlo je dobar, registar vokabulara je

¹⁰ *Slatko* je prava zagonetka za naše prevodioce na talijanski jezik, jer talijanska kuhinja ne poznaje naše *slatko*, a niti gostoprimiteljive tradicije uz koje se ono vezuje. Kulturnospecifični slatkiši zahtijevali bi objašnjenja od kojih, opravdano, Sequi odstaje i prevodi ih pojmovima prisutnim u kulturi primateljici.

¹¹ Zanimljivo je to da Sequi na šestoj strani svog prijevoda ime Kalavestra pogrešno zapisuje kao 'Palavestra', vjerovatno zbog asocijacije na isto prezime koje je čuo u Beogradu. Na sljedećim stranicama ime je točno zapisano prema talijanskoj fonetici kao 'Calavestra'.

pogođen i ne razlikuje se od registra izvornika, priča teče dinamično. Prema kriterijima traduktologa Bruna Osima (2011), prijevod je kvalitetan uz manja odstupanja, ali tko poznaje original zapazila razliku između rimovanog i nerimovanog teksta. Ne znamo kada je prijevod sačinjen, svakako se to moralo dogoditi za života Aleksandra Vuča, dakle do 1985. godine, ali u svakom slučaju treba imati na umu da prevodiocu Sequiju u to vrijeme nisu bili dostupni današnji brojni pisani i mrežni izvori kao ni stručne traduktološke rasprave.

3. Zaključna opaska

Zanimljivo će biti usporediti Sequijeva prijevodna rješenja s onima američkih prevodilaca Vučove poeme, a do tada uzmimo još jednom u ruke integralno izdanje *Podviga družine „Pet petlića“*, kad smo tako privilegirani da ga možemo čitati u originalu, nasmijmo se i kritički razmislimo o priči i slikama genijalnih nadrealista Vuča i Matica o pustolovinama pet dječaka različitog socijalnog porijekla i plemenitih namjera da poprave svijet u kojem žive, dječaka koji se na kraju uz pomoć svog hrabrog druga, poput malih Robinzona, zajedno s oslobođenom djevojčicom, povlače na riječnu adu nadomak grada na kojoj – kako se čini – namjeravaju izgraditi neki bolji svijet. O tom nastavku, kao u svakoj bajci i u svakoj dobroj priči, nema u poemi ni riječi, jer se o tome može samo maštati dok „najvećim delom sveta danas krekeću pare“, kako 1933. godine, tako i danas.

IZVORI

- Vučo, Aleksandar. *Podvizi družine „Pet petlića“*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1933.
- Matić, Dušan. Predgovor za decu. U: *Podvizi družine „Pet petlića“*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1933, VII–XI.
- La compagnia dei „Cinque galletti“ e le sue gesta*. Preveo Eros Sequi. Strojopis.

MREŽNI IZVOR

- <<https://rivistatradurre.it/per-un-approccio-scientifico-alla-valutazione-delle-traduzioni/>>

LITERATURA

- Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli, 2011.
- Pavel, Ernst. *Život u mračnim vremenima*. Prevela Indira Funduk. Beograd: Clio, 2013.
- Pawel, Ernst. *Life in Dark Ages. A memoir*. New York: Fromm, 1995.
- Roić Sanja. Istočno od Trevisa, Eros Sequi. U: Sanja Roić, *Stranci. Portreti s margine, granice i periferije*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2006, 291–306.
- Вучо, Александар, Стеван Раичковић, Добрица Ерић. *Поеме*. Београд: Нолит – Просвета – Завод за уџбенике, 1983.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- Мијић Немет, Ивана. *Подвизи гружине „Пет петлића“ у светлу просветне политике Краљевине Југославије. Дeтшњcтвo*, XLII, 3 (2016): 3–18.
- Секви, Ерос. *Јуче и данас*. Превела Милана Пилетић. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.

Sanja Č. ROIĆ

THE PATH OF THE POEM *PODVIZI DRUŽINE*
“*PET PETLIĆA*” FROM BELGRADE
TO THE WORLD

Summary

The poem *The Fine Feats of the Five Cockerels Gang* (*Podvizi družine “Pet Petlića”*) written by Aleksandar Vučo was published in Belgrade in 1933 with a “Foreword for Children” and photography collages made by Dušan Matić. The book remained in the shadow of political, social and civilizational circumstances until 1959, when

numerous new editions followed and the book was added to the compulsory reading list. However, Vučo’s poem did not resonate in foreign cultures until 2022, when the international publisher Brill published a bilingual edition (Serbian/English) under the title *The Fine Feats of the Five Cockerels Gang*. The paper analyzes the translation of the poem into Italian by Eros Sequi, a writer and professor of Italian literature at the University of Belgrade. That translation of the *Fine Feats* in Italian entitled *La compagnia dei “Cinque galletti” e le sue gesta* is preserved in typescript and remains undated.

Keywords: Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *Fine Feats of the Five Cockerels Gang*, surrealism in children’s literature, translation into Italian, Eros Sequi

КАПЕТАН ЦОН ПИПЛФОКС – ПАРОДИЧНА ИГРА (Дечја игра као алегорија живота)

САЖЕТАК: Уз ослањање на свет детињства и игру као основни постулат развоја сваког детета, а преко њега и човека, Душан Радовић својим стваралаштвом подстиче код деце знатижељу за сазнањем и откривањем другачијег. Пародирајући устаљене књижевне каноне, он открива лепоту и драж у иронији и нонсенсу износећи их пред читаоца као нераскидиви део уметности и живота. У раду ћемо покушати да кроз драму *Капетан Цон Пиплфокс* укажемо на то како Радовић вешто манипулишезрастима којима намењује своје дело, те у поменутој драми и деца и одрасли налазе нешто за себе. Прикривајући друштвене истине и описујући их кроз наратив пријемчив деци, Радовић је проговорио о томе да је у друштву важно задовољити форму, док суштина није битна, али је описао и тежњу савременог човека за слободом оличеном у контемплативном миру лађе као својеврсног острва/микрокосмоса. Такође, приказаћемо и изузетну адаптацију ове драме из пера Мирослава Беловића, који је за њу добио Стеријину награду на 8. Стеријиним играма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Капетан Цон Пиплфокс*, бајка, иронија, игра, Одисеј, Позориште „Бошко Буха“

Уређујући књигу посвећену Душану Радовићу, у оквиру *Српске књижевности у сто књига*, Милован Данојлић наводи да је Радовић свему прилазио са жељом и намером да му нађе нови приступ, да га сагледа из другог угла. Такав му

је био однос према животу, али и према стваралаштву (в. Данојлић 1972: 7).

И заиста, чини се да Радовић свему приступа с увек спремним питањем – да ли је све тако, нудећи и другачији приступ, уз чаролију пародије која нас тера да се развеселимо, насмејемо, али и запитамо. На примеру радио-драме *Капетан Цон Пиплфокс* (1953) та запитаност није гротескна¹ већ весела и разиграна, пријемчива и неоптерећујућа. И када посматрамо Радовићево стваралаштво за децу, а уз њега и

* ignjatovivana@yahoo.com

¹ Павећи разлику између гротескног и фантастичног, Ханс Гинтер (Hans Günther) цитира Герхарда Меншинга (Gerhard Mensching) (*Гротескно у модерној драми*) и истиче да „[о]бележје гротескног у области фантастике јесте весно поигравање фантазмом и реалношћу“. Због тога се бајке не могу назвати гротескама“. Као потврду овој тврдњи наводи и тумачење Волфганга Кајзера (Wolfgang Kayser) да је бајка изричито искључена из круга гротескног, јер у њој недостаје ефекат изненађења. Кајзерово тумачење је да „свет бајки сматрамо чудним и страним, али нам се не чини необичним. Елементи бајке су нам познати, природни и не претварају се, одједном, у нешто злослутно, кобно и претеће. Свет бајки је наш свет, али преображен. Међутим, неочекивано изненађење је основни елемент гротеске. Што значи да моћ гротеске лежи управо у чињеници да се ми на њу не можемо навикнути, већ увек остајемо изненађени пред оним што нам је понуђено, уз труд да понуђено логички објаснимо. У гро-

Пилфокса, приметићемо да Радовић не васпитава (што је било, мада и данас још има одјека таквог приступа, један од битних чинилаца књижевности за децу) већ у детету види друга у несташлуку који све ставља под знак питања уз игру и радост и чији књижевни укус и однос према свету треба на посредан начин развити – и управо та знатижеља за сазнањем, за откривањем другачијег, јесте Радовићев највећи допринос младом читаоцу.

С друге стране, он пародира све оно што је устаљено у књижевним канонима. Видећемо да је и у *Пилфоксу* све оно што смо од бајке очекивали присутно, али извргнуто подсмеху, те је и сам крај по вољи главног актера, а не онакав какав бајке прописују. Патетично је (пензионисање и бедна примања), али и пародично (јунак без мане и страха, али не налази одмах решење како доћи до памети, скрива страх који му побуди порука у боци...) приказан сам Пилфоксов карактер, као и његово јунаштво које доказује израћањем с ајкулом у зубима и по седам малих ајкула у свакој руци. Пародирајући патетику, Радовић велича „људску проницљивост, интелигенцију, критичко расуђивање и здравље” (Данојлић 1972: 14).

Ослањајући се с једне стране на структуру бајке, а с друге на романе о гусарима и пародирајући их, Радовић у драми *Капетан Цон Пилфокс* износи пред нас живот пун авантура. Елементе бајке користи да би своју пародијску игру

тескном се реална и фантастична раван прожимају – ’фантастично се пројектује у раван реалности’”.

Но, негде најпрецизнија теорија гротеске јесте виђење Георга Тамарина (Georges R. Tamarin) који у својој *Теорији гротеске* истиче да је суштина гротеске да „не познаје катарзу, и то не само зато јер одражава време у којем су противречности појединца и заједнице нерешиве, већ и зато што... не познаје грех, кајање, прочишћење и смирење” (опширније у: Игњатов Поповић 2011: 98–101).

учинио занимљивом деци, а пародију како би одраслима проговорио о стварима које их занимају (превремена пензија, висина пензије, сваки посао је за човека, разна удружења – у овом случају Гусарски савез, чиме Радовић даје легитимитет гусарењу и сврстава га у редован посао од кога се зарађује, укрштене речи којима се на лак начин долази до података из разних сфера – решавајући их „гусари су се нагло почели усавршавати у свим наукама” – Радовић 1972: 186 – идеал о мирном животу). Све је у служби забаве, па и мелодична песма „Лепојке из Хаване” с почетка драме, која ће се кроз њу провлачити:

Лепојке из Хаване
Све стоје са стране, са стране,
Питају: капетане, како се зове ваш брод?

А капетан им руком мане,
Тим лепојкама из Хаване,
Што стоје са стране, са стране:
– Освета, то је мој брод! (Исто: 182).

Донекле устаљену представу о гусарима и њиховом начину живота Радовић је на посредан начин исказао у овим двама лежерним строфама. Гусарски живот је егзотичан – они обилазе разна места, у овом случају апострофирана је Хавана, окружени су лепојкама, али најбитнија је авантура (начин на који капетан гестикულიра – одмахне руком „тим лепојкама”) и страх који прати сваки помен гусара (*Освета* – као име брода). Међутим, како драма буде одмицала, Радовић ће прибећи техници умањивања страха (попут брисања лава у песми „Страшан лав”) и своје гусаре ће приказати као веселе, приглупе, бојажљиве, речју као обичне људе.

Доминантна црта Радовићевог стваралаштва, поред ироничног приступа свему, јесте и по-

штовање према деци. И у овој драми он ће исказати своје уважавање деце, уздижући их на пиједестал знања и памети управо када се расправљало о томе имају ли гусари памети да савладају седмоглаво чудовиште.

КОРЊАЧА (бојажљиво): ја сам бедник... али шта ја знам... Некада, када сам био у основној школи, мислим да сам имао нешто тако... Али сада, тако ми неба... не верујем...

КАПЕТАН: Према томе, ако ми гусари немамо памети, – а вероватно да је немамо – како ћемо савладати то чудовиште са седам глава?

[...]

СЕКИРА: Капетане, ви сте наш отац... пустите ме против педесет Турака... самог – само сабља... Али што се тиче овога што тражите, од нас, бедних гусара... ипак... (Радовић 1972: 185–186).

Дакле, такав вешт и храбар борац, у опису чијег карактера је употребљено звучно име Секира, али и опште место по коме се доказује снага (сам са сабљом у руци на многобројне Турке) – налази се испод „снаге” детета које има памети.

1. Дечја игра

Гледано из дечје перспективе, *Капетан Џон Пиплфокс* може се тумачити као дечја игра с елементима бајке. Из угла детета, гусари поседују извесну дозу примамљивости управо због начина на који проводе живот – у бескрајним авантурама, пловидбама, освајању непознатих предела. Штрајк гусара и хиперболом приказана бројност енглеских трговачких бродова „који су се [...] толико намножили да су били све чешћи судари и то на отвореном мору” (Радовић 1972: 183) – личи на продукт дечје маште.

Осим овога, хипербола капетановог јунаштва – након дванаест минута „исплива храбри капетан из воде, носећи у зубима женку ајкуле тешку 40 фунти, и у свакој руци још по седам малих ајкула!” (Исто: 191), набрајање шта нам је све потребно да би се победило седмоглаво чудовиште (снага, ветар, пушке, памет), порука у боци која осим авантуризма носи и дозу страве, брзоговорени људи, Кинеско море које се жути у даљини (алузија на боју коже код Кинеза), нонсенсна питања која прво поставља посада („зашто галеб може да поједе рибу, а риба галеба не може”), а онда и она која капетан поставља чудовишту (шта је најлепше на свету, шта најјаче, а шта најслађе) – одраз је дечје имагинације и игре. Убрзан завршетак драме и одсецање аждајиних глава без правог повода указују на убрзани завршетак игре која актерица престаје да буде занимљива, да би се прешло на неку другу.

2. Елементи бајке

Када је реч о елементима бајке – они су у драми присутни, али нису доследно спроведени што и представља већ поменути ауторов пародијски отклон од устаљених мотива ове књижевне врсте. Потрага за јунаком јесте доследно присутна. Но, какав је тај наш капетан Џон Пиплфокс? Није јунак без мане и страха (какви су јунаци народних бајки) нити ће психолошки сазрети током авантуре кроз коју пролази (што се дешава с јунаком ауторске бајке).² О његовој храбрости говоре седамдесет две ране, а о сна-

² У раду ћемо се осврнути на сличности с бајком, али нећемо дубље залазити у структуру ауторске бајке, нити разлике које постоје у односу на усмену бајку. О одликама усмене и ауторске бајке в. у: Пешикан-Љуштановић 2009: 9–28.

лажливости у животу симболично презиме Пиплфокс (енг. *people* – људи и *fox* – лисица). Груб је и осоран према својој посади, мада их назива и „синовима”. Треба му три дана да дође до решења како поспешити памет – решавањем укрштених речи, али зато, да би подигао услед страха пољуљани морал међу посадом – без размишљања скаче у море и израња са петнаест ухваћених ајкула. Нема стрпљења и брзо плане, што смо видели у ситуацијама с посадом (не дозвољава да неко говори док он размишља, не трпи страх међу посадом, не дозвољава кикотање када су већ сви престали да се смеју), а што је најочитије у одсецању аждајиних глава по кратком поступку, при чему је пренебрегао опкладу. Ипак, он јесте јунак – победио је седмоглаво чудовиште. Да ли је та победа заслужена, деци није битно (основна је победа – у овом случају над чудовиштем – што је крајњи циљ сваке игре), али одрасли слушалац или читалац, уколико направи отклон од пародијског тона, може се запитати да ли је она праведна, те се доводи у питање и етичност. Као да нам Радовић указује на чињеницу да је у друштву битно задовољити форму, а да суштина није важна. С друге стране, Пиплфокс је представљен и као центлмен; он није породичан тип али је свестан својих мана, што закључујемо из његових поступака пред сам крај драме, о чему ћемо писати касније. Овако представљен, капетан Џон Пиплфокс више нагиње ка негативном јунаку коме се готово све прашта, јер

негативан књижевни јунак има у себи нешто што је у најмању руку парадоксално.

[...]

Судбина негативног књижевног јунака улази такође у збир оних хуманистички одабраних фактора којима писац жели да нас увери у недужност свог хероја (Милошевић 1990: 6–10).

Гусарење, претње по јавни ред и мир (туче), исхитрени тренутак суровости над чудовиштем, прелазе у други план ако се саберу све страхоте које је чудовиште изазвало потапајући лађе у Кинеском мору, као и капетанове хумане вредности и чињеница да је пропатио док је поново повратио свој углед:

СПИКЕР: После једне туче у Ливерпулској луци, гусарски капетан Џон Пиплфокс, звани Звон, био је пензионисан. Одређена му је бедна пензија и нешто инвалидског додатка, за 72 ране добијене у гусарским биткама. [...]

Када се, међутим, у Кинеском мору појавило седмоглаво чудовиште, и почело као од шале да потапа енглеске, и не само енглеске лађе, и када нико од тадашњих владиних мезимаца није имао храбрости да пође и да чудовиште ликвидира, [...] јави се наш гусарски капетан, дивна једна фигура, звани Звон, и рече: „Вратите ми једрењак, вратите ми мојих седамдесет гусара, вратите ми заставе и оружје – и нека ме поједе морски пас ако се не вратим са свих седам глава тога чудовишта!” (Радовић 1972: 182–183).

Осим овога, приликом размишљања о парадоксу негативног књижевног јунака морамо имати на уму и чињеницу да

стављајући неког свог јунака у први план литерарног остварења, писац га на тај начин у извесном смислу натура нашој пажњи, па тиме свакако утиче и на то хоћемо ли дати извесну предност том јунаку (Милошевић 1990: 21).

И заиста, већ самим апострофирањем неправде учињене капетану (пензионисан због туче), његово недовољно цењено јунаштво (бедна пензија), однос пун поштовања који гусари имају према њему, његово излагање опасности како би повратио морал гусарима и на крају сама борба са чудовиштем – јесу детаљи који гурају

капетана у први план, док су сви остали само успутне потпоре на путу глорификације његовог лика.

У својству помагача појављују се брзоговорни људи и Пећина. Посебност брзоговорних јесте управо у ономе што им име каже – начину говора. Они сумњају у победу над чудовиштем, али упућују гусаре на Пећину чаробног еха која би могла бити од помоћи. Сама Пећина више је антипомагач. Одступајући од устаљене слике помагача из бајке – који гаји емпатију за јунака и изванредан покровитељски став, а своје чудесне моћи поделиће, без задршке, с јунаком у невољи – Радовић једино остаје при томе да је помагач чудесно биће: пећина која говори. Међутим, она се према Пиплфоксу односи надмено и потцењивачки – сматрајући да је Цон Пиплфокс глуп, али не глупљи од чудовишта. Њена помоћ је половична, јер саветује капетану да чудовишту поставља питања више тешка него лака. Алудирајући на саму структуру Пећине, Радовић закључује: „Оставити људе са пола објашњења – то заиста могу само пећине камена срца” (1972: 194).

Борба с фантастичним бићем (седмоглаво чудовиште) примењена је у извесној мери. Мада о страхотама које Чудовиште чини сазнајемо током драме ретроспективно (приче које о њему круже, порука у боци), оно ипак нема застрашујући ефекат када се с њим сусретне сам Пиплфокс. У њиховом сусрету Чудовиште је изгледом страшно (седам глава које сикћу и плазе се халапљиво); ипак, у разговору и самом делању оно поприма одлике збуњеног и помирљивог бића. Овде Радовић употребљава представе каквима прибегавају деца када описују чудовиште, чиме му умањује застрашујући ефекат.

Употреба бројева, као битног елемента бајке, можемо рећи да је у Радовићевој драми до-

следно спроведена. Тако је капетану потребно три дана да дође до решења како ће гусари стећи памет, двадесет један дан ће решавати укрштене речи, седам глава има чудовиште, са по седам малих ајкула под сваком мишком израња капетан након дванаест минута проведених под водом.

2.1. Пародични лик или Одисеј 20. века

Драма се завршава награђивањем јунака и срећним крајем, с тим што и овде Радовић уводи симпатичне интервенције у односу на завршетке бајки:

Када се вратио у домовину, начелник адмиралитета понудио му је своју ћерку за жену, велику јахту од јапанског дрвета и орден Златног мача, који је до тада носио само један пук јуришне коњице. Капетан, дирнут овом пажњом, захвали се на великој свечаности у Лондону. Прими одликовање, а младој дами се извини због свог ниског порекла и недовољног образовања. Не ожени се, дакле, већ укрца храбру посаду на јахту од јапанског дрвета, и крете на пут... Сунчали су се и пецали рибе, а када би пљуснула киша, повлачили би се у салоне и решавали укрштене речи! (1972: 199).

Принцеза, која је за јунака бајке највећа награда, у драми је представљена у лику начелникове ћерке – она, дакле, није племенитог рода, али потиче из више класе. Међутим, Пиплфокс не прихвата дамину руку, уз извињење због свог порекла и недовољног образовања. Представљен на овај начин – Пиплфокс добија црте центлмена (што смо већ раније споменули). Ипак, своју посаду не оставља, већ је води са собом.

Овде ћемо застати и указати на извесне сличности између капетана Цона Пиплфокса (пародични лик) и Одисеја каквим га Борхес (J. L. Borges) описује у свом есеју *Последње Одисејево путовање*. Томас С. Елиот (Thomas Stearns Eliot) сматрао је да је Одисеј, како га Данте представља у *Божанственој комедији*, „биће чисте поетске маште, схватљиво и изван места, времена и оквира поеме” (Елиот 2004: 28), а да се прича о њему чита као „добро испричана морнарска пустиловина”. Настављајући се на Елиотово виђење, Борхес ће истаћи да је Одисеј завршио у осмом кругу (Зле јаруге) и то у осмој јарузи где су лукави саветници, али не због лукавства с Тројанским коњем, или крађе Паладиног кипа из Троје, нити лукавства којим је откривен скривени Ахилеј на острву Скиросу. Одисеј страда јер није могао да се посвети мирном породичном животу, већ је желео да спозна границе забрањеног, немогућег.³ Читава плејада књижевних јунака трага за неким недостижним, или пак достижним циљем (разлика је једино у цени коју плаћају⁴), али увек за нечим што им није олако дато и због тога Елиот у есеју *Данте* с правом подвлачи да „иако није неко место, већ стање” (2004: 33).

И док је вековна човекова жеља, опевана у литератури, жеља за сазнавањем новог и откривањем непознатог – Радовић ту чињеницу пародира и износи као идеал човека 20. века, оличен у лику Пиплфокса: остварити живот какав желимо, миран и безбрижан, уређен по сопственим правилима. Радовић тај идеал вешто осликава управо у контемплацији у којој капетан и гусари проводе дане – пецају, сунчају се, решавају укрштене речи. Само је остало нејасно да ли је једино место њиховог боравка брод од јапанског дрвета, као својеврсно плутајуће острво које нигде не припада.

3. Феномен драме *Кајетан Цон Пиплфокс*

Душко Радовић је *Кајетана Цона Пиплфокса* написао 1953. године, у форми радио-драме. С обзиром на то да се преноси путем радио-тале и услед недостатка визуелне компоненте, радио-драма се ослања на дијалог, музику и звучне ефекте како би помогла слушаоцу да стекне што бољи утисак о причи. Овакав облик драме захтева имагинативно активног слушаоца (онога ко може визуализовати оно што је вербално и звучно дочарано), а „деца су њени најпогоднији и најзаинтересованији реципијенти управо због тога што имају богату имагинацију” (Живковић 1992: 673). Делови у којима Радовић убацује Спикера, својеврсног наратора, служе да би слушаоца увели у радњу или изнели шта се с јунацима на крају десило, а у неким деловима драме да би премостили дужи

³ „Одисеј прича да, након што се разишао од Кирке која га је задржала преко годину дана на Гаети, ни срећа што има сина, ни сажаљење којим га је надахнуо Лаерт, његов отац, ни љубав према Пенелопи, ништа није могло угушити у његовом срцу жељу да упозна свет и пороке и врлине људи. Са својим последњим бродом и неколико верних пратилаца који су му били преостали, отиснуо се на отворено море; били су стари када су стигли до мореуза где је Херкул подигао стубове (Гибралтар – прим. И. И. П.). Ту где је бог поставио границу славољубљу и смелости, наговорио је своју дружину, пошто им је остало мало времена да живе, да упознају ненасељени свет, неизбраздана мора друге стране. Подсетио их је на њихово порекло, подсетио их је да нису створени да живе као дивљаци већ да траже врлину и знање” (Борхес 2004: 100–101).

⁴ Одисеј код Дантеа плаћа животом. Споменимо Фауста, који у истоименој Гетеовој (J. W. von Goethe) драми не страда, али његову незајажљиву жељу за сазнањем преко граница познате науке плаћа Грета; или рецимо Ахаба из *Мобија Дика* Хермана Мелвила (H. Melville). Кроз Ахаба је приказан неразуман подвиг сакатог капетана, који жели да се освети Белом Киту. Када га најзад пронађе, кит му потопи лађу и он се удави. Ово се подудара с Одисејевом судбином код Дантеа. Море се затвара и над Одисејем и над Ахабом, само што Ахаба не покреће племенити нагон, већ жеља за осветом.

временски период који је протекао између две радње (Спикер тако игра улогу хора из античких драма). Ти делови подсећају на аудио-причу. Наводећи делове у којима се чују, нпр., „ветар, галебови и море” – он апострофира простор у ком се одвија драмска радња. Уз указивање на „оштар бат корака” – што је асоцијација на замишљеног капетана који се труди да нађе решење како доћи до памети, а уз звук ветра, галебова и шум мора – стварамо слику изоловане лађе на пучини, својеврсног микрокосмоса којим доминира симпатични одметник. На поруку у боци асоцирају илустративни звукови – „пуцањ запушача и шуштање хартије”. Кроз целу драму нижу се ефекти који имају својство појачавања интензитета доживљаја код слушаоца – „музика језе и страха” када су гусари прочитали поруку и замишљају каква је судбина задесила Џека из Зеделанда, или напросто служе за најављивање онога што следи – „хујање ветра, тресак, музика” најављују Чудовиште. Поред ових ефеката, битна је и интонација реченице, боја и висина гласа којима се нешто изражава – чиме се представљају особине личности, али и њихови међусобни односи.

Пишући о радио-драми као облику драмског израза, Боро Драшковић у *Речнику редишља* истиче:

Из радија, међутим, као из магичне кутије, ничим ометена, сама суштина дела извире. Препознајемо позориште коме смо близу када сами читамо песника: сва акција је унутар стиха. [...] ... људски глас [...] из њега се обликује декор, лица, костими, он је и сцена, сама суштина *унушрашњеј шеашра* коме тежимо.

Из радија допиру милиони акустичких потицаја, претварајући се у таласе стихова и од њих се у нашој свести гради лице још нестварније, а опет рељефније од онога које праве телевизијске оптичке тачкице (2018: 147).

Прелазећи из медија радио-драме у класичну представу, *Кайшана Цона Пиплфокса* је 1962. у целовечерњу представу за децу адаптирао и режирао Мирослав Беловић у Позоришту „Бошко Буха”, а премијера је одржана 13. децембра 1962. године.⁵ Ова представа је одиграна 7. маја 1963. на 8. Стеријиним позорју, а Беловић је добио Стеријину награду за сценску адаптацију.⁶ Како се Беловић присећа, предста-

⁵ Редитељ: Мирослав Беловић; сценограф: Петар Пашић; костимограф: Мира Глишић; музика: Душан Митровић; маске: Карло Булић; улоге: Слободан Колаковић (Капетан Цон Пиплфокс), Бранко Вујовић (Капетан Фокс Цонсон), Божидар Павићевић-Лонга (Секира), Слободан Слободановић (Коновал), Живомир Јоковић (Арчибалд), Михаило Фаркић (Лепи Смит), Стеван Максић (Корњача), Божидар Стошић (Ланабој), Станимир Аврамовић (Сајленс), Драган Петровић (Теодор Рум), Миша Мирковић (Роберт Смајл), Јован Антић (Оливер Тимиди), Живојин Мишчевић (Велики пират), Милан Шевић (Начелник Адмиралитета), Добрила Матић (Пећина), Оља Грастић-Јелић (Чудовиште), Зорка Декнић, Добрила Матић, Оља Грастић-Јелић, Вера Дедић, Нада Тадић, Мирјана Ваџић (Брзоговореће жене) – Волк 1995: 789.

Остала извођења наведена су у *Прилоу*.

⁶ В.: *60 година Стеријиној позорја (документарна траја)*, прир. Александра Коларић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, 195.

Чланови жирија 8. Стеријиног позорја били су: Ели Финци (председник Оцењивачке комисије 8. ЈПИ), Станислав Бајић, Бранко Хећимовић, Јоже Јаворшек, Влатко Павлетић, Бошко Петровић, Васја Предан, Меша Селимовић, Слободан Селенић, Димитар Солев, Аугустин Стипчевић (в.: *Билтен за шћамју, радио и шћевизију*, 1963: 3).

У тексту „Мирослав Беловић у Позоришту 'Бошко Буха'”, присећајући се свог учешћа на Позорју, Михаило Фаркић (који је у представи глумио Лепог Смита) наводи да је Боле Стошић (Ланабој) добио Награду *Дневника*:

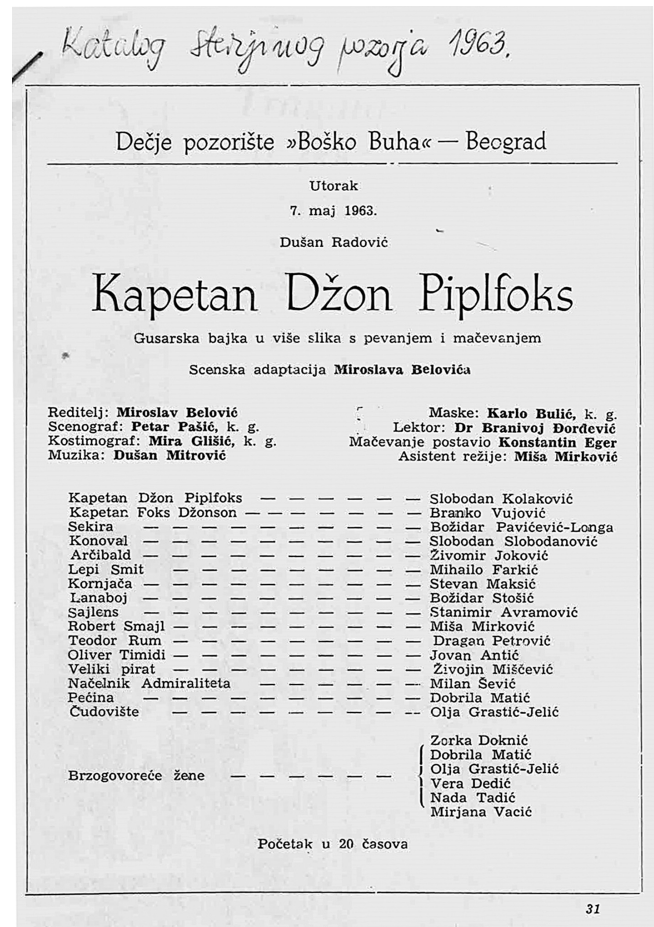
„Слободан Колаковић (Капетан Цон Пиплфокс) је заобиђен само за један глас у жирију. [...] Но, до данас, после толико година, не могу да се отмам утиску да је представа у целини, Беловић, Колаковић и Стошић и још по нешто из представе МОРАЛО да се окити главним наградама. Али, представа је створена у 'Дечјем позоришту'. Ту почињу и завршавају се многа питања. Како дати највише награде 'дечјем позоришту' поред великих позоришта итд. итд.” (Фаркић 1995: 201).

ва је касније приказана на Бијеналу у Венецији и на многим гостовањима у иностранству:

Чудесну Радовићеву камерну радио игру ја сам трансформисао у масовни спектакл, дописавши први чин који се одвија у луци у Ливерпулу. Из имена и презимена Џона Пиплфокса извукао сам и измислио његовог противника Фокса Џонсона завереника и издајника. Закони радње су тражили богати развој радње и маркантне сукобе. Ја сам три године молио Душка да сам изврши ту сценску адаптацију, али он је упорно тврдио да он из једног медија не може да пребације замисао у нови медиј. То је оставио мени и био задовољан и срећан на премијери (Беловић 1995: 22–23).

Беловић такође истиче: „У режији ове бајке покушао сам да доследно спроведем иронију кроз све компоненте представе. Трагао сам за новим ритмовима, за свежим мизансценским решењем, а пре свега за поезијом смешног” (1963: 32).

Насловивши своју драму *Капетан Џон Пиплфокс* (Гусарска бајка у више слика с певањем и мачевањем), Беловић радио-драму транспонује у целовечерњу представу и на првом месту брише лик Спикера. Оно што се није могло приказати кроз драмску радњу, а о чему је Спикер говорио, Беловић препушта гусарима. На тај начин је постигао пуноћу драмског израза, али и живљу атмосферу у самој драми. Идући ка законима радње који су изискивали богате сукобе, а да би оправдао Пиплфоксово нагло пензионисање због туче, Беловић уводи сцену у којој се састају два супротстављена тора – с једне стране капетан Џон Пиплфокс са својом посадом а с друге капетан Фокс Џонсон са својом. Сцена подсећа на почетке ренесансних комедија, а основни проблем је у томе што Џонсон не признаје Пиплфоксу да лепо пева. За Џон-



Слика 1. Из *Кашалота* 8. *Стеријиној изорја*, 1963. (лична архива театролога Зорана Т. Јовановића)

сона је он врана крешталица, док га Пиплфокс убеђује да је одрастао у шуми препуној славуја (што целој драми, причи о гусарима, али и самом заплету – даје комични карактер). Како драма одмиче, приметно је да има доста музичких и рецитаторских секвенци што се уклапа у драматургију представе за децу.⁷

⁷ О драматургији представе за децу в. у: Мисаиловић 1991.

У намери да иронију спроведе кроз све компоненте представе, Беловић уводи Великог пирата, чија појава у својству „великог боса” или пирата над пиратима (претпостављамо да је кроз овај лик Беловић проговорио и о тадашњој друштвено-политичкој ситуацији, али се у овом раду нећемо бавити тиме) прекида свађу. Сви бацају мачеве и постројавају се пред њим. Он је тај који досуђује Пиплфоксу пензију, наређује одношење оружја у Гусарски музеј, а посаду шаље на усавршавање разних заната. Фоксу Џонсону одузима брод и протерује га из Ливерпулске луке – што можемо протумачити двојачко. С једне стране, дао му је шансу да се опроба негде другде, дакле, није му радни век прекинуо пензионисањем, а с друге – потпуно га је дезиндивидуализовао (што је приближније целом току драме, а то ћемо видети касније), док посади намењује исту судбину као и Пиплфоксовој. Након тога Џонсон нестаје.

Пародијски приказ Пиплфокса достиже врхунац у сцени у кафани, где јадикује над својом судбином, а на подстреке морнара одговара крајње депримирано:

КОРЊАЧА: Ваше велико срце ће да препукне од туге.

ЛАНАБОЈ: Чувајте се за нове подвиге. Пред вама је живот.

ЏОН ПИПЛФОКС: ... Смрт.

СЕКИРА: Нове победе!

ЏОН ПИПЛФОКС: Хладна рака!

ЛАНАБОЈ: Пред вама је море!

ЏОН ПИПЛФОКС: Само боре и неславан крај

(Радовић – Беловић 2001: 16).

Пародија у својству дечје игре (измишљање назива) видљива је у гусарском набрајању Пиплфоксових подвига у – Наранцастом мору, Прћастом заливу и Школском мореузу. Џонсо-

нова посада такође се диви Пиплфоксу. Оно што је Беловић вешто урадио јесте да је добро познате Радовићеве песме уткао у своју драму, те тако Ланабој (бродски песник – чиме се институцији брода даје посебна важност, готово се уздиже до нивоа двора), да би смирио Пиплфокса, креће да рецитије „Замислите”.

Појава јединог преживелог гусара, Конова-ла, у крчми, најављује појаву седмоглавог чудовишта у Кинеском мору. На његове речи да их је чудовиште ударило шапом и потопило – гусари само говоре: *сйрашно, сйрашно* (као у песми „Страшан лав”).

На расписани конкурс Адмиралитета за одлазак у Кинеско море и решавање питања седмоглавог чудовишта – добровољци се не јављају. Начелник Адмиралитета, уз Великог пирата, долази код Пиплфокса, да га питају, он неће ни да чује, пита се где су им сада миљеници и јунаци адмирала (што подсећа на песму „Замислите”, а Пиплфоксов лик представља ресемантизацију лика разбојника Кађе, уз иронично освртање на ситуације из живота).

У Беловићевој верзији, гусари су ти који наговарају Пиплфокса да пристане, чиме се истичу колективни дух и јачина дружине. Велики пират се појављује у својству превртљивог владара који ће све урадити да би дошао до свог циља, те тако и Пиплфоксу све опрашта и опет га проглашава првим међу првима – чиме подилази Пиплфоксовом егу за који смо установили, а што ће се кроз драму и потврдити, да није безначајан.

Уз Пиплфокса је и Џонсонова посада, јер их „маме подвизи”. Пошто их је надмашио у борби мачевима (чиме се доказује да је јунак над јунацима), Пиплфоксу је битно да су вични певању, јер никада није „трпео на броду момке који не знају да певају” (2001: 31). Појава Давида,

који носи браду и повез преко ока, чудна је и изненадна, али је његова прича о жељи за осветом, јер му је седмоглаво чудовиште убило сина – дирљива. Он се прикључује посади.

Сценско извођење драме не трпи пасаже одуговлачења те се до закључка – да ће памет за борбу са седмоглавим чудовиштем стећи решавањем укрштених речи – долази одмах. Бродом се ори песма „Лепојке из Хаване” (што представља извештај лајтмотив кроз целу драму који, када се чује, потврђује добар и ведар дух међу посадом). Следи проналазак поруке у боци. Уплашене гусаре Пиплфокс храбри својим подвигом и хватањем ајкуле с малим ајкулама. На такво јунаштво гусари се заклињу најхрабријем међу храбрима. Доказ храбрости је рецитовање песама. У „Страшном лаву” – лава избрише Лана (уместо Брана), јер Ланабој је бродски песник.

Као сцену из свакодневног живота блиску деци Беловић убацује прославу рођендана, те је четрдесет и другог дана путовања Пиплфоксу рођендан. Дају му да дува свећице јер његова плућа „имају снагу северно-јужно-западно-источног ветра” (2001: 59) – чиме се опет апострофира лик капетана Цона Пиплфокса и то готово удворички (што опет подсећа на одабире најбољих унутар дечјих дружина – који се глорификују, слушају и слепо прате). Пиплфокс изјављује како је уместо да крстари морима могао да „пева у катедрали” (Исто). Држе му здравицу, уз понављање његових подвига. Гусари се хвале како су ментално ојачали захваљујући укрштеним речима, па сада пишу песме. Надмећу се у томе која је боља. Рецитују Радовићеве песме „Звезде” и „Кад је био мрак”.

Преокрет, на прослави, доноси Давидово (отац који је изгубио сина) читање Пиплфоксу с длана; он се престрави – дани су у питању...

Мада није хтео да покаже страх, Пиплфокс се повлачи у кабину и од гусара сазнајемо да даима не излази, одбијајући храну. Сада и гусаре хвата страх. Давид, у својству узбунитеља, подстиче их да окрену брод и запове у Ливерпул. Уводећи у своју драму, како би појачао драмски сукоб, прерушеног јунака, Беловић под маском Давида скрива капетана Фокса Џонсона (чија дезиндивидуализација с почетка добија своје образложење), који је по сваку цену хтео да уништи Пиплфоксов лик и дело! Сprovedено је суђење по хитном поступку. Давид / Фокс Џонсон чита свој „Дневник једног осветника”. Нижу се комичне секвенце. Открива се да је Џонсон желео да подвали Пиплфоксу и поколеба његово „неустрашиво срце”. Чињеница о сазнању да је Џон старији, Пиплфоксов отац, био сујеверан као и сам Пиплфокс – делује у драмској радњи сувишно, а једино јој оправдање налазимо ако је на тај начин Беловић желео да сачува глорификовану Пиплфоксову личност, правдајући поменуто му слабост породичним наслеђем. Сазнајемо и да се Џонсон сакривао испод Пиплфоксове кабине и говорио му да ће умрети (што подсећа на дечје несташлуке), али и да га је брада, коју је стално морао да лепи, сврбела и нервирала (на тај начин застрашујући ефекти гласа из потаје постају смешни и безазлени дечјој публици)... Када се овај део чита, делује отегнуто и не нарочито занимљиво, међутим, уз сценски говор и гестикулацију претпостављамо да је изазивао смех у публици.

Џонсонова пресуда је бацање у море, али он се правда да не зна да плива (нонсенс – гусар који не зна да плива, али и типично одуговлачење до извршења пресуде, чиме се напетост повећава). Да би се спасио, признаје да Пиплфокс лепо пева. Пресуду прекида појава брзо-

говорећих жена (зашто су баш жене – претпостављамо због увреженог мишљења да жене воле много и брзо да причају). Оне су те које упућују Пиплфокса да треба да се клади са чудовиштем. Занимљиво је да се у штампаној верзији драме Пећина у дијалозима не појављује, мада је наведена у списку улога.

Брзоговореће жене, у знак захвалности на помоћи, добијају Фокса Џонсона. Следи борба са Чудовиштем и одсецање глава. На крају сам Пиплфокс открива да ће им Начелник Адмиралитета поклонити лађу од јапанског дрвета и да ће на њој пловити морима, сунчаће се и печати, а кад плусне киша повући ће се у салон да решавају укрштене речи. Адмиралова ћерка се не спомиње – на тај начин Беловић, а што смо из драматизације могли закључити, потпуно дезинтегрише елементе бајке који су у Радовићевој верзији били присутни.

Пишући приказ за *Полиџику*, након премијере представе *Капетан Џон Пиплфокс*, Ели Финци наводи да је Мирослав Беловић неколико шармантних, иронично интонираних песама за децу Душана Радовића употребио да на

њиховом и око њиховог мотива испреде читаву једну „гусарску бајку у више слика с певањем и мачевањем“. [...] Као врховни квалитет режијске и глумачке интерпретације, ја ћу истаћи онај поетско-иронични однос према свим стварима и појавама који је, корозивним дејством, и најнемогућније збитије учињено лако сварљивим, у ироничном



Слика 2. Добрила Матић (Брзоговорећа жена),
Оља Грастић-Јелић (Брзоговорећа жена),
Слободан Колаковић (Капетан Џон Пиплфокс),
Божидар Павићевић-Лонга (Секира), 1963.
(Фото-архива Стеријиног позорја, инв. бр. 688)



Слика 3. Божидар Стошић (Ланабој), 1963.
(Фото-архива Стеријиног позорја, инв. бр. 687)

осветљењу чак и пријатним. Штета је, само, што је тај метод ироничног извитоперавања, деци тако близак и разумљив, њиховој наивној фантазији сасвим уверљив, затајио у неколико битних тренутака (личност капетана Џонсона, у целини, сцена са женама које брзо говоре, само делимично) (Финци 1962: 10).

С обзиром на то да је свака представа у тренутку свог одвијања јединствени чин и самим тим непоновљив, уколико немамо могућности да је одгледамо преостаје да је кроз историјски вакуум доживимо кроз речи оних који су је видели. Ипак, читајући текст Беловићеве адаптације, ауторка ових редова проналази извесне „гегове” које је редитељ употребио у обликовању Џонсоновог/Давидовог лика. Сама чињеница да је он на броду неко ко подрива морал – инсистирајући да се брод окрене ка Ливерпулу, затим сцена читања из длана, али и читање његовог дневника (што, признајемо, садржински није посебно импресивно) – претпостављамо да су, преточени у сценски израз, имали извесних дражи, али и да су тако осмишљени да би изазвали лаки смех код публике.

Ели Финци хвали глумачку поставку и њихове бравуре али указује и на недостатак представе *Кајетан Џон Пиџлфокс*, истичући да је изразито слабо место „сцена сусрета гусара са седмоглавим чудовиштем. Ту је и текст слабак и без духа, и редитељско решење без инвенције, и глумачки дуел Капетан – Чудовиште без маште и изразитости” (1962: 10).

Слободан Селенић указао је, као и Финци, на добронамерно-циничну поетичност Радовићевог текста, проширујући опсервацију да

специфично и изванредно модерно осећање за смешно, чине да се његова [Радовићева] литература привидно креће линијом дечије наивности,

а да је озбиљнији људи ипак доживљавају као аутентично тумачење озбиљног живота. Она својом врстом хумора открива рафинирани свет благог и доброћудног бесмисла, прикривајући супериорном добротом горке и трагичне аспекте бесмисленог у модерном животу.

Мирослав Беловић као адаптатор и редитељ [...] створио је једну предивну Аркадију добрих, безазлених гусара која нас потпуно обезоружава својом и нереалном и надреалном, али у сваком случају магнетичном једноставношћу. Нешто шармантније у народском смислу Шекспирових паметних луда и доброћудних глупака, – на нашим позорницама нисмо скоро видели (Селенић 1962: 7).

4. Закључак или: Живот као алегорија дечје игре

Слободан Селенић закључује свој приказ чињеницом да је представом *Кајетан Џон Пиџлфокс* позориште „Бошко Буха” донело нешто свеже „уморној, муцавој позоришној сезони Београда”. Имајући у виду овај закључак, али и опаску Љубивоја Ршумовића да је Радовићев мото био: „Писати за децу из чисте животне ведрине, као сарадник Сунца” (Вулићевић 2022: 12), уз чињеницу да се Радовићево стваралаштво махом обраћа деци, али уз прикривену намеру обраћања одраслима – можемо закључити да му је стваралачки циљ био представити живот као алегорију дечје игре, у којој се све што нас тишти може прихватити с лакоћом и уз осмех.

Играти се значи бити слободан, пише Михајло Пантић о Радовићу. Према његовим речима, Радовић је у српску поезију вратио дух игре,

али не било какве, већ игре схваћене у њеном најдубљем, есенцијалном смислу: онај ко не уме

да се игра, ко је то заборавио или то никада није ни чинио, у неспоразуму је и са собом и са светом. Играти се... играти се озбиљно, али са неугаслом радошћу, и у тој игри стварати, значи чувати човека у човеку (2014: 2).

Градећи свог *Капетана Цона Пиплфокса*, Радовић занемарује конвенције и разграђује стереотипе (сликајући доброћудне, приглупе гусаре, који – ако морају – могу бити и занатлије), преувеличава (стање на мору услед недостатка гусара, Пиплфокс – јунак без мане и страха – „дивна једна фигура”), кроз хумор проговара о неким појавама у друштву (друштвене неправде – пензије, разни савези, стање у музејима), убацује себи својствене језичке игре (Брзоговорџије) и све то чини кроз игру. Ипак, круна целе те гусарске игре јесте идеал мирног битисања човека 20. века – деци смешан, али одраслима врло близак – све треба схватити као игру, да би се након свега уживало у мирном, слободном животу какав доликује човеку, у овом случају оличеном у идеалу – сунчати се, пецати и решавати укрштене речи.

5. Прилог⁸

На основу тридесет два различита дела Душка Радовића остварене су осамдесет две представе на сценама професионалних позоришта у Србији и Републици Српској (Босна и Херцеговина) у периоду 1962–2022. године. Најизвођенији је *Капетан Цон Пиплфокс*.

1. *Београде, добро јујуро*

Народно позориште, Београд, 28. октобар 1978. Драматизација и режија Павле Минчић.

2. *Био једном један лав*

Мало позориште „Душко Радовић”, Београд, 25. март 2001. Драматизација и режија Татјана Пипер Станковић, ауторка лутака Милена Јефтић Ничева Костић.

Дјечје позориште Републике Српске, Бањалука, 29. новембар 2022. Драматизација и режија Никола Бундало, дизајн лутака Петра Јоцић.

3. *Децо, децо*

Позориште лутака „Пиноккио”, Београд, 16. фебруар 2006. Редитељ Ања Суша.

4. *Жена је варљива*

Позориште младих, Нови Сад, 7. фебруар 1995. Редитељ Воја Солдатовић.

5. *Женски разговори*

Српско народно позориште, Нови Сад, 28. октобар 1972. Адаптација и режија Владимир Путник.

Књажевско-српски театар, Крагујевац, 8. март 1973. Редитељ Петар Говедаровић.

Народно позориште, Титово Ужице, 8. март 1973. Адаптација и режија Владимир Путник.

⁸ Наводимо изворе из којих су преузети подаци представљени у овом делу: *Годишњак позоришта Србије (Годишњак југословенских позоришта)*, књ. 6–32, Стеријино позорје, Нови Сад 1985–2011; Петар Волк, *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995, 788–791; интернет извори: *Годишњак позоришта Србије*, књ. 33–42, Стеријино позорје, Нови Сад 2012–2021, <<https://pozorje.org.rs/godisnjak-pozorista-srbije/>> 2. 10. 2023; Дјечије позориште Републике Српске, <<https://djecijepozoristers.ba/nase-predstave/>> 2. 10. 2023; Мало позориште „Душко Радовић”, <<https://www.malopozoriste.co.rs/predstave/kapetan-dzon-piplfoks-u-novom-milenijumu/>> 2. 10. 2023; Народно позориште Пирот, <<http://www.narodnopozoristepirot.rs/arhiva.html#>> 2. 10. 2023; Позоришни музеј Србије, <<https://teatroslov.mpus.org.rs/index.php>> 2. 10. 2023; Позориште лутака „Пиноккио”, <<https://www.pinokio.rs/monografije-i-premijere>> 2. 10. 2023; *Енциклопедија СНП*, Српско народно позориште, <<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/>> 2. 10. 2023.

- Савремено позориште (Сцена на Теразија-ма), Београд, 15. март 1973. Редитељ Соја Јовановић.
- Народно позориште – Népszínház, Суботица, Драма на српскохрватском језику, 26. мај 1973. Редитељ Бошко Пиштало, адаптација Соја Јовановић.
- Народно позориште Тимочке крајине, Зајечар, 26. јун 1973. Редитељ Милан Богосављевић.
- Народно позориште „Стерија”, Вршац, 6. април 1975. Редитељ Сања Баум.
- Народно позориште, Ниш, 15. октобар 1975. Редитељ Рајко Радојковић.
- Народно позориште „Стерија”, Вршац, 27. април 1999. Адаптација и режија Љиљана Јосиповић.
- Позориште „Бора Станковић”, Врање, 14. фебруар 2012. Редитељ, сценограф и костимограф Небојша Дугалић.
- 6. Животи је ојака навика**
Народно позориште, Лесковац, 11. октобар 1991. Редитељ Ненад Бојић.
- 7. Замислиће, замислиће**
Мало позориште „Душко Радовић” у копродукцији са Породичним позориштем „Чуперак”, Београд, 2. јун 1986. Колективна режија, креаторка лутака Вукосава Николин.
- 8. Зов шешреба**
Народно позориште – Népszínház, Суботица, Драма на српскохрватском језику, 10. јануар 1981. Редитељ Владимир Путник. Сценска ћаскања са музиком на текстове Душана Радовића, Љубивоја Ршумовића, Габора Ленђела и Миљенка Штамбука.
- 9. Једини на свету**
Позориште „Бошко Буха”, Београд, 20. децембар 1997. Редитељ Александра Ковачевић, аутор драматизације Игор Бојовић на основу текста: Душка Радовића, Арсена Диклића, Љубивоја Ршумовића, Миодрага Станисављевића и Мирослава Антића.
- 10. Каг је био мрак**
Позориште „Бошко Буха”, Београд, 8. септембар 1988. Адаптација Милош Кречковић и Александар Костић. Редитељ Александар Гавриловић.
Мало позориште „Душко Радовић”, Београд, 20. септембар 2022. Режија Бојан Ђорђевић, креатор лутака Синиша Илић.
- 11. Како су пошале ружне речи⁹**
Крушевачко позориште, Крушевац, 6. децембар 1987. Редитељи Мирослава и Бранислав Јанковић.
Позориште лутака, Ниш, *Како су настале ружне речи*, 22. фебруар 1990. Адаптација, режија и дизајн лутака Мирослава Мима Јанковић.
Народно позориште Тимочке крајине – Центар за културу „Зоран Радмиловић”, Зајечар, 3. децембар 1991. Редитељка и креаторка лутака Мирослава Јанковић.
Мало позориште „Душко Радовић”, Београд, *Како су настале ружне речи*, 23. октобар 1992. Адаптација и режија Владимир Андрић.
Народно позориште, Кикинда, *Како су настале ружне речи*, 24. децембар 1994. Редитељ Драган Остојић.
Позориште младих, Нови Сад, *Ружне речи*, 19. април 1997. Редитељ Воја Солдатовић.

⁹ Дело на основу кога је настала представа јесте *Како су пошале ружне речи*, али наслов је промењен у: *Како су настале ружне речи*, а негде само у: *Ружне речи*, те су они наведени поред датума премијерног извођења. На исти начин ће и у делима која следе бити наведене промене, уколико их има.

Позориште „Добрица Милутиновић”, Сремска Митровица, *Како су настјале ружне речи*, 10. мај 2006. Редитељ Драгана Јовичић Јовић. Шабачко позориште, Шабац, *Ружне речи*, 18. април 2007. Редитељ Воја Солдатовић. Позориште „Добрица Милутиновић” и Креативни студио и театар „Гартел”, Сремска Митровица, *Како су настјале ружне речи*, 25. јун 2011. Редитељ Гордана Лукић.

Народно позориште, Лесковац, 30. април 2017. По мотивима дела Душка Радовића, ауторски пројекат Ивана Јанковића, Маје Јанковић и Сузане Грујић.

12. *Кайеџан Цон Пиџлфокс*

Позориште „Бошко Буха”, Београд, 13. децембар 1962. Адаптација и режија Мирослав Беловић.

Народно позориште Тимочке крајине, Зајечар, 20. септембар 1964. Редитељ Сава Комненовић.

Шабачко позориште, Шабац, 26. новембар 1964. Редитељ Цане Фирауновић, адаптација Мирослав Беловић.

Позориште лутака, Ниш, 17. март 1967. Редитељ Мирослав Ујевић, креаторка лутака Гордана Поповић-Крно.

Народно позориште, Сомбор, 22. новембар 1970. Редитељ Вера Стојановић, адаптација Мирослав Беловић.

Народно позориште, Лесковац, 1972–1973. Редитељ Живорад Митровић.

Народно позориште, Сомбор, 21. октобар 1979. Редитељ Никола Петровић.

Позориште лутака, Ниш, 30. мај 1980. Адаптација и режија Мирослав Ујевић, креатор лутака Борис Чершков.

Српско народно позориште, Нови Сад, 30. април 1982. Драматизација и режија Златко Свибен, адаптација Мирослав Беловић.

Народно позориште, Пирот, 13. децембар 1983. Адаптација и режија Живорад Митровић, драматург Мирослав Беловић.

Мало позориште „Душко Радовић”, Београд, *Добро јуширо, кайеџане Пиџлфокс*, 14. новембар 1988. Драматург Драгослав Симић, редитељ Оливер Викторовић.

Народно позориште, Кикинда, 5. фебруар 1994. Редитељ Драган Остојић, драматизација Оливер Викторовић.

Народно позориште, Ужице, 18. фебруар 1999. Редитељ Бранко Поповић, адаптација Мирослав Беловић.

Мало позориште „Душко Радовић”, Београд, 16. јун 2003. Редитељ Горчин Стојановић, адаптација Игор Бојовић.

Дјечије позориште Републике Српске, Бањалука, 19. септембар 2003. Адаптација и режија Ненад Бојић.

Позориште „Бора Станковић”, Врање, 18. септембар 2004. Редитељ Нинослав Трајковић.

Народно позориште „Тоша Јовановић”, Зрењанин, 10. новембар 2004. Режија Драгослав Тодоровић, адаптација Игор Бојовић, креаторка лутака Јелена Златковић.

Битеф театар – копродукција са Дечјим културним центром, Београд, 5. април 2012. Адаптација и режија Јелена Богавац.

Регионално позориште, Нови Пазар, 5. октобар 2012. Редитељ Аида Кождар.

Мало позориште „Душко Радовић”, Београд, *Кайеџан Цон Пиџлфокс – у новом миленијуму*, 23. октобар 2016. Драматизација и режија Милорад Милинковић.

Крушевачко позориште, 25. септембар 2021. Адаптација и режија луткарске представе Александар Пејаковић.

13. Крокодокодил

Позориште „Бошко Буха”, Београд, 15. јануар 1978. Редитељ монодраме Михаило Тошић, адаптација Мира Сантини.

14. Лаку ноћ, децо

Позориште „Бошко Буха”, Београд, 24. децембар 2001. Редитељ Даријан Михајловић.

15. Лейе речи за 84.

Позориште „Бошко Буха”, Београд, 23. децембар 1983. Редитељ Арсеније Јовановић.

16. Машића може свашића

Краљевачко позориште у копродукцији са Уметничком агенцијом Центар ЦКС, Краљево, 23. децембар 2017. Драматизација и режија Миодраг Динуловић, по текстовима Душана Радовића и Љубивоја Ршумовића.

17. Мушкарци

Крушевачко позориште, Крушевац, 7. новембар 2007. Монодрама у извођењу Биљане Јоцић Савић и режији Томе Трифуновића.

18. Новогодишње слово

Мало позориште, Београд, 23. децембар 1978. Режија Вера Белогрлић, креаторка лутака Гордана Поповић-Крно.

19. На слово на слово

Мало позориште, Београд, 22. април 1969. Редитељ Вера Белогрлић, креаторка лутака Гордана Поповић-Крно.

Мало позориште, Београд, *Поново на слово, на слово*, 9. мај 1970. Редитељ Вера Белогрлић, креаторка лутака Гордана Поповић-Крно.

Позориште „Бошко Буха”, Београд, 26. фебруар 2004. Редитељ Алиса Стојановић, адаптација Јелена Мијовић.

Позориште на Теразијама, 17. април 2010. Редитељ Даријан Михајловић.

Позориште „Добрица Милутиновић”, Сремска Митровица, *Слово на слово*, 24. новембар 2012. Редитељ Драган Јовичић Јовић.

20. Плави зец

Позориште „Бошко Буха”, Београд, Новогодишња представа 1972. Редитељ Дејан Мијач (текстови: *Плави зец*, Душка Радовића, *Плави киш* Арсена Диклића, *Био једном један вук Љубивоја Ршумовића*, *Зец са говорном маном* Миодрага Станисављевића и *После дејинствва* Мирослава Антића).

Позориште „Бошко Буха”, Београд, *Тајна њлавој зеца*, 8. март 1998. Редитељ Александра Ковачевић, драматизација Љубивоје Ршумовић, Дејан Алексић и Игор Бојовић. Позориште „Бошко Буха”, Београд, 14. март 2010. Редитељ Станислава Копривица, драматург и писац сонгова Милена Деполо.

21. Порука за љрекосуйра

Позориште лутака „Пинокио”, Земун, 27. октобар 1986. Драматизација и режија Србољуб Станковић.

22. Пошишована децо

Народно позориште, Лесковац, 3. октобар 1984. Адаптација и режија Александар Ковачевић.

Позориште лутака, Ниш, 25. септембар 1985. Драматизација и режија Александар Ковачевић.

Народно позориште, Титово Ужице, 15. октобар 1986. Режија Александар Ковачевић.

Мало позориште „Душко Радовић”, Београд, 27. април 2013. Драматизација Марија Караклајић, режија Марко Манојловић.

23. Разбојник Кађа и љринцеца Нађа

Дјечије позориште Републике Српске, Бањалука, 6. март 1998. Редитељ Ненад Бојић.

24. Размажена лушка

Позориште лутака „Пинокио”, Београд, 10. септембар 1995. Креаторка лутака и редитељка Мирослава Мима Јанковић.

25. Сањалишће

Народно позориште, Титово Ужице, 31. мај 1985. Аутор адаптације Зоран Карајић (текстови Душка Радовића, Љубивоја Ршумовића и Мирослава Антића).

26. Све је зезање – без зезања

Књажевско-српски театар, Крагујевац, 9. јун 1990. Редитељ Петар Говедаровић.

27. Сџара добра времена

Књажевачко-српски театар, Крагујевац, 8. новембар 2001. Редитељ кабареа Раде Марјановић.

28. Сџрашни лаф

Народно позориште, Лесковац, 25. децембар 1996. Редитељ Радиша Грујић.

29. Тинил-шанџ

Дечје позориште „Курир Јовица” – Gyermekszínház, Суботица, Сцена на српско-хрватском језику, 2. новембар 1986. Ауторски пројекат Бошка Пиштала.

30. Часна реч, Деда Мразе

Позориште „Бошко Буха”, Београд, 21. децембар 1974. Редитељ Миња Дедић.

31. Чекајући Деда Мраза

Народно позориште, Лесковац, 26. децембар 2006. Редитељ, сценограф, костимограф Стојан Младеновић, адаптација Мирјана Љубић Андрић.

32. Чудне сџвари

Шабачко позориште, 25. фебруар 1989. Адаптација Милош Кречковић, режија Ивица Клеменц.

Шабачко позориште, 24. фебруар 1999. Адаптација Милош Кречковић, режија Ивица Клеменц.

ИЗВОРИ

Кайеџан Цон Пиплфокс, радио-драма, <<https://www.youtube.com/watch?v=f1r3k8wqLAI>> 19. 9. 2023.

Радовић, Душан. *Кайеџан Цон Пиплфокс*. Српска књижевност у сто књига, књ. 100: Душан Радовић, *Доколице*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972.

Радовић, Душан, Мирослав Беловић. *Кайеџан Цон Пиплфокс: џусарска бајка у више слика, с џевањем и мачевањем*. Нови Сад: СНП, 1982. (шаптакчи примерак у библиотеци СНП-а, под бројем 2054/2).

Радовић, Душан, Мирослав Беловић. *Кайеџан Цон Пиплфокс: џусарска бајка у више слика, с џевањем и мачевањем*. Београд: Позориште „Бошко Буха”, 2001.

ЛИТЕРАТУРА

Беловић, Мирослав. *Трајање за џоезијом смешној*. Нови Сад: Каталог Стеријиног позорја, 1963, 32.

Беловић, Мирослав. Моје режије у Позоришту „Бошко Буха”. *Театрон: џубликација за џозоришну иџторију и џеатрологију*, бр. 93 (1995): 20–24.

Волк, Петар. *Писци националној џеатџра*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.

Вулићевић, Марина. Век рођења Душана Радовића. *Полиџика*, СХХ, бр. 38948, 3. мај 2022, 12.

Данојлић, Милован. *Душан Радовић*. Српска књижевност у сто књига, књ. 100: Душан Радовић, *Доколице*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972, 7–29.

Драшковић, Боро. *Речник редитеља*. Нови Сад: Академија уметности, 2018.

Елиот, Томас С., Хорхе Л. Борхес, Коља Р. Мићевић. *Данџе: џеџова еџика, еџеџика и џехника*. Бања Лука: Littera, 2004.

Енциклопедџа Српској народној џозоришџа, <<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=5858>> 19. 9. 2023.

Живковић, Драгиша. *Речник књижевних џермина*. Београд: Нолит, 1992.

Игњатов Поповић, Ивана. *Иџуиџивни свеџ Ранка Младеновића*. Нови Сад: Матица српска, 2011.

- Милошевић, Никола. *Негатаивни јунак*. Београд: Белетра, 1990.
- Мисаиловић, Миленко. *Дете и сценска уметност*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.
- Пантић, Михајло. Деца и песници најбољи чувари света. *Полиџика – Култура, уметност, наука*, LVIII, 18, 16. август 2014, 2.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Усмено уписаном*. Београд: Београдска књига, 2009.
- Позоришни музеј Србије, <<https://teatroslov.mpus.org.rs/index.php>> 25. 9. 2023.
- Свечано су завршене VIII југословенске позоришне игре. Стеријино позорје – VIII југословенске позоришне игре. *Билтен за штампу, радио и телевизију*, II, 15, Нови Сад, 18. мај 1963.
- Селенић, Слободан. Освежење из „Бошка Бухе”: „Капетан Џон Пиплфокс” Душана Радовића у сценској адаптацији и режији Мирослава Беловића. *Борба*, XXVII, бр. 344, 15. децембар 1962, 7.
- Фаркић, Михаило. Мирослав Беловић у Позоришту „Бошко Буха”. *Мирослав Беловић (Зборник)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- Финци, Ели. Смешни гусарски подвизи: „Капетан Џон Пиплфокс” Душана Радовића у адаптацији и режији Мирослава Беловића. *Полиџика*, LIX, бр. 17669, 15. децембар 1962, 10.
- 60 година Стеријиног позорја (документарна траја)*. Прир. Александра Коларић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015.

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

CAPTAIN JOHN PEOPLEFOX – A PARODY PLAY
(Children’s play as an allegory of life)

Summary

Relying on the world of childhood and play as the basic postulate of the development of every child, and through it, of man, Dušan Radović encourages children’s curiosity so they could learn and discover something different with their creativity. By parodying established literary canons, he reveals beauty and charm in irony and nonsense, presenting them to the reader as an inseparable part of art and life. In this paper, we will try to show through the play *Captain John Peoplefox* how Radović skilfully manipulates the ages for which he intended his work, having done so that in the said play both children and adults find something for themselves. Concealing social truths by describing them through a narrative receptive to children, Radović spoke about the fact that in society it is important to satisfy the form, while the substance is not important, but he also described the modern man’s aspiration for freedom embodied in the contemplative peace of the ship as a kind of island/microcosm. We will also point out the phenomenon embodied in the adaptation of this drama written by Miroslav Belović, who won the Steria Award for it at the 8th Steria Games.

Keywords: *Captain John Peoplefox*, fairy tale, irony, play, Odysseus, “Boško Buha” Theater

ДИСКУРС МОЋИ У РОМАНУ ГОСПОДАР МУВА ВИЛИЈАМА ГОЛДИНГА – ПОСТСТРУКТУРАЛИСТИЧКИ ПРИСТУП

САЖЕТАК: У раду тумачимо роман *Господар мува* Вилијама Голдинга у постструктуралистичком кључу, из позиције дискурса моћи. Детаљно испитујемо односе међу ликовима и начин реализовања дискурса моћи. Анализирамо предмете и појаве који представљају симболе моћи у роману, као и односе међу њима, разматрамо концепт Дечје државе: формирање и развој, дезинтеграцију и распад на две супротстављене вршњачке „организације”. Подстакнути расправом Ноама Чомског и Мишела Фукоа, поредимо две групе дечака (Племи и Цивилизацију) са пролетаријатом и буржоазијом. У закључном делу рада разматрамо улогу Господара мува. Историјску подлогу хладног рата у роману замењујемо ситуацијом потенцијалне глобалне катастрофе те закључујемо да је тумачење овог романа, као и разнородних дискурса моћи, од кључне важности за даљи развој друштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дискурс моћи, симболи моћи, дечја држава, Господар мува, Вилијам Голдинг

Увод

Тема овога рада је разматрање дискурса моћи у Голдинговом (William Golding) роману *Господар мува* у данашњим измењеним цивилизацијским околностима, а из позиције постструктуралистичке методе. И поред тога што је роман настао у време хладноратовске кризе то-

ком педесетих година прошлог века, његово локализовање у непосредној, угрожавајућој будућности и разматрање метафизике зла у људској природи умногоме се може применити и на садашњи тренутак. Уколико сагледамо дешавања у свету у претходних неколико година, закључујемо да је *угрожавајућа будућност* из света романа на граници да постане садашњост у свету стварности. То Голдинговог *Господара мува* чини и данас актуелним, можда актуелнијим него раније. Увиђамо да постоји потреба за преиспитивањем дискурса моћи и метафизике зла у људској природи. Управо нас је та чињеница подстакла да се бавимо романом, да га промишљамо и тумачимо у постструктуралистичком кључу.

Постструктурализам представља скуп теоријских концепција у науци о књижевности у другој половини 20. века које повезује критички став према структурализму (Буџинска – Markovski 2009: 331–384). Окренути структурама, знаковима и функцијама, структуралисти књижевно дело посматрају као херменеутички затворен систем са чврстом унутрашњом организацијом, отпоран на спољашње утицаје, али

* macut.jovan@gmail.com

подложен динамичним унутрашњим променама (Isto: 305–329). Овако оријентисани научници више су се бавили дескрипцијом система, а не интерпретацијом садржаја. Док су они тежили сазнавању ултимативних истина, постструктуралисти су се окренули ка разликама, мењајући при томе концепт репродуковања значења. Деконструкција, као пракса читања која заступа став да текстови у себи носе сложена значења и да се не могу свести на проста и непромењена, као и симболичка „Смрт аутора” (1968) којом је Ролан Барт (Roland Barthes) отворио дело ка читаоцу и ускратио аутору улогу чувара смисла и јединог исправног тумачења, али и Фукоов (Michel Foucault) поредак дискурса (Фуко 2007) и истраживања моћи и друштвених институција – неки су од кључних развојних тренутака постструктурализма. Овај правац довео је до преиспитивања и превазилажења структуралистичких вредности, отварајући врата многобројним приступима књижевном делу који су након њега кренули да се развијају.

За разматрање дискурса моћи у Голдинговом роману важно је указивање на контекст његовог настанка, на односе протагониста у онеобиченим животним околностима, а затим и на предмете, односно симболе кроз које се реализују дискурси моћи. Рашчлањујући га на исказе¹ трагаћемо за скривеним законима који управљају дискурсом моћи, што ће нам пружити одговоре на следећа питања: одакле произлази, како и због чега се мења и какве последице те промене доносе.

Млади јунаци смештени изван цивилизације формирају тзв. дечју државу, па је неопходно расветлити тај феномен, имајући у виду дебатну вођену између Ноама Чомског (Noam Chomsky) и Мишела Фукоа. Њене основне одредни-

це, релевантне за овај рад, везане су за борбу пролетаријата против буржоазије, тачније оправданост и исходе те борбе. У дискурсу нашег рада, ватра представља средства за производњу, Цивилизација буржоазију, а Племе пролетаријат. Увидећемо да ли је, и уколико јесте – у којој мери, Фукоово становиште (да пролетаријат наставља са насиљем након што преузме средства за производњу), односно становиште Чомског (који се залаже за борбу пролетаријата *правдом* против *моћи*) – потврђено.

Ситуацију хладног рата, која представља историјску подлогу романа, разматраћемо у контексту потенцијалне глобалне катастрофе. На питања да ли је Господар мува једина варијабла у једначини која резултира ентропијом, због чега Голдинг спасава дечаке са острва, на који начин тумачење романа може да помогне у борби за опстанак у условима измењених обриса света, одговоре нам је пружило постструктуралистичко тумачење романа.

Неопходно је да се осврнемо на начела деконструкције, према којима се текст и свет међусобно не искључују. Текст у себи садржи различите врсте односа (стварне, социокултурне, историјске итд.) преузете из стварног света, чијим тумачењем се долази до његових скривених одлика. *Господар мува* објављен је 1954. године, непосредно након завршетка Другог светског рата, у периоду хладног рата,² односно спровођења политике великих држава са *позиције силе*. Радња романа смештена је у ратну ситуацију, при чему сукоб није именован као Други светски рат. Из Свињчетових коментара: „Зар ниси чуо шта је пилот рекао? За атомску бомбу?

¹ „[...] он је једна функција постојања својствена знацима и на основу које се, затим, анализом и интуицијом, може одлучити да ли они 'имају смисла' или не [...]” (Фуко 1998: 95).

² О хладном рату в. више у: Lewis Gaddis 2005.

Тамо су сви мртви” (Golding 2007: 16³) закључујемо да аутор групу дечака смешта у хладноратовске околности. Сам роман представља хипотетичку визију будућности и питања шта би се догодило да је заиста избио нуклеарни рат. Томе у прилог сведочи најкритичнији моменат хладноратовског раздобља – Кубанска ракетна криза која је свет довела на ивицу нуклеарног уништења. Она потврђује да је роман антиципирао општу друштвенополитичку климу.

Бавећи се дискурсом моћи, Фуко је тежио да схвати којим се механизмима она формира, о чему је говорио и на предавању у Торину 1976. године. С једне стране, сматра он, ту су

правила која формално ограничавају моћ, а с друге учинци истине које та моћ производи и који обнављају моћ. Дакле, имамо троугао: моћ – право – истина (Fuko 2012: 97).

Друштвену моћ поседује онај који своје тумачење може учинити општеприхваћеним, нормираним. У роману се то огледа у образовању двају центара моћи који се, посредством насиља, терора и страха, постепено стапају у један. Међутим, јунаци иницијално полазе од норми (моралних, културних, етичких) које већ носе у себи и од њих постепено одустају. Не треба занемарити ни чињеницу да они долазе из света који је урушен насиљем. Игор Стојановић такође напомиње да

Голдинг своје дечаке не оставља саме на острву случајно. Он то чини како би показао да се зло не налази споља, већ унутра, у самим дечацима, или посматрано из шире перспективе, у свету из кога они долазе и чије вредности представљају (2021: 65).

У роману се релативизује однос између културе и природе, између цивилизације и дивља-

штва. У томе значајну улогу игра дискурс моћи те смо стога управо њему посветили пажњу приликом нашег тумачења.

Цивилизовани дечаци огрезли у дивљаштво

Сходно томе да се дискурс моћи реализује у односима међу јунацима, у кратким цртама сагледаћемо карактере јунака и целокупан контекст дечјег боравка на острву. Главни протагонисти овог романа су Ралф и Џек које можемо посматрати као ривале, представнике поларитета људске природе у односу према моћи. У тако постављеном дискурсу, Ралфов лик је представник разума, док Џек представља анималне, нагонске карактеристике људске природе.⁴ Сукоб између двојице дечака рађа се (али и разрешава) из Џекове потребе за влашћу, тачније ауторитативношћу.⁵ Такође, Џек истовремено целокупан боравак на острву посматра као својеврсну игру која му омогућава да, у околностима потпуне слободе, без ограничења, надзора одраслих и њиховог наметања друштвено прихватљивих норми понашања, изврши преобликовање сопственог идентитета.⁶ Ралф, син британског официра, свестан начина на ко-

³ У наставку рада наводи из *Господара мува* (2007) биће означени само бројем странице.

⁴ „Ралф представља цивилизовани пандан Џеку. Иако га привлачи идеја да буде дивљак, Ралф тежи ка цивилизацији и више му се свиђа идеја спаса и повратка кући. Допада му се да стави ратну боју и да буде дивљак, али мора да одржава ватру, јер је она спас” (Радојевић 2018: 79).

⁵ Сматрамо да је то један од разлога због којих Џек не преза од тога да спали читаво острво како би, попут ловине, истерао Ралфа на чистину, елиминисао га и успоставио апсолутну власт.

⁶ Увиђамо да мења своје име у Меридју и алтернира своју функцију у новонасталој групи, преузимајући улогу ловца.

ји боравак на острву почиње да утиче на њихово поимање стварности,⁷ али свестан и потребе за спасењем, квари Цекову игру.

Иако и Ралф и Цек поседују карактеристике вође, захваљујући употреби школке и окупљању групе на једном месту, на Ожиљку, Ралф бива изгласан за предводника као *овај са шкољком* (24). Голдинг увалу у којој се дечаци први пут окупљају и која представља топос кључних дешавања у роману, у оквиру којих се дискурс моћи развија и разрешава, назива *Ожиљак*. Сагледавајући начин на који последице дешавања на острву утичу на дечаке, закључујемо да је овај ожиљак такође симболичан. Штавише, на крају романа Ралф управо на овом месту оплакује „крај невиности, мрак у људском срцу и пад кроз ваздух истинског, мудрог пријатеља по имену Свињче” (131). Поред Ралфа, који повремено ипак бива занесен новим искуствима и опијен слободом,⁸ представник разума јесте и Свињче. Његов лик⁹ не одликује се дечјом инфантилношћу, фасцинираношћу слободом или импулсивношћу приметном код осталих. Не грешимо уколико кажемо да је Свињче интелектуално надмоћнији у односу на остале дечаке. Управо је он тај који открива Ралфу начин на који може да употреби школку, и заслужан је за окупљање дечака на Ожиљку. Без обзира на све, делимично због својих физичких карактеристика,¹⁰ а делом и карактерних особина (попут приметне лењости и избегавања физичког рада), он је маргинализован од остатка групе. Његов изражени осећај за рационализацију стварности и потреба за поштовањем цивилизацијских начела представљају препреку Цековој идеји о игри без граница, што у дискурс моћи уноси неравнотежу. Због тога су ова два лика у константном сукобу који се разрешава

Свињчетовом смрћу, што омогућава да, брисањем најистакнутијег представника разума, дивљаштво преовлада њиховим идентитетима и да постану право племе.

Када говоримо о постепеној маргинализацији појединачних идентитета дечака и преузимању колективног идентитета, није згорег да се осврнемо на једног од малишана – Персивала – јер нам управо тумачење његовог двојаког појављивања у роману омогућава да сагледамо на који начин је боравак на Ожиљку утицао на идентитет дечака. Са њим се први пут сусрећемо приликом скупа на острву који код малишана резултира развијањем страха од звери.¹¹ Узимајући у обзир начело постструктурализма

⁷ „Не можемо да одржавамо ватру. А њих је баш брига. А што је још важније...” Загледао се у Свињчево лице избрздано знојем. // „Што је важније – и мене је понекад баш брига. Шта ако постанем као други – да ме низашта не буде брига? Шта ће бити с нама?” (144).

⁸ Не смемо заборавити његов осећај опијености приликом рањавања свиње или укључивања у ритуални плес.

⁹ Свињче нема родитеље, живи са тетком која га храни слаткишима. Деконструишући његово представљање Ралфу: „Баш ме брига како ме зову – рече у поверењу – само да ме не зову како су ме звали у школи” (13) увиђамо да је и у реалном свету Свињче маргинализован, исмеван, неприхваћен, јер тај надимак (узимајући у обзир Свињчеве коментаре) носи негативну конотацију. Радојевићева сматра да Свињче намерно не изговара своје име већ надимак, како би га Ралф пренео осталима јер му управо надимак даје посебност, идентитет и омогућава му да буде саставни део друштва (Радојевић 2008: 94). То је друштвена улога, али и место у друштвеној хијерархији, које је Свињче прихватио и које не жели да мења. Ту лежи главна разлика између њега и Цека – у жељи за одржавањем постојећег идентитета и друштвене улоге, с једне стране, и његовим трансформисањем, с друге.

¹⁰ Мишљења смо да је надимак Свињче добио због прекомерне тежине (Голдинг га испрва назива *гебели* – 13). Ту су такође и астма, као и потешкоће са видом (носи наочаре).

¹¹ Његово представљање: „Персивал Вемис Медисон, Парохијски дом, Харкорт Сент Антони, телефон, телефон, теле...” (88).

којим се указује на чињеницу да се свет и дело међусобно не искључују, тачније да дело у себи крије културолошке обресе историјског тренутка у којем је настало, закључујемо да је начин Персиваловог представљања пред групом управо одлика друштва из којег долази. Конкретније, то су подаци које је морао да научи за случај да се изгуби у свом свакодневном свету неизмењених егзистенцијалних околности. У ситуацији изокренуте стварности, Персивал њиховим понављањем одржава већ окрњену свест о сопственом идентитету – не може да се сети броја телефона. Апсолутна деградација личности, којом Голдинг тежи да укаже на то колико је боравак на острву изобличио (ионако крхке и још недовољно изграђене) идентитете дечака, колико је претерано уживљавање у игру утицало на брисање границе између фантазије и реалности, приказана је управо кроз лик Персивала и његов разговор са официром на самом крају романа. „Ја сам, ја сам...’ Али то је све што је рекао. Персивал Вемис Медисон трагао је по глави за литанијом која је сасвим ишчезла” (205–206). Приповедач дечаков монолог пореди са литанијом, односно молитвом којом се преклиње за милост и која се користи у „ситуацији велике нужде” (Watson 1843: 198).¹²

Симболи моћи

„Читав друштвени живот захтева симболе, амблеме који ће се обраћати тој друштвеној заједници. Колективна осећања добијају свест о себи самима само када се причврсте за спољашње предмете” (Delijež 2012: 64). У условима живота ван цивилизације моћ се везује за различите предмете и појаве који постају симболи моћи.

Први предмет који добија ову улогу јесте шкољка. Њена функција је интегративна, она окупља групу. Особа која у својим рукама држи шкољку има право (моћ) да говори пред групом, чиме се њена функција усложњава. Она уноси ред у дечју иницијалну игру, својом ауторитативношћу обуздава њихову дечју природу у околностима потпуне слободе, рационализује боравак на острву и својим постојањем подсећа дечаке на иницијални циљ, односно избављења са острва. Није случајно што се, у тренутку Свињчетове смрти, дакле смрти представника рационалности и разума, ломи и шкољка, симбол демократије, те наступа потпуна дистопија.

Свињчетове наочаре представљају симбол цивилизације, предмет савремене културе. Употребом наочара дечаци овладавају техником стварања ватре која је неопходна за преживљавање, али и избављење са острва. Конфликт између дечака настаје у тренутку раздвајања јединствене Дечје државе. Обе групе наочаре су потребне како би могле да добију ватру.¹³ Управо је то тренутак у којем оне стичу функцију симбола моћи јер су у каузалној вези са остваривањем појединачних (дијаметрално супротних) циљева сваке групе.

Ватру посматрамо двојачко – као симбол спасења са острва и као симбол моћи. Стварањем димних сигнала дечаци планирају да се избева

¹² У оригиналу: „For solemn requests, appointed for entreating the favour, and obtaining the mercies of God, in some great necessity” – *превео Ј. М.*

¹³ Иако у овом тренутку делује да размимоилажење између тежњи двеју група дечака може бити разрешено демократским путем, тачније рационалним дељењем употребе наочара, сматрамо да то ипак није случај. Овај исказ ћемо потврдити у даљем делу рада, приликом разматрања дебате Ноама Чомског и Мишела Фукоа.

са острва. Трансформација ватре као симбола почиње када је дечаци функционализују, односно уоче да њеном употребом могу да пеку месо свиња које улове. Потпуно преображење у симбол моћи она добија у моменту расложавања Дечје државе, поново услед различитих циљева подвојених група дечака. Парадоксални обрт лежи у чињеници да је управо ватра, односно пожар који је произвела, довела до спасења дечака чиме се двојако посматрање симболичке ватре обједињује. Она је довела дечаке на руб егзистенције, али их је такође и спасила сигурне смрти.

Функција маске коју дечаци исцртавају по лицу првенствено је камуфлажна и проистекла је за потребе за ловом, али она такође доприноси целовитој трансформацији личности дечака, стварању њихових алтер ега и представља један од симбола моћи. Цек је први који на свом лицу исцртава маску која „значи страх за остале дечаке, а слободу за Цека јер више није дужан да поштује правила и ограничења која је претходни Цек имао усађене у свом идентитету” (Daničić 2006: 19). Док Цек постаје Меридју, границе између реалности и игре се бришу, а правила нестају. Маскирање омогућава дечацима да прикрију не само свој лик (РСЈ 2011: 667), већ и изокренуту стварност у којој се налазе. Мењајући је, они више нису уплашена група Британаца на пустом острву већ постају храбри и неустрашиви ловци што даље имплицира да је у питању механизам одбране против измењених обриси стварности у којој се налазе. Оно што се деси под велом маске, на пример свирепо убиство Сајмона, није починио дечак Цек, већ ловац Меридју који је приморан да се одбрани од звери и обезбеди своју даљу егзистенцију на острву.¹⁴

Шкољка је једини симбол моћи који ауторитативно делује на дечаке и управо њоме Голдинг истиче утицај који цивилизацијски образац понашања има на њих.¹⁵ Наочаре и ватра су симболи моћи који се налазе у узрочно-последичној вези. Маска се јавља као симбол који преузима моћ над дечацима, над њиховим поступцима и расуђивањем. Међутим, чак је и маска немоћна пред шкољком – ултимативним симболом моћи. Тек у моменту када се она поломи, маска и све што она са собом носи (изокренуту визију реалности, дивљачки дискурс поимања света) постаје главни симбол моћи који тежи деструкцији, разарању, убиству и разрешењу сукоба. Закључујемо да се, у зависности од постављеног циља, однос између симбола моћи мења, тачније да се мења снага којом сваки симбол у одређеној ситуацији утиче на свест дечака. Симболи ни у једном тренутку не постоје и не делају сами за себе, у тесној су вези једни са другима. Иако постоје паралелно, доминантан може бити само један и то управо онај који дечаке доводи до испуњења циља. Због тога долази до конфликта између дечака и до њихове борбе око симбола моћи, што смо имали прилику да увидимо тумачећи односе ових симбола на нивоу микропракси.

¹⁴ Већ након првог исцртавања маске на лицу увиђамо снагу којом она делује на Цека: „[...] а маска је живела својим животом; Цек се крио иза ње, ослобођен срама и нелагоде” (65–66); али и на остале дечаке: „Маска их је натерала на послушност” (65–66). Исцртавањем маске промена коју Цек чини унутар свог идентитета постаје потпуна. „Прихватајући маску, [Цек] заборавља на досадашњи живот, жртвује свој идентитет да би преузео улогу дивљег поглавице свеобухватног и неограниченог ауторитета” (Радојевић 2008: 81).

¹⁵ Закључујемо да, када се шкољка поломи у комадиће, односно када својим утицајем више не контролише цивилизацијску природу дечака, заједно са њом нестају сви културни обрасци које дечаци по аутоматизму поштују, и наступа ентропија и потпуни суноврат у дивљаштво.

Дечја држава

Дечаци заробљени на острву долазе из Велике Британије, карактеристичне по империјалистичком систему који Роудс (Cecil Rhodes) представља као „глобалну благодет засновану на расном преимућству англосаксонског рода” (Радовановић 2018: 65). Ова појава зове се англоцентризам – своја раса посматра се као надраса.¹⁶ У овом делу рада пратићемо развојни ток постепеног силаска дечака низ цивилизацијске степеннице – од представника младих из вишег социјалног слоја на почетку романа који образују Дечју државу, до дивљака на његовом крају.

Као друштвена творевина, држава је „посебна историјски настала димензија политичког система који обухвата највишу власт над становништвом које живи на одређеној територији” (Matić i dr. 1993: 266). Уколико острво посматрамо као територију, Ралфа и старије дечке као највишу власт, децу као становништво,¹⁷ можемо рећи да је на острву образована Дечја држава са јасно диференцираним друштвеним функцијама.¹⁸ Страх од звери који се јавља код припадника становништва тежи да уништи еденску атмосферу новонасталог система, присутну у првим тренуцима образовања Дечје државе.¹⁹

Кулминацијом сукоба између Ралфа и Џека, Дечја држава се раслојава. Једном, коју ћемо назвати Цивилизација, влада Ралф, а другом, коју ћемо назвати Племе, руководи Џек. Приклањање Племену подстакнуто је код дечака атмосфером егзистенцијалног страха – Џек им нуди храну и безбедно уточиште од звери – али и страхом од поглавице (ауторитативне фигуре коју он представља), као што је то случај код близанаца Семиерика.²⁰

Уколико сагледамо Бентамов (Jeremy Bentham) паноптикон, својеврсни модел затворске институције (чији је циљ био да омогући максималну контролу надзора затвореника уз присуство само једног чувара), и Џека у функцији поглавице (коју преузима на крају романа), увиђамо могућности преклапања његове и функције чувара, с једне стране, и притвореника и осталих припадника Племена, с друге.

Притвореник не може видети да ли је чувар у торњу или није, па мора да се понаша као да је надзор сталан, бескрајан и потпун. То није толико архитектонски модел који представља или оличава моћ, већ средство за спровођење моћи у простору (Drajfus 2017: 262–263).

¹⁶ Изводимо закључак да Голдинг према њој гради ироничан однос кроз читав роман. Најупечатљивија слика којом потврђујемо овај исказ јесте сам крај романа – острво је спаљено, дечаци су огрезли у дивљаштво, убиство, а официр Ралфу (не схватајући у потпуности све ужасе који су се одиграли на острву) указује на чињеницу да је група британских дечака требало боље да се снађе (206).

¹⁷ Већина малишана није именована, једнообразни су, чине масу којом треба управљати и која није способна да се самоорганизује и обезбеди своју егзистенцију на острву.

¹⁸ Представљамо следећу класификацију: власт је задужена за ултимативни циљ избављење са острва, ловци су задужени за обезбеђивање хране и, касније, како се њихова друштвена улога усложњава, за одбрану од звери.

¹⁹ „Када се страх учестало понавља, када траје дуже и интензивнији је него што је то уобичајено у датим околностима [...] добија патолошке облике при чему осиромашује квалитет живљења и доводи до настанка многих телесних и психичких поремећаја” (Erić 2015: 442).

²⁰ Овим приповедачким поступком, везаним за име близанаца (Семиерик), Голдинг се користи из више разлога: како би допринео динамици природног говора двојице дечака, оправдао начин њиховог говорења приликом којег се један близанац надовезује на незавршени исказ другог и тако попуњава *ruie* у његовом приповедању. У њиховом говору присутне су и форме језичке празнине које су предуслов за стваралачко активирање читаоца, када у обзир узмемо начела постструктуралистичке семиотике. Управо оне штите знакове од могућности потпадања под власт система.

Осетна атмосфера страха од Цека код Близанаца у разговору са Ралфом, на крају романа (која резултира њиховим кратким одговорима, наговарањем Ралфа да напусти место на којем стражаре, стрепећи од поглавичиног доласка), потврђује ваљаност нашег поређења. Чињеница да Цек није присутан не умањује страх дечака, он је континуиран и сталан.

Разматрајући дебату Ноама Чомског и Мишела Фукоа (2011), увидели смо да у дискурсу пролетаријатске побуне Племена можемо посматрати као припаднике пролетаријата, а Цивилизацију као буржоазију, односно класу која поседује средства за производњу²¹ (Belsi 2010: 113).

У својој дискусији Чомски и Фуко баве се питањима људске природе, правде и моћи. Док се Чомски залаже за борбу пролетаријата против буржоазије, Фуко је посматра као инструмент моћи путем којег пролетаријат жели да постигне своје циљеве – правдом против моћи. Побуна пролетаријата не произлази из жеље за правдом већ за збацивањем владајуће класе – из жеље за моћи, што је становиште које Фуко брани. Он такође не сматра да би власт пролетаријата била неправедна, али би свакако имплицирала наставак насиља и „продужени рат против друштвене класе над којом победа није још увек осигурана” (Čomski – Фуко 2011: 71). Племена преузима средства за производњу али наставаља са насилним понашањем, без обзира на своју статусну промену у оквиру класне неједнакости. Цивилизација може да замисли суживот са Племеном, спремна је да дели средства за производњу,²² док оно није у стању то да учини. Револуција Племена за циљ има потпуно истребљење Цивилизације (а не уклањање класних разлика и на тај начин задовољење правде) што, у дискурсу тумачења романа из пози-

ције класне неједнакости и дебате на коју се тумачење ослања, потврђује Фукоове премисе.

Закључак

Постструктуралистичко тумачење романа омогућило нам је да закључимо да Господар мува у себи носи разлоге ентропије на рајском острву. Он се јавља у виду свињске главе коју су дечаци племена принели звери као жртву. Једини лик који са њом остварује комуникацију јесте Сајмон.²³ Господар мува говори, тачније поставља реторичка питања Сајмону, којима имплицира чињеницу да је он заправо део њих и да је крив за све што им се догађа.²⁴ То даље

²¹ Што у овом случају представљају наочаре, као средство за производњу ватре, неопходне обема групама зарад остваривања појединачних циљева.

²² „Играо си покварено – дали бисмо вам ватру да сте затражили...” (182). Имајући у виду тумачење које смо изнели приликом разматрања симбола моћи, закључујемо да овај исказ имплицира да је Цивилизација спремна да *позајми* наочаре Племену како би му омогућила паљење ватре, тачније да је спремна да дели средства за производњу.

²³ Значајно је деконструисати и поступке којима се Голдинг користи током обликовања овог разговора. Наиме, приликом Сајмоновог одласка у потрагу за звери, он континуирано наговештава лоше физичко стање у којем се дечак налази – отечен језик, крв из носа, вртоглавица. Узимајући то у обзир, закључујемо да разговор можемо посматрати двојак: као Сајмонову халуцинацију, разговор са самим собом, и као имплицитну поруку читаоцу којом се преиспитује метафизика зла у људској природи и најављује потпуна ентропија на рајском острву, победа Господара мува у дечацима. Граница између ових двеју перспектива посматрања разговора до самога краја остаје маргинална. Увиђамо да је то разлог због којег Сајмона са једне стране симболички гута тама у устима Господара мува, а с друге стране пада и губи свест (148).

²⁴ „Знао си, зар не? Да сам део вас? Близу, близу, близу! Ја сам разлог што ништа не ваља? Што је све онакво какво јесте? [...] Савршено добро знаш да ћеш ме поново срести тамо доле [на Ожиљку] – зато се не трудиш да бежиш” (148).

указује да су сами дечаци заслужни за ентропију на рајском острву, што нас доводи до следећих закључака.

У претераном уживљавању, граница између игре и реалности постаје маргинализована. У околностима у којима ограничења не постоје изостаје преиспитивање сопствених поступака и њихово рационално промишљање – све је дозвољено. Неосновани страх (који поприма патолошке облике) доводи до пробијања танке опне цивилизације и, као што је случај у роману, до приклањања, покоравања, враћања у паганство и дивљаштво. Свињска глава пободена на колац (физичка манифестација Господара мува) представља наличје људске природе, оличење њене деструктивне, зле црте присутне не само у природи дечака заробљених на острву, него и у свеукупној људској нарави.²⁵ Такође, анализа Дечје државе, у кључу дебате Ноама Чомског и Мишела Фукоа, показује да је Фукоово становиште исправно. Власт пролетаријата, односно преузимање средстава за производњу представља наставак насиља. У свету романа, ова се импликација учитава тако што Племе своју победу над Цивилизацијом тежи да осигура не само *исправљањем* класне неједнакости, већ и *истребљењем* свих чланова Цивилизације.

Тумачења *Господара мува*, као и испитивања исконског зла у метафизици људске природе, данас су (више него икада раније) од кључне важности за будући развој друштва. Посматрајући историју, увиђамо да је људско друштво и пре хладног рата долазило на ивицу (само)уништења. Ситуацију Кубанске ракетне кризе можемо заменити било којом потенцијалном глобалном катастрофом.²⁶ Да ли би се група дечака данас, уколико би била приморана да зарад своје безбедности и здравља буде изолована на пустом острву, исто овако понашала? Одговор

не мора нужно да буде потврдан – Господар мува није једина варијабла у тој једначини. Једини стабилни фактори у њој јесу дечја природа и дечје понашање које је условљено друштвом из којег потичу, културним обрасцима које усвајају и системима вредности којима их оно васпитава и образује. Господар мува је саставни део човекове природе и не може бити уклоњен, али његова моћ може у знатној мери бити потиснута системским утицајима друштва на млађе нараштаје.

Још један значајан закључак до којег смо дошли тумачећи дискурс моћи у постструктуралистичком кључу јесте да су придржавање правила и контрола становништва (у границама нормале и примереним средствима) од кључног значаја за развој друштва. Протести поводом црначких права, који су се одиграли у Сједињеним Америчким Државама 2020. године, најбоље осликавају последице које наступају када орган моћи који треба да спроводи контролу сам измакне контроли и почне да практикује обрасце понашања које иницијално треба да сузбија. Осврћући се на нереде који тренутно избијају у многим земљама света (од којих ће ратни сукоб у Украјини највише утицати на утврђивање нових центара моћи) увиђамо значај бављења дискурсима моћи. Њихова анализа и тумачење довешће нас до закључака о томе како на њега вршити утицаје, као и о начину на који контрола друштва може да буде спроведена тако да до сукоба не дође.

²⁵ „Нема битне разлике између дивљег живота дечака на острву и цивилизацијског живота одраслих. У оба света ред може и бива уништен, а присутна моралност није довољна да спречи прогрес свеобухватне деструкције и дивљаштва” (Радојевић 2018: 48).

²⁶ Попут сукоба изазваних различитим видовима дискриминације, пандемије ковида-19, ратних дешавања итд.

Увођење капетана и спас дечака са пустог острва схватамо као симболичку поруку коју нам Голдинг шаље. Иако су представници разума (у свету романа) скоро истребљени, а сви остали претворени у разјарену масу, спустивши се на само дно цивилизацијских степеница, Голдинг дечацима пружа другу шансу. Овај роман схватамо као својеврсни димни сигнал. Искористимо свет фикције, како бисмо предугредали катастрофу у свету стварности. Потребно је да истражујемо дискурсе моћи, метафизику зла, да проналасимо начине на које можемо да сузбијемо истинске нагоне људске природе код деце и младих, а који су у роману представљени кроз Господара мува. Занемаривање, или чак негирање његовог постојања може бити погубно по целокупно друштво. Предупредимо долазак капетана првенствено прихватањем присуства Господара мува, затим и континуираним системским утицајем на децу и младе, да бисмо их научили како да се са њим изборе.

ИЗВОР

Golding, Vilijam. *Gospodar muva*. S engleskog preveo Nenad Dropulić. Beograd: Laguna, 2007.

ЛИТЕРАТУРА

Радовановић, Александар. *Политички дискурс гендизма у Вајлдовим комедијама грушћива*, <<http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/10954>> 25. 1. 2023.
Радојевић, Ивона З. *Деградација цивилизованог човека у романима Вилијама Голдинга*, <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/32537/Disertacija.pdf>> 21. 12. 2022.

РСЈ: *Речник српскога језика – Измењено и поправљено издање*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
Стојановић, Игор. Од традиционалног авантуристичког романа до дистопије: *Господар мува* Вилијама Голдинга. *Детињство*, XLVIII, 2 (2021): 63–70.
Фуко, Мишел. *Археологија знања*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
Bart, Rolan. Smrt autora. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, XXX, 309 (1984): 450.
Belsi, Ketrin. *Poststrukturalizam: (sasvim kratak uvod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
Čomski, Noam, Mišel Fuko. *O ljudskoj prirodi: pravda protiv moći*. Loznica: Karpos, 2011.
Daničić, Mirjana. Skrivanje lica kao izraz moralnog dualizma: Džekil i Hajd na Goldingovom ostrvu Gospodara muva. U: *Lice u jeziku, književnosti i kulturi* (zbornik). *Philologia* (2006): 15–24.
Delijež, Rober. *Istorija antropologije: škole, pisci, teorije*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2012.
Drajfus, Hjubert L., Pol Rabinov. *Mišel Fuko: iza strukturalizma i hermeneutike: sa pogovorom Mišela Fukoa i intervjuom sa njim*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2017.
Erić, Ljubomir. *Enciklopedija straha*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.
Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos, 2007.
Fuko, Mišel. *Moć/znanje: odabrani spisi i razgovori: 1972–1977*. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012.
Lewis Gaddis, John. *The Cold War: a new history*. New York: Penguin Press, 2005.
Matić, Milan, Vojislav Stanovčić, Danka Firaunović. *Enciklopedija političke kulture*. Beograd: Savremena administracija, 1993.
Watson, Alexander. *A catechism on the Common prayer*. Cheltenham, 1843.

Jovan D. MACUT

THE DISCOURSE OF POWER IN WILLIAM
GOLDING'S *LORD OF THE FLIES* –
A POSTSTRUCTURALIST APPROACH

Summary

In this paper, we interpret the novel *Lord of the Flies* by William Golding in a post-structuralist key from the position of the discourse of power. We interpret the relationships between the characters as the discourse of power is realized in them, as well as analyze the objects and the phenomena that represent symbols of power in

the novel and the relationships between them. We consider the concept of the Children's State: its formation and development, the disintegration and breaking-up into two opposing peer "organizations". Prompted by the discussion of Noam Chomsky and Michel Foucault, we compare two groups of boys (Tribe and Civilization) with the proletariat and the bourgeoisie. In the final part of the paper, we consider the role of the Lord of the Flies. In the novel, we replace the historical background of the Cold War with the situation of a potential global catastrophe. We conclude that the interpretation of this novel, as well as various discourses of power, is of key importance for the further development of society.

Keywords: discourse of power, symbols of power, children's state, Lord of the Flies, William Golding

ЛЕГЕНДЕ У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ СРПСКОГ ЈЕЗИКА

САЖЕТАК: У раду су представљене поетичке одлике усмене легенде, а посебна пажња усмерена је на значај који овај жанр усмене књижевности има у настави. Анализиран је програм наставе и учења од првог до четвртог разреда основне школе и уочен је неповољан положај легенде по питању бројности и разноврсности садржаја који се нуде. Указано је и на друге легенде које имају потенцијала за наставно проучавање, а које се не налазе у склопу програмских садржаја. Предочен је поступак обраде легенде у разредној настави, као и наставне активности које би могле допринети ефикаснијој и квалитетнијој настави, која ће уважити способности, интересовања и потребе ученика, а уједно интерпретирати књижевно дело у складу са његовим жанровским обележјима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: легенда, српски језик и књижевност, основна школа, народна књижевност, програм наставе и учења

1. Поетичке одлике усмене легенде

Легенда (од лат. *legenda*, што значи: *оно што треба прочитати*), као посебна књижевна врста подразумева причу у којој је описан живот неког јунака чији животни став представља пример одређене врсте понашања и односа према свету. У ужем смислу, легенда описује животе хришћанских светаца, док у ширем подразумева све књижевне врсте где је присутан опис појединца који на специфичан начин осликава

одређени вид понашања (Solar 1981: 212). Јосип Кекез у *Уводу у књижевности* легенде дефинише као прозно-приповедни тип усмене књижевности, коју одликују надреални елементи и конкретна грађа, а која подразумева прецизне историјске и географске податке, истакнуте појединце, свеце, необичне животиње и имена насеља (1986: 184). Радмила Пешић и Нада Милошевић Ђорђевић у *Народној књижевности* наводе два термина: *лејенга* и *лејендарна (религиозна) прича*,¹ посебно истичући разлике међу њима (1997: 136–137). За легенду је од велике важности веродостојност саме радње – осмишљена је са тенденцијом да се у њу верује. Елементи чудесног и натприродног појављују се постепено, са циљем да код читаоца изазову дивљење и поштовање, а не страх (Živković 1992: 416).

Снежана Самарџија истиче да „жанрови усмене књижевности условљавају и тип фантастике и место које ће изабрани елементи имати у структурној организацији текста” (1989:

* ines.m97a@gmail.com

¹ *Лејенга* поучава и забавља, вишеепизодична је и садржи велики број чудесних елемената, док *лејендарна прича* подразумева „развијен приповедни облик религиозно-фантастичне садржине о овоземаљским или оноземаљским сусретима човека са вишом силом” (Пешић – Милошевић Ђорђевић 1997: 167).

180). Фантастика у легендама има парадоксалну позицију, што значи да исте слике, ситуације и ликови могу бити позитивно и негативно обојени, док чуда могу да буду и узвишена и сабласна, као и духовна и материјална (2011: 275). Као што и фантастика има значајан удео у поетичкој структури легенде, тако и појам *чуда* игра велику улогу у одређењу легенде као специфичног жанра.²

Важан структурни елемент представља и хронотоп, који подразумева узајамну везу просторних и временских односа у књижевном делу. Сви усмени прозни облици у којима је присутна релација живи–мртви (бајка, легендарна прича, демонолошко предање, новела, шаљива прича, прича из живота) одликују се постојањем границе између светова. За разлику од бајке, у легендама, у којима је тежиште са приче премештено на смисао (поруку), границе нису толико изражене, али су ипак присутне (Самарција 2007: 112). Хумор такође заузима посебно место у дефинисању поетичких одлика легенде. Он понекад може да „нијансира поједине епске ситуације и супериорност најбољих епских јунака, а посебно при демаскирању недостојних, надмених, хвалисавих или плашљивих ривала (Самарција 2021: 164).

Легенда поседује специфичне карактеристике које је одвајају од других жанрова и чине посебним обликом уметничке речи. Слична је новели и приповетки, али оно што је издваја из те групације јесу описи необјашњивих збивања и појава. Иако су аутори легенди непознати, историјске и географске чињенице одређеније су него у случају митова и бајки (Kekez 1986: 184). Међутим, велика сличност са бајкама веома је уочљива и управо та карактеристика легенде привлачи читалачку пажњу ученика (Раковић 2020: 356). С друге стране, разлике међу

овим врстама су ипак нешто израженије. Док бајке у центар пажње постављају *чудесно*, у легенди је већи нагласак стављен на *свето* и, за разлику од легенди које поседују временске одреднице, свет у бајкама је безвременски (Радуловић 2009: 34). Према конструкцији и развијености сижејног склопа, легендарне приче сличне су приповеткама, али према степену емотивне ангажованости публике ближе су предањима, јер својим садржајем утичу на понашање и знање чланова једне заједнице (Самарција 1997). Оно што легенде и предања раздваја јесте то што у легендама постоји већа усмереност према хришћанско-етичким нормама и поштовању одређених правила, док се у предањима већа пажња придаје казнама (Милошевић Ђорђевић 2006: 65). Легенде се разликују од предања и према композицији. Сложеније су од предања и карактерише их специфична морфолошка организација облика (Самарција 2011: 277). Према Нади Милошевић Ђорђевић (2006: 63), та структура облика, коју чине посебне функције постављене у посебним међусобним односима, организована је на следећи начин: 1) сусрет јунака са вишом силом; 2) искушавање јунака; 3) реаговање јунака на искушавање; 4) кажњавање или награђивање јунака; 5) поновно појављивање више силе; 6) проверавање; 7) реаговање; 8) кажњавање или награђивање; 9) супротстављање вишој сили; 10) узалудност таквог покушаја.

Међутим, без обзира на све јасне црте које одвајају различите жанрове усмене књижевности

² О томе посебно говори Албена Георгиева: „Чудо у легенди је доказ присуства Бога. То снажи веру у његове натприродне могућности и у његову способност да ствара и структурира ствари и њихов ред. И још више, то одржава убеђење да ће се, у случајавима када тај ред буде био нарушен, божанство поново умешати и да ће га обновити, кад казни кривце” (2000: 91).

сти, треба имати у виду да су они флуидни системи који се међусобно преплићу, те се може догодити да један облик врло лако прерасте у други. Зона Мркаљ то објашњава на следећи начин:

Уколико је легендарна прича сажета и своди се само на објашњење и илустрацију моћи више силе или човековог поступка који оставља упечатљив траг, она тада може прерасти у предање. Ако друговање са вишом силом прерасте у духовно надигравање са њом, уз победу човека, као у причи *Свешти Сава и ђаво*, онда легендарна прича преко пародије прераста у шаљиву причу, јер силазак бога, свеца или анђела међу људе тада пружа могућности за гротескно поигравање (2008: 272).

Када је реч о јунаку који представља срж саме легенде, он је углавном изабрана личност из прошлости, која се по својим особинама и моћима издваја, те представља средство којим се доказује моћ натприродних сила (Самарџија 1997: 158). За разлику од антропоцентричности других приповедних врста, легенде су знатно другачије. Снежана Самарџија у том смислу запажа:

Позиције главног јунака у легендарним причама и предањима, као и границе постављене између два света, битно су другачије. Божанско и демонско јасно су супротстављени човеку, проверавају и кушају, остављајући трајне, а некада и кобне последице (2011: 276–277).

2. Значај обраде легенде у разредној настави

Треба напоменути да облици усмене књижевности (осим, наравно, ташунаљки, цупаљ-

ки, разбрајалица и сличних облика) „нису били намењени примарно и искључиво деци” (Шаранчић Чутура 2017: 10), што покреће питање рецепције, односно непосредног реаговања савременог детета на језик, стил и слику света усмене књижевности (Исто: 10). У том контексту поставља се и питање какав уопште значај имају легенде у разредној настави српског језика. Увидом у радове више аутора (Aylwin 1981; Мркаљ 2008; Шаранчић Чутура 2017; Марковић 2020) који су се бавили кратким књижевним формама, долази се до закључка да је ова врста у настави на извештан начин потцењена у односу на друге, иако је њихова уметничка вредност неоспорна.

Једна од најзначајнијих улога дела народне књижевности уопште огледа се у развијању и подстицању језичке културе ученика, као и у подизању свести о неговању националне културе. Како би се традиција очувала, а код ученика развио присан однос према њој, неопходно је бирати дела из народне књижевности која ће за циљ имати управо развијање наведених квалитета код ученика (Сувајџић 2010). Према Пијановићу, способност доживљавања и тумачења уметничког текста умногоме зависи од фаза интелектуалног развоја у којима се дете тренутно налази, што значи да се књижевна дела на различитим узрастима различито прихватају (2005: 9–18). Стога је важно направити прави избор књижевних дела која ће се обрађивати, а који ће одговарати учениковом интелектуалном и емотивном нивоу зрелости.³ Погодан пе-

³ Према Ејлвину, већина ученика узраста до десет година проналази читалачко задовољство у књижевним делима реалистичног карактера, у којима могу да се поистовете са јунацима (Aylwin 1981). Међутим, у периоду ране адолесценције, дечаци и девојчице проживљавају различите емоције, те реалистичне књиге не могу на адекватан начин да одговоре њиховим потребама.

риод за обраду легенди био би четврти разред, када се ученици налазе на прагу ране адолесценције, а потом и сви наредни разреди основне школе.

Поред рецепцијског, културног и естетског квалитета које ова књижевна врста има у настави, неопходно је истаћи и њену потенцијалну улогу у превазилажењу читалачке кризе, све присутније у савременом, технолошком свету који нас окружује. То показују и резултати истраживања које је Александар Нађ Олајош спровео на узорку од сто педесет троје ученика, од другог до четвртог разреда основне школе, према којима ученици у савременој школи све мање времена посвећују читању и посећивању библиотеке (2011: 50–57). Како би се тај проблем превазишао, неопходно је бирати текстове који ће ученицима бити привлачни, а веома је корисно и уколико се обрађују дела која ученици сами одаберу (Стојановић – Пурић 2014).

Ефектима обраде тзв. малих књижевних жанрова у настави бавила се Марија Раковић (2020), која истиче како кратка форма књижевних жанрова, међу које убраја и легенду, доприноси превазилажењу кризе читања управо због својих занимљивих садржаја у вези са животињама, маштањима или играма ученика. Она наводи и друге предности таквих књижевних жанрова: доприносе савладавању и увежбавању почетног читања и писања; подстичу брже и лакше усвајање сложенијих књижевнотеоријских појмова; мотивишу ученике за активно учешће у настави; нуде добре примере васпитних и моралних норми које ученици треба да усвоје; подстичу формирање читалачке навике и стваралачке компетенције ученика. Поред тога, они играју велику улогу у унутарпредмет-

ним и међупредметним корелацијама, на којима се у наставном процесу све више инсистира.

У српској усменој књижевности најпознатије су легенде о Светом Сави. Наиме, култ Светог Саве је у старој српској држави био изузетно снажан,⁴ а његов лик и данас представља упориште културне и духовне традиције српског друштва. Ове легенде јединствене су у народној књижевности по томе што говоре о Савиним чудима, испољеним у различитим активностима и сусретима са различитим личностима – старцима, просјацима, грешницима, сиромасима, пустињацима. Његова чудотворења увек су усмерена ка избегавању греха, утврђивању и потврђивању богоугодног живота, успостављању међуљудских односа и односа људи са Богом. Легенде јасно упућују слушаоце на то шта треба да чине како би избегли какву неприлику или добили оно што траже. Међутим, у легендама нису присутна само чуда и чудотворења, него и мотиви молитве, благослова и милосрђа. Чудо најчешће долази као одговор натприродне силе на учињено милосрђе или изговорену молитву, али оно може и иницирати милосрђе и молитву (Илић 2019). Када се говори о легендама које могу да буду погодне за наставну интерпретацију у млађим разредима основне школе, не би требало занемарити и друге легенде које се не налазе у програму наставе и учења, али заузимају значајно место у корпусу усмене књижевности. Осим легенди о Светом Сави, на простору Балкана велики значај имају и оне о Косовском боју и Марку Краљевићу, за које Ненад Љубинковић истиче

⁴ Зaslуге Светог Саве проширују се и на друге сфере живота у средњовековној Србији – посебно је уочљив његов изузетан допринос организовању културног, просветног и политичко-административног живота у Србији (Љубинковић 2010: 203).

да су настајале дуго и постепено и да је њихова структура слојевитија у односу на легенде о Светом Сави. Међутим, он напомиње и противречност која се у њима често јавља. Легенде би у том смислу могле помоћи да се објасни зашто је у појединим песмама Марко Краљевић приказан као бог и као епски витез, док је у другим представљен као издајица (2010: 196). Љубинковић наглашава четири слоја легенди о Марку Краљевићу: 1) епска, ритерска легенда – типа француских *chansons de geste*, византијских епских песама и сл.; 2) митолошки слој легенде у којима Марко присваја божанске особине; 3) лимитрофни облик – у граничним областима где се сукобљавају различите културе живе и трају две легенде о Марку: једна га уздиже и велича, док га друга оспорава и унижава; 4) најмлађи слој представљају легенде о Марку као државотворцу и слободоносцу (1997: 45). Значајне легенде из корпуса усмене књижевности јесу и „Како су постале козе”, „Како су постале виле”, „У цара Тројана козје уши” као и многе друге, поменуте, између осталог, и у књизи *Мити и религија у Срба* Веселина Чајкановића (1973), поготово оне које се везују за магично и лековито порекло различитих биљних врста и у чврстој су спрези са усменим етиолошким предањима. Те легенде могле би имати велики наставни потенцијал, јер би ученицима пружиле занимљиве информације о називима одређених биљака и својствима која су им наши преци приписивали.

3. Анализа програма наставе и учења

Према програмима наставе и учења за предмет Српски језик од првог до четвртог разреда

основне школе који су објављени у периоду од 2004. до 2006. године,⁵ јављају се следеће легенде: „Свети Сава и ђаци”, „Свети Сава, отац и син”, „Свети Сава и сељак без среће” и „Најбоље задужбине”. Оне су уједно и једине које су биле обухваћене наставним планом и програмом у основношколском и средњошколском образовању у том периоду (Марковић 2020). Увидом у актуелни програм наставе и учења од првог до четвртог разреда основне школе⁶ показало се да је садржај идентичан оном који је претходио поменутом програму. Ученици се у првом разреду упознају са легендом „Свети Сава и ђаци”; у другом са легендама „Свети Сава, отац и син” или „Свети Сава и отац и мати са малим дететом”; у трећем са „Светим Савом и сељаком без среће”; у четвртог са „Најбољим задужбинама”. Поред тога, важно је нагласити да се у програмима, у оквиру књижевнотеоријских појмова, не помиње термин *лејенда* (или *лејендарна њрича*) већ су легенде именоване као

⁵ Правилник о наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник РС – Просвећени гласник*, 12. август 2004, 10; Наставни програм образовања и васпитања за трећи разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник РС – Просвећени гласник*, 18. фебруар 2005, 1; Правилник о наставном програму за четврти разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник РС – Просвећени гласник*, 22. фебруар 2006, 3.

⁶ Правилник о плану наставе и учења за први циклус основног образовања и васпитања и програму наставе и учења за први разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник РС – Просвећени гласник*, 14. децембар 2017, 10; Правилник о програму наставе и учења за други разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник РС – Просвећени гласник*, 17. септембар 2018, 16; Правилник о програму наставе и учења за трећи разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник РС – Просвећени гласник*, 27. мај 2019, 5; Правилник о програму наставе и учења за четврти разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник РС – Просвећени гласник*, 15. август 2019, 11.

приче (у првом и другом разреду) и као *приповетке* (у трећем и четвртом). Термин *легендарна прича* први пут се помиње у седмом разреду (Правилник о програму за седми разред основног образовања и васпитања 2019). Овај проблем запажа Валерија Јанићијевић у докторској дисертацији *Насињава теорије књижевности у млађим разредима основне школе* у којој наводи да би избор термина у програму наставе и учења требало да буде шири и логичнији јер би то допринело бољем разумевању књижевних текстова који се обрађују (2013: 294). О маргинализованом положају легенди у наставном програму говори и Снежана Шаранчић Чутура, истичући проблем изостанка жанровског одређења, као и проблем формулације питања која следе након текста изабране легенде у читанкама, а која ничим не алудирају на важнија својства и посебност овог жанра (2011: 39–40). Када се током обраде легенде избегне прецизирање жанра и када се о мотивској структури дела говори уопштено, „стиче се утисак да је средишњи аналитички домет заобишао неке од важнијих елемената конкретног текста” (Исто: 40).

На основу овога може се закључити да бројност легенди које се обрађују није знатно повећана у односу на претходни програм, иако је евидентно да се ученици са појмом легенди упознају много раније. Међутим, и даље је њихова заступљеност прилично мала, што не одговара потенцијалу који овај жанр може имати у разредној настави српског језика. Према С. Марковић (2020), легенде о Светом Сави могу да подстакну ученике на развијање свести о поштовању и љубави према родитељима и пријатељима. Ученици могу да пронађу узор у Светом Сави, а да би се његове поруке на адекватан начин схватиле неопходно је разматрати их у контексту садашњег времена.

тан начин схватиле неопходно је разматрати их у контексту садашњег времена.

Поред недовољне заступљености легенди у програму наставе и учења у млађим разредима основне школе, уочено је и да садржаји нису разноврсни. Поред легенди о Светом Сави, ученицима би могла да буде интересантна и неустрашивост и непобедивост Марка Краљевића, као и његова комична слика у појединим легендама. У школску антологију *Српска народна књижевност за децу* Никола Вујчић уврстио је две легенде о Марку Краљевићу: „Марково крчење поља” и „Марко и Филип Маџарин”. Ученицима млађег школског узраста вероватно би било занимљиво како је Марко успео сам да искрчи поље. У томе га није спречила ни жеђ, а ни то што је имао само осам или девет година (Вујчић 2008: 335). У легенди „Марко и Филип Маџарин” наглашена је изузетна Маркова брзина у тренутку када каже да ће стићи Филипа, „па да је још лани утекао”. Јурећи Филипа Маџарина, он је оставио трагове на врху Шар-планине, Копаоника, Рудника и Авале, који се и данас могу познати (Вујчић 2008: 336). Такође, настава би била значајно обogaћена уколико би се укључило више легендарних прича како из националне културе, тако и из култура различитих народа (попут легенди о краљу Артуру, Робину Худу, легенди старе Грчке и старог Рима итд.). Ученици би тиме увидели естетску и културолошку вредност легенде, док би учитељи садржаје могли да повезују са другим научним и уметничким областима, што би допринело свеобухватнијој примени интегративног и корелацијско-интеграцијског система наставе. Поред тога, проширивањем садржаја о легендама поставило би се и полазиште за пројектну наставу, која представља императив у савременом школском систему (Bender 2020).

4. Методички приступ обради легенде у настави

За методичке поступке обраде легенде у настави, у страниј литератури могу се пронаћи смернице у књизи *Fairy Tales, Fables, Legends, and Myths: Using Folk Literature in Your Classroom* (Бајке, басне, легенде и митови: употреба народне књижевности у учионици) Бет Босме (Bette Bosma). У методичкој литератури на просторима бивше Југославије (Rosandić 1986; Илић 1998; Николић 2006; Мркаљ 2008; Милатовић 2013) конкретне методичке експликације када је реч о обради легенде у настави могу се пронаћи једино у књизи *Наставно проучавање народних приповедака и предања* Зоне Мркаљ. Иако се препоруке односе на обраду легенди у старијим разредима основне школе, могуће је ослонити се на методички поступак приказан у тој књизи и приликом обраде легенде у разредној настави књижевности, али и позвати се на општи методички приступ народној књижевности за први циклус образовања. Пошто и саме легенде припадају народној прози, методички поступци се могу, уз одређене промене у складу са поетичким одликама легенди, применити и у овом случају.

Да би сама интерпретација књижевних дела у настави била адекватно реализована, она мора да буде оригинална, естетски обликована и усклађена са дидактичким циљевима и задацима (Стојановић 2014: 419). Такође, како би се књижевно дело у потпуности доживело, сагледало и протумачило, неопходан је „савез срца и ума”, начело које Драгутин Росандић (1986: 207) истиче као најважније у савременом приступу књижевном делу. Према том начелу, полазиште је доживљај, који обогаћује естетски и духовни, унутрашњи свет ученика, отварајући

врата мисаоној ангажованости и критичком мишљењу.

Пре самог читања легенде, ученике је неопходно на адекватан начин мотивисати за доживљавање и тумачење. Мотивација за читање представља услов за добро реализован час и захтева од наставника познавање дела које се обрађује, као и развојних способности и интересовања ученика. Стога је важно објаснити ученицима зашто је значајно да упознају, доживе и осете лепоту књижевног текста. Да би се то постигло, неопходно је најпре да учионицу претворимо у место које ће бити подстицајно окружење за упознавање и читање народне књижевности, као и да створимо атмосферу сарадничких односа и дозволимо ученицима да учествују у избору дела за читање.

Приликом обраде легенде неопходно је да осветлимо историјски контекст њеног настанка, и на прави начин је представимо ученицима. Због тога никако не смео прескочити локализацију уметничког текста (Илић 1998: 344). Начин живота и обичаји описани у легендама могу ученицима бити далеки и непознати, што због временске дистанце, што због непознатих речи којима такви текстови обилују. Тај проблем може се решити применом медија који ће активирати различита чула ученика – они могу да посматрају фотографије, слушају музичке композиције и гледају видео-снимке, што ће допринети свеобухватнијем приступу народној књижевности (Стојановић 2011). Међутим, постоје ситуације када учитељ не може да обезбеди наставна средства и на тај начин осигура одговарајућу мотивацију. У том случају, за мотивацију могу послужити мање познате занимљиве приче о легендарној личности о којој се говори, или занимљиве легенде везане

за одређена места, биљке, предмете, догађаје или обичаје. Кад учитељ прочита⁷ легенду, ученици ће одговарајућим истраживачким задатком промишљати о ономе што су прочитали. У том контексту треба их усмерити на трагање за различитим узроцима, повезаностима, упоређивање одређених мотива и тражење упечатљивих слика. Ученици ће у легендама издвајати историјске тачности, уочавати фантастичне елементе, бележити хумористичке тренутке и потрудити се да разумеју легенду у контексту времена у којем живе. Стваралачким задатком осмислиће наставак легенде, изменити њен крај, уобличити је у форму песме или драмског текста или написати састав по узору на легенду. Могућности стваралачког рада су многобројне и врло често показатељ успешности интерпретације књижевног дела.

У књизи *Fairy Tales, Fables, Legends, and Myths: Using Folk Literature in Your Classroom* Бет Босма предлаже различите активности које се могу реализовати на часу обраде легенде: пантомиму и драматизацију, зато што покрети тела најбоље показују како су ученици доживели дело; прављење маске која ће представљати главног јунака приче; оспособљавање ученика да сами испричају легендарну причу; израду лутака и извођење луткарске представе; ликовно изражавање ученика, где задаци могу бити разноврсни, нпр. осмишљавање дизајна корица за књигу, билборда за замишљени филм по узору на легенду и сл. (1987: 55–60).

Зона Мркаљ у већ поменутој студији *Наставно проучавање народних приповедака и предања* наводи могућности обраде легенди које се налазе у оквиру обавезних програмских садржаја за седми разред основне школе. Један од тих предлога подразумева да се ученици уна-

пред упуте да прочитају поједине легендарне приче („Свети Сава и ђаво”, „Свети Сава и богати Гаван”, „Свети Сава и два супарника”), као и избор из предања о Светом Сави („Савина пећина”, „Савин лакат”, „Савина мала”) (2008: 295). Препорука да се заједно са легендама обрађују и поједина предања могла би бити занимљива и ученицима млађег школског узраста. На овај начин они би се упознали са различитим локалитетима у Србији који су добили назив по Светом Сави. Такође, деци млађег школског узраста могле би бити интересантне легенде које говоре о томе како је Свети Сава учио људе да шију, ору, кују гвожђе, киселе млеко, чувају орахе, праве конопац и слично (Ђоровић 1927: 128).

Легенде могу бити погодне и за реализацију пројектне и интегративне наставе. Уколико би се обрађивале у оквиру пројектне наставе, ученици би могли по групама истраживати различите аспекте легенди: културноисторијски контекст; историјске тачности с једне и фантастичне елементе с друге стране; могу пронаћи сродне легенде и предања која су у вези са легендарном личношћу о којој се говори; могу илустровати различите костиме⁸ а потом их израђивати; могу учити како се праве традиционална јела, а затим то и практично испробати. Како би се ученицима приближила атмосфера усмене књижевности у којој су настајале и ле-

⁷ Интерпретативно читање је од пресудног значаја када је реч о формирању естетског доживљаја, које представља полазну тачку за даљи рад на тексту. Неопходно је да наставник током читања води рачуна о јачини тона, интонацији, боји гласа и паузама, како би на што бољи начин приближио вредности самог текста и на тај начин подстакао емотивно-имагинативне реакције ученика (Илић 1998: 79).

⁸ Треба напоменути да су ученицима углавном непознате оне речи које означавају делове одеће која се носила у прошлости.

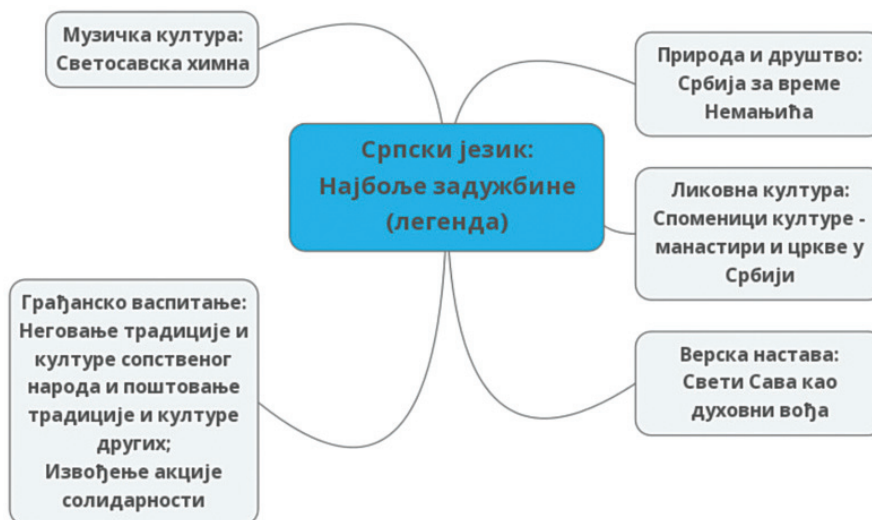
генде, могли би се представити различити благослови и клетве, а које би и они сами могли да осмишљавају.

Када је реч о интегративној настави, њу карактерише повезивање различитих научних и уметничких области које ће ученицима обезбедити дубље и шире сагледавање проблема који изучавају, те ће уједно подстаћи и критичко и стваралачко промишљање и реаговање. Повезивањем и интеграцијом сродних садржаја Музичког васпитања, Ликовне културе, Света око нас / Природе и друштва, Грађанског васпитања, и других наставних предмета, стварају се услови за интегрисање легенди у једну целину која ће бити сагледана као јединствен феномен. На тај начин ученицима се легенде неће чинити као нешто што је удаљено од њих, већ као саставни део свега са чиме се сусрећу. Буба Стојановић наводи само неке активности које се могу применити у оквиру интегративног приступа народној књижевности: сакупљање речи и израза народног говора, проналажење при-

кладне музике за историјски период који се изучава, осмишљавање и креирање одговарајућег амбијента, као и коришћење народне ношње у сврху приближавања историјског тренутка у којем се радња одвија (2017: 124).

По угледу на пример интегративне наставе који је Б. Стојановић представила у свом раду „Интегративни приступ народној књижевности” (2017: 131), на следећем примеру ћемо приказати могућност повезивање легенде о Светом Сави са сродним садржајима других предмета у четвртог разреда основне школе.

Оно што би могло да представља проблем у интерпретацији легенде јесу непознате речи. У истраживању које је спровела Буба Стојановић (2017) показано је да код ученика трећег и четвртог разреда постоји интересовање за читање дела народне књижевности, али да као најчешће проблеме наводе мноштво непознатих речи, као и свет прошлости, који тешко могу да замисле. С друге стране, учитељи као главне недостатке наводе велики број архаизама, немо-



Слика 1. Могућност примене интегративне наставе

гућност обезбеђивања аудиовизуелног доживљаја, недостатак наставних средстава и недовољно познавање историјских догађаја да би се дела у потпуности разумела. Без обзира на то, није пожељно прилагођавање народног језика тако да га ученици лакше разумеју, јер би то допринело разградњи усменог наслеђа, о чему је писала Славица Гароња Радованац (2019). Напротив, приступ делима народне књижевности од наставника изискује да буду инвентивни, креативни, систематични и упорни у оспособљавању ученика за успешно доживљавање и тумачење народне књижевности.

5. Завршна разматрања

Морално-религиозно богатство, величанственост више силе која се у легендама појављује, фантастични елементи који се преплићу у радњи дела, разноликост фабуле и сижеа, као и елементи хумора представљају најзначајније структурне елементе који ову врсту одвајају од осталих и чине је специфичном појавом у народној књижевности. Иако легенде у основи нису намењене деци, оне својом кратком формом, узбудљивим догађајима, натприродним елементима и снажном поруком остављају младе читаоце у стању знатижеље и мотивисаности за даље читање. Анализом програмских садржаја и методичке литературе показано је да се овој усменој врсти у разредној настави не придаје довољно пажње. Међутим, њен наставни потенцијал је вишеструк, на шта је посебно указано у овом раду.

Треба нагласити да обрада легенде у настави омогућава примену принципа довољности и узрасне прилагођености, као и примену спи-

ралног повезивања наставног садржаја. Читајући легенде, ученици се припремају за обраду ове усмене врсте у предметној настави књижевности. Уколико се наставној интерпретацији у млађим разредима основне школе приђе са довољно пажње и проницљивости, неоспорно је да ће ученици у старијим разредима основне школе бити далеко спремнији и мотивисанији за рад. Легенде нуде могућност различите организације часова – у том смислу се посебан значај придаје примени интегративне и пројектне наставе, као и различитих стваралачких активности. Такав приступ проучавању легенди подстакао би комуникацију и сарадњу међу ученицима, али и дигиталну и естетичку компетенцију, које су од кључног значаја за савремено учење и поучавање.

ИЗВОРИ

- Вујчић, Никола. *Српска народна књижевност за децу*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Наставни програм образовања и васпитања за III разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LIV, 1 (2005).
- Правилник о наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LIII, 10 (2004).
- Правилник о наставном програму за четврти разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LV, 3 (2006).
- Правилник о плану наставе и учења за први циклус основног образовања и васпитања и програму наставе и учења за први разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LXVI, 10 (2017).
- Правилник о програму за седми разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LXVIII, 5 (2019).

- Правилник о програму наставе и учења за други разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LXVII, 16 (2019).
- Правилник о програму наставе и учења за трећи разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LXVIII, 5 (2019).
- Правилник о програму наставе и учења за четврти разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, LXVIII, 11 (2019).

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Јанићијевић, Валерија. *Настава теорије књижевности у млађим разредима основне школе*. Необјављена докторска дисертација, <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/2774/Disertacija.pdf?sequence=4&isAllowed=y>> 12. 10. 2023.
- Ђоровић, Владимир. *Пегесет лејенги о Светом Сави*. Горњи Милановац: Лио, 1995, <https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/legende_o_savi.html#_Toc473119061> 3. 8. 2023.

ЛИТЕРАТУРА

- Гароња Радованац, Славица. Народна књижевност у српском друштву на почетку 21. века. У: Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ур.). *Савремена српска фолклористика I*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 130–139.
- Георгиева, Албена. Чудесно као обележје жанра у прози. У: Дејан Ајдачић (ур.). *Чудо у словенским културама*. Нови Сад – Београд: Апис – Научно друштво за словенске уметности и културе, 2000, <https://www.rastko.rs/antropologija/nar_chud_c.html#georgijeva> 30. 9. 2023.
- Игњатовић, Светомир. *Народна књижевност у настави и васпитању*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1966.
- Илић, Дејан. Чуда Светог Саве у предањима, легендама и легендарним причама. *Књижевна историја*, 51, 169 (2019): 257–279.
- Илић, Павле. *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси: методика наставе*. Нови Сад: Змај, 1998.
- Марковић, Снежана. Народна књижевност у наставним програмима за основну школу у 20. и 21. веку. У: Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ур.), *Савремена српска фолклористика I*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 89–101.
- Марковић, Снежана. *Интерпретација народне књижевности у разредној настави*. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2020.
- Милатовић, Вук. *Методика наставе српског језика и књижевности у млађим разредима основне школе*. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Милошевић Ђорђевић, Нада. *Ог бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006.
- Михајловић, Јелена. Свети Сава у основношколским и гимназијским програмима за српски језик и књижевност. *Црквене студије*, 1, 16 (2019): 595–604.
- Мркаљ, Зона. *Наставно проучавање народних приповедака и предања*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- Николић, Милија. *Методика наставе српскохрватског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Обадовић, Марија. Кратке књижевне форме. *Годишњак Учитељског факултета у Врању*, 5 (2014): 379–394.
- Пешић, Радмила, Нада Милошевић Ђорђевић. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.
- Пијановић, Петар. *Наивна прича: српска народна проза за мале људе и велику децу*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет, 2005.
- Радуловић, Немања. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Раковић, Марија. Примена малих књижевних жанрова у настави књижевности за децу. *Књижевност за децу у науци и настави*, 25 (2020): 351–363.
- Самарџија, Снежана. Жанровска условљеност фантастике у српској усменој књижевности. У: Зоран Стефановић (ур.), *Српска фантастика. Наши природно и несаварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 169–181.
- Самарџија, Снежана. *Поетика усмених ѓрозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.

- Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Зрењанин: Sezam Book, 2021.
- Стојановић, Буба. Савремена наставна технологија и народна књижевност. *Иновације у настави – часопис за савремену наставу*, 24, 2 (2011): 103–109.
- Стојановић, Буба. Методички приступ делима народне књижевности. *Годишњак Училишћкој факултету у Врању*, књ. 5 (2014): 415–426.
- Стојановић, Буба. Интегративни приступ народној књижевности. *Годишњак Педагошкој факултету у Врању*, књ. 8 (2017): 121–140.
- Стојановић, Буба, Далиборка Пурић. Љубав према књизи и читању – императив будућих учитеља и васпитача. У: Сунчица Денић (ур.), *Савремене тенденције у наставним и ваннаставним активностима на училишћким (педагошким) факултетима*. Врање: Педагошки факултет, 2014, 505–520.
- Сувајџић, Бошко. Народна књижевност у школској лектури. У: А. Вранеш, Љ. Марковић (ур.), *Школска библиотека и настава језика и књижевности*, књ. 1. Београд: Филолошки факултет, 2010, 95–105.
- Ђоровић, Владимир. *Свети Сава у народном предању*. Београд: Задужбина Р. Ђурића, 1927.
- Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба: изабране студије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- Шаранчић Чутура, Снежана. Пред жанровским системом усмене књижевности (Методичка трансформација генолошких књижевнотеоријских појмова у првом и другом разреду основне школе). У: Александар Петојевић (ур.), *Повезивање наставних предмета и стручно усавршавање учитеља – тематски зборник*. Сомбор: Педагошки факултет, 2011, 36–45.
- Шаранчић Чутура, Снежана. *Фолклорно у простору наивног: усмена књижевност у контексту књижевности за децу*. Сомбор: Педагошки факултет, 2017.
- Aylwin, Tony. Using Myths and Legends in School. *Children's Literature in Education*, Vol. 3, No. 12 (1981): 82–89.
- Bender, Vilijam N. *Projektno učenje: diferencirana nastava za XXI vek*. Београд – Јагодина: Clio – Fakultet pedagoških nauka, 2020.
- Bette, Bosma. *Fairy Tales, Fables, Legends, and Myths: Using Folk Literature in Your Classroom*. New York: Teachers College Press, 1992.
- Kekez, Josip. Usmena književnost. U: Z. Škreb i A. Stamać (ur.), *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 1986.
- Nađ Olajoš, Aleksandar. Kriza čitanja u suvremenoj razrednoj nastavi. *Metodički obzori*, 8 (2013): 1; 17 (2013): 49–58.
- Rosandić, Dragutin. *Metodika književnog odgoja i obrazovanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Škreb, Zdenko, Ante Stamać. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 1986.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Živković, Dragiša. *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit, 1992.

Ines N. MATIN

LEGENDS IN THE TEACHING OF THE SERBIAN LANGUAGE – METHODOLOGICAL ASPECTS

Summary

The paper presents the poetic features of the oral legend. Special attention is focused on the importance of this genre in teaching. The disadvantageous position of legends in the curriculum from the first to the fourth grade of elementary school was observed in terms of the number and variety of content offered. The paper also points to other legends that have potential for educational study, but are not in the curriculum. In addition, we looked at the methodical aspects of teaching legends in school, pointing out the key activities that could contribute to more efficient and high-quality teaching, which will respect the abilities, interest and needs of the pupils, and at the same time interpret the literary work in accordance with its genre features.

Keywords: legend, Serbian language and literature, elementary school, folk literature, curriculum

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Научна критика
UDC 821.163.41-93.03(049.32)
Примљено: 14. 8. 2023.
Прихваћено: 20. 8. 2023.

ПОУЗДАНИ ВОДИЧ КРОЗ ЗЕМЉУ ПРЕВОДА

(Тијана Тропин: *Поеџика превођења за децу. О неким особинама превода књижевности за децу у периоду грује Југославије*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2022)

Нова књига Тијане Тропин, *Поеџика превођења за децу*, коју је објавио Институт за књижевност и уметност, настала је на темељу докторске дисертације одбрањене 2014. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Док је ауторкина прва књига, *Моџив Аркадије у децјој књижевности* (2006), посвећена истраживању аркадијског мотива у западно-европској прози за децу, *Поеџика превођења за децу* јесте рад из области теорије превођења дечје књижевности у српском контексту. Оно што ове две књиге суштински повезује, осим усредсређености на текстове намењене деци, јесте указивање на дечју књижевност као ком-

плексну културну појаву која одражава литеарне, етичке и социјалне промене свога доба.

У новој монографији, истраживачки фокус је усмерен на феномен превођења и рецепције књижевних дела за децу објављиваних на српском језику од 1945. до 1990. године. Сагледавајући преводну књижевну сцену за децу из периода социјализма у Југославији, Тијана Тропин успешно попуњава празнине у проучавању превођења за децу на српском говорном подручју. Наши истраживачи нису се систематски и монографски бавили овом тематиком те је посебна вредност *Поеџике превођења за децу* у томе што доноси драгоцене нове увиде, доприносећи заокружености и целовитости научних спознаја из ове области код нас и у свету.

Корпус анализираних превода обухвата дела са статусом класика, која су превођена и издавана више пута, у већим временским размацима, што ауторка образлаже потребом да се на истом материјалу испрате промене у преводилачком приступу. У питању су следећа дела: Edmondo de Amicis – *Cuore*, Lewis Carroll – *Alice In Wonderland*, Lewis Carroll – *Through the Looking-Glass*, Rudyard Kipling – *Just So Stories*, Rudyard Kipling – *The Jungle Book*, Johanna Spyri – *Heidi*, Oscar Wilde – *The Happy Prince*. Осим ових, детаљно анализираних текстова, уз употређивање различитих превода, али и различитих издања једног истог превода на ширем ју-

гословенском простору, обрађени су и мање познати преводи који у нашој средини нису успели да стекну већу популарност, попут дела Отфрида Пројслера (Ottfried Preußler) и Кристине Нестлингер (Christine Nöstlinger).

Истраживање је смештено у јасан временски и просторни контекст – историјски оквир друге Југославије – а одабрани метод анализе јесте компаративно проучавање књижевности, уз ослањање на савремене теорије превођења (нпр. Сузан Баснет-Макгвајер [Susan Bassnett-McGuire]) и теоретске радове о превођењу посвећене књижевности за децу (Зохар Шавит [Zohar Shavit], Имер О'Саливен [Emer O'Sullivan], Рита Ојтинен [Riitta Oittinen], Џилијан Лејти [Gillian Lathey]), док је теоретски оквир рада заснован на достигнућима студија културе, која омогућавају флексибилан приступ предмету истраживања и његово сагледавање с више аспеката. У том смислу, подвлачи се да се преводна дечја књижевност, као културни феномен који спаја више различитих књижевних и ванкњижевних аспеката, може „правилно интерпретирати само ако имамо у виду уплив вантекстуалних и ванлитерарних фактора” (15).

Монографија обухвата три веће целине. Уводни део садржи прецизно одређење теме и јасну артикулацију истраживачког приступа и методолошког оквира, при чему се као посебно значајни сегменти издвајају поглавље посвећено периодизацији наше преводне књижевности за децу, затим поглавље у којем се даје прелиминарна систематизација промена које су уношене у одабрани корпус, те поглавље у којем се разматра комплексан однос канона и цензуре у књижевности намењеној дечјој читалачкој публици.

Друга целина монографије посвећена је студијама случаја, односно анализи одабраних де-

ла, од превода до адаптација. Ову целину отвара поглавље „Раскид с традицијом 1945–1951. и један пример: *Никиша* или *Заچارана кућа*”. Прве послератне године у СФРЈ обележило је настојање да се спроведе реформа канона дечје књижевности што је довело до потпуне превласти превода с руског језика. Будући да у датим околностима није било лако основати јаку русистичку преводачку сцену, велики део превода био је ниског квалитета, често естетски и етички неприхватљив, а особен проблем представља и то што преводиоци углавном нису потписивани. Као типичан случај „радикално слободног превода, који се због непознавања језика и недостатка преводачке одговорности у потпуности коси са ауторском интенцијом” (73), Тијана Тропин анализира анонимни превод приче *Никиша* Андреја Платонова (Андрей Платонов), објављен у Београду под називом *Заچارана кућа*, 1946. године. Како се показује, за разумевање овог преводачког поступка, који „највероватније одражава једноставно и крајње сведено виђење 'приче за децу' анонимног преводиоца, као и његов ноншалантан однос према ауторском тексту, али и значају властитог рада” (77), неопходно је познавање историјског и идеолошког контекста јер би у супротном био необјашњив.

На важност успостављања историјског, социјалног и културног контекста у анализи превода упућује и поглавље „*Срце*: репрезентативне промене преводачке поетике”. Упоредујући бројне преводне романа Едмонда де Амичиса који се на српском, хрватском и словеначком језику појављују од краја 19. века до данас, ауторка оцртава развојну путању преводачке праксе на овим просторима. Закључак који је уследио након детаљне анализе различитих преводачких решења јесте да „већина посто-

јећих превода представља адаптације *Срца* у којима се, редом, смењују доминантни кодови” (116): југословенство, српство, социјалистички реализам, преклапање социјалистичке идеологије с новим двадесетовековним схватањима о књижевности за децу и постјугословенски, естетски оријентисан код, те да „свако конкретно издање бар у минималној мери одражава ставове преводиоца и/или уредника, и прилагођено је њиховом схватању књижевности за децу” (117). Уносећи културолошку ширину увида у истраживачки предмет, Т. Тропин показује како се упоредо с развојем превођења може пратити и развој слике о детету-читаоцу у југословенском и српском друштву, као и мена превладавајућих педагошких и идеолошких ставова.

У наредном поглављу, „Алиси у земљи превода”, анализирани су старији и новији преводи књига о Алиси на српски језик, при чему интегрални део анализе и овде чини помно ишчитавање повезаности текста и контекста. Керолова дела имају статус класика дечје књижевности, могло би се рећи да чине и неку врсту глобалног дечјекњижевног канона, а њихови преводи у великој мери утичу на обликовање читалачког репертоара и поља домаће књижевности за децу. Тијана Тропин посебну пажњу посвећује разматрању Винаверовог превода *Алисе у чаробној земљи*, који се појавио 1923. године, у изузетно динамичном и сложеном периоду српске књижевне историје. Осим *Алисе*, Винавер у том раздобљу преводи и *Повести Пеџра Пана* Џејмса Метјуа Барија (James Matthew Barrie) и *Изисџинске приче* Радјарда Киплинга, са којима у српску културу улази нова врста књижевности за децу. Имајући у виду културолошки значај тих превода, изненађује чињеница да су ретко прештамповани и слабо

проучени, што се доводи у везу са Винаверовим ставом према дечјој књижевности који се може ишчитати из превода: „... они су веома слободни, толико да се граниче с адаптацијом, и носе типичан винаверовски печат импровизације и разиграности” (130). Промишљеним сагледавањем неоспорних квалитета, али и слабости Винаверовог превода *Алисе*, који је потом детаљно упоређен с каснијим преводима овог дела, ауторка указује на читав низ проблема са којима се Керолови преводиоци суочавају те на богату палету преводачких решења, у распону од крајње слободног приступа превођењу до верног, али углавном не и једнако надахнутог преношења оригиналног текста. Једнако је драгоцен и сегмент у којем се ауторка бави ређе објављиваним преводима друге књиге о Алиси, усредсредивши се на поређење различитих поетика превођења, избора и начина приступа „густом” тексту, препуном културноспецифичних израза и алузија.

Поглавље „*Хајги* као посебан случај: ждановизам у дечјој књижевности” пружа преглед различитих превода класичног романа за децу Јохане Шпири насталих у распону од 1942. до распада Југославије. Поређењем различитих верзија превода и адаптација *Хајги*, Т. Тропин констатује да су разматрани текстови у великој мери одређивани владајућим идеологијама те да се анализом вршених интервенција, као и паратекстуалних и вантекстуалних елемената (предговори, поговори, илустрације, полемике вођене око објављивања дела) може конституисати имплицитна поетика превођења за децу у социјалистичкој Југославији, на коју је утицао пре свега социјалистички реализам, односно његова ждановистичка варијанта. Како се истиче, преводи *Хајги* на српски језик потврђују „да се поетика превођења прилагођава свр-

си, намени превода” (174). Текст је цензурисан да би се прилагодио претпостављеним потребама социјалистичког детета, а касније и деци млађег узраста, било са знањем и одобрењем преводиоца, било мимо њега, док су неки каснији преводиоци прећутно полемисали са цензурираним верзијама или чак преузимали делове потиснутих превода. Коначно, ауторка утврђује да је низак статус превођења за децу довео до тога да на српском говорном подручју *Хајги* у свом оригиналном, интегралном текстуалном облику такорећи није позната.

У поглављу „Радјард Киплинг: преводи између империјализма и ’обетоване поезије” указује се на то да је рецепција Киплинговог дела у нашој средини изузетно сложена те да бављење њоме неминовно повлачи питања односа идеологије и књижевности, (не)раздвајања уметника и уметности, жанровског одређења и *cross-over* феномена (књижевност која превазилази узрастне границе). Осим по књижевним достигнућима, Киплинг је у јавности познат и по империјалистичким ставовима који су довели „до тек делимичне рецепције његовог опуса код нас” (227); такође, његове

приповетке и романи намењени одраслима, као и поезија, превођени су и објављивани знатно ређе, док су преведена дела за децу и омладину често штампана у избору или скраћеним и адаптираним верзијама (227).

Пажљивом анализом паратекстуалних елемената различитих издања Киплингових збирки прича *Just So Stories* (наслов овог дела код нас је превођен као *Изистинске њриче, Истинише њриче, Приче за децу, У царствију животиња и Обичне неке њричице*) и *Књије о џунли*, Т. Тропин осветљава утицај издавачких политика на

рецепцију овог аутора на српском говорном подручју, као и важност издавачког сегмента за разумевање поља српске преводне књижевности за децу. Иако се не може говорити о цензури као у случају *Хајги*, преводилачке и уредничке интервенције на анализираним текстовима несумњиво потврђују методолошку разлику у превођењу за децу и за одрасле.

Поглављем „Оскар Вајлд: Бајке” заокружена је друга целина монографије. Усредсредивши се на преводе Вајлдових бајки *Срећни њринци* и *Себицини див*, ауторка указује на још један случај цензуре религиозних мотива после 1945. године. Иако није реч о драстичним интервенцијама очито је да су „поједини делови мењани или изостављани како би се ускладили с владајућом идеологијом” (247). Најчешће су мењани завршеци бајки – интервенције се крећу у распону од модификација до брисања верских симбола и религијских аспеката – при чему се без одговарајућег паратекста или постојеће документације не може поуздано утврдити да ли су одлуке о изменама доносили преводиоци и/или уредници. Важан резултат анализе одабраног корпуса јесте потврда ауторкине претпоставке да намена неког издања директно утиче на обликовање превода, односно да се преводилачке интервенције „лакше групишу према циљној читалачкој групи (тј. едицији или издавачу) него према *преводиоцу*” (264). Занимљиво је запажање да би Вајлд по свој прилици поделио судбину Јохане Шпири или Де Амичиса, чија се дела код нас до данас појављују у крњим верзијама, да статус класика, али и припадност двоструком пољу књижевности за децу и књижевности за одрасле, не обезбеђују интегралне преводе његових дела.

Трећа целина обухвата три краћа поглавља посвећена проблематици превођења рода жи-

вотињских јунака, утицају превода на успелу или неуспелу рецепцију дела и превођењу симболичких имена, те представља драгоцен додаток ауторкином истраживању. Упоредивањем различитих превода Вајлдовога *Срећној принца* и јединог српског превода *Ветра у врбаку* (*The Wind in the Willows*) Кенета Грејама (Kenneth Grahame) још се једном указује на важност критеријума реципијента дечје књижевности који у великој мери одређује поетику превођења. То се у преводима Вајлда и Грејама на српски језик читава у флукутирању рода како би се избегло истицање хомеотрофског елемента или пак наглашена феминизираност мушких ликова.

На примеру немачког класика *Разбојник Хоценплотц* (*Der Räuber Hotzenplotz*) Отфрида Проглера, који је у нашој средини доживео слабу рецепцију, ауторка разматра факторе од којих зависи прихватање дела дечје књижевности у другом културном кругу

међу којима је, изгледа, главна спретност преводиоца да у преводу истакне одлике које се могу уклопити у вредносни и естетски систем његових читалаца, али и да пружи делу контекст у којем ће оно моћи да дође до изражаја (276).

Превођењем симболичких имена Т. Тропин се позабавила разматрајући примере добре праксе – преводилачка решења Споменке Крајчевић у роману Кристине Нестлингер *Хуто, дете у најбољим годинама* (*Hugo, das Kind in den besten Jahren*), Јелене Катић Живановић у делу Роалда Дала (Roald Dahl) *Фантастични лисица* (*Fantastic Mr. Fox*) и Милице Цветковић у роману Дајане Вин Џоунс (Dianna Wynne Jones) *Хаулов покретни замак* (*Howl's Moving*

Castle). Осим тога, ауторка је на примеру српског превода Харија Потера, који су урадили Весна и Драшко Рогановић, указала на тешкоће с којима се суочавају преводиоци серијала у настајању, попут недостатка увида у целину дела и кратког рока за превођење.

У закључку монографије, ауторка систематизује основне врсте промена уношених у преводу књижевности за децу на српски језик и констатује да се лако могу наћи примери за сваки наведени тип интервенција на тексту, али да се критеријуми њиховог појављивања тешко могу одредити. Иако није могуће установити прецизну периодизацију промена, анализа одабраног корпуса превода показује „да је поетика превођења за децу углавном следила извесну заједничку линију развоја која је пратила развој поетике превођења за одрасле, иако са видним закашњењем” (293). Статус превода за децу, међутим, и даље је нижи у односу на статус превода за одрасле, што се доводи у везу са општим односом према дечјој књижевности.

Сагледавањем превођења као културног и друштвеног феномена, Тијана Тропин осветљава утицај превода на историју српске књижевности за децу и даје драгоцене смернице за даља истраживања на том пољу. Нема сумње да је *Поетика превођења за децу* прворазредни допринос академској заједници, али бисмо истакли и то да је монографија писана приступачним језиком, разумљивим не само академским истраживачима, већ и широј публици заинтересованој за културне праксе чија анализа доноси значајне увиде у друштво у коме су настале.

Ивана Р. МИЈИЋ НЕМЕТ*

* mijic.nemet@gmail.com

Научна критика
UDC 821.163.41-93.09(049.32)
Примљено: 20. 9. 2023.
Прихваћено: 28. 9. 2023.

ВЕТАР У ЛЕЂА ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКОМ ИЗУЧАВАЊУ ЈЕЗИКА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

(Милош Ковачевић: *Стилска шќања*
у књижевности ограсњања, Јасен,
Београд, 2022)

У књизи Милоша Ковачевића *Стилска шќања у књижевности ограсњања* сабрани су чланци посвећени језику, односно његовој употреби у књижевности за децу, писани за потребе научних скупова о књижевности за децу и омладину одржаних на Факултету педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, у периоду од 2008. до 2022, с изузетком текста који књигу отвара (о песми Мирослава Антића), а који се овде објављује први пут, и једног који је објављен као поговор (за књигу Т. Николетића). У научној јавности ови су текстови (изуев тог једног) већ заживели, али ће овако обједињени свакако још лакше наћи пут до оних којима су професионално значајни, као и до шире заинтересоване публике. Повод за ову књигу јесте потреба да се остави трајни дар унуцима, којима је књига посвећена, а поред њих и свима онима којима је књижевност на српском језику важна. Ипак, из белешке о аутору јасно се види да су најважнији Хелена и Александар (истакнуто двоструко: графостилистички и детерми-

нацијом „врло значајно“), односно њихов будући суд о садржини ове књиге, али и однос према језику, који има своје различите видове.

Писци и дела разматрани у овој књизи разноврсни су и жанровски и по времену стварања. Ковачевићеви огледи посвећени су делу Јована Јовановића Змаја, Душана Радовића (два текста), Мирослава Антића, Душка Трифуновића, Тиодора Росића, Тода Николетића, Жељка Пржуља и Милице Бакрач; обухваћени су поезија, проза, афористика и драма. Писани су и екавицом и ијекавицом, како аутор напомиње – онако како су поднети и на скупу, а на крају сваког дати су извори и литература. Књига садржи и предговор којим се објашњава повод за настанак ове књиге, крајње личан али и научно образложен, а на самом крају и библиографску белешку и белешку о аутору.

Први пут се овде објављује текст посвећен једној песми Мирослава Антића: „Порука‘ Мике Антића деци-људима и људима-деци“ (9–30), у којем је представљена детаљна и прецизна лингвостилистичка анализа песме објављене 1981. године у збирци *Свашћта умем*. У уводном делу, Милош Ковачевић успоставља везу између поруке коју Антић шаље деци у предговору свом *Плавом чујерку* са песмом „Порука“, која говори о односу предака и потомака – од писма које песник пише, кријући у себи дечака, до поруке о непролазности живота који траје док је у потомцима и најмање „мрве“ претка. Анализирајући структурна, семантичка, естетска те емоционална својства песме, аутор показује по чему је она изузетна: издвајају се њена хетерострофичност, хетеросилабичност, испрекидана рима уз многобројне паралелизме и различите фигуре понављања, те тематске целине означене полисиндетом везника *каг* – поруке о радости и безбрижности живота, о могућим недаћа-

ма, о дељењу искуства и о трајању. Ковачевић посебно издваја употребу речи *киша* и *зора* које све до последње целине означавају нестанак предака, да би у последњој целини, нарушавањем синтаксичког паралелизма, те две речи добиле посве другачије значење – оне доносе нови живот, а у потомцима трају и преци.

Следећи текст посвећен поезији, „Језичка планетарна дечија кућа Тода Николетића” (63–68), који говори о Николетићевој збирци *Полилоша из Сојоша*, објављен је као поговор књизи. У њему Ковачевић истиче песникову жељу да децу упозна са различитим културама и језицима и у томе препознаје песниково провоцирање интегрисане наставе, као једног од пожељних модела у савременом образовању. На неколико одабраних примера на којима је извршена лингвостилистичка анализа аутор показује и доказује највећу вредност Николетићеве збирке – иако пева о прикладној, практичној теми, згодној за поучавање, његове песме имају, према ауторовом суду, високу уметничку вредност.

„Мимолошки језичко-стилски поступци у 'Вуковој азбуци' Душана Радовића” (69–86) текст је посвећен поезији за децу. Ковачевић полази од Радовићеве песме „Тарам” и њене интерпретације из пера Нова Вуковића, да би показао како је сличан поступак спроведен и у поеми „Вукова азбука”, у којој је сваком слову посвећена посебна песма, без обзира на то што је песма „Тарам” нонсенсна и „сугерише могућност постојања знака с ознаком а без означеног” (70) док Радовић својим песмама дочарва управо супротно. У овом се тексту показује да се на фону песништва за децу може расправљати о веома дубоким и још увек отвореним и актуелним лингвистичким темама, као што су питања мотивисаности језичких знакова, одно-

са знака и означеног. На примерима песама о словима П, Р, М, У, Ц, Љ, З, Т, Х, Г, Ђ Милош Ковачевић показује како функционишу мимолошки поступци, мимофонија као опонашање смисла помоћу звучача (нпр. песме за Р и Х) и мимोगрафија као опонашање смисла помоћу облика слова (нпр. песма за Г). Своје тумачење Радовићеве поеме Ковачевић завршава песмом за слово В која одступа од свих осталих будући да није посвећена слову већ творцу азбуке – Вуку.

Текст „Басновита поема за дјецу Милице Бакрач” (87–106) бави се једином збирком поезије за децу из пера ове песникиње – *Вуковањем*, коју је сама жанровски одредила као „пому за децу”. У овој збирци Милош Ковачевић уочава елементе двају жанрова – басне и поеме и отуд у наслову детерминација „басновита”. Будући да је поема наратија у стиху (Поповић 2010: 7, према Ковачевић 2022: 88), пре анализе и тумачења дат је кратак садржај поеме, а затим и њени епски, лирски и лирско-драмски елементи. Детаљно су описане строфичност, силабичка структура и рима песама из *Вуковања*, уз истицање функције смене десетерца са краћим стиховима, „тамо гдје доживљаји уступају мјесто догађајима” (95). Посебан је простор посвећен анализи типова говора – туђег (правог и слободног управног говора) и ауторског, који, показује се, бива различит у зависности од тога да ли је реч о „свезнајућем” приповедачу који не учествује у радњи, или се јавља у ЈА-форми, готово увек у императиву. На крају текста, уз списак онима с кореном *вук*, даје се и разрешење ове својеврсне алегорије, утемељено на промишљањима Веселина Чајкановића – *Вуковање* је засновано на митској вези Срба са вуком: „За Србина се нпр. каже да је вук, и то је сасвим на месту утолико што је вук [...] митски сродник и

предак Србов, уопште митски представник српског народа” (Чајкановић 1994: 184, према Ковачевић 2022: 103–104).

Поезијом за децу Душка Трифуновића бави се последњи текст из тематског круга посвећеног поезији – „Језичке школске игре Душка Трифуновића” (105–128). Ковачевић овде издваја песме о школском животу, а сам аутор их је одабрао за избор сопствене поезије (Никшић – Подгорица: Унирекс – Октоих, 1991). Он пева о различитим школским предметима попут математике, географије, језика и књижевности итд. У анализираним песмама издвојено је и описано седам језичких игара, односно седам језичко-семантичко-стилских категорија: хомонимија, полисемија, антиметабола, парадокс, неологизми, фразеологизми и жаргонизми (113). Као најзаступљенији, уочени су неологизми, будући и сами једна од специфичности дечјег језика, али и различити устаљени изрази којима се Трифуновић често игра, кројећи нове од већ постојећих.

Текст о Јовану Јовановићу Змају окренут је његовој прози, односно анегдотама које је објављивао у *Стармалом*, а за потребе овог истраживања коришћена су два избора – Божидара Ковачека из 1969. и Милована Витезовића из 1982. године. Део Витезовићевог наслова искоришћен је и у наслову овог текста: „О ’Досеткама и наивностима из дечијег света’ Јована Јовановића Змаја” (31–61). Реч је о анегдотама које нису намењене деци, већ су о деци (Ковачек 1969: 483–484, према Ковачевић 2022: 31). Анализирана грађа разматрана је из два аспекта: 1) аутор је тежио да проникне у суштину хумора који је Змај забележио и закључио да тај хумор почива пре свега на нескладу дечјег света и света одраслих, те да је комично остварено „само из перспективе логике одраслих,

никако из перспективе дјечије логике” (37); 2) разоткривају се „језичко-стилски механизми творбе дјечијих досјетки, односно структурно-семантичке специфичности дјечијих у оквиру досетки уопште” (33), који се уочавају као дечја огрешења о неко од лексичко-семантичких правила (посматрано, наравно, из перспективе одраслих), а то су неологичност, полисемија, синонимија, хомонимија, хомотонија, паронимија (57). Ковачевић с разлогом закључује да Змај Јовине анегдоте могу помоћи одраслима да боље разумеју децу.

Језиком бајки бави се текст „Стилско-језичке карактеристике бајки ’Долина јоргована’ Тиодора Росића” (129–149), полазећи најпре од утврђивања разлике у језику народне и ауторске бајке: Росићеве са народним бајкама деле заједнички инвентар глаголских облика: крњи перфекат, аорист и приповедачки презент. С друге стране, у анализираним бајкама Милош Ковачевић проналази и анализира употребу глаголских прилога и предикатских апозитива који их одваја од усмене традиције, а које, уз примере парцелације реченице, представљају „битну разликовну црту Росићевих и народних бајки” (137). Предмет његовог интересовања јесте и употреба управног, односно неуправног говора, где се овај потоњи уочава као недвосмислен модерни синтаксичко-семантички поступак.

Збирку прича за децу *Дјеца са границе* (1997) Жељка Пржуља, широј књижевној јавности слабије познатог писца, Милош Ковачевић анализира у тексту „О језику и стилу јед(и)не српске збирке прича о дјеци у грађанском БиХ рату” (151–167), постављајући је у раван са Ћопићевим и Диклићевим романима сличне тематике. Непостојање књижевних дела за децу са темом последњих ратова на територији бивше СФРЈ

аутор пореди се чињеницом да је и Први светски рат остао „потпуно туђ децјој књижевности” (Петровић 2008: 238, према Ковачевић 2022: 155). Збирка има затворену композицију: састоји се од дванаест прича од којих се свака бави по једним догађајем, редом по месецима у години: месеци су експлицитно наведени, персонификовани, а делови у којима се описују изразито су дескриптивни. Као основни стилски поступак у Пржуљевом приповедном ткању истиче се контраст: супротстављени су дескрипција и дијалог, комуникативна и фигуративна употреба језика; контраст је и у одабиру онога о чему се пише, што се описује – живот у породичном дому и у колективном смештају, властити и избеглички дом, присуство и одсуство оца, осликавање српских и страних војника и, према Ковачевићу најуспелији контраст – љубав према оцу и према једној Соњи. Напослетку, највећом вредношћу ове збирке он сматра чињеницу да се успешно отргла дидактичкој позицији одраслог, црно-белом приказивању стварности и да је у њој приказано оно што је аутентично децје, психолошки аспект ратног детињства средином деведесетих година у Републици Српској.

Душану Радовићу се Милош Ковачевић враћа још једном, пишући о „Језику и стилу Радовићевих драмских текстова за децу” (169–203), где се бави драмским стваралаштвом овог великог децјег писца. Разлог томе је, како наводи аутор, неправедна запостављеност овог дела Радовићевог опуса и свођење детаљне језичко-стилске анализе његових драмских текстова (а има их двадесет и шест и сви су укључени у анализирани корпус) на радио-игру *Калеџан Џон Пилфокс*. Аутор, дакако, побраја и описује све текстове у којима је разматран овај део Радовићеве књижевности за децу, али то, нажа-

лост, није заузело превише простора, будући да је таквих радова мало. Лингвостилистичком анализом Радовићевих драмских текстова за децу обухваћени су: 1) „децји језик” који се огледа у одабиру лексике, емоционалној обојености – екскламативне и упитне реченице, графостилемско истицање; 2) језик дидаскалија, за који се уочава да је различит у зависности од тога да ли је драма писана за радио, када су дидаскалије врло штуре или их нема, будући да мизансценска и амбијентална упутства због типа извођења нису потребна; за телевизију, када се описују углавном невербалне радње; или за позориште, када се описује и психофизичко стање говорника, и понашање на сцени, али и невербалне реплике. Својим приступом драмским текстовима Ковачевић је показао колико је њихова детаљна и прецизна језичка анализа важна, не само за утврђивање књижевноуметничке вредности текста већ и за његово пуно разумевање (карактеризацију ликова, покретање радње, на пример).

Милош Ковачевић у књизи *Стилска ткања у књижевности одраслања* остаје у оквиру своје темељне научне преокупације: пре свега лингвостилистике и синтаксичке семантике, али је шири на ново тле – простор књижевности за децу. Иако се чини да о овој књижевности, поготово о канонским писцима, нема још много тога да се каже, заборавља се на чињеницу да је језик књижевности, његове лингвостилистичке особине, дакле оно што је употреба језика одређеног писца у конкретном делу, у великој мери остао *terra incognita*. Анализирајући одабране текстове, па и читаве опусе појединих писаца, како оних канонских тако и оних мање познатих, који својим квалитетом свакако заслужују пажњу шире јавности, Ковачевић примењује јасан и стабилан методолошки апарат. Поред

истраживања унутартекстуалних елемената и уочавања и вредновања стилских особина текста, аутор се увек враћа још једној својој теми – бризи за опстанак и очување српског језика, која је, када је реч о промишљањима књижевности за децу, можда још и важнија. На срећу, чини нам се да је заинтересованост Милоша Ковачевића, као изузетног стилистичара и утицајног лингвисте и педагога, скренула пажњу млађих проучавалаца језика, посебно оних који се баве књижевношћу за децу, на ово поље истраживања, што показују и овогодишњи реферати у оквиру Саветовања на Змајевим дечјим играма и Научног скупа „Књижевност за децу у науци и настави” на Факултету педагошких наука у Јагодини.

Ово обећава да ће „стилска ткања” књижевности за децу бити предмет нових и узбудљивих језичких пропитивања.

Милена С. ЗОРИЋ ЛАТОВЉЕВ*

Научна критика

UDC 821.511.141-31.03 Szabó M.

Примљено: 1. 7. 2023.

Прихваћено: 8. 7. 2023.

АБИГЕЛ МАГДЕ САБО НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

(Magda Sabo: *Abigel*, Kontrast, Beograd, 2022, са мађарског превела Марија Циндори Шинковић)

Магда Сабо (Szabó Magda), светски позната списатељица, свој омладински роман под насловом *Абиџел* (*Abigél*) први пут је објавила далеке 1970. године. Отада његова популарност у Мађарској не јењава. Међу публиком је такође омиљена и телевизијска серија снимљена према овом делу (1978), а на сцену је постављен чак и истоимени мјузикл (2008).

Радња романа одиграва се у време Другог светског рата, обухватајући временски период од септембра 1943. до марта 1944. године. Кроз причу пратимо живот, а и духовни и карактерни развој и одрастање главне јунакиње, Георгине Витаи, размажене девојке из Будимпеште која доспева у један протестантски интернат, изван престонице, у којем владају веома строга правила. Њен отац, генерал (као вођа групе отпора у редовима мађарске војске), из безбедносних разлога неће јој открити зашто она мора напрасно да мења дотадашњу школу и уобичајени начин живота. Заправо, он хоће ту да сакрије своју кћерку. Гина не разуме ситуацију у којој се наша, тешко се уклапа у нову средину; у почетку ни са девојкама из разреда не проналази заједнички језик. Бунтовна је, на-

* milena_zoric_ns@yahoo.com

прасита и хировита, тако да често запада у неприлике. Али ту је Абигел, камени кип у врту интерната, који јој је увек на помоћи. У крчаг који статуа држи девојке убацују листиће са поруком и тако од ње траже помоћ – и та помоћ никад не изостаје. Идентитет особе која стоји иза овог кипа открива се на самом крају романа, који обилује узбудљивим епизодама, зачињеним многим тајнама и загонеткама.

Од првог издања романа *Абиџел* на мађарском језику прошло је више од педесет година. Међутим, превод на српски тек је недавно (2022) угледао светлост дана, код издавачке куће Контраст из Београда (текст тумачи Марија Циндори Шинковић). Но, наше одушевљење чињеницом да је ово изузетно дело напоскон доступно и српској читалачкој публици убрзо је нетрагом нестало – чим смо се удубили у читање. Наиме, превод врви грешкама, нетачностима, непрецизностима и општом недоследношћу, што умногоме отежава праћење и разумевање текста.

Топоними се, у начелу, не преводe. У роману *Абиџел* радња је смештена у фиктивном месту по имену Аркод (Árkod). Сматрамо да није срећно решење превести га као „Јарковац“ и то уз објашњење дато на крају књиге, у *Напоменама и мање познатим речима*: „Насеље југоисточно од Зрењанина, некад у саставу Аустроугарске“ (Sabó 2022: 297¹). Ова опаска збуњује читаоце јер се у роману Аркод налази у источној Мађарској. Иначе, општа је позната чињеница да је списатељица за „модел“ Аркода узела свој родни град, Дебрецин, а описујући интернат Матулу описала је у ствари своју некадашњу гимназију „Доци“; такође, поједини професори из романа имају своје живе узорe у ауторкиној младости. У тексту се појављује и Алфелд (Alföld) – назив ове равнице која заузи-

ма јужни и источни део Мађарске на циљном језику гласи Доња земља што је још једна појединост која ће ометати читаоце, будући да неће знати где да „Доњу земљу“ сместе и како да је идентификују.

Лична имена такође се најчешће не преводe; наравно, све зависи од врсте текста. У овом омладинском роману нема потребе за њиховим превођењем. Марија Циндори Шинковић углавном их транскрибује (мењајући само редослед имена и презимена, како би био у духу српског језика; наиме, у мађарском на првом месту стоји презиме, а потом следи лично име), на пример: Георгина Витаи (у ориг. Vitay Georgina), Мици Хорн (Horn Mici), Гедеон Торма (Torma Gedeon), Анико Сабо (Szabó Anikó), Ферица Кунц (Kuncz Feri) итд. Мада, код пресловљавања понегде уочавамо и извесне непрецизности и недоследности; рецимо, презиме Валнер (Wallner) јавља се и као Валер, али и Вернер.

Међутим, код трију имена Марија Циндори Шинковић ипак ће се, из непознатог разлога, одредити за превод. Тако ће Гинина школска другарица Мари Киш (Kis Mari) постати Мала Мара. Није јасно зашто је презиме Киш уопште преведено и то у женском роду, као ни зашто презиме овде стоји на првом месту. Затим, један од наставника, иначе споредан лик у роману, презива се Елеш (Éles); на циљном језику он постаје Оштарић. Један од главних актера, професор Кениг (König), добиће, на наше велико запрепашћење, енглеско презиме Кинг. Мала Мара, Оштарић и Кинг не само што боду очи, већ у тексту који свакако није комедија делују и комично. Једино би, можда, имало смисла

¹ У даљем тексту, обимнији цитати из овог издања означени су само бројем стране.

прилагодити наслов самог дела, односно име каменог кипа, Абигел, превести као Авигеја, будући да је посреди библијско име; српским читаоцима би у овом потоњем облику можда било познатије.

У неким случајевима преводитељка ће да помеша и јунаке романа, па их погрешно наводи, а дешава се чак и да их прекрсти. Код епизоде „удадбе” на почетку романа, цео разред се „удaje” тако што се паралелно читају имена ђака и називи предмета и знаменитих личности – потенцијалних „мужева” са листе инвентара. Ко ме шта припадне, то му је будући „супружник”. Овом приликом Гини представљају и школске другарице. Реченица која следи на циљном језику гласи: „Чим су се сместиле, дебељуца (Анико Сабо, рече Торма) дограби иза врата постављен списак инвентара, а једна мршавица (Барна Мураи, рече Мала Мара) поче да чита списак” (48). Али, у изворном тексту се каже: „Ahogy elhelyezkedtek, egy kövér lány lekapta az ajtó mellől a leltárjegyzéket (Szabó – mondta Torma –, Szabó Anikó), egy vékony barna (Murai – magyarázta Kis) meg elkezdte mondani a névsort” (Szabó 1973: 57²) – [Кад су се сместиле, једна дебела девојка је скинула попис инвентара који се налазио поред врата (Сабо, рече Торма, Анико Сабо), а једна танка бринета (Мураи, објаснила је Кишова) пак почела је да чита списак имена]. Видимо, дакле, да је у преводу Мураијева добила и име, и то мушко! Наиме, Барна је мађарско мушко име, а преводитељка је од придева, односно атрибута *barna* [’смеђ, браон’, у овом контексту ’бринета’] погрешно сачинила име.

У роману *Абигел* слави се и имендан Миклоша Хортија – узгред, он је био гувернер (*kormányzó*), а не „владар”, како гласи његова титула на циљном језику. С обзиром на то да ова

прослава пада баш на Никољдан, 6. децембар, директор Торма је веома забринут да ће девојке у овој верској школи пре празновати Миклаша него гувернеров имендан па би више волео да „га зову Хорти, било како, Кајафа, Јебизевс, само да није Миклош” (182). *Јебизевс?* Можемо се запитати које име се крије иза овог, по свој прилици, погрешно преведеног, помало непристојног решења. Одговор ћемо пронаћи у изворном тексту: ради се заправо о Јевусеју, личности из Старог завета. Кад смо већ код Библије, морамо да напоменемо и то да се у тексту романа Магде Сабо спомиње и Књига откровења (*Jelenések Könyve*) која се опет преводи нетачно, као Књига постања.

Будући да се радња романа одвија у једном строго протестантском окружењу, било би нужно додатно објаснити читаоцима неке називе црквених обреда и обичаја који су код протестаната заступљени. Преводитељка и ту често греша, а читаоци сигурно неће моћи да прате непрецизно преведен текст.

Код протестаната се не држи миса, него богослужење (*istentisztelet*). Ипак, на циљном језику примењују се оба израза, наизменично. Обред причешћа, евхаристија (*úrvacsora*) код протестаната је Вечера Господња или Трпеза Господња. У преводу се користи израз „Вечера Господња”, али негде можемо прочитати и „богодарење”. Затим, код протестаната је еквивалент олтару – Сто Господњи (*úrasztala*). У роману, девојке једном приликом маштају како ће се Гина удати за поручника Кунца, њеног удварача из пређашњег, „цивилног” живота, а место овог свечаног чина биће баш интернат Матула, како је то било и на венчању чувене Мици

² Примере из изворног текста наводимо из другог издања романа (Szabó Magda: *Abigél*, Móra, Budapest, 1973) а у угластој загради дајемо наш превод цитираног текста.

Хорн. Мураијева предлаже да Гинин сведок буде професор Кениг. Оне замишљају да ће професор стајати „крај Божје трпезе са кесом хране у једној, и капом са штитницима за уши у другој руци” (152). Читаоци ће бити изнова затечени: где ли то професор стоји? Одговор проналазимо у изворном тексту: он ће, наравно, стајати код Стола Господњег (*ott fog állni az úrasztalánál*).

Чак и општепознати појам као што је Бадње вече (*szenteste*) преводи се као „свето божићно вече”. За реч *persely* [кутија за добровољни прилог] Марија Циндори Шинковић користи „шкропницу”. Вероватно је мислила на шкропионицу; овај је израз, иначе, карактеристичан за хрватско говорно подручје. Шкропионица је код католика заправо посуда за освећену водицу, значи, њој нема места у протестантској цркви. Апсурдно је стога да се у ову чинију убацују новчићи, како се то да закључити према тексту на циљном језику.

У роману *Абиџел* појављују се и ђаконисе. Код протестаната, то су неудате жене које се баве хуманитарним радом, раде као васпитачице и сл. Зову их и сестрама; оне не полагају заклетву и могу да се удају. Оне које су задужене за васпитање ученика неког разреда у интернату зову се префекте. Гинина префекта у роману јесте сестра Жужана (*Zsuzsanna testvér*). Марија Циндори Шинковић ђаконису (*diakonissza*) преводи као „ђаконицу”, дакле, изразом који се опет више користи у хрватском језику. А у *Напоменама и мање познатим речима* објашњава да је она „[п]омоћница професора, васпитача. У реформаторској верској заједници, на јавним и званичним местима, скуповима, жене које су у црквеној служби оловљавају се са брат. У роману се то најчешће јавља у саркастичном или

гротескном контексту” (297). Овај коментар не само да даје читаоцима погрешне информације, које не одговарају истини, него је чак и увредљив. У роману иначе нема ничег саркастичног, ни гротескног. Према ђаконисама се сви опходе са великим поштовањем. Магда Сабо, и сама протестанткиња, никада се не би наругала својој вери. Затим, мађарска реч *testvér* не означава пол, те се преводи према контексту: може да означава и брата, али и сестру. На циљном језику у роману *Абиџел* „брат Жужана” и „брат Ержебет” звуче неприродно, накарадно, чак и смешно. Преводитељка сугерише да се жене на језику који не познаје родове оловљавају у мушком роду – што је прави нонсенс.

Надаље, она неретко изоставља речи, синтагме или чак целу реченицу, па и пасус. На пример, код петог поглавља („Тераријум и издаја”), након реченице која се завршава речима: „осим њене марамице” (46) на циљном језику недостаје текст од дванаестак редова. У изворнику, на том месту први пут се детаљно описује изглед професора Кенига, важан моменат, дакле, за даље разумевање текста а српски читаоци лишени су ове дескрипције.

Преводитељка, затим, на више места користи множину тамо где у изворном тексту стоји једнина и обратно. Не препознаје ни индиректан говор (Магда Сабо често се служи овим списатељским поступком), па га тумачи као персирање. Примера ради, на почетку романа Гинина тетка изражава сумњу да је девојчин отац, генерал Витаи, иначе удовац, можда пронашао себи нову жену. Списатељица индиректно интерпретира тетка Мимине речи: „Asszony lesz a dologban, meglátja Gina” (Szabó 1973: 9) – [Биће да је у питању жена, видеће Гина]. На циљном језику пак читамо следеће: „Мора да је посре-

ди жена, видећете, Гина” (9). Читалац ће се сигурно замислити над чињеницом да тетка персира својој братаници.

Марија Циндори Шинковић веома често ни придеве (у реченици атрибуте) не тумачи на одговарајући начин. На пример: у изворнику се каже да је кип што стоји у врту интерната *empire lány* [ампир девојка]; скулптура је урађена, према томе, у неокласичном стилу. На циљном језику, Абигел се спомиње као „емпајер девојка” – читалац заиста не може а да се не чуди зашто на том месту наилази на енглески изговор.

Затим, кад Гина у једној прилици не може да поједе свој компот (у интернату ђаци и наставници заједно обедују) професор Кениг, тај *pákosztos szörnnyeteg* [прождрљиви монструм] тражи репете. Истакнута синтагма се на циљни језик преводи као „осведочени сладокусац” што не покрива значење речи из изворног текста; као ни опис „храбра и опака” за Мару Киш која је заправо *vakmerő és szemtelen* [смела и безобразна]. Реч *levegőzik* [боравити, шетати се на свежем ваздуху] преводи се као: ићи на „проветравање”, а *spanyolfal* [параван] постаје дословно „шпански зид”; *bűnjelek* [корпус деликти; предмети који доказују кривицу] на циљном језику су „докази греха”. Ови изрази на српском језику не призивају одговарајуће појмове/призоре и читаоци их засигурно неће добро разумети и протумачити. Даље, реч *püspök* [бискуп] преводи се једном као бискуп, други пут као жупан, а најзад и као епископ. На недоследности наилазимо и другде: Гедеон Торма је час стриц, час ујак Пирошке Торме, а девојка је њему час братаница, час сестричина. Читалац ће с тешкоћама разумети у ком су сродству ово двоје јунака романа.

У тринаестом поглављу, описује се одлазак свих штићеника интерната на радни излет.

После ручка, за време одмора, играју игру *harragszom rád* [Љут сам на тебе]: један од играча баца марамицу неком другом, уз узвик: „Љут(а) сам на тебе”, овај пита: „Зашто?”, а први брзо треба да смисли одговор, притом пазећи да не понови одговор који је већ био изречен. Ово правило у роману није наведено јер је посредни веома позната игра. На циљном језику она је преведена са „Човече не љути се” што опет не одговара врсти игре из изворног текста.

Идиоми, устаљени изрази у неком језику, не преводе се дословно. Ипак, и за ово налазимо примере у српском издању романа *Абиџел*. Сваког месеца Мици Хорн у својој кући угошћава онај разред који је постигао најбољи успех у том периоду. Дошао је ред, по први пут, и на Гинин разред; међутим, како је она у свађи са свима, њене школске другарице је (на циљном језику) опомињу: „Хеј, поштуј себе да не бисмо због тебе остале у интернату” (74). Читаоцу ће сигурно бити необична ова реченица: запитаће се како ће Гинино самопоштовање одвести девојке на Мицикину чаробну ужину. На изворном језику та реченица гласи: „Hát megbecsüld magad, hogy miattad itthon ne maradjunk” (Szabó 1973: 90), што значи да би на српском правилно било: „Е, па потруди се да не бисмо остале код куће због тебе”.

Затим, неадекватан избор речи такође даје лош ефекат. Наиме, преводилац треба да води рачуна о историјском контексту, времену у ком се одиграва радња литерарног текста, па тако и о говорном стилу јунака из тог доба. На почетку романа *Абиџел*, Гина своје личне ствари и одећу мора да преда магационерки института Матула, не би ли добила униформу. Међутим, случајно ће задржати своју дамску ташницу. Пирошка Торма приметитиће ову неправилност; на изворном језику то се описује речима:

„– Nini, retikül! – bámult el a szőke” (Szabó 1973: 32) – [Гле, торбица! – зачудила се плавокоса]. Марија Циндори Шинковић, међутим, наведе ни део преводи на следећи начин: „’Јеее, види, торбичак!’, зинула је плавуша” (27). Ни узвик „јеее”, ни реч „торбичак” за *retikül* [женска ручна торбица], па чак ни глагол „зинула је” ни су овде адекватна преводилачка решења.

Надаље, стиче се утисак да преводитељка не разуме увек у потпуности изворни текст; много је погрешно преведених реченица. Овом приликом издвојићемо само неколико примера. У почетку, Гина не верује у чудотворну моћ кипа Абигел, па на циљном језику читамо: „Завидна им је фантазија. [Њеним школским другарицама] Абигел, чудотворка! И све то у овој шуми где живе као војници, где су зидови препуни цитата из Библије” (39). Наравно, девојке не живе у шуми (која шума има зидове?), него се каже: *ebben az erdőben* [у овом утврђењу], где се притом мисли на интернат. Затим, Гинин разредни старешина, згодни „Калмар је пожурио испред директора, дубоко се поклонио и пољубио му руку” (54–55). Ма колико да су правила у Матули строга, ипак мушкарци не љубе једни другима руку. На изворном језику реченица гласи: „Kalmár élébe sietett az igazgatónak, s mélyen meghajolt a kézfogásnál” (Szabó 1973: 67) – [Калмар је пожурио у сусрет директору и дубоко се наклонио при руковању]. Пошто је Петер Калмар очигледно заљубљен у префекту, девојке већ знају „ако је Жужана дошла да слуша час, уследиће такво предавање да ће се и зидови ознојити од страсти” (162). Међутим, зидови се неће „ознојити”, него, као што је речено: *izzani fognak az indulattól* – [биће усијани од снажне емоције]. Надаље, у роману *Абиџел*, на свечаном никољданском богослужењу догодиће се скандал. Наиме, неко је изме-

нио редне бројеве псалама на таблама, тако да сви из свег гласа певају неприкладне песме. На циљном језику читамо: „Калмарова узрујаност је била јача од издржљивости његовог нервног система, није се обуздао да за време богослужења не зуцне световну реч, Жужани је дошапнуо (...)” (191). Да бисмо схватили значење ове реченице, морамо се вратити изворном тексту, где ћемо наћи: „Kalmár felháborodása erősebb volt a beidegzésnél, hogy istentisztelet alatt nem eshetik világi szó, nem bírta megállni, odasúgta Zsuzsannának (...)” (Szabó 1973: 233) – [Калмарово саблажњавање беше снажније од устаљене навике да се за време богослужења не сме изговорити световна реч, па није могао да издржи и дошапнуо је Жужани (...)]. Затим, за време божићних празника распушта се цео интернат и ђаци одлазе својим кућама. Девојке ће Гину позвати код себе а „повеле би оне и Торму, али њу директор не пушта, њему је, несрећнику, она једина жива родбина, и једино са њом живи породичним животом у ово време” (207). Зашто би директор Торма био несрећник? Ово се односи на његову братаницу, Пирошку: директор њу не пушта, пошто је „несрећница његова једина жива рођака” (*lévén egyetlen élő rokona a szerencsétlen*). На крају романа, Гина је приморана да бежи из интерната (Немци улазе у Мађарску, ухапсиће њеног оца, генерала, тако да она ту више није безбедна), украшће свечану одору своје префекте и тако прерушена у ђаконису успева да стигне код Мици Хорн и да се ушуња у њену кућу. Тамо ће се пресвући и „[д]ок је силазила низ степенице са нарамком хаљина, Мици Хорн ју је гледала с неизмерним обожавањем” (295). Опет, дакле, најлакше на погрешан превод јер је на изворном језику речено: „Mikor a ruhával a karján lelépettet, imádat volt a szemében, ahogy Horn Mi-

cire nézett” (Szabó 1973: 362) – [Када је корачала према доле са одећом коју је носила на рукама, у очима јој је било обожавање, док је гледала у Мици Хорн]. Дакле, Гина са обожавањем гледа Мици (а не обрнуто), јер је убеђена да је управо она Абигел.

Превод није успео да дочара ни списатељкин стил, њене мајсторски конструисане реченице. Марија Циндори Шинковић преводи, чини се, непажљиво, правећи грубе преводилачке грешке; брзоплета и нестручна језичка решења доводе до тога да српски читаоци засигурно неће уживати у овом ремек-делу мађарске списатељице, нити ће разумети велику популарност овог дела. Штета! Јер читаоци, а и Магда Сабо, заслужују један квалитетан превод романа *Абиџел* на српски језик.

Анико Ч. УТАШИ*

* anikoutasi@gmail.com

Нauчна критика

UDC 821.09“18“:305-055.2 (049.32)

Primljeno: 2. 10. 2023.

Prihvaćeno: 10. 10. 2023.

ISKORAK U NOVI ISTRAŽIVAČKI PROSTOR

(Dubravka Zima: *Djevojka u gradu.*

Djevojaštvo u 19. stoljeću, Naklada Ljevak, Zagreb, 2022)

Adolescentska književnost prepoznata je kao zaseban dio književnosti još šezdesetih godina 20. stoljeća, no broj znanstvenih studija posvećenih proučavanju fenomena književnosti (i kulture) za mlade na ovim je prostorima neoprostivo malen. Dječja književnost je nakon brojnih i višedesetljetnih borbi ipak uspjela pronaći svoje mjesto u relevantnim znanstvenim proučavanjima, no čini se da književnost i kulturu za mlade još čeka dug put do afirmacije u domaćim znanstvenim krugovima. To je tim neobičnije jer već više od dva desetljeća svjedočimo jednom fenomenu koji je nemoguće ignorirati: procvatu književnosti za tzv. mlade odrasle, ali i silnoj popularnosti *crossover* književnosti, tj. dječje i adolescentske književnosti koju čitaju i odrasli. Ako pogled pružimo i izvan uskog polja književnosti, suočit ćemo se s gotovo sveopćom juvenilizacijom društvenog, kulturnog i medijskog polja; dominantni diskursi privilegiraju mladost u gotovo svim njezinim aspektima, što neizbježno utječe i na svakodnevnicu ljudskih subjekata u velikom dijelu razvijenog svijeta. U znanstvenom proučavanju mladenačke kulture veliku su ulogu odigrali kulturalni studiji, osobito britanski, koji umnogome predstavља-

ju početnu točku razvitka te teme kao znanstveno relevantne. Na tragu metodologije kulturalnih studija, od osamdesetih se godina razvijaju *youth studies*, jasno izdvajajući mlade kao specifičnu društvenu i kulturnu grupu koja igra sve veće ulogu u suvremenom društvu i globaliziranom svijetu razvijene tehnologije i medijske konstrukcije stvarnosti. No, kada su mladi po prvi puta prepoznati kao zaseban dio populacije, koji nisu ni djeca ni odrasli? Arièsovi uvidi o djetinjstvu kao povijesno konstruiranoj, a ne biološkoj kategoriji već su opće mjesto, no adolescencija je, još i više, povijesno nepoznata. Korijene njezina prepoznavanja pronalazimo u drugoj polovici 19. stoljeća, osobito što se više primićemo njegovu kraju. Knjiga Dubravke Zime u kontekstu svega dosad napisanog predstavlja značajan istraživački iskorak u proučavanju ove teme u hrvatskoj znanstvenoj zajednici, pri čemu je ona, kao što je vidljivo iz naslova, suzila fokus na gradsko djevojaštvo u 19. stoljeću. Pritom se djevojaštvo promatra kao dvojaka kategorija: kao življeno iskustvo i kao predodžba koja cirkulira u književnim, pedagoškim, pravnim i drugim kulturnim tekstovima. Stoga je knjiga i koncipirana tako da dva ključna velika poglavlja odgovaraju naznačenoj dvojakoj koncepciji: „Djevojka u gradu: opis, regulacija, imagologija” i „Djevojka u gradu: življena djevojaštva”. Prije njih je uvodno poglavlje koje postavlja istraživanje u teorijske i metodološke okvire, oslanjajući se na postojeće inozemne i hrvatske studije na tu i srodne teme. Kako autorica odmah na početku uvodnog poglavlja ističe, metodološki se oslanja na studije djetinjstva i mladosti (*childhood and youth studies*), historiografiju, književnu povijest i hermeneutiku. Vremenski raspon istraživanja obuhvaća razdoblje od kasnih 1860-ih, kada „građansko društvo postupno zacrtava obriše građanske adolescencije” (str. 14) pa do 1901.

godine u kojoj su djevojke prvi put mogle redovno upisati studij na zagrebačkom sveučilištu. Djevojaštvo je shvaćeno u skladu s pravno-formalnim odredbama prema Austrijskom općem građanskom zakoniku koji razdoblje do četrnaeste godine vidi kao status nedoraslosti, a dvadeset četvrtu godinu kao granicu pravne zrelosti. Osim pragmatičke gornje i donje dobne granice, važan je kriterij predstavljao i predbračni status djevojke. U nastavku poglavlja, autorica daje pregled važnih historiografskih studija koje su proučavale razvoj građanskog društva u hrvatskim zemljama kroz 19. stoljeće, kao i suvremenije studije o povijesti svakodnevice istoga razdoblja. Nadalje se fokus sužava na kratak pregled historiografije djevojaštva u svjetskom i hrvatskom kontekstu. Iako ističe rastući značaj djevojačkih studija kao inter- i multidisciplinarnog pristupa na razmeđu društvenih i humanističkih znanosti, osobito prikladnog za analizu odnosa djevojaštva i popularne kulture, autorica s obzirom na svoju primarno historijsku perspektivu odlučuje oslanjati se na studije o povijesti mladenaštva i djevojaštva. Ono što je zajedničko svim studijama koje Dubravka Zima u svojem pregledu spominje jest svjesnost o važnosti klase za analizu djevojaštva te odnos privatne i javne sfere, uloga obitelji i patrijarhalnog društvenog ustroja na živote djevojaka. Za razliku od inozemnih studija, autorica ističe kako hrvatske studije životnoj svakodnevici djevojaka dosad nisu posvećivale veću pažnju.

Poglavlje „Djevojka u gradu: opis, regulacija, imagologija” otvara se zanimljivom opservacijom o tome kako se od 1860-ih pa prema kraju stoljeća, kao normativna djevojačka figura postavlja pripadnica situirane građanske srednje klase ili čak više srednje klase, dok se radnička i druga neprivilegirana djevojaštva povlače na margine javnog diskursa. Kroz takve se normativne figure

građansko društvo samopotvrđuje, „projicirajući težnje [građanskog društva] za udobnošću i napretkom” (43). Nakon prikaza pravne regulative, o čemu je već bilo riječi, autorica analizira pedagošku i (pseudo)psihološku imagologiju građanskog djevojaštva. Ključni imagem koji se nalazi u temelju tih imagologija te preko kojeg će se kroz pedagoške i javne politike regulirati ženski i djevojački životi 19. stoljeća jest „naravna odredba”. Ona podrazumijeva brak i majčinstvo kao ključnu, ako ne i jedinu moguću društvenu ulogu za djevojke i žene. To je stalno mjesto koje se reproducira u cijelom nizu različitih diskurzivnih praksi, javnih politika i kodova ponašanja. Naravna je odredba itekako bila presudna u raspravi o obrazovanju djevojaka, tj. njezino je prekoračenje u svrhu višeg obrazovanja nailazilo na snažnu vrijednosnu osudu u velikom dijelu pedagoškog diskursa. Naravna je odredba neizostavno povezana s velikim izvorom građanskih strahova u 19. stoljeću, točnije sa seksualnošću. Kako kaže D. Zima, seksualna nevinost, čistoća, neupućenost i zazor od seksualnosti najvažniji su zahtjevi koje građansko društvo postavlja djevojkama. Drugi veliki strah, projiciran u niz tekstova različite namjene, jest onaj od djevojačkog čitanja i opasnosti koje čitanje potencijalno donosi, tj. od mogućeg moralnog iskliznuća iz okvira strogog patrijarhalnog poretka. Problem je u tome, vjeruje se, što djevojka ne razaznaje fikciju od zbilje te će pročitano shvatiti doslovno i pokušati se na taj način ponašati u stvarnome životu. U pozadini toga straha jest opasnost od pretjeranog predavanja osjećajima i strastima. Još jedno stalno mjesto imagologije djevojaštva jest isticanje mentalnih, emocionalnih i karakternih razlika među mladićima i djevojkama. Ove najvažnije predodžbe Dubravka Zima zatim analizira i proširuje u prikazu nekoliko pedagoških publikacija u drugoj polovici 19.

stoljeća autora Davorina Trstenjaka, Josipa Galla, Marije Jambrešak itd. Potom se autorica pomiče na proučavanje figure djevojke u fikcionalnoj književnosti do kraja 19. stoljeća. Pritom uvodi u analizu teorijski pojam *diskurzivni adut* koji je razvila Dawn H. Currie. Radi se o diskursu koji pobjeđuje sukobljene diskurse koji su prethodno unijeli proturječje u proizvodnju značenja. Drugim riječima, diskurzivni adut je način na koji se proturječje prevladava i samoopravdava te na taj način naturalizira. D. Zima pronalazi nekoliko takvih diskurzivnih aduta u proučavanju likova djevojaka u književnim djelima. Prvi je metafora pupoljka koji s jedne strane konotira mladost i nevinu ljupkost, a s druge personificira mušku erotsku žudnju. Drugi diskurzivni adut vezan je za već spomenutu opasnost od čitanja, osobito ljubavnih narativa, a gotovo svi književni tekstovi do kraja 19. stoljeća uzimaju narativ romanse kao sižejnu okosnicu. Kao treći diskurzivni adut izdvaja se jasan raskorak između figure djevojke oblikovane unutar adolescentskog književnog polja i predodžbe o djevojkama u nedječjoj, kanonskoj i popularnoj prozi 19. stoljeća. Naime, likovi djevojaka u adolescentskoj književnosti ostaju pasivni i poslušni do samoga kraja, dok u nedječjoj književnosti pokazuju razvoj, rast i promjenu te utječu na samu naraciju svojim djelovanjem. Predodžbe ženskih likova u kanonskoj nedječjoj književnosti 19. stoljeća poprilično su istražene kroz studije Natke Badurine, Stanka Lasića, Krešimira Nemeca i dr. Na nizu prozних književnih djela D. Zima pokazuje kako se djevojački lik ocrtava prvenstveno kao objekt muškarčeve žudnje, a koji može zadobiti dva oblika, kao pozitivan, moralan, uzvišen, ali i pasivan i sterilan lik časne djevice ili kao opasan, zavodljiv, aktivan lik nečasne, zle, pogubne djevojke. S druge strane, književno polje dječje i adolescentske književnosti razvija se po-

sve neovisno o razvoju nedječjeg književnog polja. Središnji regulatorni koncept dječjeg i adolescentskog književnog polja jest, kako je primijetila Maria Nikolajeva, tzv. aetonormativnost, tj. samorazumljiva normativnost odraslosti u dječjoj i adolescentskoj književnosti. Primjećuje to i autorica u analizi književnih djela s kraja 19. stoljeća; likovi teže odraslosti kao neupitnom idealu u koji će se neproblematično i poslušno uklopiti na narativnom završetku.

U sljedećem velikom poglavlju, pod naslovom „Djevojka u gradu: življena djevojaštva”, autorica se okreće rekonstrukciji i interpretaciji svakodnevnice i kulturne povijesti gradske djevojke tijekom 19. stoljeća pri čemu se oslanja na osobne tekstove djevojaka: dnevničke, memoarske, epistolarne i dr., kao i na arhivsku građu i druge povijesne izvore. Dubravka Zima odabire tri djevojke kao reprezentativne figure građanskog djevojaštva koje su ostavile pisane zapise o svojem djevojaštvu: Dragojlu Jarnević, Ivanu Mažuranić i Vilmu Miskolczy (Vukelić). Ovo je poglavlje koncentrirano oko nekih bitnih tema djevojačke svakodnevice: tjelesnosti i odijevanja, kretanja u prostoru, obrazovanja, prakse društvenosti te afektivnosti (zaljubljenosti i ljubavi). Djevojačko je tijelo podvrgnuto stalnom nadgledanju i disciplini, a osobito je važno voditi brigu o reproduktivnom zdravlju djevojaka jer se sukladno ideološkom kontekstu vjerovalo da o tome ovisi fizičko i simboličko zdravlje nacije. Briga se posvećuje vježbanju jer se mlitavo tijelo lošeg držanja povezuje s degeneracijom i dekadencijom. Odijevanje je sve do kraja 19. stoljeća takvo da sputava žensko tijelo, što je u suprotnosti s težnjom o djevojačkom kretanju i vježbanju. Pritom je osobito na lošem glasu korzet koji nemilosrdno steže gornji dio tijela. Od navedenih triju djevojaka, Dragojla Jarnević u svome dnevniku najveću pažnju posve-

ćuje problemima tijela, uz koje veže pretežito negativne asocijacije i emocionalna stanja.

Prostor i djevojačko kretanje prostorom u 19. stoljeću neke su od važnih tema koje reflektiraju odnos privatne i javne sfere u tome razdoblju. Upravo su u ovome aspektu najvidljivije klasne razlike. Djevojke srednjeg i višeg građanskog sloja sputane su u kretanju vanjskim prostorom, na ulici im je potrebna pratnja, koju često čini služavka, djevojka iz radničkog sloja. Za njih ne vrijedi pravilo o ograničenosti samostalnog kretanja gradom. Također nije prikladno da građanske kćeri nasamo, osobito u unutrašnjem prostoru, borave s mladićem. Djevojačka prisutnost u gradskom prostoru stoga je jasno regulirana i ritualizirana, npr. djevojačke šetnje građanskim parkovima u doličnom društvu ili sudjelovanje u javnim gradskim manifestacijama, crkvene procesije, hodočašća, slavljeničke „bakljade” itd. Mali prostori slobode mogu se nazrijeti u zapisima D. Jarnević i V. Vukelić kao ukradeni trenuci skrovitog, nenormativnog hodanja, osobito prirodom.

Što se obrazovanja tiče, djevojke su do kraja 19. stoljeća završavale četverogodišnju pučku školu i po želji još četiri godine više djevojačke škole. Do početka 1890-ih, gimnazijsko obrazovanje im je bilo nedostupno, kao i sveučilišno. Rijetke ambiciozne obitelji slale su djevojke u ženske internate izvan Hrvatske, u Beč ili Graz. Tek je, kao što je spomenuto, 1901. dozvoljen upis djevojkama na Mudroslovni fakultet. Djevojke iz seoske sredine rijetko su se obrazovale dulje od dvije ili četiri godine. Opće uvjerenje je da je obrazovanje opcija ako djevojka ostane neudana. Godine 1892. otvara se ženska preparandija koju po hađaju mahom djevojke iz viših slojeva, no ne s namjerom da postanu učiteljice, nego zato što je to tada jedino dostupno obrazovanje za djevojke.

Okrećući se trima središnjim ženskim ličnosti- ma ovoga poglavlja, Dubravka Zima ističe kako su D. Jarnević i I. Mažuranić završile svoje formal- no obrazovanje s jedanaest godina, što osobito može čuditi u slučaju Ivane kao pripadnice ugled- ne i obrazovane obitelji Mažuranić, dok Vilmu Vukelić, rođenu u obitelji trgovaca, roditelji šalju u bečki internat, a kasnije je u Beču upisala i studij.

U gradskim se središtima krajem 19. stoljeća razvijaju kompleksniji oblici društvenoga života, iz kojih su djevojke, kao što je već bilo i spome- nuto, uglavnom isključene. Svojevrсна iznimka, koja ipak nailazi na kontroverze, jest javni ples. Djevojke koje više ne polaze škole mogu sudjelovati u javnim plesovima, no u pratnji, najčešće majke. Prikladna društveno-kulturna praksa jest i odlazak u kazalište, o čemu osobito svjedoči dnevnik Ivane Mažuranić. Treća, samotna prak- sa jest čitanje. Djevojkama građanske klase nije dozvoljeno ići po kavanama i gostionicama.

Posljednji dio ovog velikog poglavlja govori o djevojačkoj afektivnosti. Razlikuju se afektivno- sti na koje se gleda blagonaklono, kao što su lju- bav prema Bogu, domovini i obitelji, i one koje potencijalno mogu narušiti djevojačku krepost, a koje se odnose na romantičnu naklonost prema mladiću. Ipak, iščitavajući tri dnevnika, D. Zima nalazi zapise i o ovoj drugoj afektivnosti koji ne- rijetko svjesno prelaze granicu prikladnog i pri- mjerenog. Dragojla Jarnević opisuje svoju vezu s muškarcem koju na kraju prekida i ostaje svojom voljom neudana. Ivana Mažuranić piše o ljubavi prema domovini i Bogu te o odnosu s majkom, ko- joj ne želi pričati o svojim simpatijama prema mladićima. O njezinu odnosu sa zaručnikom, ka- snije mužem, Brlićem, više se može saznati iz njihovih pisama. Vilma Vukelić u svojim memoar- skim zapisima puno piše o ljubavi prema budu-

ćem suprugu kojeg je upoznala još kao djevojči- ca. Kako Dubravka Zime zaključuje, djevojački afektivni život bogat je i raznolik te je to područ- je koje je najizrazitije izbjeglo pedagoškom i ide- ološkom nadzoru, utjelovljenom najčešće u figu- rama roditelja.

Knjiga Dubravke Zime izuzetno je iscrpna, informativna, detaljna i instruktivna studija o dje- vojačkom identitetu u kontekstu hrvatskog gra- đanskog društva 19. stoljeća. Služeći se brojnim izvorima, autorica efektно dokazuje svoju osnov- nu tezu o sveprožimnoj regulaciji svih aspekta djevojačkih građanskih života. Pritom je jasno ka- ko diskurzivni prikazi u fikcionalnoj i nefikcio- nalnoj književnosti utječu na živote žena, ali i ka- ko se djevojački život, osobito kako se približava- mo kraju 19. stoljeća, polako, ali sigurno odupire čvrstim i porobljavajućim normativnim okvirima pravne, pedagoške, obrazovne i kulturne regula- cije. Nesumnjivo se radi o izdanju koje je hrabro zakoračilo u novi istraživački prostor te zacrtalo temelje i u metodološkom i u historiografskom smislu. Ostaje nam čekati da se napiše povijest djevojaštva u 20. stoljeću.

Lana Z. MOLVAREC*

* lmvare@ffzg.hr

Научна критика
UDC 821.163.41-94.09 Ostojić T.
Примљено: 22. 5. 2023.
Прихваћено: 5. 6. 2023.

МЕНИ ЧИСТО НИЧЕ КРИЛО

(Тихомир Остојић: *Мој дневник*,
приредила Александра Јовановић,
Нови Сад, Матица српска, 2022)

„Мени чисто ниче крило,
У небо бих прно плаво,
Као шева кликно б': Мило
Прамалеће! здраво! здраво!”

(*Поздрав пролећу*, 156)

Објављивањем *Дневника* Тихомира Остојића (1865–1921) не само да је обogaћен овај жанр у историји српске књижевности, већ је дат и шири допринос, нарочито у погледу сазнавања посве непознатих или мање познатих појединости његовог животописа. То, дакле, значи, да *Дневник*, осим што је објављивањем постао нова знаменитост, има и своју документарну вредност. Стручна јавност и читалачки кругови ван ње на увид су добили сведочанство које открива готово заборављени део опуса значајне личности српске културе друге половине XIX и почетка наредног столећа. Трагом тог гимназијског рукописа, прате се духовни почeci стране фигуре какав је Остојић уистину и био.

Једноставно насловљен, *Мој дневник* Тихомира Остојића чува се у Рукописном одељењу Матице српске. Приређено издање овог дневника проистекло је из научног рада Александре Јовановић, који се бави животом и радом

Т. Остојића. Предговором књизи показала се и доказала посвећеност приређивача, али и књижевноисторијска поузданост, неопходна у читању ове књиге. Предговор уједно предочава историјски оквир тј. друштвене прилике и оно-временни живот Новог Сада у чијем су средишту новосадска гимназија и њени ученици. Необичност (и у исто време драгоценост) овог дневника пре свега је у томе што га је писала, такорећи, рука младића. Наиме, још као ученик Велике српске православне гимназије, Тихомир Остојић почео је да бележи своје доживљаје, импресије и запажања. Тај посао, чини се, није схватао олако:

Већ сам одавна намеравао, да пишем дневник, али до сад нисам никад могао стално да изведем своју намеру; јер или бих почео, али не бих довршио или не бих имао времена да га пишем или ако и имам времена није човек увек расположен за писање дневника. Но, одсад озбиљније [...] Жртвоваћу сваки дан или сваки други, трећи дан по једно четврт сата писању свог дневника. И тако у име божије почињем *дневник!* (19).

Дневничко бележење обухвата период од 1881. до 1884. године (први запис потиче од 20. септембра 1881, а последњи од 5. маја 1884). То време од непуне три године (са извесним мањим прекидима) открива атмосферу у којој стасава шеснаестогодишњи гимназијалац. Није само реч о његовом приватном окружењу, већ и о ономе што се налази изван тог оквира. Такву датост условило је, напосто, Остојићево настојање да прати друштвена, културна и политичка дешавања и да у њих буде укључен. Иако је његова свакодневица углавном заузета ревносним испуњавањем школских обавеза и друговањем са вршњацима (која, узгред, имају

важну улогу у његовом животу), Остојић проналази време да делује као зрели млади интелектуалац. Он помно прати позоришна приказивања, исцрпно бележећи не само пуку фактографију, већ, што је много важније, своје утиске. Углавном хвали глумце и њихову уметничку вештину: Димитрија и Драгињу Ружић, Перу и Јелисавету Јецу Добриновић, Милоша Цветића, Милку Гргурову и др. (који се иначе сматрају најбољим глумцима тога времена). Када год би му се указала прилика, није пропуштао да погледа познате драмске комаде: *Ромеа и Јулију*, *Млејтачкој шртовца*, *Кир Јању*, *Максима Црнојевића*, *Перу Сејединца*... Управо захваљујући Остојићу, сазнајемо да је део тог позоришног новосадског живота био и Јован Јовановић Змај. Осим театра, Остојић прати и подржава идеје и програм Светозара Милетића и не крије своје одушевљење више пута понављајући: „Живео Милетић!” Средина га, очигледно, није остављала равнодушним и Остојић је, подстакнутим осећањима која је доживео, све то записивао. Очима данашњег читаоца *Дневник* није интересант само као читљиво (и често духовито) штиво већ и као прилика да се кроз њега упозна Тихомир Остојић као главни јунак тих дешавања. Осврћући се на период од претходних годину дана, Остојић 1882. закључује: „У овој књизи стоји моје мишљење, моје осећање, мој живот” (113), тиме откривајући основу свога писања. У *Дневнику* се, очекивано, као најзанимљивији издвојио лик онога ко га пише, између осталог и зато што је могуће увидети околности које су касније утицале на формирање његове зреле личности. У томе је кључну улогу имао извештај *Тосиодин*, о коме се читалац извештава већ на почетку. Реч је о Јовану Грчићу,¹ којег је Тихомир Остојић тако осло-

вљавао. Остојић је, наиме, био његов питомац, један од најбољих ученика, а осим такве споне везала их је и чињеница да је млади гимназијалац током школовања становао у Грчићевом дому:

Ох, боже, зато га награди подај му дуг и срећан живот и штогод зажели, а ти налазиш за добро! Ја ћу гледати како сад својим добрим владањем тако у будуће колико узмогу да му се бар један део одужим, јер таква дела само бог може достојно наградити! (24).²

Чини се да је Остојић своје обећање испунио, будући да је до краја остао на путу знања који му је предочио управо Грчић. Истој гимназији, у којој је га је упознао, Остојић се вратио у својству суплента, а касније и професора. Када је 1900. године Марко Малетин ступио у ову школу, није било суђено да му Остојић буде професор (постао је то много касније), те је зато прилику да га види у школској згради увек и са радосћу користио. Појава увек одмереног и уздржаног човека, подстакнута причама старијих ђака, будила је у њему радозналост колико и поштовање. Чини се као да се у тим (не)намерним сусретима према њему односио слично као и сам Остојић према Јовану Грчићу.³ Ипак, не треба заборавити чињеницу да њихов однос није био сасвим хармоничан – једно време Грчић и Остојић нису говорили. Разлог се

¹ Јован Грчић (1855–1941), књижевник, књижевни историчар и критичар, позоришни и музички критичар, професор Српске велике православне гимназије.

² Осим Грчића, важна фигура у његовом животу била је и мајка Савета, која је, како би отхранила сина, радила у кући Марије Грандафил, чувене српске добротворке.

³ Више в. у: Марко Малетин, „Тихомир Остојић, узор новосадских ђака пре Првог светског рата”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 13, св. 1, Матица српска, Нови Сад, 1965, 121–154.

највероватније крио у томе што је Остојић погрешно схватио исувише наглашену родитељску бригу. До измирења је дошло после неколико година, када се међусобно изгубљено поверење поновно успоставља. Но, вратимо се деценију уназад, у време када је Тихомир и даље гимназијалац, један од најбистријих међу својим вршњацима.

Живо интересовање за ондашњи јавни живот није било једино у Остојићевом видокругу. Амбициозан, он жуди за новим знањима, предаје се књизи и онда када то није обавезно (чита литературу на немачком и мађарском језику, класичне писце: Гетеа, Шилера, Шекспира), слуша предавање др Илије Огњановића Абуказема. Нарочито је изражена његова потреба за усавршавањем у свету музике. О Остојићевом музичком наступу крајње похвално пишу дневни листови *Застава* и *Српско коло*.

Потоњи секретар Матице српске и уредник најстаријег часописа рећи ће на једном месту: „Ах, у том 'Летопису' од новијег доба има баш шта читати. Баш вреди. Та у њему раде најбоље снаге. То је увет наше најновије књижевности” (31). Он већ тада упознаје странице листа чију ће судбину и сам кројити када 1912. дође на његово чело. Дужност уредника обављао је наредне две године.⁴

Да је писан не само током периода школовања, већ и касније, *Дневник* би представљао значајан удео у обимнијем књижевноисторијском сведочанству. Овако, он остаје мали, но ипак важан део у откривању зачетака културног и књижевног рада Тихомира Остојића. Ево и примера тој тврдњи. Пре него што га је упознао лично, Остојић је знао за Змаја и његову поезију: „Наука, изображење, то треба да има сваки човек пред очима; као што извикује наш Змај:

Знање је сила, знање је моћ / Учите, децо, дан и ноћ!” (60). О једном од пресудних момената у свом младом животу Тихомир Остојић оставља траг управо у *Дневнику*, свестан важности прилике која му се пружила. Запис од 23. августа 1882. године доноси следеће сазнање:

Луче је за мене био знаменит дан. Био сам код чика-Јове Змаја (он је овде). Одно сам му један састав мој: „Из мог дневника” (у Каменичкој башти) да види је ли за „Невен”. Прочитао сам му га. Он је казао да је добро. Осим тога смо се разговарали још ваздан (109).

Том приликом Змај га је позвао да илустрацијама сарађује у *Сшармалом*, али је Остојић одбио, сматрајући да није томе дорастао. У једном каснијем запису, обелодањује своју намеру да напише и у *Невену* објави једну своју приповетку (исто то учиниће и Милутин Јакшић, његов најбољи пријатељ о коме неретко пише) и неколико дана затим, то се, записује он, и десило.

Особеност и, уједно, драгоценост приређеног издања јесте у томе што осим дневника садржи и запис који је, под насловом *Из мој дневника*, сам Остојић припојио бележници *Мој дневник*. Поменути запис, настао 15. маја 1882, заправо говори о излету шеснаестогодишњег гимназијалца којем се придружио и његов татор, Јован Грчић, за којег је био врло везан. Премда необиман, прилог је значајан као један од најнепосреднијих увида у њихов међусобни

⁴ Тихомир Остојић био је један од највреднијих матичара, радио је на народном просвећивању и сматран је великим реформатором (те идеје могуће је читати у часопису *Покрећ*). Као уредник *Лешојиса* успео да је окупи угледна имена, али га је у тим амбициозним плановима, нажалост, прекинуо рат.

однос, чија се природа, осим у Остојићевом *Дневнику*, може увидети и у њиховој преписци.⁵ Тај запис Остојић је заправо наменио Змајевом *Невену*.

У другом делу бележнице, обједињени под насловом *Моји умотвори*, налазе се записи настали у исто време када је вођен и дневник. Иако би наслов упутио на искључиво ауторске записе, међу „умотворима” су и стихови песника Хајнеа, Хартмана, Ленауа, дакле романтичара које је Тихомир Остојић у то доба углавном и читао. Осим поезије, а тематски и расположењем њој слични, на истом месту могу се наћи и прозни пасажии, писани у романтичарском заносу, као и краћа листа позоришних представа које је Остојић гледао и своје импресије касније уносио у бележницу.

Разумљиво, Остојић *Дневник* престаје да пише након 1884, јер те године уписује студије у Пешти, те му, највероватније, није преостајало времена да се посвети бележењу својих доживљаја. Уосталом, на тај закључак може навести и чињеница да су последњи записи из поменути године знатно ређи него у претходним, или су краћег обима и мање дескриптивни (попут записа од четвртка након Ускрса: „Једва чекам да прође матура”). У књизи су приложени делови *Дневника*, тако да се поједине, од укупно стотину и девет страница рукописа, могу видети.

Уколико бисмо морали пренети основно осећање које се ишчитавањем дневника задобија, послужили бисмо се у том смислу речима из записа од 22. септембра 1881. године: „Пасија

је то писати тако дневник. Ту могу све исповедити као своме пријатељу. Ја сам се баш заљубио у њега” (22). Дневнички записи само су у први мах пасажии прожети различитим занимљивостима и дечачком непатвореношћу. Пажљивим ишчитавањем, закључујемо, они су много више од тога. *Дневник* је наимае, корисно оруђе у откривању биографских датости, од којих неке засигурно и нису биле познате; дневници, уосталом, откривају најинтимнију страну личности. У случају Тихомира Остојића та страна осветљена је управо захваљујући његовим сопственим записима, на најнепосреднији начин. Млади Остојић, о којем се на тај начин дознаје, заправо је онај Тихомир Остојић који је историји и књижевности остао познат као један од највећих интелектуалаца у годинама пре Првог светског рата и непосредно након тога. Када се има на уму та чињеница, онај сегмент живота који је записан у *Дневнику* морао би бити незаобилазан за проучаваоце који теже свеобухватном познавању његовог живота и рада.

ЛИТЕРАТУРА

- Грчић, Јован. *Поршреџи с њисама, књ. 2*. Загреб: Издање Новосадског Остојићева фонда, Загреб 1924, 27–158.
- Малетин, Марко. Тихомир Остојић, узор новосадских ђака пре Првог светског рата. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 13, св. 1 (1965): 121–154.
- Ненин, Миливој. Преписка учитеља и ученика. *Сви моји банатски њисци*. Ново Милошево: Банатски културни центар, 2016, 38–52.

⁵ Јован Грчић, *Поршреџи с њисама, књ. 2*, Издање Новосадског Остојићева фонда, Загреб, 1924, 27–158. Преписка се налази у Рукописном одељењу Матице српске.

О њиховом односу писао је и М. Ненин. В.: Миливој Ненин, Преписка учитеља и ученика, *Сви моји банатски њисци*, Банатски културни центар, Ново Милошево, 2016, 38–52.

* jovana.vojvodic@ff.uns.ac.rs

Јована Л. ВОЈВОДИЋ*

БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON CONTRIBUTORS

XLIX ГОДИШТА ЧАСОПИСА ДЕТИЊСТВО (1–4/2023)

БОЖИЋ, Снежана (1974, Ниш) ванредни је професор Филозофског факултета Универзитета у Нишу, на предметима из области методике наставе књижевности и српског језика. Магистарске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, а докторат одбранила на Филозофском факултету у Нишу. Научне и стручне радове и књижевну критику објављује у домаћим и међународним публикацијама. Аутор је и коаутор неколико књига и уџбеника, сарадник и истраживач на домаћим и међународним пројектима. Од децембра 2007. до јануара 2014. била је члан редакције часописа *Градина*, а од марта 2019. члан је уредништва часописа *Philologia Mediana*. Учествовала је у раду жирија за доделу књижевних награда „Стеван Сремац” (2005, 2006, 2012), „Бранко Миљковић” (2010, 2011, 2012), „Славиша Николин Живковић” (2017, 2018), „Рамонда сербика” (2017) и „Биљана Јовановић” (2019, 2020). Члан је Српског књижевног друштва и Друштва књижевника и књижевних преводилаца града Ниша (од 2019. члан Председништва Друштва). Живи у Нишу.

snezana.bozic@filfak.ni.ac.rs

БОЈАНИЋ БИРКОВИЋ, Мирјана рођена је 5. марта 1985. у Прокупљу. Запослена је на Филозофском факултету у Нишу, у звању доцента. Претходно је радила као наставник Српског језика и књижевности у Блацу, Куршумлији и Прокупљу. Током похађања докторских академских студија филологије, стручно се усавршавала на Универзитету у Орхусу, у оквиру курса летње нараторолошке школе (The Summer Course in Narrative Studies, SINS 15).

У току наставно-научног рада похађала је и савладала зимски курс санктпетербуршког и њујоршког Института за лингвистику, когницију и културу (Global Institute of Cultural, Cognitive and Linguistic Studies). Аутор је више од деведесет научних радова из области српске и компаративне књижевности, објављених у домаћим и међународним часописима и зборницима радова, књижевнотеоријских монографија *Чишалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија чишања* (2020), *Морални сведок: савремена њоеџика мемоара* (2022), као и завичајне студије *Тоџилица у делу Рага Драинца* (2021). Коаутор је читанки за пети, шести, седми и осми разред, издавачке куће Герундијум. Члан је Центра за нараторолошке студије Универзитета у Нишу, Међународног центра за православне студије Универзитета у Нишу, Центра за савремена филолошка проучавања младих истраживача Филозофског факултета. Секретар је и члан уредништва српско-румунског часописа *Исхогишња/Originations*. Добитница је Светосавске похвалнице Топличког управног округа за 2018. годину и повеље „Драинац” за допринос развоју културе Топлице. Ужа област интересовања: теорија књижевности, методологија науке о књижевности, савремена књижевност.

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

ВАСИЛЕВА, Оља (1989) дипломирала је, мастерирала и докторирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на групи за Српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Сарадник је водећих културних институција и књи-

живних часописа у земљи и иностранству. Као учесник бројних округлих столова и научних скупова објавила је велики број радова који су пре свега посвећени проучавању српске књижевности 20. века. Интересовања су јој преважно везана за проучавање савремене поезије и есејистике, прозе 20. века, књижевности за децу. Запослена је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у Центру за проучавање језика и књижевности. Живи у Београду.

o.vasileva06@gmail.com

ВЕЉКОВИЋ МЕКИЋ, Јелена (1981) дипломирала је на смеру Теорија књижевности и општа књижевност на Филолошком факултету у Београду и докторирала на модулу Теорија књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Живи у Пироту и ради на Академији техничко-васпитачких струковних студија – Одсек Пирот, у звању професора струковних студија. Објављује научне радове, приказе и критике у тематским зборницима и научним часописима, најчешће из области књижевности за децу. Њена научна интересовања усмерена су и ка књижевним текстовима и писцима из пиротског краја.

vmjelena@yahoo.com

VERDONIK, Маја (1962.) изванредна је професорка на Учитељском факултету Свеучилишта у Рједи, где предаје kolegije из подручја дјечје књижевности и медијске културе. Redovni studij hrvatskog jezika и књижевности завршила је на Педагошком факултету у Рједи 1986. године, магистрала је на Филозофском факултету у Загребу 1998. а докторирала на Филозофском факултету у Рједи 2008. темом *Gradsko kazalište lutaka u Rijeci i hrvatska lutkarska scena (1960. – 2004.)* и стекла академски ступањ докторке humanističkih znanosti. Predmet znanstvenog interesa Маје Verdonik су дјечја књижевност, медијске транспозиције књижевних дјела намињених дјечи и младима, те повјест ријечкога луткарства.

Popis objavljenih radova i drugih aktivnosti Маје Verdonik dostupan је на poveznicama: <https://portal.uniri.hr/Portfelj/800>

<https://www.bib.irb.hr/pregled/znanstvenici/300095?autor=300095>

mverdonik@ufri.uniri.hr

ВОЈВОДИЋ, Јована (1997) дипломирала је и магистрала на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. На истом факултету, тренутно је на докторским студијама. Њена научна интересовања усмерена су ка проучавању српске књижевности 19. и 20. века, односно жанровских, поетичких и тематско-мотивских обележја књижевности 19. и 20. века. Уже области интересовања: заборављени, тј. занемарени писци; стваралаштво српских књижевница; аутобиографије, мемоари и дневници у српској књижевности; проучавање архивске грађе – преписка српских писаца, рукописне оставине писаца; књижевна периодика. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је монографију *Милка Грђурова Алексић – кроз поглавља и чиновне* (2022) у едицији „Прва књига” Матице српске и приредила следеће књиге: *Јован Милекић, Живљење прошлости (аутобиографија и преписка)* (2021) и *Писма Младену Лесковицу (Васа Стамјанић и Вељко Петровић)* (2023). Од 2021. године сарадник је Рукописног одељења Матице српске. Живи у Новом Саду.

jovana.vojvodic@ff.uns.ac.rs

ВУКОМАНОВИЋ РАСТЕГОРАЦ, Владимир (1986) докторирао је на Филолошком факултету у Београду, а ради као ванредни професор на београдском Учитељском факултету. Води предмете Методика развоја говора, Лексичке вежбе и игре у васпитно-образовном раду и Методички приступ теми смрти у поезији за децу и младе. Аутор је више научних радова, као и уџбеника *Увод у методикку развоја говора* (2021). Приредио је избор из младе српске прозе *Пуцања* (2012) и избор песама о

смрти за децу и младе *Ако ти јаве: умро сам* (2018). Заједно са Вишњом Мићић написао је уџбенике српског језика за други, трећи и четврти разред основне школе. Извршни је уредник часописа *Иновације у настави*.

vukomanovicv@yahoo.com

VUČKOVIĆ, Ankica (1976) diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. U zvanju docenta radi na Pedagoškom fakultetu u Somboru. Njena naučna interesovanja usmerena su na savremenu srpsku književnost s kraja 20. i početka 21. veka: *Romani Dragana Velikića kroz savremenu kritičku recepciju* (magistarski rad) i *Srpski romani za decu na početku XXI veka u svetlu književnih nagrada (2001–2010)* (doktorski rad). Radove je objavljivala u zbornicima sa naučnih skupova, u *Zborniku Matice srpske za književnost i jezik*, a najveći broj njenih priloga može se naći u časopisu *Detinjstvo*.

ankica@ptt.rs

ГРУЈИЋ, Тамара (1977) дипломирала је, магистрала и докторирала на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик. У звању професора струковних студија за научну област Филолошке науке: Српски језик и књижевност, држи курсеве из области српског језика, културе изражавања и књижевности за децу на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Кикинди, на свим нивоима студија. Њена научна интересовања усмерена су ка проучавању поетике и критичке рецепције књижевности за децу, те међуодноса књижевности за децу, традиционалне културе и усмене књижевности. Објављује радове у књижевној периодици и учествује на научним конференцијама у земљи и иностранству. Објавила је монографије *Народна књижевност у виђењу Светислава Стефановића* (2006) и *Змајево јесништво за децу и усменокњижевна традиција* (2010). Од 2010. уредница је часописа *Зборник ВШССОВ*, у издању Високе школе струковних студија за образовање васпита-

ча у Кикинди. Од 2020. члан је Уређивачког одбора часописа *Детинство* Међународног центра књижевности за децу Змајеве дечје игре у Новом Саду. Живи у Кикинди.

tamaragrujic77@gmail.com

ДЕНКОВА, Јованка (1974) дипломирала је, магистрала и докторирала на Филолошком факултету у Скопљу. У звању редовне професорице за ужу научну област Књижевност за децу држи курсеве из књижевности за децу, европске цивилизације, македонске културе и цивилизације и македонске књижевности 19. века, на Филолошком факултету и Факултету образовних наука у Штипу (Универзитет „Гоце Делчев“, Штип). Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима (преко сто деведесет), објавила је и скрипте, практикуме и е-књиге: *Реалистична македонска ѓроза за деца и млади* (2014) и *Сказновидношћо во македонската ѓроза за деца и млади* (2015), као и штампане књиге: *Неколку навраќања кон дејствието* (2017), *Чудесношћо и реалистичношћо во ѓрозата на Глиѓор Појовски* (2020) и *Фантасијата во македонската књижевност за деца и млади* (2021). Живи у Штипу, Република Македонија.

jovanka.denkova@ugd.edu.mk

ЂУРИЧКОВИЋ, Милутин (1967, Дечани) дипломирао је и магистралао на Филолошком факултету у Приштини, а докторирао на Филозофском факултету у Источном Сарајеву, с тезама из области науке књижевности за децу. Песник, приповедач, романописац, фолклориста, књижевни критичар и публициста, објавио је и приредио шездесет пет жанровски различитих књига за децу и одрасле. Добитник је неколико награда и признања у земљи и свету и сарадник многих листова и часописа. Превођен на педесет пет језика, члан је Удружења књижевника Србије, Удружења драмских писаца Србије, Удружења новинара Србије и Европске академије наука и уметности у Аустрији. Оснивач је и руководилац Института за децу

књижевност у Београду. Ради као професор на Одсеку васпитачких студија у Алексинцу. Живи у Београду.

mdjurickovic@yahoo.com

БУРКОВИЋ, Урош рођен је 1995. у Београду. Завршио је основне (2018) и мастер студије (2019) Српске књижевности на Филолошком факултету у Београду, а тренутно је на докторским студијама на истом факултету, где ради на дисертацији о еко-критичком читању књижевног дела Растка Петровића. Запослен је на Институту за српску културу Приштина – Лепосавић као истраживач-приправник. Пише и објављује књижевну критику, есејистику, научне и стручне радове.

uros.durkovic@gmail.com

ZALAR, Diana (1965.) rođena je u Splitu, gdje je završila gimnaziju i nižu glazbenu školu. Diplomirala je Jugoslavenske jezike i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1990.), gdje je i magistrirala (1994.) i doktorirala (2002.) na područjima hrvatske dječje poezije i fantastične književnosti za djecu. Redovita je profesorica na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje radi od 1990. godine, predajući kolegije iz svjetske i hrvatske dječje književnosti. Najviše je zanima suvremena književna scena za djecu, a posljednjih godina posebice se bavi i slikovnicom. Autorica je sveučilišnog priručnika za inozemne studente *If Trees Could Walk, Poems and Stories from Croatian Children's Literature*, te knjiga *Poezija u zrcalu nastave, Potjehovi hologrami – Studije, eseji i kritike*, suautorica knjiga *Slikovnica i dijete I i II, Izlet u muzej na mala vrata – prema teoriji slikovnice*. Autorica je znanstvenih i stručnih radova, više antologija, pogovora i predgovora, recenzentica znanstvenih i stručnih izdanja. Članica je Društva hrvatskih književnika, Nacionalnog vijeća za hrvatsku dječju knjigu pri IBBY-u, Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti, uredništva časopisa *Libri & Liberi*. Suautorica je čitanki za osnovnu školu. Udata je i majka troje djece.

diana.zalar@gmail.com

ЗОБЕНИЦА, Николина (1976) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. У звању редовне професорке за ужу научну област Германистика држи предмете из старе немачке књижевности, немачке послератне књижевности, књижевног превођења, дидактике наставе стране књижевности и бајки на Филозофском факултету у Новом Саду. Њена научна интересовања усмерена су ка интердисциплинарним, интеркултурним и интермедјалним проучавањима немачке књижевности, као и компаративним истраживањима (пре свега бајки). Поред бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и монографије *Књижевно дело између естетике и политике: Лимени добош Гиншера Граса у Немачкој и Србији 1959–2009* и *Дидактика немачке књижевности као стране*. Бави се књижевним превођењем с немачког и енглеског на српски језик и чланица је Удружења књижевних преводилаца Србије. Ауторка је збирке прича *Месецева душа* и романа за децу *Моћно Око*. Живи у Новом Саду.

nikolina@ff.uns.ac.rs.

ЗОРИЋ ЛАТОВЉЕВ, Милена (1980) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду, на Катедри за српски језик и лингвистику. Професорка је струковних студија на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду где држи курсеве из области филолошких наука и методике. Била је ангажована у настави на Филозофском факултету Универзитета у Загребу (2005/2006) и на Институту за западне и јужне словенске језике Универзитета у Варшави (2006–2008). Њена научна интересовања усмерена су на развој говора деце предшколског узраста, језик књижевности за децу, али и на књижевне језике Срба у 18. и 19. веку, посебно на историјску лексикографију и лексичка истраживања. Поред бројних радова у тематским зборницима и научним часописима објавила је монографију *Славенизми у раним драмама Јована*

Стерије Појовића (2018), приредила *Јесетство-словије* Павла Кенгелца (2015) и *Улој ума чловече-скоја* Карла фон Екартсхаузена у преводу Павла Соларића (2019); један је од аутора *Речника славно-српској језика* који настаје у оквиру истоименог пројекта Матице српске. Живи и ради у Новом Саду.

milena_zoric_ns@yahoo.com

ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ, Ивана (1974) дипломира-рала је, магистрала и докторира на Филозоф-ском факултету у Новом Саду. У звању професора струковних студија ради на Високој школи за образовање васпитача у Новом Саду и на основним студијама предаје Културу говора, Сценску уметност и Књижевност за децу (коју држи и на Високој школи за васпитаче у Вршцу), а на мастер студијама држи предмете Драма и позориште – развој од антике до данас, Примена сценског израза у вртићу, Драма и позориште за децу и предшколско дете. Научна интересовања усмерена су јој ка драми и сценском изразу, као и ка проучавању књижевности за децу. До сада је са студентима припремила преко триста краћих представа (класичних, луткарских и у облику камишибај театра) с којима су учествовали на Змајевим дечјим играма, као и у Спомен-збирци Павла Бељанског у оквиру манифестације „Ноћ музеја”. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и монографије: *Ликови у српској експресионистичкој драми* (2009), *Институтивни свети Ранка Младеновића (драматичарски и критичарски рад Ранка Младеновића)* (2011; 2014. је за ову књигу добила Стеријину награду за театрологију „Јован Христић”), *Ранко Младеновић – Дrame* (2014), а као коаутор потписује *Академско позориште „Промена” Академије уметности у Новом Саду* (2019). Од 2020. члан је Уређивачког одбора *Дешњиства*. Живи у Новом Саду.

ignjatovivana@yahoo.com

ЈАНИЋИЈЕВИЋ, Валерија (1974) дипломира-ла је, магистрала и докторира на Учитељском

факултету у Београду. На истом факултету у звању је ванредног професора за ужу научну област Методика наставе српског језика и књижевности. Аутор је монографија *Родови и врсте у настави књижевности – у млађим разредима основне школе* (2007) и *Теорија књижевности у разредној настави* (2016). Један је од приређивача монографије професора Вука Милатовића *Методика наставе српској језика и књижевности у разредној настави*. Објављивала је радове у домаћим и међународним научним зборницима и часописима. Члан је редакције часописа *Croatian Journal of Education – Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje*. Један је од аутора читанке за први разред основне школе и рецензент више уџбеничких комплекта за млађе разреде основне школе.

valerija.janicijevic@uf.bg.ac.rs

ЈАЊИЋ (рођ. Максимовић), **Данијела** (1982) рођена је у Шапцу. Основне студије италијанистике завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторске студије из италијанистике и класично-средњовековне филологије завршила је на Универзитету Ка’ Фоскари у Венецији. Од 2014. ради као доцент, а од 2019. као ванредни професор италијанске књижевности и културе на Катедри за италијанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Усавршавала се у Венецији, Падови, Сијени и Перуђи. Њен научноистраживачки рад усмерен је ка италијанској књижевности и култури и компаративним истраживањима (српско-италијанске књижевне и културне везе). Била је један од руководилаца међународног научноистраживачког пројекта *Италијански трагови у књижевностима 20. века*. Објавила је већи број радова. Ауторка је монографије *Габријеле Д’Анунцио у српској култури* и монографске библиографске публикације *Storia di «Studi Novecenteschi» (1972-2007). Indici, Catalogo, Tabelle statistiche*. За превод Галилејевог *Писма Јосифу Кристини и Лорене* додељена јој је престижна међународна награда „Дијего Валери”.

danielajanjic@filum.kg.ac.rs

ЈАШОВИЋ, Предраг (1971) дипломирао је на Филолошком факултету у Приштини, где је и магистрирао, а докторирао је у Новом Саду. Радио је у ОШ „Радоје Домановић”, Институту за српску културу (једно време на руководећој позицији), Државном универзитету у Новом Пазару, а данас је запослен на Академији васпитачко-медицинских струковних студија у Крушевцу, на одсеку у Алексинцу. Био је сарадник на научним пројектима (бр. 1148020 и бр. 17802) које је одобрило и финансирало Министарство науке. Активни је сарадник више књижевних и научних часописа. Члан је Удружења књижевника Србије и Матице српске, као и низа књижевних асоцијација. У управи је Подружнице Удружења књижевника за Поморавље и председник подружнице Матице српске за Поморавље. Објавио је пет песничких збирки, као и петнаест научних и стручних књига; приредио је, ауторски и у коаутарству, тридесет четири књиге, а његова библиографија данас броји преко петсто педесет девет публикованих јединица. Учествовао је на седамдесет четири научна скупа у земљи и иностранству где је изложио реферате који су сви у целини публиковани у зборницима. Радове је објављивао на српском, македонском, румунском и енглеском. За свој научни и песнички рад награђиван је у земљи и иностранству.

pjasovic@gmail.com

ЈЕЛИСАВЧИЋ, Маријана (1992) основну и средњу школу завршила је у Бајиној Башти, а основне и мастер академске студије српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2016. одбранила мастер рад на тему „Елементи хорор фантастике у роману српског предромантизма”, за који је одликована „Бранковом наградом” Матице српске. Добитница је годишње награде Филозофског факултета у Новом Саду за најбољег младог истраживача из области хуманистичких наука за 2020. годину и друге награде на конкурсима за најбољу кратку причу у 2022, коју додељује Дом културе у Пироту. Објавила је збирку кратких прича *Прихватиши итру?*, рукопис који је награђен од

стране жирија „Прве књиге” Матице српске. Тренутно је на докторским студијама српске књижевности у Новом Саду, где је пријавила рад на тему „Хорор фантастика у српској прози 19. века”. Учествовала је на више домаћих и међународних скупова. Са Аленом Бешићем, Марјаном Чакаревићем, Аном Ристовић и Миленом Граовац приредила је трећи том *Сабраних дела Александра Ристиовића* (Културни центар Новог Сада, 2021). Са Миленом Зорић транскрибовала је и приредила роман Јована Чокрљана *Оледало добродешље и верности или жалосна прикљученија Драгољуба и Љубице* из 1829. године (Матица српска, 2020). Са Велимиром Младеновићем приредила је темат о Лују Арагону у часопису *Свеске* (2017). Члан је Матице српске од маја 2017, а члан-сарадник од јуна 2020. године. Радове објављује у периодици. Од јуна 2021. хонорарни је сарадник у књижевној редакцији Културног центра Новог Сада. Говори енглески и шпански језик. Области интересовања: хорор, фантастика, хорор фантастика, српска књижевност 19. века, филм. marijanamajche@gmail.com

KALEZIĆ-RADONJIĆ, Svetlana univerzitetska је професorka, književnica, esejistkinja, književna kritičarka, muzičarka. Njena najuža stručna profilacija, pored sedamdesetak radova iz drugih oblasti (u širokom rasponu od usmene i srednjovjekovne do moderne i savremene književnosti) vezana је за književnost за djecu i omladinu. Dati predmet predaje на Studijskim programima за srpski i crnogorski jezik i književnost Filološkog fakulteta Univerziteta Crne Gore, kao i на Studijskim programima за obrazovanje učitelja i predškolsko vaspitanje Filozofskog fakulteta u Nikšiću. Izvršna је direktorka Instituta за dječju i omladinsku književnost (2014–2023).

svetlanak@ucg.ac.me

КАРАНОВИЋ, Мирјана (1967) завршила је Карловачку гимназију, дипломирала филозофију и компаративну књижевност на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу. Магистрирала је на Одсеку за српску књижевност Филозофског фа-

култета Универзитета у Новом Саду („Типови и функције приповедача у делу Милице Мићић Димовске“). Запослена је у Лексикографском одељењу Матице српске као редакторка *Лексикона писаца српске књижевности*. Приредила је књигу *Вешта у сновању, вешта у шкању* (коаутори Васа Павковић и Владимир Димовски; Нови Сад 2016). Радове из области компаратистике, наратологије и књижевности за децу објављује у књижевној периодици.

mirjana.kararanovic22@gmail.com

КАРОВИЋ, Немања (1989) асистент је на предмету Увод у тумачење књижевности на Факултету за образовање учитеља и васпитача. Основне и мастер студије завршио је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где је и докторирао на теми *Трећа генерација српског послератног модернизма (Љубомир Симовић, Бранислав Петровић, Матија Бећковић)*. Учествоје на научним скуповима и пише књижевну критику. Сарадник је на курсу Историја српске културе, у организацији Министарства просвете, науке и технолошког развоја и Научно-образовно-културног центра „Вук Караџић“ у Тршићу. Живи у Београду.

nemanja.karovic@uf.bg.ac.rs

КЉАЈИЋ, Наташа (1981) дипломирала је, одбранила мастер рад и докторирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Радила је у београдским основним и средњим школама као професор српског језика и књижевности и школски библиотекар. Током академске 2012/2013. године била је ангажована као сарадник у настави на предмету Методика наставе српске књижевности и језика на Филолошком факултету у Београду. Бави се изучавањем методике наставе српске књижевности и књижевности за децу и до сада је објавила тридесетак радова и приручника: *Српски језик и књижевност 1 – приручник за наставу књижевности за први разред гимназија и средњих стручних школа* (Нови Логос, 2014), *Асоцијације у настави српског језика и књижевности* (Klett, 2014), *Квизо-*

ви у настави српског језика и књижевности (Klett, 2016), *Српски језик и књижевност 5* (Klett, 2018), *Српски језик и књижевност 6* (Klett, 2019) и *Српски језик и књижевност 7* (Klett, 2020). Радове објављује у часописима *Школски час српског језика и књижевности*, *Детињство*, *Књижевност и језик* и *Настава и учење*. Године 2015. добила је трећу награду на конкурс „Час за углед“ Издавачке куће Едука који је објављен у истоименом зборнику за предметну наставу. Реализатор је неколико акредитованих семинара и вебинара за наставнике. Живи и ради у Београду.

natasenjka@gmail.com

КНЕЖЕВИЋ, Саша (1971) рођен је у Сарајеву. Редовни је професор на Катедри за србистику Филозофског факултета Пале, Универзитета у Источном Сарајеву. Аутор је шест научних студија из српске књижевности, три антологије српске народне књижевности, приређивач једне читанке и више лектира за основну школу. Пише романе, драме и приповијетке.

sasa.knezevic@ff.ues.rs.ba

КОВАЧЕВИЋ, Зорана рођена је у Бањој Луци. Ванредна је професорица на Катедри италијанских студија Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци, гдје је ангажована на предметима из области италијанске културе и књижевности. Уже области интересовања су јој стваралаштво италијанске књижевнице Албе де Сеспедес и путописна књижевност. Посебну пажњу у својим истраживањима посветила је слици Италије и италијанске књижевности у српским и европским путописима 19. и 20. вијека. До сада је учествовала на више међународних научних скупова, те објављивала радове у зборницима и научним часописима. Ауторка је монографије *Andai in Italia per cambiarmi l'anima e il corpo. L'immagine del Belpaese nella letteratura di viaggio serba tra Ottocento e Novecento* (Edizioni dell'Orso, 2020).

zorana.kovacevic@flf.unibl.org

КОСТАДИНОВИЋ, Данијела (1973) дипломирала је на Филозофском факултету у Нишу а магистрирала и докторирала на Филолошком факултету у Београду. У звању ванредне професорке држи курсеве из јужнословенских књижевности и књижевности за децу на Филозофском факултету у Нишу. Њена научна интересовања усмерена су ка упоредном проучавању јужнословенских књижевности, српско-македонских књижевних и културних веза, поетике књижевности за децу и паремологије. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и монографије *Психолошко у романима Абацијева и Георгиевској: експриверсни и инприверсни психолошки шийови у роману Пустинја и шешралоџији Црно семе Ташка Георгиевској* (1999), *Одблесци, одјеци: српске шеме македонске књижевности* (2010), *Матични реализам Слободана Цунића* (2019) и приредила збирку *Добра мисла оро ира: йословице, изреке и друје крашке йоворне форме лесковачкој краја* (2000). Од 2021. уредник је часописа за књижевност, уметност и културу *Наше стваране*, од 2017. члан је редакције *Весника Московскојо йосударственото Университета* (Русија), од 2022. члан је редакције часописа *Сјекшар* (Северна Македонија), а од 2016. члан научног одбора међународне конференције *Филко* (Универзитет у Вороњежу, Русија / Универзитет у Штипу, Северна Македонија). Члан је Czech-Slovak Comparative Association, фондације „Македонија презент”, ИНАКУ-а и Друштва писаца и књижевних преводилаца Ниша. Добитница је међународне награде „Гоцева мисла” за афирмацију македонске књижевности у иностранству, а антологија *Од чежње до ероса* у издању Нишког културног центра (2014) понела је награду „Светосавски печат” за посебну књигу, као изузетан ауторски и издавачки подухват на XI Светосавском сајму књига у Нишу. Преводи са македонског на српски језик. Живи и ради у Нишу.

daniijela.kostadinovic@gmail.com

КОСТИЋ, Љиљана (1972) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филозофском факул-

тету у Новом Саду. У звању је ванредног професора за ужу научну област Књижевност са методиком на Педагошком факултету у Ужицу. Поља њеног интересовања су историја српске књижевности 19. века, књижевност за децу и историја српске културе. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је монографију *Прозно дело Владана Ђорђевића* (2021) и била један од аутора монографије *Владан Ђорђевић: живој, дело, време* (2020). За антологијску едицију *Десет векова српске књижевности* приредила је књиге о Владану Ђорђевићу, Пери Годоровићу и Лазару Комарчићу. Живи у Ужицу.

ljkostic972@gmail.com

КУЛИЦАН ГРОМОВИЋ, Бојана (1988), истраживач-приправник из области науке о књижевности, основне и мастер студије српског језика и књижевности завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Докторанд је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Њена научна интересовања усмерена су ка усменој књижевности, традиционалној култури, етнологији и антропологији као и рефлексима усмене у ауторској књижевности. Објавила је збирке песама *Небојлег* (2021) и *Скаска и мук* (2021). Пише поезију и прозу, стручне и научне радове. Новинар је и водитељ емисије *Крила* Издаваштва Битије. Удата је, мајка Растка, Његоша и Јефимије. Живи у Новом Саду.

bojanakul@gmail.com

МАРИНОВИЋ, Душица (1971) дипломирала је на Вишој педагошкој школи за образовање васпитача и учитеља у Новом Саду (1993) и Учитељском факултету у Сомбору (1998). Обавља послове продукције и организације свих активности у програмској, издавачкој и документацијској делатности Међународног центра књижевности за децу Змајеве дечје игре, где је запослена. Ради и сарађује са децом предшколског и основношколског узраста, студентима и младим волонтерима, уз континуи-

рану сарадњу са професионалним уметницима, усмерену ка свим облицима уметничког израза, са полазиштем у литератури за децу и младе.

pesa2309@yahoo.com

МАРКОВИЋ, Бојан (1985) завршио је основне и мастер студије српске књижевности и језика на Филолошком факултету у Београду, где је и докторирао са темом *Поезија и поезија авангарде за децу и младе (Александар Вучо, Оскар Давичо и Васко Поја)* – теоријски и методички аспекти. Запослен је на Учитељском факултету у Београду, у звању доцента за ужу научну област Методика наставе српског језика и књижевности. Пише научне радове, есеје и књижевну критику. Његова научна интересовања усмерена су ка проучавању поезије и њеног разумевања од стране читалаца различитог узраста, као и ка настави књижевности. Објавио је књигу поезије *Риба која је прогушала свет* (Градска библиотека „Владислав Петковић – Дис”, Чачак, Награда „Млади Дис”, 2013) и поему *Тауматрој* (Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево, Награда Задужбине „Веселин Лучић”, 2022). Коауторски је приредио хрестоматију текстова о лектири и читању *Пикник за Ирму* (ДКСГ, 2017). Уређивао је едицију савремене поезије у оквиру издаваштва Дома културе „Студентски град”.

bojan.markovic@uf.bg.ac.rs

МАТИН, Инес (1997) дипломирала је и завршила мастер студије на Педагошком факултету у Сомбору. Део мастер студија провела је на Учитељском факултету у Ријеци. За мастер рад под називом „Књижевна дела фантастичног жанра у програмском и натпрограмском избору у настави српског језика и књижевности” добила је Награду „Никола Вукићевић” за најбољи мастер рад у академској 2021/2022. години. Од 2021. запослена је на Педагошком факултету у Сомбору, најпре као сарадник у настави, а затим као асистент за ужу научну област Методика наставе српског језика и књижевности. Тренутно је студент докторских сту-

дија на Педагошком факултету у Сомбору. Живи у Суботици.

ines.m97a@gmail.com

МАЦУТ, Јован (1996) дипломирао је и мастерирао на Учитељском факултету у Београду, на смеру за образовање учитеља. На истом факултету тренутно похађа докторске студије, модул: Методика наставе српског језика и књижевности. Његова научна интересовања усмерена су ка проучавању методике књижевности, књижевности за децу и младе (нарочито кратке прозе), рецепције књижевности за децу, као и методике културе говора. За рад „Дискурс моћи у роману *Господар мува* Вилијама Голдинга – постструктуралистички приступ” добио је награду Универзитета у Београду за најбољи научно-истраживачки рад из области друштвено-хуманистичких наука у 2019. години. Учествовао је на студентским конференцијама у земљи и региону. Запослен је у сектору људских ресурса. Живи у Београду.

macut.jovan@gmail.com

МИЈИЋ НЕМЕТ, Ивана (1982) дипломирала је, мастерирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. У звању доцента ради на Академији уметности у Новом Саду. Њена научна интересовања усмерена су на дечју књижевност и фантастику. Пише есеје, студије и књижевну критику, објављује у тематским зборницима и научним часописима. Излагала је на домаћим и међународним научним конференцијама, усавршавала се на међународној летњој школи књижевности за децу у Антверпену и у Интернационалној омладинској библиотеци у Минхену.

mijic.nemet@gmail.com

MIKULEC, Daria (1985.) diplomirala je Filozofiju i komparativnu književnost te Bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu gdje trenutno pohađa Poslijediplomski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Zaposlena je u školskoj knjižnici, aktivna članica nekoliko strukov-

nih društava knjižničara te udruga u kulturi gdje surađuje na brojnim projektima, uključujući one za poticanje čitanja i razvoj čitalačke i medijske pismenosti kod djece i mladih. Urednica je časopisa za kulturu *Hrvatsko zagorje* gdje također objavljuje stručne članke i recenzije.

mikulecdaria@gmail.com

МИХАИЛОВИЋ, Милош (1998) дипломирао је српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду као студент генерације. Бави се писањем прозе, поезије и књижевне критике. Године 2013. објављује роман првенац *Зеон* (Алнари, Београд), 2015. свој други роман, *Ереја* (Градска библиотека „Карло Бијелички“, Сомбор), а 2020. збирку прича *Књига огрза*. Објавио је већи број кратких прича, претежно из жанра фантастике, у регионалним збиркама и часописима као што *Ubiq* и *Нова Галаксија*. Добитник је угледне прозне награде за младе, „Голубић Гран При“ (2014), Литерарне награде „Наталија-Натка Ћатовић“ (2015), прве награде на конкурс часописа *Улазница* за есеј (2018), друге награде „Марко Мартиновић Цар“ за кратку причу, друге награде на конкурс за кратку причу „Заврти точак“ (2021), као и више награда за поезију. Приказе и научне радове објављивао у *Летопису Машице српске* и различитим зборницима. Уредник је у ИК Златна гора у периоду 2019–2021. године. Превођен је на румунски и русински језик.

m.m.zeon@gmail.com

MOLVAREC, Lana (1983.) diplomirala je i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U zvanju je izvanredne profesorice te na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu drži kolegije iz novije hrvatske književnosti te dječje i adolescentske književnosti. Glavne teme interesa su joj kulture putovanja, teorije prostora i identiteta u suvremenoj hrvatskoj književnosti te dječja i adolescentska književnost i kultura. Objavila je niz znanstvenih i stručnih radova te sudjelovala kao izlagačica na tridesetak međunarodnih i domaćih znanstvenih konferencija. Objavila je znanstvenu monografiju *Kartografije iden-*

titeta. Predodžbe izmještanja od 1960-ih do danas (2017). Priredila je i predgovorom popratila knjigu *Vladimir Nazor* (2020). Uredila je pet zbornika znanstvenih radova: *Mjesto, granica, identitet. Prostor u hrvatskoj književnosti i kulturi* (2014), *Metafore u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi* (s T. Pišković, 2019), *Emocije u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi* (s T. Pišković, 2020), *Povijest, tekst, kontekst. Zbornik radova posvećen Krešimiru Nemecu* (s M. Kolanović, 2020) i *Ekonomija i književnost* (s M. Hameršak i M. Kolanović, 2022).

lmolvare@ffzg.hr

ОПАЧИЋ, Зорана (1970) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филолошком факултету у Београду. Редовни је професор Књижевности за децу и младе и више изборних предмета на Учитељском факултету у Београду. Бави се проучавањем књижевности за децу и савремене српске књижевности. Објавила је монографије: *Алхемичар Ђурићеведања Станислав Краков* (2007), *Поемика бајке Гроздане Олујић* (2011), *Наивна свест и фикција* (2011), *(Пре)обликовање дејинствива* (2019). Приредила је *Тумачење књижевности за децу* Питера Ханта (2013), *Антологију српске поезије за децу* *Њедрмајевској ериоди* (www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs), *Антологију књижевности за децу 1–2* (2018), *Олеге српских научника* (2019), више књига Гроздане Олујић и Станислава Кракова. Коуредница је више научних зборника и тематских бројева научних часописа. Чланица је уређивачких одбора више научних часописа и Комисије за наставу језика и књижевности МКС-а. Од 2020. са Снежаном Шаранчић Чутуром коуредница је часописа *Дејинствиво*. Живи у Београду.

zorana.opacic@gmail.com;

zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

ПАВЛОВИЋ ЈОВАНОВИЋ, Јелена (1988) дипломирала је и мастерирала на Филозофском факултету у Нишу, а до краја 2023. очекује завршетак докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Запослена је као истражи-

вач-сарадник у Центру за научноистраживачки рад Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Њена научна интересовања усмерена су ка проучавању синтаксе и историје српског књижевног језика, стилистичке, културолошке и семиотичке анализе текстова 19. века, и са освртом на књижевност за децу. Објавила је преко четрдесет научних текстова у научним часописима и тематским зборницима и учествовала на преко педесет научних скупова и конференција. Била је на студијским боравцима у Пољској, Бугарској и Немачкој. Живи и ради у Крагујевцу.

jelena.pavlovic@filum.kg.ac.rs;
jeca.pavlovic.krusevac88@gmail.com

ПАНИЋ МАРАШ, Јелена (1976) дипломирала је српско-светску књижевност на Филолошком факултету у Београду, а магистрала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. У звању ванредне професорице за ужу научну област Књижевност на Учитељском факултету у Београду предаје Књижевност за децу. На истом факултету реализује и изборни предмет посвећен савременом српском роману за децу и младе, као и изборни предмет на мастер студијама посвећен савременим приступима проучавању књижевности за децу и младе. Научна интересовања су усмерена ка савременој српској књижевности за децу, као и утицају авангардне стилске формације на књижевност за децу. Поред радова у часописима и тематским зборницима објавила је и монографије *Град и стираси, натуралистички елементи у српском модернизационом роману* (2009), *Еројско у романима Милоша Црњанског* (2017) и *Певање и приповедање, џушеви модернизма у српској књижевности за децу* (2019). Од 2019. у Уређивачком је одбору часописа *Детињство*. Живи у Београду.

jelena.panic@uf.bg.ac.rs

ПЕРИЋ, Драгољуб (1976) дипломирао је и магистрала на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, а докторску дисертацију одбранио 2013. на Филолошком фа-

култету у Београду. Тренутно ради на Филозофском факултету у Новом Саду као ванредни професор за ужу научну област Српска и јужнословенске књижевности са теоријом књижевности (курсеви везани за народну књижевност, књижевност за децу и хорор фантастику). Освојене награде: „Прва књига” Матице српске за најбољи рукопис из области есејистике и критике (2005) и прва награда за критику на књижевном конкурс „Андре Гавриловић” (2008). Примарна област истраживања му је фолклористика. Бави се поетиком усмене књижевности, сакупљањем вербалног фолклора, књижевношћу за децу, епском и хорор фантастиком, као и методичком интерпретацијом жанрова народне књижевности. Аутор је више од стотину научних радова и приказа, као и четири монографије – *Трајом дрвне приче* (2006), *Териоморфни јунаци словенске епике* (2008), *Поетика времена српских усмених епских песама* (2020) и *Прамен мајле љоле приписуно: необични јунаци српске усмене епике* (2022). Члан је редакција часописа *Mons Aureus* (2003–) и *Методички видици* (2019–). Живи у Новом Саду.

dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs

ПЕТРОВИЋ, Биљана (1973) дипломирала је и завршила мастер студије на Филолошком факултету у Београду, на групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу. Ради као библиотекарка у Дечјем одељењу Библиотеке Града Београда, где води радионицу креативног писања и друге креативно-едукативне радионице. Интересују је истраживање књижевности за децу и младе, књижевна рецепција и развој читалачких навика, писаног изражавања и критичког мишљења код деце. Радове објављује у часопису *Детињство* и стручним часописима из области библиотекарства. Живи у Београду.

petrovic.bp@gmail.com

ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана од 1994. била је запослена на Филозофском факултету у Новом Саду, 1. октобра 2020. одлази у пензију. У

звање редовног професора изабрана је 2010. године. Објавила је преко двеста радова у стручној и научној периодици, пре свега из области изучавања јужнословенског и балканског књижевног фолклора и интердисциплинарних студија о рефлексима традиционалне усмене књижевности и митско-обредне праксе балканских народа у српској и југословенској драматургији и позоришту, књижевности за децу, као и један број радова о савременом урбаном фолклору. Ауторка је следећих монографија и приређених књига: *Послови и дани српске њесничке традиције* (са Зојом Карановић); *Змај Децић Вук – мит, историја, њесма; Сланаја село зајали. Оледи о усменој књижевности*; Борисав Станковић, *Изабрана дела; Усмено у њисаном; Кад је била кнежева вечера?*; *Лирске народне њесме; Госпођи Алисиној десној нози; Ђеске народне њесме; Без очију кано и с очима. Народне њесме слих жена* (са Маријом Клеут, Светланом Томин и Наташом Половином); *Зајочник њеће силе. Фантастична проза Зорана Живковића; Главни јунак и остала њосида* (са Мирјаном Детелић и Лидијом Делић); *Пишем њи ѡричу*. Добитница је следећих награда: Златна повеља српске књижевности, из фонда Александра Арнаутовића за укупан рад (2009); Стеријина награда за театрологију „Јован Христић”, за књигу *Кад је била кнежева вечера?* (2009); Награда „Сима Цуцић”, коју додељује Банатски културни центар, за најбоље дело из области изучавања књижевности за децу, за књигу *Госпођи Алисиној десној нози* (2013); Витез српске књижевности, коју додељује општина Чајетина (2018); „Капетан Миша Анастасијевић”, коју додељује Медија инвент и Награда „Ђорђе Јовановић”, коју додељује истоимена библиотека (2020); Награда Вукове задужбине за науку, за књигу *Пишем њи ѡричу* (2021).

joljilja@gmail.com

ПИЛЕТИЋ, Деја (1978) дипломирала је и магистрирала на Филолошком факултету у Београду на Катедри за италијански језик књижевност. Докто-

рирала је на Универзитету Црне Горе, на Филозофском факултету у Никшићу. У звању доценткиње држи курсеве из италијанског језика и транслатологије на Филолошком факултету Универзитета Црне Горе – Студијски програм за италијански језик и књижевност, којим руководи од јануара 2022. године. Њена научна интересовања усмјерена су ка области транслатологије, италијанског језика струке и студијама односа језика и рода. Учесница је бројних међународних научних скупова и ауторка научних радова објављених у различитим међународним часописима. Активно се бави превођењем и судски је тумач за италијански језик. Живи у Подгорици.

dejar@ucg.ac.me

ПОЛИЋ, Страхинја (1989) дипломирао је, одбранио мастер рад и докторирао на Филолошком факултету у Београду, на смеру за српску књижевност и језик. Ангажован је као асистент на Учитељском факултету у Београду, на предмету Књижевност за децу и младе. Објавио је више радова у научним часописима и зборницима. Поља његовог научног рада су: историја књижевности, књижевност за децу, теорија жанрова. Живи у Београду.

strahinja.polic@uf.bg.ac.rs

ПРАВУЉАЦ, Ања ради као доцент на Катедри италијанских студија Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци, на предметима савременог италијанског језика те књижевног и стручног превођења. Звање доктора филолошких наука стекла је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, дисертацијом о анализи италијанског превода романа *Хазарски речник* Милорада Павића. Теме њених научних истраживања тичу се међујезичког и међукултурног контакта у књижевном превођењу. Књижевним превођењем се бави и у практичном смислу, преводећи италијанске стрипове и графичке романе за издавачку кућу Agarthi Comics у Босни и Херцеговини.

anja.pravuljac@flf.unibl.org

RADOŠ-PERKOVIĆ, Katja diplomirala je talijanski i engleski jezik i književnost te solo pjevanje na Sveučilištu u Zagrebu. Radila je deset godina kao konferencijska prevoditeljica, sudski tumač i koncertna pjevačica. Zaposlena je na katedri za talijansku književnost Odsjeka za talijanistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu u zvanju izvanredne profesorice. Doktorirala je 2011. disertacijom na temu hrvatskih prijevoda Carla Goldonija, objavljenom 2013. pod naslovom *Pregovori s izvornikom. O hrvatskim prijevodima Goldonijevih komedija* (Leykam). Osim traduktologijom i talijanskim kazalištem osamnaestoga stoljeća, u znanstvenom radu bavi se hrvatskom i talijanskom libretistikom. Godine 2021. uredila je, prevela i opremila kritičko dvojezično izdanje rukopisa *Dnevnik* Luke Sorkočevića (HAZU – HMD). Sudjelovala je na brojnim domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima i objavila više od trideset znanstvenih i stručnih radova na hrvatskom, engleskom i talijanskom u domaćim i stranim zbornicima i časopisima.

krperkov@ffzg.hr

ROIĆ, Sanja (1953.) diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje predaje talijansku književnost i kulturu na Odsjeku za talijanistiku. Proučava interkulturalna i imagološka južnoslavensko-talijanska prožimanja, migrantsku književnost, odnos književnosti i znanosti, književnost za djecu i mlade. Objavila je oko tristo radova u časopisima i zbornicima, uredila monografije i zbornike i objavila pet monografija o temama iz talijanske književnosti i kulture te veći broj prijevoda. Vodila je znanstveno-istraživačke projekte i usavršavala se na više evropskih sveučilišta, a na Freie Universität u Berlinu predavala je i istraživala kao stipendistica zaklade Alexander von Humboldt. Sudjelovala je s referatima na znanstvenim kongresima u brojnim evropskim zemljama, Sjedinjenim Američkim Državama (Princeton i Philadelphia) i Indiji (Delhi). Dodijeljena su joj priznanja za promociju talijanske kulture. Sudjeluje na Savetovanju o književnosti za decu u Novom Sadu, kontinuirano od

2013. a od 2020. je članica uređivačkog odbora časopisa *Detinjstvo*. Živi u Zagrebu.

sanja.roic@gmail.com

SESAR, Tea rođena je 27. rujna 1987. u Zagrebu. Diplomirala je 2017. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, na Odsjeku za kroatistiku, nastavnički smjer. Bila je uključena kao istraživačica i urednica u projektu *Leksikon hrvatskih književnih kritičara* (objavljen 2012., AGM, Zagreb – Đakovo). Objavila je nekoliko znanstvenih radova i veliki broj kritičkih eseja o suvremenoj hrvatskoj i inozemnoj književnoj produkciji u zbornicima sa međunarodnih znanstvenih konferencija i u hrvatskim književnim časopisima. Radi kao asistent na Katedri za hrvatski jezik i književnost, scensku i medijsku kulturu Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, na kolegiji- ma iz dječje književnosti i književnosti za mladež.

sesar.tea87@gmail.com

СИМУРДИЋ, Ива (1990) завршила је основне, мастер и докторске студије на Филозофском факултету у Новом Саду. Запослена је као доценткиња на Одсеку за немачки језик и књижевност на истом факултету. У докторској дисертацији бавила се стваралаштвом Михаела Ендеа. Тежиште њеног истраживачког рада је немачка књижевност за децу и младе, о којој је објавила више радова на српском, немачком и енглеском језику.

iva.simurdic@ff.uns.ac.rs

SLAVSKA, Magdalena (1981) doktor je humanističkih nauka. Od 2012. radi na Univerzitetu u Wrocławu (Poljska). Članica je Centra za istraživanje književnosti za decu i mlade. Doktorirala je s temom *Autobiografska proza generacije jugonostalgičara* i objavila knjigu pod istim naslovom (*Proza autobiografska zna pokolenia jugonostalgików*, Wrocław 2013). Njena naučna interesovanja usmerena su ka proučavanju hrvatske i srpske književnosti za decu i njene recepcije u Poljskoj. Rezultate svojih istraživanja objavila je u mnogim monografijama i časopisima kao što su:

Slavica Wratislaviensia, Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis, Slavia Meridionalis, Przekłady Literatur Słowiańskich, Sveske, Detinjstvo, International Journal of Cultural Research.

magdalena.slawska@uwr.edu.pl

СПАСИЋ, Јелена (1976) дипломирао је, магистрала и докторирао на Филозофском факултету у Новом Саду. У звању професора струковних студија за научну област Лингвистика (енглески језик) на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду предаје енглески језик, води методику и методичку праксу и на мастер студијама држи курсеве из енглеске књижевности за децу. Њена научна интересовања усмерена су ка књижевности за децу на енглеском језику и то кроз призму: теорије наратологије, мултикултуралности, мултикултурализма, интертекстуалности, постмодернизма и постколонијализма. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и две научне студије: *Бледи обриси сећања: приповедач и прича у романима Казау Ишиура* (2007) и *У пошрази за скривеним блајом: енглески авантуристички роман XVIII и XIX века* (2013). Живи у Новом Саду.

spasic_jelena@gmail.com

СТЕФАНОВИЋ, Јелена (1969) дипломирао је на Филолошком факултету у Београду, а докторирао на Родним студијама Универзитета у Новом Саду. Тренутно ради у Српској допунској школи у Љубљани. Посебна област њеног интересовања је увођење родне перспективе у тумачење књижевних дела у настави српског језика и књижевности у основној и средњој школи. Поред различитих радова из области књижевности, посебно књижевности за децу и методике наставе књижевности, објавила је књигу *Свилена кожа и пилеће срце* (2017) за коју је добила БеФем признање за допринос феминистичком образовању (2018). Коауторка је публикације *Род у чашанкама и настави српског језика у основној школи* (2008), три збирке задатака за раз-

вијање читалачке писмености и *Приручника за увођење родне перспективе у наставу српског језика за први циклус образовања* (2019).

jelstef@gmail.com

СТОЈАНОВИЋ ФРЕШЕТ, Олга (Olga Stojanović Fréchette, 1976) дипломирао је на Филозофском факултету у Новом Саду а магистрала на Универзитету у Хамбургу, Немачка. Радила је као научни сарадник на Универзитету у Хамбургу, а тренутно је запослена као лектор за српски језик на Институту за словенске филологије Универзитета Лудвиг Максимилијан у Минхену, Немачка. Држи предавања и вежбе из српског језика, превођења, културне историје, лингвистике српског језика. Њена научна интересовања усмерена су ка проучавању дидактике страних језика, дидактике српског као страног језика, лингвистике српског језика и књижевности миграције. Објавила је бројне радове у научним часописима и зборницима у Србији и иностранству. Живи у Минхену.

olga.stojanovic@slavistik.uni-muenchen.de

СТОЛИЋ, Даница (1955) доктор је књижевних наука и члан уређивачког одбора Института за децу књижевност у Београду. Објавила је књиге: *Осврћи* (2007), *Сиваралаштво Пере Стефановића* (2007), *Култура говора* (2008). Такође, радови су јој објављени у часописима: *Детињство, Међај, Крутови детињства, Улазница, Књижевни прејед, Свеске, Годишњак Института за децу књижевности* и др. Учесница је бројних међународних научних скупова и аутор многих рецензија књига поезије и прозе, као и стручних књига из области књижевности за децу и младе, методике развоја говора, културе говора, драмске књижевности и сл. Члан је жирија за међународну књижевну награду „Мали принц“ (Тузла) за најбољу децу књигу у региону.

danicastolic@gmail.com

УТАШИ, Анико (UTASI, Anikó, 1966) дипломирао је, магистрала и докторирао на Филозофском факултету у Новом Саду, на катедри за

Мађарски језик и књижевност. Ради као професор на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду. Наставу изводи на основним студијама на мађарском (Мађарски језик; Култура говора мађарског језика; Мађарска књижевност за децу; Методика развоја говора мађарског језика и Методичка пракса развоја говора мађарског језика) и српском језику (Традиционалне културе у Војводини; Мађарски језик – почетни и Мађарски језик – почетни 2), те на мастер студијама на српском језику (Сликовнице за децу као визуелна књижевност). Стручне и научне радове пише и објављује на српском, мађарском и хрватском језику. Бави се и уметничким превођењем. Њена збирка превода носи наслов *Ennyi minden (Ötven magyar gyermekvers) / Колико шоја (Пегесети мађарских ђесама за децу)* (2010). Добитница је књижевних награда Плакета „Сима Цуцић” (2011) и Прва награда Преводилачког конкурса „Нандор Гион” (2012). Живи у Новом Саду.

anikoutasi@gmail.com

HALAR KRIVAČIĆ, Sanja (1997.) diplomirala je na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci, Republika Hrvatska, u zvanju magistre ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja, odnosno odgojiteljice rane i predškolske djece. Tijekom preddiplomskog studija Ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja, u središtu njezina interesa bile su slikovnice za djecu te njihov utjecaj na sve aspekte razvoja djeteta. Zbog istog razloga nastao je završni rad na temu *Autorskog doprinosa Tomislava Torjanca suvremenim hrvatskim slikovnicama* (2019) kroz koji je autorica ušla u analizu ilustracija T. Torjanca te način na koji iste dopiru do čitatelja. Iako su slikovnice ovog ilustratora namijenjene djeci, uvelike mogu potaknuti odrasle na promišljanje problematike pisanog djela, ali i probuditi osjećaje nostalgije prema djetinjstvu. Interes prema utjecaju slikovnica na razvoj djeteta preusmjeren je na praksu i neposredan rad s djecom te različite tematske projekte u dječjim vrtićima, na kojima je autorica samoinicijativno radila. Tijekom diplomskog

studija interes je proširila na temu kulture ustanove iz čega je proizašao diplomski rad o *Utjecaju integritanog učenja uz pokret na mijenjanje kulture ustanove* (2021). U suradnji s mentoricom izv. prof. dr. sc. Majom Verdonik po prvi puta se uključuje u sudjelovanje izlaganjem na znanstvenom skupu. Od 2019. u stalnom je radnom odnosu kao odgojiteljica rane i predškolske djece. Živi u Općini Generalski Stol, okolica grada Karlovca.

sanja.halar1511@gmail.com

ХАМОВИЋ, Валентина (1970) ванредни је професор на Учитељском факултету у Београду, за предмет Увод у тумачење књижевности. На истом факултету држи и курс Слика детета у српској књижевности 20. века и Тумачење Библије. Дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филолошком факултету у Београду, у области савремене српске књижевности. Приређивач је дела писаца за децу – *Школа исјод стола* Мирјане Стефановић (2004) и *Мали животи* Душана Радовића (2004). Објавила је монографије *Два ђесника ѓреврајника* (2008, Учитељски факултет, Београд), *Нејрекидно дејшињство* (2015, Змајеве дечје игре) и *Поејшика чистио даха*. *Наивна књижевности* Милована Данојлића (2018, Службени гласник). За монографију *Нејрекидно дејшињство* добила је Награду „Сима Цуцић” (2016) за најбољу књигу у области науке о књижевности за децу. Члан је редакције часописа *Дејшињство*. Живи у Београду.

valentina.hamovic@gmail.com

ХАМОВИЋ, Драган (1970) дипломирао је, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Научни је саветник у београдском Институту за књижевност и уметност, руководилац научног одељења „Српска књижевност и културна самосвест”. Бави се српском поезијом 20. века и проблемима корелације између књижевности и културног контекста. Повремено пише на теме из области књижевности за децу. У Заводу за уџбенике засновао је дечје библиотеке

„Златокрила” и „Књига и по”, а уређивао је и школску лектуру. Објавио је две збирке песама „за децу и нимало наивне” (*Змај у јајету*, 2013; *Рођен као змај*, 2019). Аутор је више научних монографија, радова у зборницима и периодици, као и збирки песама, есеја и прозе.

hamovicdragan@gmail.com

ХАЦИЋ РАДОВИЋ, Зорица (1977) редовни је професор на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Проучава историју српске књижевности 19. и 20. века, књижевну периодику, рукописне оставине и преписку српских писаца, аутобиографије, мемоаре и дневнике у српској књижевности... Управница је Рукописног одељења Матице српске. Уређује едиције „Новосадски манускрипт” Градске библиотеке у Новом Саду (од 2015) и „Документ” Матице српске (од 2020). Текстовете објављује у књижевним, научним и стручним публикацијама. Објавила је књиге: *Историја једне самоће. Поезија и проза Данице Марковић* (2007), *Тиха христјанишћа Милете Јакшића* (2012), *Белешке на мартинама. О скрајнутим књижевноисторијским изворима* (2015), *О Милану Шевићу* (2017), *Нови Сад кроз књију*, у сарадњи са У. Станковићем (2021). Приредила је четрдесетак књига српских писаца (Јован Јовановић Змај, Ми-

лан Савић, Илија Огњановић Абуказем, Војислав Илић, Милан Шевић, Илија Вучетић, Савка Суботић, Милета Јакшић, Даница Марковић, Душан Срезојевић, Анђелија Лазаревић, Јелена Скерлић Ђоровић, Тодор Манојловић, Васа Стајић, Милан Кашанин, Светозар Петровић, Душан Радовић итд.).
zorica_hadzic@ff.uns.ac.rs

ЅАКИЋ, Tomislav (1979.) diplomirao је komparativnu književnost i kroatistiku на Filozofskom fakultetu у Zagreбу (2003.), gdje је 2012. doktorirao у području humanističkih znanosti (polje znanosti о umjetnosti, grana filmologije). Znanstveni suradnik од 2013., naslovni docent од 2015. godine. Од 2004. zaposlen је у Leksikografskom zavodu „Miroslav Krležа”, од 2012. у zvanju leksikografa, од 2022. у zvanju višeg leksikografa. Član uredništva *Hrvatske književne enciklopedije* i *Filmskog enciklopedijskog rječnika*, suurednik *Leksikona Antuna Gustava Matoša*, leksikografski savjetnik при izradbi *Leksikona radija i televizije* (2016) te од 2021. pomoćnik glavnog urednika mrežnog izdanja *Hrvatske enciklopedije*. Од 2016. vanjski је suradnik на Akademiji dramske umjetnosti, gdje је zaposlen од 2022. као docent. Аутор је knjige *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije* (Zagreb 2016).

tsakic@adu.hr

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ ТЕКСТА

У часопису *Детињство* објављују се изворни и прегледни научни радови, кратки научни чланци, научна грађа, научна критика и прикази, информативни прилози и, само изузетно, стручни чланци. У свим случајевима реч је о текстовима који сведоче о важности разноликих методолошких полазишта и исходишта у савременом читању књижевног наслеђа, као и нове научне и белетристичке продукције за децу; осветљавања ритмова у читалачкој и критичкој рецепцији дечје књиге; бављења изазовима преводне књижевности; компаративних истраживања; изучавања периодике за децу; културолошког статуса књижевности за децу и младе; интердисциплинарних и интермедијалних (филм, стрип, позориште, електронски текст, сликовница, анимације, луткарство, адаптације књига) приступа. Засебан део традиције часописа јесте и објављивање радова са Саветовања о књижевности за децу.

Рецензирање

Сваки рад пролази уредничко и два анонимна рецензентска читања, али претходно треба да буде уређен према наведеном упутству. Редакција задржава право да пре уредничког читања врати аутору текст уколико није уређен према упутству.

Рецензенти могу да оцене рад на три начина:

1. препоручује се за објављивање,
2. пре објављивања неопходне су допуне и дораде, и
3. не препоручује се за објављивање.

У свим случајевима, осим када рад добије две позитивне рецензије, редакција часописа задржава право да рад врати на даљу дораду, да га у потпуности одбије или да затражи мишљење трећег рецензента.

О прихватању или одбијању текста аутор ће бити обавештен у року од шест месеци од дана достављања прилога на разматрање.

Рок за објављивање прихваћених радова је годину дана од пријема коначне верзије рукописа.

Формат, језик, писмо

Молимо сараднике да текстове које буду слали редакцији *Детињства* опремају на следећи начин:

1. Фонт: Times New Roman;
2. Величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме 10 pt;
3. Размак између редова: 1,5;
4. Напомене: у дну стране, искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;
5. За наглашавање се користи *италик* (не **болд**).

Текстови писани на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, треба да буду писани ћирилицом.

Страна имена аутора који се спомињу у тексту треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена треба да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом.

Приликом харвардског начина навођења, презимена аутора у заградама такође треба да буду исписана на језику и писму на којима је изворник. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму. Сви цитати на српском језику треба да буду писани ћирилицом.

На изричит захтев аутора, или, изузетно, из практичних разлога везаних за техничко уређење и прелом текста, текст на српском језику може бити објављен и латиницом.

У *Детињству* се примењује *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице и текстови треба да буду писани у складу с њиме.

Текстови могу бити објављени и на страном језику и писму које није ћирилица.

Елементи рада (обавезан редослед)

Име, средње слово и презиме аутора: име курент, средње слово и презиме верзал, на почетку рада у левом блоку;

Уз презиме звездicom означити и у фусноти навести *e-mail* адресу;

Име институције у којој је аутор запослен, име града у коме се институција налази, име земље, у левом блоку;

Наслов рада: верзалом (велика слова), центриран, величина слова 12 pt;

Сажетак;

Кључне речи;

Основни текст;

Извори; цитирана литература: верзалом, центрирано;

Резиме.

Сажетак и кључне речи

На почетку рада налази се сажетак (начин писања: САЖЕТАК:). Сажетак би требало да садржи пре-

цизно одређене спознајне и интерпретативне циљеве рада, сажето дефинисане поступке и методе и резултате рада. Сажетак не треба да буде дужи од 900 знакова с размацама.

После сажетка следе кључне речи (начин писања: КЉУЧНЕ РЕЧИ:). У Кључним речима може бити до 10 речи и појмова.

Цитиране форме

1. Наслови посебних публикација који се помињу у раду треба да буду у *италику*;
2. Цитати се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;
3. Краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају.

Цитирање референци

Референце се интегришу у текст на следећи начин:

1. Упућивање на студију у целини: (Јовановић 1995);
2. Упућивање на одређену страну студије: (Опачић 2011: 133–145);
3. Упућивање на одређено издање исте студије: (Деретић 2004⁴: 82);
4. Упућивање на студије истог аутора из исте године: (Чајкановић 1994а: 34), (Чајкановић 1994а: 93);
5. Упућивање на студију два аутора: (Velek – Voren 1991: 52–55);
6. Студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (Чајкановић 1985; 1994);

7. Уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др. / et al.: (Кулишић и др. 1998);
8. Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.:
- Управо та позиција између писаца, читалаца, критичара и свих оних који се књижевносту за децу и младе баве на различите начине чини књижевност за децу много комплекснијим пољем но што се то може на први поглед чинити, наводи и Питер Хант (2002).
9. Ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр.: (Ван Генеп 2005; Проп 2013).

Цитирана литература

Литература се наводи на следећи начин:

1. Монографска публикација (један аутор): Јовановић, Славица. *Поеџика Душана Раговића*. Београд: Научна књига – комерц, 2001.
2. Монографска публикација (више аутора): Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1991.
3. Серијска публикација: Опачић, Зорана. Одрастање у мултикултуралним срединама у српској књижевности за децу и младе. *Детињство* 4 (2009): 55–64.
4. Рад у зборнику радова: Матицки, Миодраг. Страно у усменој/народној историји (песма и предање). Миодраг Матицки (ур.). *Слика другој у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006, 159–165.
5. Речник: РМС: *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

6. Публикација доступна *on-line*:
Пример монографске публикације:
Stephens, James. *Irish Fairy Tales*. <<http://www.surlalunefairytales.com/books/ireland/jamesstephens.html>> 02. 09. 2010.

Пример периодичне публикације:
Пешикан Љуштановић, Љиљана Ж. „Санак сцио самоуче ћаче”: лик у функција ћака у усменим епским песмама Вукове збирке.
<<http://zmajevdecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinjstvo-1-2018.pdf>> 12. 10. 2020.

Литература

На крају рада даје се попис цитираних извора и литературе (начин писања: ИЗВОРИ, ЛИТЕРАТУРА, центрирано). У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абецедном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” параграфа.

Резиме на страном језику

После пописа литературе, на самом крају текста, долази резиме на страном језику. Он мора садржати: име и презиме аутора, наслов рада, између наслова и текста ознаку да је реч о резимеу (на пример, ако је резиме на енглеском: *Summary*), текст резимеа (који не сме прећи десет одсто укупног текста).

По структури Резиме треба да буде сличан Сажетку: да садржи прецизно одређене спознајне и интерпретативне циљеве рада, сажето дефинисане поступке и методе и резултате рада. Резиме може бити шири од Сажетка и досезати до 10% укупног обима рада.

После резимеа следују кључне речи.

Резиме и кључне речи морају бити преведене на један од следећих језика: енглески, француски, немачки и руски.

Обим текста

Достављени радови могу бити укупног обима до 30.000 карактера. У изузетним случајевима разматрају се и прилози чија се дужина не уклапа у задате оквире.

Критике и прикази

Текстови који су критике и прикази приређују се, када је реч о формату, језику и писму, на претходно описан начин.

Када је реч о обавезним елементима рада, текст треба да садржи наслов (верзалом, центрирано) и поднаслов у загради у ком су сви подаци о приказаном делу (аутор, наслов, место издања, издавач, година).

Након текста даје се име и презиме аутора. Уз презиме аутора везује се звездица и у фусноти наводи *e-mail* адреса.

Динамика примања текстова

Радови се примају током целе године. За бројеве 1 и 2 рок је до 1. фебруара, за број 3 рок је до 1. јуна, за број 4 рок је до 1. октобра.

Радови се достављају на адресу:
casopisdetinjstvo@gmail.com

Редакција *Детињства*

UPUTSTVO ZA PRIPREMU TEKSTA

U časopisu *Detinjstvo* objavljuju se izvorni i pregledni naučni radovi, kratki naučni članci, naučna građa, naučna kritika i prikazi, informativni prilozi i, samo izuzetno, stručni članci. U svim slučajevima reč je o tekstovima koji svedoče o važnosti raznolikih metodoloških polazišta i ishodišta u savremenom čitanju književnog nasleđa, kao i nove naučne i beletrističke produkcije za decu; osvetljavanja ritmova u čitalačkoj i kritičkoj recepciji dečje knjige; bavljenja izazovima prevodne književnosti; komparativnih istraživanja; izučavanja periodike za decu; kulturološkog statusa književnosti za decu i mlade; interdisciplinarnih i intermedijalnih (film, strip, pozorište, elektronski tekst, slikovnica, animacije, lutkarstvo, adaptacije knjiga) pristupa. Zaseban deo tradicije časopisa jeste i objavljivanje radova sa Savetovanja o književnosti za decu.

Recenziranje

Svaki rad prolazi uredničko i dva anonimna recenzentska čitanja, ali prethodno treba da bude uređen prema navedenom uputstvu. Redakcija zadržava pravo da pre uredničkog čitanja vrati autoru tekst ukoliko nije uređen prema uputstvu.

Recenzenti mogu da ocene rad na tri načina:

1. Preporučuje se za objavljivanje;
2. Pre objavljivanja neophodne su dopune i dorade; i
3. Ne preporučuje se za objavljivanje.

U svim slučajevima, osim kada rad dobije dve pozitivne recenzije, redakcija časopisa zadržava pravo da

rad vrati na dalju doradu, da ga u potpunosti odbije ili da zatraži mišljenje trećeg recenzenta.

O prihvatanju ili odbijanju teksta autor će biti obavešten u roku od šest meseci od dana dostavljanja priloga na razmatranje.

Rok za objavljivanje prihvaćenih radova je godinu dana od prijema konačne verzije rukopisa.

Format, jezik, pismo

Molimo saradnike da tekstove koje budu slali redakciji *Detinjstva* opremaju na sledeći način:

1. Font: Times New Roman;
2. Veličina slova: osnovni tekst 12 pt, a sažetak, ključne reči, podnožne napomene, izvori, citirana literatura, rezime 10 pt;
3. Razmak između redova: 1,5;
4. Napomene: u dnu strane, isključivo argumentativne; prvi red uvučen 1,5 cm u odnosu na osnovni tekst;
5. Za naglašavanje se koristi *italic* (ne **bold**).

Tekstovi pisani na srpskom jeziku, ekavskim ili ijekavskim narečjem, treba da budu pisani ćirilicom.

Strana imena autora koji se spominju u tekstu treba da budu transkribovana i ispisana ćirilicom, a prilikom prvog pomena treba da budu ispisana u zagradi originalnim jezikom i pismom. Prilikom harvardskog načina navođenja, prezimena autora u zagradama takođe treba da budu ispisana na jeziku i pismu na kojima je izvornik. Pojedine reči i izrazi mogu biti, iz naučno-stručnih potreba, pisani na originalnom jeziku i pismu. Svi citati na srpskom jeziku treba da budu pisani ćirilicom.

Na izričit zahtev autora, ili, izuzetno, iz praktičnih razloga vezanih za tehničko uređenje i prelom teksta, tekst na srpskom jeziku može biti objavljen i latinicom.

U *Detinjstvu* se primenjuje *Pravopis srpskoga jezika* Mitra Peškana, Jovana Jerkovića i Mata Pižurice i tekstovi treba da budu pisani u skladu s njime.

Tekstovi mogu biti objavljeni i na stranom jeziku i pismu koje nije ćirilica.

Elementi rada (obavezan redosled)

Ime, srednje slovo i prezime autora: ime kurent, srednje slovo i prezime verzal, na početku rada u levom bloku;

Uz prezime zvezdicom označiti i u fusnoti navesti *e-mail* adresu;

Ime institucije u kojoj je autor zaposlen, ime grada u kome se institucija nalazi, ime zemlje, u levom bloku; Naslov rada: verzalom (velika slova), centriran, veličina slova 12 pt;

Sažetak;

Ključne reči;

Osnovni tekst;

Izvori; citirana literatura: verzalom, centrirano;

Rezime.

Sažetak i ključne reči

Na početku rada nalazi se sažetak (način pisanja: SAŽETAK:). Sažetak bi trebalo da sadrži precizno određene spoznajne i interpretativne ciljeve rada, sažeto definisane postupke i metode i rezultate rada. Sažetak ne treba da bude duži od 900 znakova s razmacima.

Posle sažetka slede ključne reči (način pisanja: KLJUČNE REČI:). U Ključnim rečima može biti do 10 reči i pojmova.

Citirane forme

1. Naslovi posebnih publikacija koji se pominju u radu treba da budu u *italiku*;

2. Citati se daju pod dvostrukim znacima navoda („...”), a citat unutar citata pod jednostrukim znacima navoda ('...'); poželjno je citiranje prema izvornom tekstu (originalu); ukoliko se citira prevedeni rad, u odgovarajućoj napomeni navesti bibliografske podatke o originalu; dosledno se pridržavati jednog od navedenih načina citiranja;
3. Kraći citati (2–3 reda) daju se unutar teksta, duži citati se izdvajaju iz osnovnog teksta (uvučeni), sa izvorom citata datim na kraju.

Citiranje referenci

Reference se integrišu u tekst na sledeći način:

1. Upućivanje na studiju u celini: (Jovanović 1995);
2. Upućivanje na određenu stranu studije: (Opačić 2011: 133–145);
3. Upućivanje na određeno izdanje iste studije: (Deretić 2004⁴: 82);
4. Upućivanje na studije istog autora iz iste godine: (Čajkanović 1994a: 34), (Čajkanović 1994a: 93);
5. Upućivanje na studiju dva autora: (Velek – Voren 1991: 52–55);
6. Studije istog autora navode se hronološkim redom: (Čajkanović 1985; 1994);
7. Ukoliko bibliografski izvor ima više od dva autora, u parentezi se navodi prezime prvog autora, dok se prezimena ostalih autora zamenjuju skraćenicom i dr. / et al.: (Kulišić i dr. 1998);
8. Ako je iz konteksta jasno koji je autor citiran, u parentezi nije potrebno navoditi njegovo prezime, npr.:

Upravo ta pozicija između pisaca, čitalaca, kritičara i svih onih koji se književnošću za decu i mlade bave na različite načine čini književnost za decu mnogo kompleksnijim poljem no što se to može na prvi pogled činiti, navodi i Pi-ter Hant (2002).

9. Ako se upućuje na radove dvaju ili više autora, podatke o svakom sledećem radu odvojiti tačkom i zapedom, npr.: (Van Genep 2005; Prop 2013).

Citirana literature

Literatura se navodi na sledeći način:

1. Monografska publikacija (jedan autor):
Jovanović, Slavica. *Poetika Dušana Radovića*. Beograd: Naučna knjiga – komerc, 2001.
2. Monografska publikacija (više autora):
Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1991.
3. Serijska publikacija:
Opačić, Zorana. Odrastanje u multikulturalnim sredinama u srpskoj književnosti za decu i mlade. *Detinjstvo* 4 (2009): 55–64.
4. Rad u zborniku radova:
Maticki, Miodrag. Strano u usmenoj/narodnoj istoriji (pesma i predanje). Miodrag Maticki (ur.). *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2006, 159–165.
5. Rečnik:
RMS: *Rečnik srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica srpska, 2007.
6. Publikacija dostupna *on-line*:
Primer monografske publikacije:
Stephens, James. *Irish Fairy Tales*. <<http://www.surlalunefairyrels.com/books/ireland/jamesstephens.html>> 02. 09. 2010.

Primer periodične publikacije:

Pešikan Ljuštanović, Ljiljana Ž. „Sanak snio samouče đake”: lik u funkcija đaka u usmenim epskim pesmama Vukove zbirke.

<<http://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinjstvo-1-2018.pdf>> 12. 10. 2020.

Literatura

Na kraju rada daje se popis citiranih izvora i literature (način pisanja: IZVORI, LITERATURA, centrirano). U tekstovima pisanim ćirilicom najpre se navode (prema azbučnom redu prezimena autora) radovi objavljeni ćirilicom, a zatim (prema abecednom redu prezimena autora) radovi objavljeni latinicom; u tekstovima pisanim latinicom redosled je obrnut; svi radovi osim prvog uvučeni su za 1,5 cm upotrebom tzv. „višećeg” paragrafa.

Rezime na stranom jeziku

Posle popisa literature, na samom kraju teksta, dolazi rezime na stranom jeziku. On mora sadržati: ime i prezime autora, naslov rada, između naslova i teksta oznaku da je reč o rezimeu (na primer, ako je rezime na engleskom: *Summary*), tekst rezimea (koji ne sme preći deset odsto ukupnog teksta).

Po strukturi Rezime treba da bude sličan Sažetku: da sadrži precizno određene spoznajne i interpretativne ciljeve rada, sažeto definisane postupke i metode i rezultate rada. Rezime može biti širi od Sažetka i dosezati do 10% ukupnog obima rada.

Posle rezimea sledeju ključne reči.

Rezime i ključne reči moraju biti prevedene na jedan od sledećih jezika: engleski, francuski, nemački i ruski.

Obim teksta

Dostavljeni radovi mogu biti ukupnog obima do 30.000 karaktera. U izuzetnim slučajevima razmatraju se i prilozi čija se dužina ne uklapa u zadate okvire.

Kritike i prikazi

Tekstovi koji su kritike i prikazi priređuju se, kada je reč o formatu, jeziku i pismu, na prethodno opisan način.

Kada je reč o obaveznim elementima rada, tekst treba da sadrži naslov (verzalom, centrirano) i podnaslov u zagradi u kom su svi podaci o prikazanom delu (autor, naslov, mesto izdanja, izdavač, godina).

Nakon teksta daje se ime i prezime autora. Uz prezime autora vezuje se zvezdica i u fusnoti navodi *e-mail* adresa.

Dinamika primanja tekstova

Radovi se primaju tokom cele godine.

Za brojeve 1 i 2 rok je do 1. februara, za broj 3 rok je do 1. juna, za broj 4 rok je do 1. oktobra.

Radovi se dostavljaju na adresu:
casopisdetinjstvo@gmail.com

Redakcija *Detinjstva*

