

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година L, бр. 3,
јесен 2024.
<https://doi.org/10.46793/Childhood24.3>

Издавач

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

За издавача

Душица Мариновић, директорка

Главне и одговорне уреднице

Др Зорана Опачић
(бројеви 1 и 2)

Др Тијана Тропин
(бројеви 3 и 4)

Секретарица редакције

Мср Маријана Јелисавчић
Карановић

Лектура и коректура

Светлана Зејак

Превод, лектура и коректура шекстова на енглеском језику

Преводилачка агенција
AD INFINITUM

Ликовно решење корица

Ненад С. Лазић

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 дејих игара:
340-11006551-47

САДРЖАЈ

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

- Недељка В. Бјелановић**, Феномен постмеморије
у четири савремена српска романа за дјецу..... 5
- Вишња С. Мићић**, Басне у стиху савремених песника
за децу – један поглед..... 15
- Сања М. Савић Милосављевић**, Предмет сукоба у драмама
за дјецу Бранка Стевановића 26
- Јован Б. Ђорђевић**, Од ониричког до троплејског бића
и назад: категорија ониричког троплеја..... 37
- Јованка Д. Денкова**, Мрачне ходнице на адолесценцијата.... 45
- Милош М. Ђорђевић**, Теоријска и практична поетика
и естетика (Прилог тумачењу расправе *Наивна ђесма*
Милована Данојлића)..... 55
- Тамара Р. Грујић**, Концепт наивне песме – лица модерности
Душана Радовића и Милована Данојлића 67

ГОДИШЊИЦЕ

- Јелена Д. Лалатовић**, (Не)канонска читања:
савремене теоријске контроверзе и проучавање романа
за децу и младе у часопису *Детињство* (2000–2020)..... 73
- Снежана З. Шаранчић Чутура**, Више од савременика:
Бранко Ђопић – Душан Радовић – Стеван Пешић
(запис поводом годишњица смрти)..... 85
- Невена В. Андрић**, Неки моји лични минути
(Невена Андрић о Владимиру Андрићу) 96
- АНКЕТА**..... 101
- Анкета за писце
Анкета за теоретичаре, критичаре, педагоге,
библиотекаре, читаоце

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Страхиња Д. Полић, Зачудним путевима српске поезије за децу (Јелена Панић Мараш: *Зачудни свети*, Факултет за образовање учитеља и васпитача, Београд, 2024) 125

Милош Д. Михаиловић, Даске које живот значе (Uroš Dimitrijević: *Daske*, Dom kulture „Studentski grad”, Београд, 2023) 130

Горица Д. Радмиловић, Супермоћно постојање, ван корица и међу њима (Јелена Ангеловски: *Мика*, Службени гласник, Нови Сад, 2022) 132

Даница В. Столић, Песничка чаролија (Радислав Јовић: *Сунцокрећање*, Институт за дечју књижевност – Центар за културу Врачар, Београд, 2024) 135

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 Тијана Тропин. –
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

Др Мирјана Карановић, виша научна саветница
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

Доц. др Ивана Мијић Немет
Академија уметности у Новом Саду

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

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

Проф. др Валентина Хамовић
Учитељски факултет
Универзитета у Београду

Проф. др Снежана Шаранчић Чутура
Педагошки факултет у Сомбору
Универзитета у Новом Саду

РЕЦЕНЗЕНТИ

Др Јана Алексић, виши научни сарадник
Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Драгана Вукићевић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Нина Живковић
Факултет педагошких наука Јагодина
Универзитета у Крагујевцу

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

Доц. др Ненад Крцић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Александра Кузмић, научни сарадник
Филолошка гимназија, Београд

Доц. др Андреја Марић
Филолошки факултет Универзитета
у Бањој Луци

Доц. др Ивана Мијић Намет
Академија уметности у Новом Саду

Проф. др Миливоје Млађеновић
Педагошки факултет у Сомбору Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Јасмина Мојсијева-Гушева
Институт за македонску књижевност
Универзитет „Св. Кирил и Методије“, Скопље
Република Северна Македонија

Проф. др Весна Мојсова-Чепишевска
Филолошки факултет „Блаже Конески“
Универзитет „Св. Кирил и Методије“, Скопље
Република Северна Македонија

Доц. др Снежана Перишић
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавићу
Универзитета у Приштини – Косовској Митровици

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

Проф. др Валентина Хамовић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Зорица Хацић Радовић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Недељка В. БЈЕЛАНОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-31.09
<https://doi.org/10.46793/Childhood24.3.05B>
Примљен: 7. 2. 2024.
Прихваћен: 28. 2. 2024.

ФЕНОМЕН ПОСТМЕМОРИЈЕ У ЧЕТИРИ САВРЕМЕНА СРПСКА РОМАНА ЗА ДЈЕЦУ¹

САЖЕТАК: Рад се бави импликацијама термина *постмеморија* у истраживањима савремене српске књижевности за дјецу. За ову прилику, одабрани су романи Весне Алексић *Лицијација ветра*, *Сазвежђе виолина* и *Карша за лешење*, као и вишеструко награђивани, а затим и у филм преточени роман Јасминке Петровић *Лешо када сам научила да лешим*. Током истраживања долази се до закључка да разматрани *постмеморијски* феномен у нашој скорашњој литерарној продукцији за младе и најмлађе повремено игра битну мотивациону улогу у смислу конструисања и развоја фабуле, будући да се српска књижевност за дјецу не устручава од бављења тематизацијом трауме дјетета (протагонисте), колико и његовим поимањем и контекстуализацијом наслијеђених траума.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: постмеморија, савремена српска књижевност за дјецу, траума

У својој чувеној књизи о феномену постмеморије, *The Generation of Postmemory*, Маријана Хирш (Marianne Hirsch) – позивајући се на оно што је Сузан Зонтаг (Susan Sontag) тако прегнантно дефинисала као „бол других” (*pain of others*) – говори о ужасима геноцида и колективних катастрофа током 20. и почетком 21. вијека, и њиховим кумулативним ефектима, који питања трауме, сјећања и трансфера *бола других* обликују снажније него било када раније у развоју људског рода и његовог памћења.

* nperisic@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0002-5264-9157>

¹ Овај рад резултат је истраживања спроведеног уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, „Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање” (акроним: SLITaM).

Тјелесни, психолошки и афективни утицај трауме, њени учинци и посљедице, начини на које се трауме можемо присјетити или на који се она може поново активирати, прелазе оквире традиционалних проучавања и методологија (Hirsch 2012: 2, *превод наш*).

Сама *постмеморија*, како је Хиршова дефинише, представља посебан однос који *генерација* *послије* гаји према личним, колективним и културолошким траумама оних који су се родили и одрастали прије њих. (Првобитни концепт постмеморије у истраживањима Хиршове односио се заправо на Други свјетски рат и, прецизније, Холокауст, односно на трансфер прича у вези са тим историјским догађајима. Међутим, термин и сам појам брзо су искорачили из задатих оквира и почели да се шире у пољу проучавања других колективних, па и личних траума и катастрофа, гдје је основни наратив предмет интергенерацијских преноса.) Тих догађаја се тзв. друга, сљедећа генерација „сјећа” само кроз приче, слике и обрасце понашања старијих којима је била изложена током сопственог одрастања, дакле посредно (Hirsch 2024). Али ова искуства, наглашава иста ауторка, емитована су са толиком емоционалном снагом, њихов је утицај свакодневан и omnipresent, те су утиснута тако дубоко да се припадницима генерација којима су преносене врло често чине као сопствене успомене. „Повезаност постмеморије са прошлошћу стога заправо није посредована присјећањем, већ маштовитим улагањем, пројекцијом и стварањем”, што, према Хиршовой, носи ризик од измјештања из сопственог живота и доминације наслијеђених наратива у односу на личне. „Ови догађаји десили су се у прошлости”, прецизира М. Хирш, „али њихови се ефекти настављају у садашњости” (2024, *превод наш*), што само по себи, као

дескрипција процеса, наликује на ефекте персоналне трауме, чија је главна особина перманентна садашњост.²

Несумњиво инспиративан, па и провокативан, назначени феномен ушао је у широку употребу у хуманистичким наукама, покренувши многе расправе, од којих се немали број тичао опсега овога појма, његове прецизности и функционалности, колико и преклапања са терминима који су одавно у употреби (попут *културе сјећања*, *културе памћења*, нпр.). Ипак, концепт који се јасно назире иза напора Хиршове да обрисе постмеморије оцрта као засебне социолошке, културолошке, психолошке, антрополошке појаве оставио је, чини се с оправдањем и правом, озбиљног трага у рецентној историји хуманистике.

Примједба Луизе Таске (Luisa Tasca) да је *дијете средишња фигура постмеморије* – „наследник приче коју преноси породица, закашњели свједок прошлости” (2024, *превод наш*), уводи у хоризонт промишљања и три могућа разлога за поменуто помјерање фокуса са непосредних жртава трауматичног догађаја на оне којима се о тим догађајима приповиједа и у чијој сјенци одрастају. Ова ауторка покушава

² „Један од водећих теоретичара трауме данашњице, Бесел ван дер Колк, под знак питања ставља и сам процес нарративизације трауматичних искустава, у смислу временског, просторног и каузалног слагања догађаја и њихових одјека у нашој свијести, будући да траума, у његовом тумачењу, поништава сопствену временску димензију и њену начелну раздјелјивост и постаје једна врста вјечне садашњости: траума није прича о нечему што се догодило тамо некада. Она је тренутни, актуелни отисак бола, ужаса и страха који живи унутар људи. Неразријешена и нелијечена траума – као да ова увјерљива теза о њеној вјечној презентности није довољна – сама креира и сопствену будућност, и своју и субјекта који је носи, те тако Кети Карут једноставно саопштава да 'трауматични догађај јесте сам по себи сопствена будућност' (2014: 28), с обзиром на моћ свог обрасца и сопствене репетиције” (Бјелановић 2024, *рукопис прихваћен за штампу*).

да сагледа узроке *центришења*, односно средишње улоге коју дијете све чешће добија, будући да је главни протагониста нашег односа са прошлошћу. Први је, према Таскином суду, *анаџрафски*: средишње мјесто дјетета у сјећањима на трауматичну прошлост дјелимично зависи од чињенице да живимо у времену у коме су посљедњи преживјели из Другог свјетског рата и Холокауста (као догађаја који су пресудно преобликовали памћење цијелог свијета), управо током тих догађаја – били дјеца. Тадашња дјеца, пише она, једини су директни, данас доступни свједоци: та чињеница нас тјера да препознамо дјететову вјештину свједочења и његову способност да дјелује у историји (али, додали бисмо на овом мјесту, и да се суочимо са специфичним ограничењима дјетета као свједока).

Други разлог који помаже да се објасни централна улога дјетета у језику постмеморије јесте чињеница да се дискурси о жртви и о историјској трауми, доминантним моделима тумачења садашњости и њеном читању, користе за поновно промишљање западне историје [...] ти дискурси кореспондирају са представом о дјетету и дјетињству које пати због историје, будући да су дјеца жртве трауме *par excellence*. Дјеца и трауме све се чвршће сједињују: сама дјечја књижевност, која је дуго сматрала да је потребно да трауму избјегне, све чешће јој се обраћа (Таска 2024, *превод наш*).

Трећи разлог, можда и најважнији, јесте то што је дијете традиционална симболична фигура, којој су инхерентне идеје будућности, наде и непредвидљивости. Тако дијете, па и дијете реципијент постмеморијског наратива, истовремено представља прошлост из које друштво долази, али и будућност према којој друштво иде, врло често без сопствене жеље, па и намјере, да у тим процесима учествује.

Напомена о другачијем односу новије књижевности за дјецу према непосредним и посредованим трауматичним искуствима наводи нас на потребу да се замислимо над новијом продукцијом књижевности за дјецу и младе на српском језику, баш с обзиром на рецентну српску историју и на чињеницу да се данашња дјеца и читаоци те књижевности могу посматрати као објекти (или субјекти, када их та искуства „преузму“) постмеморијских матрица везаних за скорашње масовне сукобе и кризе. У распону од ратова који су се на овим просторима разбуктали почетком деведесетих, закључно са бомбардовањем СР Југославије крајем тих истих деведесетих, наша новија повијест сасвим је сигурно могла да да много материјала за формирање постмеморијских искустава, најприје у свакодневном животу, а онда и у књижевној транспозицији. Да ли се наслеђе тог типа обликовало у српској књижевности за најмлађе и младе, и на који начин, анализираћемо на корпусу који чине романи Весне Алексић *Лициџација ветира*, *Карша за летиње* и *Сазвезђе виолина* и Јасминке Петровић *Летио када сам научила да летим*. Сви поменути романи објављени су у првој и другој деценији двијехиладитих, дакле са извјесним, мада не и предугим, одмаком од пресудних, трауматичних догађаја. Сем ратова деведесетих, у овим књижевним остварењима тематизују се, додуше узгред, и ратне и поратне трауме сукоба из даље прошлости (Други свјетски рат³). Узгред, ова студија дио је једног ширег истраживања које се бави феноменом трауме, обликовањем идентитета и постмеморијских матрица у нашој савременој књижевности за најмлађе, чији су дијелови већ

³ Овдје се превасходно мисли на роман Весне Алексић *Карша за летиње*, чији је почетак смјештен у лето 1958. године.

у процесу публикавања, а на које се овај прилог природно надовезује.

1. Романи Весне Алексић

У набројаним прозним остварењима Алексићеве (*Лициџација ветра*, *Сазвезђе виолина* и *Карџа за лећење*) траума дјетета неупоредиво је чешће и подробније представљена као непомредно искуство дјетета / младе особе, невољно урођене у рат, губитке и разарања, него што би ту могло бити ријечи о правим постмеморијским трансферима. *Лична траума* сржни је наратив романа *Сазвезђе виолина*,⁴ а ободно се њоме баве и романи *Лициџација ветра* и *Ја се зовем Јелена Шуман* (објављен нешто раније). Јелена Лалатовић примјећује:

Ратне деведесете године 20. века су, дакле, искуство које обележава једну генерацију. Социјална траума фундајућа је за жанр адолесцентског романа Весне Алексић (2018: 86).

И, будући фундајућа, дакле фиксирана унутар личности која приповиједа, обликује презентовани свијет, она је истовремено и ограничавајућа баш на лично искуство, а тек ободно и на постмеморијско. У овим романима постмеморијске матрице више су, заправо, илустративног карактера него што имају претензије да саме обликују наративна чворишта: оне су дате као искуства старијих који су ратове и кризе већ преживљавали и заправо одсликавају једну врсту виталистичког осјећања свијета – оно што надлази или што се већ дешава јесте страшно, али се може и мора *преживјети*. Сем тога, у поменутих текстовима долази до изражаја један процес који се не би могао означити као инхерентно постмеморијски – јер не доноси причу која се накнадно усељава у памћење дјетета –

али с постмеморијом такође гради генетску везу: врши се евидентан трансфер *искуства* о страшном и трагичном. И мада им предмет није исти – искуство из једног рата претаче се, трансформише, у обрасце понашања који помажу да се други рат што лакше преброди – врло је јасно да су у питању слични механизми дјеловања као када је о „чистој“ постмеморији ријеч.⁵

⁴ Тачна констатација Иване Игњатов поводом романа *Сазвезђе виолина* – да, „када је реч о савременој књижевности за децу, и у томе се теоретичари књижевности слажу, говорити о рату повлачи за собом многа комплексна питања. Нека од њих су потенцијално величање насиља или прикази људске суровости кроз узнемиравајуће слике, што младом читаоцу, неприпремљеном за све то, може деловати трауматично. Аутори који у својим делима обрађују ратну тематику (али под условом да та дела нису идеолошки обојена) често имају сличне циљеве – демонстрирати узалудност рата и потребу за алтернативним начинима решавања проблема” (Игњатов 2020: 98) – односи се, између осталог, управо на тежњу одраслих ликова да потенцијалну трауму истовремено и пренесу (као упозорење) и ублаже.

⁵ У књизи *Melancholia and Maturation: The Use of Trauma in American Children's Literature*, обликовање трауме у америчкој књижевности за дјecu и младе Ерик Трибунела види као дио специфичне одгојне тежње да се дјеца припреме за тешка искуства која их у одраслом животу неминовно очекују: „Ми желимо да дјеца одрасту у зреле људе који су спремни да се суоче са бруталношћу живота” (Tribunella 2010: xii, *превод наш*).

О сличном феномену, доста раније, говори Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim), расправљајући с онима који сматрају да су бајке често исувише сурове и насилне за дјечје поимање, односно бранећи појављивање чудовишта у њима: „Без таквих фантазија, дете не успева да боље упозна своје чудовиште нити му се указује како би њиме могло овладати. Последица је да дете остаје немоћно са својим најгорим стрепњама – много више но да су му причане бајке које тим стрепњама дају облик и тело, а такође показује начине да се ова чудовишта савладају” (1989: 138). Трибунела пак гаји и одређену скепсу, оличену у питањима како се тачно искуства читања транспонују у искуства живота, који механизми леже у претпостављеној трансгресији литературе у живот, питајући се да ли су ти механизми ефикасни. Исто се можемо запитати и пред постмеморијским наративима, без обзира на то да ли су књижевно посредовани или нису.

Захваљујући томе, постмеморија као феномен не носи само потенцијал ретрауматизације, могућег одрастања у сјенци прохујалих катастрофа, него и преношења мудрости претходних генерација, чиме се илуструје њена драгоценост друга страна, која често остаје у сјенци разорне снаге оне прве. Постмеморијски потенцијал тако се показује и као пресудан, не само када је ријеч о негативном утицају на одрастање припадника једне генерације, с обзиром на догађаје који су претходили њиховом рођењу или поимању, него и када је ријеч о позитивном упливу, у смислу лакшег превазилажења, ефикасније контекстуализације траума којима су генерације у фокусу изложене.

Назначени трансфер искуства понекад се обликује као профетски исказ одраслих када се рат, његов почетак, ток или посљедице предвиђају:

Деда Аћим је говорио да живимо у претерано занимљивом времену.

– Нешто се гадно кува у светском казану – мрмљао је забринуто. – И зачувава.

– Али, на сву срећу – додавао је увек, као утеху – тај исти луди свет још увек дише, а дише зато што има музику, и то је добро! (Алексић 2020: 64).

Овај кратки коментар надређеног приповједача, који јесте у првом лицу али који држи причу под контролом – *као за ушеху* – заправо је најбоља илустрација онога о чему говоримо: тежње да се негативне предикције, болна сјећања и црне слутње надоласеће катастрофе заправо ублаже и тако учине лакшим и сварљивијим онима којима су намијењене, наиме најмлађима којима се упозорење заправо и преноси, и који ће терет предвиђених тешких догађаја морати да изнесу на својим плећима.

Сличан упозоравајући коментар, опет дат из угла одраслих, налазимо у *Сазвежђу виолина*: „Све родило и преродило, и жито, и воће, и дегелина [...], рат ће! Кад тако све букне у изобиљу, кад тако све роди и прероди, иде људска невоља...” (Алексић 2020: 78).

Два наведена кратка одломка потврђују се кроз даље приповиједање као профетска, готово мудрачка. Неки други обрасци понашања показују се у карактеризацији појединачних ликова и група као типично трауматски, доприносећи израженом психолошком нијансирању и бојећи приповиједање доброћудном иронијом. Добар примјер јесте готово нагонска радња одраслих када се пред најављено бомбардовање у роману *Лициџаџија вејџра* пустоше продавнице и гомилају залихе:

Чова испред мене пазарио је двадесет литара „роса” воде. Који му је ђаво, помислила сам, а ствар сам скапирала тек кад сам изашла из продавнице и угледала чика Тому, Марининог ћалца. Смркнут као мистер Хајд, јездио је на бициклу на чијем су гуверналу биле поређане препуне кесе. [...]

– Е, да видиш моторце како купују киселу воду и слане занимације – рекла сам Микију чим сам ушла: – Сви мисле да смо угасили, човече!

– А ти мислиш да нисмо? – подигао је мој брат обрве. [...]

У Ц-маркету није била нарочита гужва, али сам одмах снимила људе који купују воду! Воду! Еј, воду! То ме одједном, онако поштено исекло! (Алексић 2001: 43).

Ипак, треба обратити пажњу на то да се ликови одраслих у романескним остварењима Алексићеве најчешће труде да предупреду трансфер трауме, да најмлађе, дјецу, заштите од својих црних мисли и пророчанстава, те су такве напомене најчешће дате скоро невољно,

на нивоу краћих коментара и узгредних напомена. На извјестан начин, сам приступ фабули и језик којим се писци за дјецу обрађају својим читаоцима условљавају једну врсту готово стриктне оријентације на садашњост или пак врло блиску прошлост и будућност, а дијете је, само по себи, фиксирано на садашњи тренутак и свој унутрашњи свијет и тешко му је да појми широке импликације (за њега) давних дешавања.⁶ То се нарочито добро опажа у роману *Карта за летиње*, гдје се одједи догађаја који су се одиграли прије рођења дјетета протагониста, дакле постмеморијски наративи, не уклапају у водећу причу, готово се и не утискујући у свијест и искуство главних ликова, него пролазе мимо њих скоро их и не окрзнувши, иако је несумњиво ријеч о снажном (ре)трауматском потенцијалу. Понекад чак долази и до комичног варничења, што постмеморији у самом њеном зачињању спутава снагу и ограничава домет:

Баба Мица је волела да иде код деда Крсте у Купинац. Деда Крста је био Солунац, пушио је лулу и слао нас, децу, понекад у Црвени крст да му донесемо пакете са брашном и зејтином.

– Ово стиже из Америке за њега јер он је повлашћен грађанин – објашњавао ми је Ненад. – Он је био на Крфу. А знаш, кад су се наши војници повлачили, били су толико изгладнели да су вадили кукуруз из коњске балеге и то су јели, часна реч, чуо сам...

– Пих – рекла сам – сад страшно лажеш! (Алексић 2017: 48).

Резимирајући речено, стиче се утисак да се и сам имплицитни аутор, онај који из сјенке прати дјечију свијест која констатује и фокализује ликове и догађаје, чији се глас и очи позајмљују, укључује у групу одраслих што дјецу чувају од искушења тешког терета трауматичних колективних сјећања, загушљивих наноса пост-

меморије. Иако су ти наративи присутни, они остају по страни, више у функцији наративног орнамента него пресудног чиниоца у обликовању личности, приповиједања, искуства.

2. *Летио када сам научила да летићим* Јасминке Петровић

Вишеструко награђивани роман⁷ Јасминке Петровић *Летио када сам научила да летићим* доноси сасвим другачију перспективу у погледу

⁶ Углавном је ово очигледно и из овлашног увида у природу наративне инстанце. У романима Весне Алексић ријеч је, скоро без изузетка, о приповједачу у првом лицу, дјетету које овакве постмеморијске секвенце преноси искоса, донекле дистанцирано, често без коментара о сопственим осјећањима у вези са сценом која се даје. Један од успјелих изузетака јесте слиједећи одломак, у коме се види како се крајци не сасвим разумљивих прича (кључне су одреднице недефинисане: *неће на робији, нешто полицијски, то острво*) усељавају у дјечији свијет и мијењају дјететову перцепцију:

„Гледала сам како Загор весело трчкара испред нас и било ми је нешто жао деда Средоја.

– Је л’ он баш никог нема?

Влада је одмахнуо главом.

– Жена му је умрла кад су им убили сина. Знаш, деда Средојев син је био војник, граничар и једном... ма једном су га убили на граници. Онако, из чиста мира, пуцали су му само у леђа. Као у глиненог голуба на вашару, тако је једном рекла Зуза кад је причала мом тати.

– Ко га је убио – забезекнуто сам гледала Владу.

– Ко? Па државни непријатељ! – важно је рекао он. – А знаш, деда Средоје је био негде на робији, нешто политички, рекла је Зуза. И после кад се вратио с тог острва, знаш, неће да прича! Неће да живи с људима и готово! Само буљи у оне шлепове што пролазе реком, буљи... буљи... и, ето!” (Алексић 2017: 81).

⁷ Осим што је по њему недавно снимљен и врло успио, истоимени филм (2022) у режији Радивоја Раше Андрића, роман *Летио када сам научила да летићим* овјенчан је и наградама: „Невен”, „Мали принц” (награда Међународног дјечијег фестивала „Везени мост” у Тузли), „Доситејево перо”, „Плави чуперак”, „Сребрно Гашино перо” (за најдуховитију књигу на Фестивалу хумора за децу у Лазаревцу).

теме која нас интересује. Будући да се постмеморијски обрасци уграђују у саму приповједну срж, од њих се творе мотивациони фактори, пресудни колико за даљи развој радње, толико и за ретроспективне епизоде обликоване у разговорима одраслих које тринаестогодишња Софија (главни лик, приповједач и фокализатор) с пажњом и напетостињу послушује.

Дакле, нараторка,⁸ тинејџерка, рођена је у Београду послије ратова деведесетих. Кључно за радњу и њен даљи развој и мотивацију јесте просторно измјештање, које ће се у постмеморијском кључу показати и као *временска дислокација* – Софија одлази са бабом да проведе лето на Хвару. Баба је рођена Хваранка (удала се у „срећно време” и засновала породицу у Београду), а у родно мјесто се враћа послије више од двадесет година избивања. Софија зачуђено констатује да баба по приспијећу на Хвар

само цепа бодулски. То је локални дијалекат [...] Иначе, моја баба осим што у Старом Граду говори другачије, она се овде другачије и облачи, смеје, понаша, хода, гледа, дише... Ма, овде је скроз друга особа. Ја је готово не препознајем. Као да је откључала тајни део своје личности, који се сад распомаио на слободи (Петровић 2018: 15).

Ово је удвајање још један карактеристичан симптом присуства постмеморијског наноса: особа која је субјект трансфера сјећања (не, дакле, објект, слушалац), као да живи одједном у два времена, у оном прошлом, и оном садашњем, а то, нарочито за дијете, може бити збуњујућа ситуација, јер су дјеца бића садашњости. Стога је Софија истовремено и веома зачуђена бабиним „свичом”, колико и мајчином узгредном напоменом да у гостима не користи узвик „бре” ни ћирилицу (Исто: 11).

У даљем расплету догађаја, у идиличну, помало мелодрамску слику поновног бабиног сусрета са млађом сестром (*нона Луце*, како је Софија ословљава) уплићу се, без интервенције главних актера, за дјевојчицу неразумљиви догађаји које не може на одговарајући начин да интерпретира јер јој недостају информације – подаци прећуткивани, неизговорани, током цјелокупног њеног одрастања. Прича о досадном лјетовању са двије бабе, у кући истој каква је била у невиним прошлим временима, преображава се у причу о породичним траумама, о ненадокнадивим губицима (и особа и времена), о прекинутим братско-сестринским односима, о изгубљеној земљи коју једна сестра види као оличење оптимизма, слоге, „братства и јединства”, а друга као подвалу са незамисливим, трагичним посљедицама:

– Нона Луце, да ли си ти волела Тита? – листам књигу *Било је часно живјети са Титом*.

– Сви смо га волили, такво је било време – убацује се главна глумица у разговор.

– Па, нисмо баш сви – нона Луце заврти главом. – Ја, на пример, нисан.

– Твој Мате јесте – брзо ће главна глумица. – И Стева га је волија...

⁸ У вези са књижевношћу за дјецу, нарочито оном која за основног приповједача и/ли фокализатора има дијете, треба имати на уму примједбу Хамиде Босмаџијан да би се за „књижевност за дјецу могло рећи [...] да је практично немогућа, јер се заснива на претпоставци да постоји неко дијете коме се обраћамо док, уистину, 'фикција то дијете третира као аутсајдера у његовом сопственом процесу, што бесрамно личи на тежњу да се оно обмане' (Роуз 1984: 2). Претпостављени писац, чак и када се нарација врши у првом лицу кроз дјечији лик у дјелу, представља измијештање контекста личних и колективних вриједности и неуроза” (Босмаџијан 2013: 156). Такво измијештање постаје двоструко, сваки пут када се кроз причу дјетета посредује и туђа прича – дакле, нарочито сада, када разговарамо о идеји и механизмима дјеловања постмеморије.

– Њих два су га волили, а ти си га обожавала, сестро, а Тито је направија цилу ову пулентоду, ајде биш ћа. Направија је државу само да врди за његова живота, а онда пука балун и разиша се клуб. Ма, боје да мућин.

– А видин ти си од цркве имала велику корист – баба креће у офанзиву.

– Кад човик вирује, лакши му је живот. Ал' свако бира свој пут. Ти си ишла за Београд, тамо ти је било боје да си комуниста него вјерник, све ја то разумин (Петровић 2018: 46–47).

Софија и разумије и не разумије дијелове разговора и штуре одговоре које добија. Њено накондно сазнање да се некадашња велика земља распала у крвавим сукобима, да је постојао ујак који је погинуо 1993, прије њеног рођења, да има у Хрватској блиске рођаке за које никада није чула, да њена баба, поред које је одрасла, има брата са којим не говори – постаје врло успио примјер постмеморијског наратива обликованог у књижевности за дјецу.⁹ Приповједачка вјештина огледа се у финој равнотежи мутних празнина, у недореченом што га траума оставља, с једне стране, и у израженом присуству топлог хумора, с друге, који све чини подношљивијим, мекшим, нарочито за младог читаоца.

Кључни посттрауматски наратив дат је, заправо, у виду разрјешења тајне, загонетке, за коју главна јунакиња најприје дознаје из окрјака свађе двије своје баке. Тако Софија закључује да је необични старац Лука, кога су баба и она среле, заправо бабин рођени брат, који је у рату изгубио сина, и са којим је баба прекинула контакт због једног мучног и болног писма што га је од Луке добила.¹⁰ Психосоматске Софијине реакције говоре о секундарној, пренесеној ретрауматизацији, што је једна од кључних одлика феномена постмеморије:

– Луце, добро ме слушај, Лука ми је написа да сан четникуша и да сан ја крива што је његов Тончи погиниа – баба брзине у плач. – Написа је да ја више нисан његова сестра, да сан прешла у други борбени одред. Ето, то ми је написа... Још чувам то његово писмо...

Чујем шкрипање столице и видим померање сенки на зиду. Колена ми дрхће. Дланови су ми мокри. Шта да радим? Да се вратим у кревет? Да сиђем у боравак? Срце ће ми излети из труди. Баба плаче.

– Маре моја, разуми и њега, погиниа му је син. Лука је биа ван себе.

– Луце, ја сан крварила у Београду. Требало је издржат све те ратне године – баба јеца.

– Знан, Маре, знан, разумин те, свима је било тешко, народ се намучиа и овдје и тамо. Рат никон није добра дониа. Никоју. Али нећемо се

⁹ Поводом овог романа, Владислава Гордић Петковић пише: „Јасминка Петровић у роману *Лешо када сам научила да лешим* покушава да преплитањем историје и фантастике, хумора и сентименталности, представи околности у којима одраста генерација тинејџера која наизглед није предозира на историјом ни идеологијом, али зато носи дубоке и још свеже ожиљке транзиције. Ово дело отвара питања формативног обликовања тринаестогодишње Софије на више планова: у три недеље летовања у Старом Граду на Хвару девојчица ће се суочити не само са класичним кризама одрастања везаним за освајање слобода и тешкоће социјализације него и са класичном кризом идентитета, произашлом из артикулисања важних детаља о свом пореклу, односно са свешћу о континуитету немирне историје бивше Југославије колико и са пролазношћу живота, која анулира личне и породичне конфликте за које се чинило да су од непролазне важности” (2020: 118).

¹⁰ Кети Карут (Cathy Caruth), у књизи *Trauma: Explorations in Memory*, пише „да у причама за дјецу често налазимо мудрост старости” (1995: 165), те да су нам некада неопходне дјетиње очи да бисмо видјели једноставну истину иза „колективних делузија”, попут оне да је цар – го. Ћутање и прећуткивање су, каже ова ауторка, и на личном и на колективном нивоу победа тих делузија, те су Софијини закључци, Софијине побуне и Софијини протести против прећуткивања и заблуда сопствене породице једини њен начин за излазак из зачараног круга.

стално враћат натраг и копат по старим ранама! (Петровић 2018: 68–69, *подвлачење наше*).

Снага постмеморијских процеса, накнадних читавања у нешто што се догодило прије него што су наши животи и отпочели, најбоље се огледа у меланхоличној нараторкиној напомени пошто је умрла нона Луце, а преостали сестра и брат се измирили – да би нона Луце поживјела дуже, радосније, да није било тако страшног и дубоког породичног раздора: „А можда нона Луце не би умрла да су се њих двоје раније помирили?” (Петровић 2018: 137).¹¹ Од тог пресудног љетовања и скидања вела са породичних тајни и незалијечених рана Софија цио свијет посматра другим очима – понајприје своје родитеље, а онда и све остале. И мада се акценат, у смислу Софијиног коначног одрастања (заљубљивање, први „прави” пољубац), ставља и на љубавну причу, он ипак помало остаје у сјенци описаног прелома у Софијиној личности. Тај прелаз настао је по накнадном усвајању породичних сјећања, и најбоље се види у кратким али ударним Софијиним питањима: „А после? Шта ће бити после” (Петровић 2018: 134), којима је дјевојчица из перспективе вјечите садашњости укорачила у инхерентну забринутост младог одраслог човјека.

Умјесто закључка

Савремени српски роман у цјелокупној својој продукцији, а онда и у подскупу књижевности за дјецу и младе, евидентно много дугује феномену постмеморије, у смислу креирања фабуларних чворова, оцртавању унутрашњег свијета јунака и, најпосле, што је за ову тему нарочито важно, развоју идентитета особе која

је у фокусу. (Четири анализирана романа у овом раду одабрана су ради илустровања феномена постмеморијског који је у нашој прози за најмлађе, дакако, присутан и у неким другим дјелима.) Није нарочито важно да ли ћемо у сагледавању ове појаве баш појам постмеморије одабрати као оперативан – чињеница је да приче о животима, а нарочито приче о траумама генерација које су одрасле – пресудно утичу на слику свијета која се баштини и слику свијета која се формира код генерација што тек долазе. Стиче се, ипак, утисак, да се новија продукција књижевности за дјецу дубље и свеобухватније отвара ка овим темама – што може бити показатељ спремности друштва да се о тим темама коначно проговори, колико и тежње да се дотична траума фиксира, како би се коначно формулисала и ослободила. Роман Јасминке Петровић, изгледа, у том правцу чини један од одлучнијих корака, усељавајући постмеморијску матрицу у лично искуство младог човјека у средишту збивања, чему је вјероватно и један од разлога то што је приповједачки глас, премда у првом лицу, израженије поливалентан, наглашено дијалогски, дозвољавајући да се од јунакиње повремено отме њена

¹¹ Као једну од изузетних одлика овог романа, Биљана Петровић истиче обликовање начела толеранције које је неаметљиво утиснуто у сам наротив, као његова витална срж, а не као ванкњижевна, пропагандна прокламација: „Толеранција као једна од кључних вредности у роману дата је и у широј слици различитих односа према религији са којима се јунакиња среће. Баба је атеиста, као типичан представник некадашњег социјалистичког друштва, тата је агностик, мама црквено религиозна, а нона верује у бога јер јој је тако лакше. У савременом друштву постоји могућност слободног избора. Са Софијине тачке гледишта рат има апсурдне последице, као што је непознавање блиских рођака, а у роману се налази низ 'знакова' који сугеришу јаке везе између народа који су некада живели заједно и 'природност' њиховог поновног повезивања” (Петровић 2016: 92).

рођена прича и да гласови других, *послеме-ријски гласови*, плету функционална наративна чворишта.

ИЗВОРИ

- Алексић, Весна. *Лицијација ветра*. Београд: Дерета, 2001.
- Алексић, Весна. *Карта за летиње*. Београд: ЈРЈ, 2017.
- Алексић, Весна. *Сазвежђе виолина*. Београд: Креативни центар, 2020.
- Петровић, Јасминка. *Лето када сам научила да летим*. Београд: Креативни центар, 2018.

ЛИТЕРАТУРА

- Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки*. Превео Бранко Вучићевић. Београд: Зенит, 1989.
- Бјелановић, Недељка. Како се саопштава несаопшти-во: траума дјетета у романима Весне Алексић *Ја се зovem Јелена Шуман* и *Сазвежђе виолина*. (Прихваћено за штампу у часопису *Књижевна историја*, 2024).
- Босмацијан, Хамида. Читајући и оно несвесно: психо-аналитички приступ. У: Питер Хант (ур.), *Тумачење књижевности за децу: кључни есеји из међународне ириручне Енциклопедије књижевности за децу*. Издање на српском приредила Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Гордић Петковић, Владислава. У другом лицу множи-не: интеграција различитости и идеолошки оквири одрастања у постјугословенском контексту. *Детињство*, XLVI, 1 (2020): 110–119.
- Игњатов, Ивана. Уметност као виталистичка противте-жа рату у романима *Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић и *Сазвежђе виолина* Весне Алексић. *Детињство*, XLVI, 1 (2020): 97–108.
- Лалатовић, Јелена. Портрет уметнице као девојке ко-ја (не) одраста: темпоралност прекинутог одраста-ња у адолесцентској књижевности Весне Алексић. *Детињство*, XLIV, 4 (2018): 83–94.
- Петровић, Биљана. Рат у бившој Југославији у књижев-ном делу Јасминке Петровић. *Детињство*, XLII, 1 (2016): 88–94.

- Caruth, Cathy (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Bal-timore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Co-lumbia University Press, 2012.
- Hirsch, Marianne. *Postmemory*, 2024, <<https://postme-mory.net/>> 19. 1. 2024.
- Tasca, Luisa. *Innocence in History. Figures of the Child in Postmemory*, 2024, <<https://www.politika.io/en/noti-ce/innocence-in-history-figures-of-the-child-and-postmemory>> 22. 1. 2024.
- Tribunella, Eric L. *Melancholia and Maturation: The Use of Trauma in American Children's Literature*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2010.

Nedeljka V. BJELANOVIĆ

PHENOMENON OF POSTMEMORY IN FOUR MODERN SERBIAN NOVELS FOR CHILDREN

Summary

The paper deals with the implications of the term and the concept of postmemory in the context of contempo-rary Serbian children's literature. For this occasion, the novels of Vesna Aleksić and the multiple award-winning Jasminka Petrović's novel *The Summer I Learned to Fly (Leto kada sam naučila da letim)* were analysed in compa-rative context. During the research, it has been conclu-ded that the discussed phenomenon (postmemory) in Serbian recent literary production for young people plays an important motivational role in terms of constructing and developing the plot. Recent Serbian children's lite-rature does not hesitate to deal with the thematization of the trauma of the child (protagonist), or to present and contextualise inherited traumas. Serbian writers for chil-dren demonstrate the courage to deal with afore mentio-ned difficult subjects, using humor that plays a key role when the struggle with trauma must be presented to appeal to young readers.

Keywords: postmemory, contemporary Serbian lite-rature for children, trauma

БАСНЕ У СТИХУ САВРЕМЕНИХ ПЕСНИКА ЗА ДЕЦУ – ЈЕДАН ПОГЛЕД

САЖЕТАК: У раду се разматрају типови обликовања басне у поезији за децу савремених српских песника. Наше истраживање бави се, на два равни, оквирима савременог поетског дијалога са басном: 1) на равни односа са конкретном басном која је полазиште за песничко преобликовање, и 2) на равни односа према жанру и жанровским одликама басне. Циљ је да у квалитативној анализи расветлимо поступке у којима је најприсутније проблематизовање образаца басне. Кренули смо од еволуције сижеа басне о цврчку и мраву, како бисмо на конкретном примеру расветлили пут преобликовања овог дидактичког жанра и забележене утицаје друштвеног контекста у којем се оно дешавало. Након тога, издвојили смо типичне примере текстова који проблематизују поучност басне, преиспитују концепт врлине у њој или у очекиваној структури уносе нове мотиве.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: басна, типски лик, поука, врлина, сенка врлине

Увод

Периодична актуелизација жанра басне кроз историју¹ није заобишла ни савремену поезију за децу, у којој се басна јавља у стиху. Сама појава овог жанра у песничкој форми није теко-

вина модерне поезије, наиме, „први сачувани зборници Езопових басана у песничкој обради потичу из 3, 4. и 5. века нове ере” (Самарџија 2011: 78). Даљи битнији развој жанра дешава се у 17. веку, у Лафонтеновим (Jean de La Fontaine) сатиричним додацима појединим Езоповим сижеима, такође у стиху. У извесној мери, еволуција жанра могла би се код нас исцртати на примеру басне „Цврчак и мрав” (Радикић 2010: 68–81; Мићић 2020: 131–143). Њен сиже заступљен је у многим делима српске књижевности, као веома инспиративан за уметничко преобликовање. На темељу прегледа еволуције сижеа о цврчку и мраву² у песмама Бранисла-

* visnjavukazic@yahoo.com;

<https://orcid.org/0000-0002-1743-2243>

¹ О развоју жанра кроз епохе видети у Самарџија 2011: 74–80.

² Даља појава ове теме, кроз текстове Мирослава Крлеже („Цврчак над водопадом”), Детка Петрова („Како је убијен цврчак”), Гвида Тартаље („Стари цврчак”), Бранка Ћопића („Сунчев певач”, „Цврчак тражи сунце”, „Распјевани цврчак”), Стевана Раичковића („Бајка о скитници и мравима”), Слободана Марковића („Судбина лењог свирца”) доносила је различите песимистичне правце тумачења познатог сижеа.

ва Црнчевића, Гвида Тартаље, Владимира Андрића и Бранка Стевановића покушаћемо да осветлимо и друге правце деконструисања и реконструисања дидактичности басне у поезији савремених песника, најпре: 1) на равни односа са конкретном басном која је полазиште за песничко преобликовање, и потом 2) на равни односа према жанру и жанровским одликама басне, првенствено код Љубивоја Ршумовића, Душана Поп Ђурђева, Благоја Рогача и Бранка Стевановића. Имајући у виду продуктиван однос савремених песника према традицији (Опачић 2018: 36), покушаћемо да осветлимо неке поступке преобликовања жанра, настале у стваралачкој сублимацији оних места у бићу басне која нова читалачка свест увиђа као неадекватна контексту у којем се на њих реферише.

Од критике нерада до смисла уметности

Познати Езопов сиже басне „Цврчак и мрав” Доситеј Обрадовић својим обимним наравоученијем, посвећеним учвршћивању поуке, није значајно изменио. Није то учинио ни Љубомир Ненадовић који је у оквирима српског песништва вероватно први пут доноси у стиху (1860: 5–6). Прве суштинске измене уследиле су као реакција на Русоову (Jean-Jacques Rousseau) критику једностраности којом басна васпитава и тумачење овог текста као својеврсног „позива на бездушност”. Последица такве педагошке струје, својствена политици дечјег листа *Невен*, била је верзија Милана Ђ. Станојевића Млађинца под насловом „Попац и мрави”, објављена у том листу 1907. године (в. Радкић 2010: 71). У овој верзији басне, мрави су се са-

жалили на цврчка и дали му хране, чиме је басна са опозиције *марљивости – лењости* (рад – нерад) проширена у низ: *марљивости – лењости – милосрђе*, што је оцењено као неубудљив покушај илустровања хришћанског начела. Неубудљив, због одсуства противтеже врлини, коју басна као жанр захтева, јер „основне опозиције у басни једноставно су конструисане, како би поука била упечатљива” (Самарџија 2011: 85). Иако је у „Цврчку и мраву” носилац врлине мрав, у свим делима која су уследила након првог преиспитивања врлине у средиште приповедања стављен је цврчак. То је тако највероватније услед снажног утиска да је овом јунаку нанета неправда. У песми „Мрав добра срца” (1963) Бранислав Црнчевић приказује цврчка као жртву, а мрава ставља у нови, породични контекст, додељујући му улогу оца. Доскора правичан чин испраћања цврчка са прага, када је у свести читалаца могла постојати слика затворених врата пред којима цврчак остаје, у овој песми посматра се са друге стране тих врата – очима мрављег сина. Истицањем перспективе само једног субјекта у конфликту, проблем се смешта у нови контекст мравље заједнице. Ситуацију процењује мрављи син, а не типски мрав, те он захтева да се одлука преиспита. Мрав „који је највише певао и галамио” (Црнчевић 1984: 46) супротставља се традиционалном ставу да свако треба да добије према својим заслугама. Лик доброг мрава није уобичајено једнодимензионалан као што су то ликови у басни.³ Његово саосећање с цврчком мења

³ Овде је додатно занимљиво и то што је повлашћена позиција додељена некоме ко је млађи (син), ко има свежију перцепцију и очувану доброту срца, за разлику од старијих, склоних јасним и грубим поделама (чија срца више нису толико мека). Такође, присутна је и опозиција: индивидуалац – заједница.

вредносни код басне. Преиспитујући типску особину вредног радника, ова песма тематизује неке врлине без којих марљивост не вреди много – саосећајност, брижност, праштање – и додељује их најмлађем члану заједнице, мрављем сину, дечјем јунаку који чини отклон у односу на важећу идеологију и успостављену рутину мрављег света (в. Радикић 2010: 72). Та промена релативизовала је вредности доминантно заступљене у референцијалном тексту басне. Треба напоменути да се у песми не доноси сиже басне, изузев алузије на поменути сцену пред вратима мрављег дома. Уследили су текстови који цврчков живот сагледавају као животну филозофију коју ваља разумети. Гвидо Тартаља у песми „Стари цврчак” (Малетић 2014: 55) не види цврчкову свирку као одраз лењости, већ евидентира његову стваралачку лењост која се огледа у томе што стално изводи исту песму.⁴ Владимир Андрић (1981) у радио-игри „Женидба цврчка Примаша”, која садржи поетске елементе, доноси још једну пародију басне. Андрићеви мрави љути су због цврчкове немарности (и безбрижности), али и тужни, па и докони када га нема у близини, те у том раскораку уче и прихватају његову филозофију живота. Цврчков уметнички труд афирмише се у песми „Цврчак и мрави” Бранка Стевановића (2007: 13), а тиме и коначно преобликује некадашњи типски лик нерадника. Цврчак је радник – стваралац, који духовну глад претпоставља телесној. Насупрот томе, неопходност постојања музичара у мрављем поретку ствари песник приземљује и своди на употребну вредност, чиме уводи нови степен деградације мравље сакупљачке (капиталистичке) филозофије. Мрави су кадри да, условно речено, досегну примењену музику, знану и одређену обичајима. То покреће питање места културе у општем

тржишту материјалног добра, доводећи саму уметност у раван тржишне вредности. Мрав се у басни нечасно понео, задовољавајући притом своју потребу за уживањем у лепом (на свадбама и испраћајима), те одговарајућој конотацији ових догађаја у уређеном рад(ичк)ом устројству. Стевановић критикује лицемерство мравâ: они цврчка зову да им улепша весеље, али му то не признају као достојан рад. За цврчка би, с друге стране, услов преживљавања био уметнички рад за надокнаду, уколико он не би саввим обесмишљавао исконску потребу за песмом. Чини се да цврчци певају на весељима, али да то, услед своје опчињености уметношћу, не покушавају да наплате. Символика цврчка, као што видимо, еволуира. Он је најпре симбол лењости, затим жртве над којом се треба смисловати, да би напослетку оличавао уметност и узвишеност које нису доступне свима, па самим тим у друштву нису довољно цењене. Слично се дешава и са мравом, који иде обрнутим путем. Он најпре симболизује марљивост, затим немилосрдност, а на крају и неосетљивост за лепоту. Значење се, дакле, развија и мења. На тим противуречностима почива полемички тон у песми Бранка Стевановића, као и правци деконструисања васпитне концепције традиционалне басне, концепта врлине и других традиционалних поставки у њој. Они су последица песникове осетљивости на промене које се одигравају у друштву. Присутан је својеврстан позив на освешћивање и преиспитивање вредносних система. У најновијој збирци, насловљеној *Блајо нама са живошћинама*, текст песме значајно је измењен, те се овај позив и експлицира:

⁴ Цврчак то оправдава истицањем свог ауторства: „Боље је да певам / стару, али своју” (Малетић 2014: 55).

Вратимо басну на почетак!
 Нека се догоди изузетак.
 Мрав, поштовалац уметности,
 промрзлог цврчка нека угости!
 (Стевановић 2023: 14).

Развој сижеа басне на одређен начин прати развој цивилизације кроз један њен микро-аспект, одражавајући важећу идеологију историјског тренутка у коме се сиже трансформише. Пишући о књижевним врстама које подучавају, Јован Љуштановић каже да,

без обзира на ту своју природну утилитарност, књижевност за децу је, истина са извесним закашњењем, пратила процес еманципације целокупне књижевности у односу на експлицитно слање порука, проналазећи у томе и властите, свим специфичне путеве (2004: 35).

Разумевање токова у преобликовању сижеа о цврчку и мраву омогућава нам да се и другим баснама у стиху позабавимо на сличан начин, имајући у виду Љуштановићеву тврдњу да је

семантичко поље сваке праве и добре књижевности пребогато..., [да] она тражи интелектуално и емоционално учешће и одређени ризик, и, у крајњој својој инстанци, говори о величини и сложености света у коме човеку ваља опстати (Исто: 38).

(Под)смех басни

Како бисмо представили програмски однос песника према жанру басне, посветићемо се накратко текстовима који у наслову имају назив овог жанра или се на њега експлицитно упућује у самој садржини, иако се композиционо на њега не би могли свести. У „Басни” Миро-

слава Антића, кроз разговор роде и ђерма „о филозофским темама” истиче се конфликт између везивања и слободе (летења) – доминантних својстава ових двају субјеката. Иако се у њиховом дијалогу предност експлицитно даје слободи (летењу), наравоученије приземљује и поништава значај ових крајности, истичући да поуке заправо и нема, јер „наравоученије ове басне / изгубљено је у перју рода / које су одлетеле” (Антић 2021: 309). Ршумовићеве „Басна” и „Басна друга” (2013: 30) тематизују брачне свађе и оптужбе које су на алегоријском плану доступне одраслом читаоцу, али не и детету. Посебно проблематичним за рецепцију испоставља се дистих у којем се једна овца обраћа овну: „Да ли осећаш икакве гриже / крај тебе живог други ме стриже”. Претпостављамо да се хумор садржан у овим текстовима у дечјој рецепцији можда у извесној мери обелодањује у неинтегрисаним алузијама на родитељске препирке и оштрим обртом на крају песме, али не и схватањем њеног пуног смисла. Последње стихове у разматраним баснама, уколико их тумачимо као алегорије о људима, одликује неподаштавајући тон у обраћању овна овци („А ован откиде цвет у алеји / Па рече овци ГОСПО-ЂО НЕ БЛЕЈИ”) и бика крави („Во се ухвати за реп причи / Па рече крави АЈДЕ НЕ РИЧИ”), тј. мушкарца жени, што би се даље могло проблематизовати. Но, чини се да је у овим двама песмама садржан кључ за читање треће, „Једне басне безопасне”, коју доносимо у целини:

Хвалио се стари лисац
 Пишем песме бићу писац
 Нема више цин цилин
 Литерарни ја сам цин

Сигуран ко врбов клин
 Рече једна гладна лија

Старог лисца симпатија
Боље да си док је светла
Уловио оног петла

Хвалио се стари петао
Ах кад би лисац ишетао
Неће бити цин цилин
Самлећу га као млин

Сигуран ко врбов клин
Рече једна гладна кока
Гледајући испод ока
Боље склони своје перје
Да не лети ко иверје

Сретоше се једног дана
Две старине од мегдана
Ко лутке од пластелина
Два врбова клина фина

И где чуда
Петао ћути ништа не сме
А лисац му чита своје песме
(Ршумовић 2015: 90–91).

Ова басна ишчитава се као троструко бенигна: 1) не доноси експлицитно ни једнозначно наравоученије, па и не обавезује читаоца; 2) сукоб („две старине од мегдана”) сасвим изостаје – однос моћи међу главним ликовима с почетка је обрнут – петао прети да ће самлети лисца, а затим остаје нем пред лишчевим уметничким даром; 3) однос између мушкарца и жене – лисице и лисца, то јест кокошке и петла – задржава се на женском гласу неповерења и разочарања, док се мушки глас, у пређашњим примерима ниподаштавајућ, сублимира у уметнички израз и доживљај те уметности. Другим речима, мушка страна одустаје од дијалога. Сличном приступу прибегава Благоје Рогач у песми „Љубавна игра коња” (2002: 13–14), стављајући у први план амбивалентност мушко-женских

односа, најмлађим читаоцима искуствено далеку. Поп Ђурђевић у песмама „Крава из шпанских села” и „Златоруни ован” (2006) сасвим изоставља дијалог и реч даје неутралном субјекту који предочава незадовољство женског представника (краве, овце). Међутим, проблематизујући избор теме коју аутори уносе у оквир басне, не бисмо смели да занемаримо присуство намере да се она преиспита као жанр. Управо ће увођење брачног сукоба, истицање његове бесмислености и немогућности разрешења проблематизовати сукоб као централно ткиво басне. На месту на којем је доносила дидактичну поуку као разрешење конфликта, нова басна га обесмишљава, отварајући процеп у првобитном жанровском бићу. За Ршумовићеву поезију карактеристично је још једно место, које описује Александар Јовановић:

У свету, по Ршумовићу, постоји систем вредности у коме, најпростије речено, зло увек не трпи пораз, нити оно што је добро увек побеђује, или, етички вредносни систем скоро никад не одговара практичном схватању вредности или... могу се набрајати све консеквенце које произилазе из претходних тврђења (Јовановић 1998: 10).

Насупрот идеализовању морала, које налазимо у традиционалној басни, овде се етички концепти преиспитују, што за последицу има и разматрање темеља на којима се она гради као прича која подучава. У песми „Lupus in fabula” Поп Д. Ђурђевић каже:

Басне су опасне
бајке ту и тамо
бар оне што знамо
па ипак вуци
неће више да раде у струци
ни по које паре (2002: 35).

Једностраност света басне читава се као неодговарајућа за опстанак ликова који могу да понуде више од типске улоге: „Свака стока их надмудри / и само по њима удри” (Исто: 35). Овде је важно приметити да субјект управо басну дефинише као опасно штиво, за разлику од бајке која је опасна само „ту и тамо”. Јован Љуштановић на овакво нарушавање хијерархије међу књижевним врстама гледа као на игру и тежњу за постизањем рима (2019: 36). Имајући у виду функцију вука у бајци, у односу на његову типичну функцију у басни, овакав поредак у песми Попа Д. Ђурђева заиста можемо читати као књижевно неутемељен. С друге стране, ако познајемо његову поетику, управо ћемо дидактичност басне видети као опаснију од свих страдања овог антагонисте у бајкама.⁵ Таквим односом према поучности и једностраности басне отвара се могућност за ново тумачење и преиспитивање концепта врлине у њој. Циклус којим је ова песма обухваћена не носи случајно назив „*Fabula rasa*” – *празна прича*. Тим се називом упућује на тенденцију брисања оног подразумевајућег у књижевности за децу.⁶ Песма Поп Д. Ђурђева указује на тачке пресека традиционалног концепта басне и новог проблематизовања њеног бића у савременој поезији.

Преиспитивање концепта мудрости

Темељ Ршумовићеве песме „Бела врана и црна овца” чине два идиома којима се именује различитост. Први, *црна овца*, носи изразито негативно значење, упућујући на особу која својим рђавим особинама одудара од средине – дакле, на отпадника (РМС 2007: 1497), док се идиомом *бела врана* различитост означава неу-

тралније, као изузетна реткост, нешто врло необично (РМС 2007: 167). У песми је снажно истакнута потреба за поштовањем различитости: „Треба да смо обе сретне / Што смо тако изузетне!” (Ршумовић 2013: без пагинације). Занимљиво је то што је у басни носилац мудрости и врлине – црна овца, као негативније маркиран члан. Она теши белу врану, истичући важност поштовања различитости и вредновања личног идентитета у контексту истоветности, и позива на рушење предрасуда заснованих на колективном искуству. Иронија којом је текст, као и већи део Ршумовићевог опуса, прожет, оставља, ипак, недореченим одговор на питање да ли мудрост црне овце треба до краја једнозначно следити. Пре би се она могла разумети као позив на преиспитивање контекста од којег ће зависити да ли су стереотипи потекли из колективног искуства функционално потребни заједници или се пак читавају као ограничавајући. Иронијска запитаност над утемељењем концепта различитости, зависно од вредносног система у којем је он конструисан, чини да се ова басна у различитом контексту може сасвим другачије ишчитавати: 1) као афирмација различитости, или 2) као критика друштвене неадекватности која се том својом неадекватношћу дичи (што је карактеристично за доба у којем живимо).

Збирка Благоја Рогача *Срећа мајарећа* (2002), с поднасловом *Басне у стиху*, такође се бави изазовима савремене басне. Међутим, ово жанровско одређење директно би се могло односити само на песме које се одликују алегоријским

⁵ О лику вука из бајке у савременој поезији за децу видети у Мићић 2022: 110–112.

⁶ О деструктурисању концепта традиционалне књижевности за децу у поезији Д. Поп Ђурђева видети и у Радикић 2010: 170–173. и Опачић 2019: 5–12.

удвајањем текста. Једна од њих, „Болесни вук” (2002: 34–35), почива на сижеу басне „Лав и лисица” (Обрадовић 2007: 13–14), уводећи као типски лик животињу карактеристичну за наше поднебље. Уместо лава овде се говори о вуку. За разлику од лава, који је гласинама о болести намамио, а затим појео многе наивне и радознале животиње, Рогачевом вуку то није дато, јер се друга линија деконструкције изворне басне огледа у неочекиваној слици животиња које су се опаметиле, те му ниједна не прилази.⁷ Пуна актуелизација сижеа нове басне у стиху, дакле, подразумева читаочево познавање референцијалне басне и њене, у овој песми реализоване, поуке: наивни су се опаметили. Сличан начин поетског преобликовања басне јавља се и у песми „Два јарца” Душка Трифуновића, где се типске људске црте (неправедно) приписане животињама враћају човеку⁸ – огледајући се у просветитељској функцији басне као у огледалу Лафонтенове дефиниције да „животиње служе да поучим људе” (1963: 15).⁹ Трећа линија деконструкције басне налази се у динамичној поставци лика лисице. С обзиром на поменуте промене у поступцима осталих животињских ликова, лик лисице губи функцију носиоца обрта у сижеу, али и носиоца мудрости у етичком аспекту текста, а сама басна губи функцију указивања на опозите из референцијалног текста – изоставља се једна страна тог опозита – слабост (наивност, знатижеља). Тиме се нарушавају и улоге типских ликова. Изостављањем жртава, насилник губи моћ, а изостављањем несмотрености код „нејакних” губи се оквир за истицање мудрости лисице, те се она обелодањује у злурадости:

– Старост, кумо драга,
издаје ме снага.

Све бољке ме гризу
и крај ми је близу.

Мерка лија друга
и хвата је туга –
теку јој низ лице
сузе радоснице (Рогач 2002: 34–35).

Басна у стиху приближава се антибасни која не почива на опозицији, не подучава, не истиче врлину, већ је имплицитно уграђује у сиже. Тиме оставља већи простор за проблематизовање врлине, као и приказивање оних људских мана које се у поукама басне, због поштовања закона јачег, и нису разматрале. У традиционалној басни насилници се нису доводили у питање. У изворној басни, поуци није служила злоба лава, већ наивност жртава. Посебну пажњу можемо усмерити на иконографију животиња које у новој Рогачевој басни нису населе на вукове жалбе, те приметити да у поетском сликању њиховог учешћа у сценама не доминира мудрост, већ страх. Рогачева басна у деконструисању концепта мудрости разоткрива својеврсно лицемерје, као његову неизбежну компоненту, те обелодањује мудрост као прикривање кукавичлука. Цео талас деконструисања басни у савременој поезији за децу, који смо видели код Трифуновића, Ршумовића, Рогача и Стевановића, усмерава се ка новим погледима на њену етику и ка проблематизовању врлине коју традиционално тумачење басне није доводило у питање. Суочава нас, такође, са питањем

⁷ Више о поетици Благоја Рогача видети у Марјановић 1998: 211–218. и Милатовић 2008: 189–195.

⁸ У песми Пера Зупца „Лав и човек” управо се расветљава овај вид неправде: да је стваралачки и појмовни „власник” свих уметничких дела која говоре о животињама – човек.

⁹ Више о поступцима деконструкције басне у песми Душка Трифуновића видети у Мићић 2020: 126–131.

шта би било када неке слабости не би постојале. Дакле, нова басна разоткрива сенку врлине и свега онога што се традиционално у њој није сагледавало. На истој линији са овом, налази се басна у стиху „Вук и коза” Момчила Тешића, у којој коза не наседа на вуково убеђивање.

Песма „Даброва жеља” (Рогач 2002: 40–41) на дословном плану отвара питање третирања животиња у циркусу, а на алегоријском тежак физички рад на селу супротставља наизглед лагодном градском животу, и више је оријентисана на друштвене проблеме (између осталог, напуштање села), него на истицање слабости појединца. Како би избегао тежак физички рад у старости, дабар моли меду: „Можеш ли ми средити / за станчић у граду” (Исто: 40). Сама природа те молбе указује на жељу за лаким и брзим решењем. Но, ова се тежња не би могла тумачити као резултат типске црте типског лика који је живот посветио „градњи на води”. Исправније би било посматрати је као ауторово указивање на друштвени контекст – на ерозију вредности и пропадање институција које би требало да се баве социјалним питањима. Мотив даброве молбе јесте бојазан за сопствени опстанак у старости, а никако лењост. Њиме се отвара дијалог двоје пријатеља од којих је један успео да се оствари у граду, упознавши и наличје тог успеха. Свог саговорника он одговара од идеје да напусти село, истичући цену свог наизглед лагодног градског живота – а то је губитак достојанства:

Боље да те на води
све невоље муче,
него да те неко
у циркусу туче! (Рогач 2002: 41).

Живот у граду није случајно изједначен са животом у циркусу. Овим се стиховима изриче

критика капиталистичког поретка у коме је за послени третиран као власништво послодавца и инструмент за постизање профита, једнако као што су то животиње за власника циркуса. Покренута питања представљају актуелне проблеме са којима се као друштво суочавамо последњих неколико деценија. Другим речима, читајући ову басну не можемо издвојити поуку која васпитава појединца, већ слику проблема целокупне друштвене заједнице пред питањем: *Шта је данас мудро чиниши?* Овај тип басне у стиху супротставља се уобичајеном поретку типичног поучног текста у коме је пошљалац поруке у позицији апсолутне спознајне надмоћи (Љуштановић 2004: 34). Текст сада није у служби верификовања идеја или вредносних ставова, већ преиспитује вредности, указује на њихову сенку, отварајући тако простор за дискусију или дебату.

Басна као басна

Не треба изгубити из вида чињеницу да су у савременој песничкој продукцији присутне и басне традиционалног склопа. Типичан пример за то могла би бити басна „Модни детаљи” Бранка Стевановића из збирке *Зоолошка песмарица* (2007: 61). Настала на темељу ауторовог посматрања зебре и антилопе у зоолошком врту, она реafirмише изворни пут настајања басни, у којима су животиње, као главни јунаци, обликоване према особинама које могу бити подржане у истинском посматрању и познавању природе (Ђурић 1982: 366, 368; Самарџија 2011: 77). Призор зебре која се чеше о дрво, и антилопе која копајући земљу оштри рокове, у овој песми преточен је у дијалог животиња које прижељкују оно што немају. Тако

зебра моли антилопу да јој у замену за „црно-белу гардеробу” дâ рогове. У алегоријском кључу, сцена из зоолошког врта добија нови смисао – зебра се чеше о дрво како би се пресвукла, а антилопа копањем покушава да скине рогове и уручи их зебри у замену за преобуку с модерним дезеном. Иако се ова басна темељи на истицању врлине кроз њену супротност, приметимо да је васпитно ангажовање умерено ка новијим темама и проблему (погрешног) разумевања моде спрам вредновања личног идентитета. На истим вредностима, сличног тематско-мотивског склопа, почива и басна Благоја Рогача „Необична зебра” (2002: 56), као и његове песме „Козја брада” (16), „Белави јез” (46–47), „Заљубљени твор” (48) и „Заљубљена камила” (57–58). У овај корпус басни у стиху могле би се сврстати и песме „Лептирица и нилски коњ” Лазе Лазића, „Пчела и свитац” Ранка Павловића, али и Ршумовићева „Жабља басна”¹⁰ у којој се експлицитно и сурово, хумором обојено, приказује последица жеље да се освоји нешто туђе. Иако је сам пут до поуке у овим баснама жанровски предвидљив, он је мотивски умерен ка савременим проблемима очувања личног идентитета у глобалном контексту.

Закључак

Критика дидактичности, као тренд савремене поезије за децу, није могла заобићи ни басну и њену нескривену поучност. Контрастирајући врлину и слабост, традиционална басна их истовремено приказује поларизовано: као апсолутно добро и апсолутно зло. Услед такве поларизације, биће басне остаје неосетљиво за сенку врлине која повлачи негативне аспекте, као и за сенку слабости у којој почива добро.

Читајући различите традиционалне басне, остајемо запитани над могућношћу да се врлина однегује у чистунству коме нас њена поука води. Често се у баснама промовишу различите, чак и опречне вредности. Деконструисање концепта врлине у савременој поезији за децу заснива се управо на расветљавању сенки основних градивних елемената традиционалне басне и онеобичавању које тај поступак собом носи. Он је резултат стваралачке сублимације уочених противуречности.

Развој сижеа басне на одређени начин прати еволуцију људске/друштвене свести, одражавајући важећу идеологију историјског тренутка у коме се сиже трансформише и тиме маркира упоришне тачке процеса еманципације у једном вредносном контексту. Неочекивано за басну намењену деци, она повремено у првом плану има критику друштва, снажније него неспорно присутну критику типских човечких особина. Нови токови у књижевности за децу, као што смо видели, расклапају жанр басне тражећи правду за животиње (Трифунвић), померање перспективе (Црнчевић), нови вредносни систем (Стевановић). Они проблематизују биће басне (Ршумовић, Поп Ђурђев), уграђују поуку у њен сиже разоткривајући врлину на нов начин (Рогач). Поништавањем или применом традиционалне поуке, уметнички текст привидно је ангажован као антибасна, док своју улогу нове басне потврђује преиспитивањем вредности и указивањем на сенку врлине. Но, постмодернистичко уметничко истраживање њених могућности у књижевности за децу, рекло би се, тек је у зачетку.

¹⁰ Ова басна (Малетић 2014: 110) заснива се на пословици „Видела жаба да се коњи поткивају, па и она подигла ногу”. Комику слике коју дочарава пословица Ршумовић разрађује још комичнијим сликањем последица.

ИЗВОРИ

- Андрић, Владимир. Женидба цврчка Примаша: радио-игра за децу. *Детињство*, VII, 4 (1981): 50–64.
- Антић, Мирослав. *Мити о ијшници*. Београд: Лагуна, 2021.
- Малетић, Гордана (прир.). *Хвалисави мајмун – антологија српске басне*. Београд: Bookland, 2014.
- Ненадовић [ЉН], Любомир. *Песме*. Земун: Издао и печатао I. K. Сопронъ, 1860.
- Обрадовић, Доситеј. *Басне. Истина и њрелеси. Пути у један дан*. Београд: Задужбина Доситеја Обрадовића, 2007.
- Поп Ђурђевић, Душан. *Извођач бесних илестиа*. Зрењанин: Градска народна библиотека, 2002.
- Поп Ђурђевић, Душан. *Фарма џуна шарма*. Пирот – Нови Сад: Пиком, 2006.
- Рогач, Благоје. *Срећа матарећа: басне у стиху*. Рума: Српска књига, 2002.
- Ршумовић, Љубивоје. *Невидљива ијшница*. Београд: Мала Лагуна, 2013 (1975).
- Ршумовић, Љубивоје. *Што на уму што на друму: одабране ѡсеме за малу и велику децу*. Чачак: Пчелица, 2015.
- Стевановић, Бранко. *Зоолошка ѡсмерица*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Стевановић, Бранко. *Благо нама са животињима*. Београд: Лагуна, 2023.
- Црнчевић, Бранислав. *Мрав доброј срца*. Београд: Рад, 1984.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђурић, Милош. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1982.
- Јовановић, Александар. Поезија Љубивоја Ршумовића. Александар Јовановић, *Одакле су делије*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1998, 9–22.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкаја трицка вука*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2004.
- Љуштановић, Јован. О подетињењу homo ludens у поезији за децу Попа Д. Ђурђевића. Јован Љуштановић (прир.), *Песничке игре и ѡишравања Пои Д. Ђурђевића* (зборник радова). Лазаревац: Библиотека „Димитри-

- је Туцовић”, Међународни фестивал хумора за децу, 2019, 34–42.
- Марјановић, Воја. Благо у Благојевој поезији. Благоје Рогач, *Песничко оиледало*. Београд: Народна књига Алфа, 1998, 211–218.
- Милатовић, Вук. Поезија за децу Благоја Рогача. Благоје Рогач, *Празник у цвећу: изабране и нове ѡсеме за децу*. Београд: Bookland, 2008, 189–195.
- Мићић, Вишња. *Дети чиишалац и хронологија читања*. Београд: Учитељски факултет, 2020.
- Мићић, Вишња. Одједи бајке у савременој српској поезији за децу. *Детињство*, XLVIII, 1 (2022): 105–115.
- Опачић, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе. З. Опачић (прир.), *Антологија књижевности за децу*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018, 17–49.
- Опачић, Зорана. „Деструктивно неимарство” Попа Д. Ђурђевића & интертекстуално поигравање у поеми „Мрњавчевићи”. Јован Љуштановић (прир.), *Песничке игре и ѡишравања Пои Д. Ђурђевића* (зборник радова). Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић”, Међународни фестивал хумора за децу, 2019, 5–12.
- Радиквић, Василије. *Цврчак или мрав: оиледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- РМС: *Речник српскоја језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Самарџија, Снежана. *Облици усмене ѡрозе*. Београд: Службени гласник, 2011.

Višnja S. MIĆIĆ

VERSE FABLES BY CONTEMPORARY POETS FOR CHILDREN – ONE VIEW

Summary

The paper discusses different types of verse fables for children by contemporary Serbian poets. We researched the framework of the present-day poetic dialogue with the fable on two levels: 1. the relationship with a particular fable as the starting point for poetic reshaping, and

2. the relationship with the genre and generic features within the fable. Our goal is to use qualitative analysis in order to shed light on literary devices which are most explicit in problematizing fable patterns. We started from the evolution of the plot of the fable about the cricket and the ant as a specific example that can be used to shed light on the path of transformation of this didactic genre

and the recorded influences of the social context in which it took place. Subsequently, we singled out typical examples of texts that problematize the fable's moral, question its concept of virtue, or introduce new motifs into the expected structure.

Keywords: fable, typical character, lesson, virtue, shadow of virtue

ПРЕДМЕТ СУКОБА У ДРАМАМА ЗА ДЈЕЦУ БРАНКА СТЕВАНОВИЋА

САЖЕТАК: У своја три драмска текста за децу: *Узбуна у Савазонији*, *Прича о ѝринцу јединцу* и *Врабац шужибабац*, Бранко Стевановић различито приступа сукобу као интеграционој тачки пажње најмлађе публике. У случају *Узбуне у Савазонији*, предмет сукоба се током радње непрестано мијења. Резултат оваквог приступа је драмолет каламбурског жанра, а скоковитост поступка писац ставља у функцију значења. У *Причи о ѝринцу јединцу* коришћен је класичан модел бајке у којој главни јунак, да би остварио своју намјеру и дошао до унутрашње промјене, мора успјешно да обави задатак. Предмет сукоба у овом случају мијења се у складу са јунаковим сазријевањем. У монодрами *Врабац шужибабац*, с обзиром на то да антагониста не постоји у материјализованом облику, предмет сукоба задржава се на унутрашњем плану, па се и сама промјена у карактеру износи вербално. Ипак, за разлику од прозних форми приповиједања, монодрама рачуна на интерактивност медија позоришта.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Бранко Стевановић, књижевност за децу, драмолет, бајка, монодрама, предмет сукоба у драми

Увод

Важно мјесто у опусу Бранка Стевановића чине драмска дјела за децу. Међу њима, од посебног су значаја драмски текстови који, поред стилских карактеристика које дијеле са његовим пјесмама, имају и завидан драмски значај или интерактивни потенцијал. До сада су у збирци *Позоришћаниције* (Bookland, 2013) објављена три драмска текста – *Узбуна у Савазонији*, *Прича о ѝринцу јединцу* и *Врабац шужибабац*, чему је претходило засебно издање драме *Прича о ѝринцу јединцу* (Завод за уџбенике и наставна средства, 2004). Овај текст је интегралан, у односу на онај из *Позоришћаниција*: поштујући могућност његове слободније интерпретације на сцени, сам аутор дјелимично је прерадио текст, тако што је редуковао и поједноставио дидаскалије. Разлика је и у томе што у *Позоришћаницијама* драми претходи програм-

* sanja.savic.milosavljevic@ffuis.edu.ba;
<https://orcid.org/0009-0002-4553-544X>

ска пјесма под називом „Песма о причи о принцу јединцу”. Занимљиво је и то што је монодрама *Врабац шужибабац* касније публикована засебно, прилагођена форми сликовнице (Народна библиотека „Његош”, Књажевац, 2019), док је *Узбуна у Савазонији* доживјела незнатне измјене у тексту а графички је преломљена у стихове (Институт за дечју књижевност, Београд, часопис *Једрењак*, бр. 2, 2022).

Поред ова три текста, неке од кратких прича извођене су у оквиру драмског програма *Радио-иџре за децу* Радио-телевизије Војводине (*Чаробњакове чаролије*, *Каг вила њовилени*, *Ко се боји вукодлака још?* и друге). С обзиром на то да њихова форма у потпуности задржава приповједачки тон, без подјеле на ликове, они у оквирима овог рада неће бити разматрани.

Прича о њринцу јединцу доживјела је и неколико позоришних играња. Премијерно је изведена на сцени Краљевачког позоришта (2003) а потом је постављана и на сцене алексиначког Театра 91 (2009), Шабачког позоришта (2010) и Позоришта лутака у Нишу (2017). Као радио-драма, изведена је на Радио Београду у режији Милоша Јагодића (2017).¹

Поред тога што је искусан као приповједач и пјесник за дјецу, Бранко Стевановић у својим драмским дјелима испољава и истанчан осјећај за ритам и руковођење читаочевом/гледаочевом пажњом. Ова појава у директној је вези са драмским сукобом.

У драмама Бранка Стевановића предмети сукоба су разноврсни. Њихово увођење омогућава аутору да задобије и (за)држи гледаочеву пажњу, али и да ликове и радњу сагледава из неочекиваних визура.

Било да ова драмска дјела посматрамо загледи у мањи језичко-драмски фрагмент (сцену или реплику), или да их проматрамо у цјелини,

пред нама се отвара читав калейдоскоп стилских поступака којима аутор успијева да се избори са, дидроовски дефинисаним, бескрајним незнањем своје публике. У драми о Принцу јединцу, Стевановић се придржава Аристотеловог начела по коме „песник треба да покаже своју стваралачку снагу више у причи (радњи), него у стиховима” (Аристотел 2002: 72). Иако је језик пун експресивних слика и доскочица, драмска радња ни у једном тренутку не трпи израженије дигресије. Језички орнаменти и досјетке готово без изузетка трају кратко, не скрећући читаочеву/гледаочеву пажњу са главног сукоба. Драма *Узбуна у Савазонији* функционише на потпуно супротним постулатима. Док у класичној драматургији сваки нови елемент мора да буде у вези са претходним и потоњим, овдје сусрећемо гомилање карактера и ситуација, као поступак који доприноси динамици драмског дјела, али у складу са унутрашњим законитостима које писац задаје. Монодраму *Врабац шужибабац*, од прича издваја свијест главног лика о приповиједању на сцени, као и текст отворен за интерактивност – дјечје импровизације током самог извођења.

Узбуна у Савазонији – предмет сукоба који се помјера

Парафразирајући Густава Фрајтага (Gustav Freytag), Јосип Кулунџић *грамским* назива снажна осјећања која покрећу на дјеловање, али и осјећања која то дјеловање изазивају (1977: 43). Драмски приступ позоришту (за разлику од постдрамског) подразумемијева јунакову жељу да дође до жуђеног предмета, али и да креће у

¹ Захвалност за податке о извођењу драмских текстова ауторка чланка дугује г. Бранку Стевановићу.

остварење своје жеље. Драмска радња фокусира се на главног јунака, који је уједно њен покретач. Мотивација протагонисте материјализује се у виду конкретног циља. У савременом постдрамском позоришту, као одраз кризе савременог човјека, јавља се и криза драмске структуре коју Жан Пјер Саразак (Jean-Pierre Sarrazac) назива коралношћу (2015). Чини се да дисперзивност и нефокусираност јунака постдрамског текста нису захватиле књижевност за дјецу, као ни добар дио (комерцијалног) филма чија је структура и даље базирана на квалитетној причи. Анализирајући јунака приче и градећи своју теорију у потпуности у односу на Аристотелову *Поетику*, Роберт Маки (Robert McKee) сматра да сваки јунак треба да гаји одређену тежњу која га тјера да предузме низ одређених акција. На путу ка остварењу свога циља, јунак се сукобљава са антагонистичким силама, које у остваривању јунакове намене виде опасност за сопствени мотивациони спектар (McKee 1997). С обзиром на то да су структуре драмских текстова обично испреплетене дјеловањима различитих карактера, под сукобом бисмо могли дефинисати кретање два или више карактера према остварењу истог циља, при чему долази до потпуног или дјелимичног међусобног потирања супротстављених сила. Протагониста и антагониста виде један другог као пријетњу у досезању свога циља, те се њихове енергије током драме усмјеравају једна против друге.

У односу на овај модел, драме Бранка Стевановића могли бисмо разложити на три етапе: прву, у којој је сукоб децентрализован, вишесмјеран и гдје се динамика постиже праволинијски; другу, са класичном аристотеловском структуром; и трећу, која је најближа приповиједању.

У радњи прве драме из Стевановићевог опуса, *Узбуне у Савазонији*, испољава се управо такав, скоковит однос према предмету сукоба који се, кроз непрекидне чарке, препирања и надмудривања, мијења неколико пута. И сам *dramatis personae* упућује на каламбурски карактер овог комада. Цветић Веселић, Цвећка Месождерка, Мајмун, Носорог, Ној, Патика без пертле, Лав, ветеринар Добрица, биолог Милица, Жирафа, Крокодил и други ликови указују на то да радња није поларизована праволинијски, већ да ће се кретати у различитим правцима.

На самом почетку, Водитељ и Водитељка, парафразирајући телевизијске емисије, уводе нас у свијет измишљене Савазонијске шуме. Они постављају и задатак комада који се одиграва пред гледаоцима: „Поштовани публикуме, нека чује ко се у слушање разуме, нека види ко гледати уме – чудеса из Савазонијске шуме” (Стевановић 2013: 7). Сукоб, дакле, није *сврха* овог комада, већ је то ауторова идеја да наслика *чугеса* која се појављују у овој необичној шуми. Сликање необичности (промјене у односу на устаљено стање), контрастирање необичних поступака Стевановић поставља као принцип по коме се нижу догађаји. Он није, као у класичном драмском тексту, везан узрочно-последичним везама, већ градацијски. Гомилање необичних ситуација, као принцип драматургије, у уској је вези са водвиљем, комедијом забуне и другим комичним врстама.

Експлицитно објашњавање циља на почетку (показати *чугеса*) доприноси постизању отклона од стварности, а самим тим и усмјеравању гледаоачеве пажње (очекивање неуобичајеног). Оваква врста метаоквира појављује се у сва три Стевановићева драмска текста (у случају *Принца јединца* пас и мачак приповиједају бајку, док

Врабац тужибабац у уводној реплици представља себе као глумца у позоришној представи) и има функцију приближавања драмског простора дјечјој публици, повремено јој објашњавајући радњу и/или простор.

Кад се водитељи повуку, писац доноси прву линију сукоба, и то љубавног: између Цвећке Месождерке и Цветића Веселића који својој изабраници намјерава да напише љубавну пјесму. Међутим, већ на самом почетку љубавни заплет бива прекинут, прво упадом навијачке групе савазонијског *шайомејној шима*, а одмах потом и појавом Патике без пертле, чије неочекивано присуство поново враћа водитеље на сцену. Радња је у експозиционом току искључиво говорна. Ту су: биолог Милица, ветеринар Добрица, водитељи, а ускоро се појављује и Лав, краљ Савазоније. Баш у тренутку када се чини да ће радња да крене у правцу потраге за пертлом, аутор уводи нове ликове, два пара – Жи-рафу и Крокодила те Мишицу и Слона који, ни мање ни више, траже Лава да их вјенча, што он и учини. Лав жели најбољу фризуру за своју замршену гриву, али нико од поданика не успијева да му дâ адекватан приједлог како да ријешити проблем. Ту се подзаплет још не завршава, већ се отвара нови – до Лава долазе вијести да се у Савазонији појавио Змај. Ликови и сами имају свијест о каламбуру радње:

ВОДИТЕЉ: *Изгледа да нам се предсћава баш оштрџа контроли.*

ВОДИТЕЉКА: *Да зовемо писца?*
(Стевановић 2013: 17).

У тренутку када се чини да представа више није под контролом, појављује се Папагај, који је претходно кренуо у потрагу за Змајем. Испоставља се да је у питању био змај од папира, а

конопац којим га је привезао, након што га је ослободио из грања савазонијске прашуме, помаже Патици једним својим дијелом – као пертла.

Захваљујући мноштву ликова и непрестаним помјерањем предмета сукоба/потраге, Стевановић успијева да усмјерава пажњу ка напријед (представљање Савазоније, потрага за пертлом, вјенчање неспојивих парова животиња, потрага за новом фризуром...), а елементи које уводи у завршној фази приче (змај, папагај, конопац) доприносе расплитању питања постављених на почетку – биолог Милица и ветеринар Добрица заљубљују се једно у друго, лав превазилази страх од Змаја, Папагајев конопац послужиће Патици као пертла итд. Резултат је драмски текст мозаичко-кружне драматургије који плени виртуозношћу пјесничког језика.

Прича о ѝринцу јединцу **– поларизован сукоб вођен унутрашњим покретачем**

Најуспјешнији драмски текст за дјецу Бранка Стевановића, уколико је судити по броју извођења, јесте *Прича о ѝринцу јединцу*.

За разлику од мозаичке структуре *Узбуне у Савазонији*, *Прича о ѝринцу*... креће се праволинијски, вођена основном мотивацијом главног јунака. Пододредница драме – *бајка за извођење* – упућује читаоца на то да је у питању књижевна врста чије су особености без изузетка спроведене.

Иако су и по свом циљу и по умјетничким средствима дијаметрално супротне, класична трагедија и бајка имају заједничку тачку: прецизно дефинисану структуру која почива на узрочно-последичним везама. Аристотел сма-

тра да је најважнији дио трагедије склоп догађаја (2002: 67), а „трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи” (Исто: 67). Прави носиоци драмске радње стога су они јунаци који изражавају одређену вољу (Исто: 68). Поред склопа догађаја, или пак као његова претходница, карактер мора да предузима одређене кораке како би постигао свој циљ. Његов судар са силама које се супротстављају остваривању јунакове намјере представља драмски сукоб. Ипак, и сам драмски сукоб апстрактна је категорија јер се задржава на мотивационом склопу јунака који није увијек видљив гледаоцу. Да би постао јасан, сукоб мора да се материјализује у виду конкретног предмета сукоба, узрока несугласице међу драмским јунацима.

Изражавање у стиху у овом случају омогућава исказивање тананих и прецизних осјећања главног јунака, али пас и мачор, у функцији помагача, омогућавају да та осјећања дјецни ранијег школског узраста не буду само сагледана, већ и адекватно представљена. С обзиром на једноставност и мелодичност језика, писац успијева и да унесе *мисли* које не одступају од главног тока радње, занимљиве су, а саопштавају неку истину која се тиче и самог медија:

ГЛАС ПСА ЗАКЕРАЛА: Зар нисмо моћи пречицом ићи? Треба нам принца јединца стићи!

ГЛАС МАЧОРА ПРИПОВЕДАЛА: Није добро за причу да њој пречице ничу.

ГЛАС ПСА ЗАКЕРАЛА: Није, али некад јошურიши треба. Посебно кад ојасности главној јунака вреба (Стевановић 2013: 36).

Иако је код јунака (посебно код наратора) присутна непрестана свијест о томе да се ради о причи/представи, на шта они неријетко и под-

сјећају читаоца/гледаоца, те кратке интерполације увијек су духовите, готово сваки пут у стиху и, без изузетка, својим трајањем не ометају главни ток радње.

Као и *Узбуна у Савазонији*, и овај текст обликује драмским сукобима, међутим, овдје је радња праволинијска, иако се дешава мноштво преокрета, а сукоб, захваљујући јасној мотивацији и постављеном циљу главног јунака, поларизован.

Роберт Маки сукобе дијели на три подврсте: унутрашње, персоналне и екстраперсоналне (1997). Под унутрашњим сукобима он подразумева парадоксалности унутар самог карактера, супротстављене силе које обитавају у једном човјеку и које се барем у неком дијелу драмског текста испоље. У персоналне убраја оне које јунак има са другим личностима у сценарију/драми, а у екстраперсоналне све оне препреке које потичу из средине која нас окружује (природне, физичке).

Код Принца јединца, унутрашњим сукобом могле би се сматрати опречне силе: са једне стране, његова жеља за остваривањем и све што она подразумева (да испуни принчевску дужност, одвоји се од родитеља, задобије поштовање поданика), а, са друге стране, жеља да остане на сигурном, као и страх од непознатог. Иако Принц у својим поступцима не показује дилеме, о томе да му је тешко да ступи у акцију слутимо из Цареве реплике: „Морам да приметим, принче мој и сине, твоја потиштеност веома ме брине” (Стевановић 2013: 29). Персоналним сукобом можемо сматрати однос са Ризничаром, чији поступци се противе остваривању принчеве тежње из сопственог мотивационог корпуса – сазријевање принца за Ризничара би значило крај намјери да краде новац из

државне ризнице. Док планира како да се ријеши противника, Ризничар замишља: „Принц је готов! Цар ће тешити царицу, а ја намицати пару на парицу!” (Исто: 34). Екстраперсоналним сукобом можемо сматрати одлазак у Давну шуму, гдје обитава Ала. За разлику од сукоба, који је често апстрактан и гледаоцу неразумљив, предмет сукоба је конкретан, без обзира на врсту самог сукоба.

Главни јунак, Принц јединац, атипичан је јунак бајке, самим тим што нема браће и сестара. Пас Закерало каже: „Их, да је имао бар једног брата, па да се лате принчевског заната, да један другог од нечег избави, па да се види ко је онај прави и томе отац царство да остави” (Стевановић 2004: 12). Микросукоб, персонални сукоб, који би био уобичајен у некој другој бајци, премијешта се на план унутрашњег сукоба. Два лика, који нас уводе у причу о Принцу јединцу, Пас Закерало и Мачор Приповедало, имају двоструку функцију – наратора, али и помагача.

У уводној сцени, која је издвојена од прве, упознајемо се са нараторима и њиховом жељом да испричају причу.

*ПАС И МАЧОР ЗАЈЕДНО: (Играју и певају)
За бајком
ћемо шрајаићи
И један друјом
јомајаићи!
Вау – авау!
Мау – мрњау!
И један друјом
јомајаићи! (Стевановић 2013: 26).*

Одмах затим, наратори нас уводе у прву сцену, под насловом: *У царској јалаји Принц јединац јаићи.*

Задатак експозиције је да публику уведе у тренутно стање ствари, али и да јој приближи проблем с којим ће се јунак суочавати током комада. Принц јединац, по ријечима Мачора Приповедала, желио је да се докаже тако што ће „да се прослави, да уз сналажљивост правичност покаже, и све друго што му већ, дужност налаже” (Исто: 28). За њежног и чуваног Принца, ови задаци чине се као превелик и нерјешив терет, те је веома забринут, што Светли цар примјећује већ на почетку. Како Принц пролази стадијуме свог развоја, предмет жеље који осваја поприма друга обличја, али се и сам предмет сукоба трансформише. Као предмет Принчеве жеље, а као намјеру која ће покренути драмску радњу, аутор поставља освајање поштовања својих родитеља, одрастање, те сепарацију.

Иако су Светли цар и Светла царица у сваком погледу наклоњени свом сину, њихова претјерана брига и жеља да га по сваку цијену заштите управо ће нагнати Принца јединца да се отисне у бијели свијет. Унутрашњи проблем покреће ситуација – иако се његова мајка противи одласку (не би ли она могла бити манифестацијом и самог принчевог страха?), Принц успијева да се отргне из сигурног окружења и крене у авантуру.

И супротстављене стране се поларизују – док Пас Закерало и Мачор Приповедало хитају да Принцу притекну у помоћ, Цар му жели добру срећу, а Царица каже: „Нити ћу шта јести, нити ћу спавати, чекајући да се здрав и читав врати!” (Исто: 33). Царев ризничар припрема отровни прах захваљујући коме ће се ријешити Принца.

Веома брзо након одласка у шуму, Принц долази и до истинског антагонисте овог драмског текста – Ризничара, за којег је дотада мислио

да је највјернији слуга његовог оца. Ризничар износи план да се домогне царског престола, тако што ће се ријешити Принца трујући извор са кога овај треба да пије воду. Писац са Ризничаревим намјерама упознаје публику, али не и Принца – што код гледалаца буди стрепњу за главног јунака.

Роберт Маки сматра да се пред протагонистом након предузимања прве акције у правцу освајања свог циља, отвара расцјеп (енгл. *gap*), *ировалија*, наизглед безизлазна ситуација настала након сукоба антагонистичких сила. Расцјеп у који упада Принц јединац чини се кардиналним – он пије воду са извора којег је Ризничар затровао. Потом долази до преокрета – Мачор Приповедало поклања му један од својих девет живота. Оваква интервенција у комаду за одрасле била би типичан примјер принципа *deus ex machina* – пишчеве интервенције, рјешавања проблема који не произлази из радње, већ из спољашњег свијета који није утврђен системом драмског дјела. Међутим, с обзиром на то да је у питању комад за дјецу, као и да је свима познато вјеровање у то да мачке имају девет живота, овакво рјешење испоставља се као прихватљиво и публика ужива у ефекту преокрета, коме додатно доприносе стихови:

ПАС И МАЧОР ЗАЈЕДНО: (Играју и певају)

Ово смо
одлично извели,
доброї смо
йринца оживели!
Вау – авау!
Мау – мрњау!
Доброї смо
йринца оживели! (Стевановић 2013: 37).

Када савлада прву препреку, у свом науму да дође до циља, поред Пса Закерала и Мачора

Приповедала, Принц јединац добија још двоје помагача: Шумског патуљка (који ће се касније преобразити у Принчевог ујака Доброг дива) и Принцезу вилу – која, након што се Принц заљуби у њу, и сама добија функцију предмета жеље који захтијева трансформацију јунака.

У другој сцени, Принц јединац успијева да преживи захваљујући Принцези вили, која га води даље у авантуру. Он том приликом добија и чаробне моћи које ће искористити касније у авантури: Мачор му даје травку спасоглавку, а пас чаробну фрулу чији свирач има моћ да постане невидљив.

У драматуршком смислу, у овој сцени радња стагнира, захваљујући информацији коју Шумски патуљак крије. Препознавши Принца јединца, свог сестрића, Патуљак одлучује да му не открије одмах да је он његов ујак. Ово је двоструко мотивисано: Патуљак жели да дочека своје госте, али се снебива да призна како је – због стида и немоћи које осјећа – од дива постао патуљак. Одлучивши да ипак каже истину, успијева да *уйлеше* растављене нити приче: Принц схвата да је Ризничар напакостио његовом ујаку, што га утврђује у намјери да му се освети, а ујак бива излијечен захваљујући чаробној травки коју је Мачор Приповедало доносио Принцу.

На крају ове сцене, Принц је пред искушењем – помагачи, на челу са дивом, налажу му да одустане од авантуре и задовољи се тиме што је помогао ујаку. Принц ипак наставља потрагу – ону због које се и одважио на пут.

У четвртој сцени, Принц коначно успијева да се суочи са Алом – својим материјализованим страхом. Међутим, и међу помагачима се мишљења поларизују: док једни наговарају Принца да се спасава помоћу фруле невидимке и

тако победи Алу, други му сугеришу да ипак треба да се бори без повластица. Принц подлиже же страху, свира и тако постаје невидљив. Ипак, у борби га чека још један изазов:

*ТРОГЛАВА АЛА: О-хо! Пришћеди речи хвали-
саве! Алина глава није за багава! Од мене сви гла-
вом без обзира беже! Да ти видим лице, незнани
вишеже!*

*ГЛАС ПРИНЦА ЈЕДИНЦА: Е, то ће бити ма-
ло шеже! Видећеш само рану по рану...*

*ТРОГЛАВА АЛА: (Увија се) Захћевам да шакви
напади прстјану! Да и ти сћавиш главу у шорбу!
Зар не знаш за пошћену борбу?*

(Стевановић 2013: 53).

Алина реплика подсјећа Принца на његов идеал: он није кренуо у борбу да би се вратио кући са трофејом, већ да би освојио (само)поштовање. Овај унутрашњи сукоб огледа се у репликама Мачора и Пса који се међусобно сукобљавају након што Принц саопшти да ће Али показати своје лице.

*ПАС ЗАКЕРАЛО: (Довикује принцу) Не, ако
Вам је до живоћа сћало!*

*МАЧОР ПРИПОВЕДАЛО: Причекај мало, За-
керало! Истину говори ала шроглавка: пошћене је
у иричи важна сћавка!*

*ПАС ЗАКЕРАЛО: Ма, ово се живоћа шћиче!
(Узвикне) Да ирискочимо и ми, иринче?*

(Стевановић 2013: 53).

Принц одбацује приједлог, а тиме и свој страх. Ово суочавање доноси сасвим неочекиван преокрет. Див предлаже Али да поклати Принцу једну своју главу и да тако мирно ријеше проблем: Ала ће постати љепша, а Принц ће испунити задатак, што она и прихвата.

Пета сцена у структуралном смислу престава кулминацију сукоба. Принц се враћа на

двор у пратњи Дива, Мачора, Пса и виле. Цар и Царица се радују, али још није вријеме за опуштање. Предочивши оцу да је Ризничар отровао његовог сина, а Царичиног брата претворио у патуљка, Принц ступа у борбу, одбијајући да се служи чаролијом:

*ПРИНЦ ЈЕДИНАЦ: (Ризничару) Иако си пре-
варанш шћички, морам да пошћуим иринчевски,
вишћички. Ево швоћа мача, иа ко коћа надјача!
(Пружа му мач).*

Принц и Ризничар ступају у борбу у којој Принц побјеђује. Ризничар не жели да прихвати пораз те покушава да нападне Принца с леђа, мучки, међутим, захваљујући Принчевом ујаку, који га је претходно разоружао, овај план му не успијева.

Као круну зрелости, Принц осваја Вилину руку. Симболички, он сазријева и постаје спреман да преузме очев престо. За проучаваоца матрица античких митова Џозефа Кембела (Joseph Campbell) Принчев повратак значи проналазак златног еликсира након свих етапа авантуре: зова – помагача – битке са Алом – искушења – помагача – апотеозе – бега – борбе на прагу – еликсира (Kembel 2004). Све бочне нити приче уплићу се у завршници: Царев ризничар завршава у Давној шуми, Цар проглашава Мачка Приповедала за новог ризничара, а сви приређују велико славље у Принчеву и Принцезину част.

Завршна сцена, у којој неки будући принц телефоном позива алу коју жели да обезглави – на шта му она одговара да се пензионисала – антиципира неко ново вријеме, али и повратак у садашњост. Колико је за ово сазријевање била потребна одважност и храброст, толико је био потребан и сам сукоб.

Врабац, *шужибабац* – сукоб изван сцене

Монодрама *Врабац, шужибабац*, већ формом наговјештава да ће сукоб бити вербално дефинисан, услјед недостатка других ликова на сцени. Јунак предочава гледаоцу свијест о постојању драмске конвенције:

Охо-хо, опет деца! То волим! Знате, моја маленкост од дечурлије и живи... Аууу, колико само дама-девојчица и господе-дечака на једном месту... Сав сам се ушепртљао (Стевановић 2013: 71).

Директно обраћање публици овдје помаже глумцу увдећи дјецу, макар и као привидне *карактере* у овом комаду.

Из уводног монолога сазнајемо да ова обична птичица има необично занимање: „Моје врапчанско ситничанство, Цивадин Цвркутановић Скакутански. Тајни агент, цив-цив-цив'. У поверењу – обавештајац. Тако стоје ствари!” (Исто: 71). Даље, врабац гледаоцима говори да он свакодневно тужака дјецу њиховим родитељима. То тужакање није објективно, зато што сваки, чак и најмањи преступ он преувеличава:

На пример: Ана поједе сладолед кад му време није. А ја то мало уметнички уобличим, преобличим, па дошапнем њеној мами да је појела два-три-четири, пет, шест сладоледа кад им време није. Пун фрижидер сладоледа кад му време није. И сад шета парком сва четвртаста, зуји и цокће (Стевановић 2013: 72).

Врабац се не задржава на препричавању нештаслука које пријављује родитељима. Он на лицу мјеста *иззива телефоном* родитеље дјетета из претпоследњег реда (у позоришту) које чачка нос: „А-ха. Ви сте то, господине, тата. Е, па, ваш син, господине, чачка нос. Чачка ли чачка. У позоришту, у позоришту!” (Исто: 75).

Па ипак, иако ликови које замишља Цивадин не могу да узврате, тј. сукоб није детерминисан драмским карактерима, одјеци сила које се супротстављају његовом тужакању одражавају се на његово понашање. Оно што упућује на драмску радњу (ону која се дешава непосредно пред очима гледалаца, за разлику од радње која се приповиједа) јесте свијест о присуству публике, директно обраћање публици (*прелаз рампе*), али и *живи* телефонски разговор који проузрокује преокрет.

Тај преокрет дешава се брзо, у складу са одабраном формом. Након мајчиног телефонског позива, у коме сазнаје да га је неко оптужио за тужакање, Цивадин одлучује да се промијени:

Извините, погрешно сам! Примите моје величанствено врапчанско извињење. Од данас ћемо овако: ја ћу вама да цвркућем оне лепе, занимљиве ствари које већ и врапци знају, а ви мени – мрвице! Важи? (Исто: 77).

С обзиром на скрајнутост (ако не и потпуно одсуство) сукоба, поставља се питање како је могуће држати дјецу пажњу. Одговор лежи у интерактивности, директном обраћању дјецу које надокнађује сукоб у причи. Док је сукоб у класичној драматургији имагинаран, условљен драмском конвенцијом (глумац који игра Принца јединца не напада *стварно* глумца који игра Ризничара), сукоб се у оваквој форми ослања на саму природу позоришта, присутност и могућност стварног реаговања публике у сваком тренутку.

Закључак

Анализирајући три наведена примјера, видјели смо да је предмету сукоба могуће приступити из два угла: као елементу структуре

текста у коме се супротстављене стране сучељавају на сцени, али и као ситуацији која произлази из саме природе позоришта.

Класичан сукоб, који се манифестује путем одређеног предмета, значајан је зато што омогућава гледаоцу да стрепи за јунака и самим тим држи његову пажњу. Могућност учествовања у причи (дјеца не знају кога ће глумац прозвати) има исти ефекат, ако не и снажнији. Директно обраћање публици није ново у историји позоришта, постоји од самих његових почетака, када су представе биле дио сакралних свечаности, а извођачи под маскама изговарали погрде на рачун властодржаца. У позоришту за дјецу оно је готово незаобилазан фактор интерпретације, било да је предвиђено драмским текстом или да се ради о глумачкој импровизацији.

Држећи се класичне драматургије, мозаичке и кружне структуре или пак рачунајући на интерактивност приликом писања драмских текстова за дјецу, Бранко Стевановић вјешто влада читаочевом и гледаочевом пажњом. Када је ријеч о класичном приступу драматургији, помјерање предмета сукоба радњу води напријед, а главног јунака ка циљу. У ситуацији када је помјерање предмета сукоба језички поступак, настао као резултат усковитланих каламбурских ситуација или се пак генерише из природе позоришта која подразумева присуство гледалаца – он доприноси израженијој динамици драмског комада.

ИЗВОРИ

- Стевановић, Бранко. *Прича о принцу јединцу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
Стевановић, Бранко. *Позориштанације*. Београд: Bookland, 2013.

- Стевановић, Бранко. *Врабац тужибабац*. Књажевац: Народна библиотека „Његош”, 2019.
Стевановић, Бранко. *Узбуна у Савазонији. Једрењак – часопис Института за дјецу књижевности*, бр. 2 (2022): 2–16.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел. *О њесничкој уметности*. Београд: Дерета, 2002.
Кулунџић, Јосип. *Примери из технике драме*. Београд: Универзитет уметности, 1977.
Kembel, Džozef. *Heroj sa hiljadu lica*. Novi Sad: Stylos, 2004.
McKee, Robert. *Story*. New York: Harper Collins Publisher, 1997.
Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
Sarazak, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*. Beograd: Clio, 2015.

Sanja M. SAVIĆ MILOSAVLJEVIĆ

CONFLICT IN CHILDREN THEATRE PLAYS OF BRANKO STEVANOVIĆ

Summary

In his three plays for children: *The Alarm in Savazonia (Uzbuna u Savazoniji)*, *The Story of the Single-Child Prince (Priča o princu jedincu)* and *The Tattletale Sparrow (Vrabac tužibabac)*, Branko Stevanović treats conflicts differently for each one. The main methods of this research are analytic (in terms of each play) and comparative (in terms of all three Stevanović' plays). Regardless of the analytical approach, conflict represents an important focus for children's attention in the theater. In the case of *The Alarm in Savazonia*, Stevanović constantly transfers conflict from one subject to another. The result of this method is a play most akin to vaudeville, where the vie-

wers' attention is riveted by various elements that look similar to our reality, but differ from it slightly. In *The Story of the Single-Child Prince* Stevanović uses the classical Aristotelian method of a story well told, with many fairy-tale elements. The main character, the Prince, is well-motivated, and the whole adventure is initiated with his wish to deserve his parents' respect. Along with his maturation, the object of his desire relocates from one

subject to another, but the conflict which will escalate in the final scene is focalised during the play. *The Tattletale Sparrow* is a short monodrama, where the conflict is set behind the stage. In order to hold the audience's attention, the playwright indicates possible interactive elements of the performance.

Keywords: Branko Stevanović, children literature, playlet, fairy tale, monodrama, conflict in a play

ОД ОНИРИЧКОГ ДО ТРОМПЛЕЈСКОГ БИЋА И НАЗАД: КАТЕГОРИЈА ОНИРИЧКОГ ТРОМПЛЕЈА

САЖЕТАК: Циљ рада је допринос каталогу тромплејских бића у књижевности, дефинисањем, анализом и увођењем врсте ониричког тромплејског бића, тј. књижевног лика. Анализирајући хронотопе и књижевне ликове у романима *Алиса у земљи чуда* и *Алиса са грује сиране оледала* Луиса Керола, као и у приповеци *Сан смешног човека* Ф. М. Достојевског, увидели смо да постоје поклапања у њиховој генези на плану наративних светова, али и идентична структура наративних стратегија и њихових остварења. То нас је навело да истражимо гранични топос ониричког и тромплејских бића и откријемо једну врсту ониричког бића која ове две категорије синтетише. Полазећи од општих критеријума овог бића, анализирали смо и дефинисали критеријуме за класификацију ониричког тромплејског лика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевни лик, тромплеј, онирички тромплејски лик, *Алиса у земљи чуда*, *Алиса са грује сиране оледала*, *Сан смешног човека*

Приликом тумачења неког књижевног текста, анализа књижевног лика започиње општом дефиницијом ове фигуре која се највише односи на његову функционалност у наративном свету и у рецепцији, по томе да ли је лик главни или споредни, да ли је типски или карактер

и сл. (Величковић 1994: 137). Међутим, у књижевној дијахронији можемо пронаћи и ликове са специфичним одликама који су присутни у књижевним опусима различитих књижевника. Један од таквих јесте и тромплејски лик, као врста са својим подврстама. Драгана Вукићевић у својој студији *Тромплејско биће фикције* издваја три врсте тромплејских бића:

Оживели мртваци и вампири као њихова типска варијација;

Оживело-неживе ствари-бића (оживеле статуе и оживели портрети);

Тромплејски читалац (2021: 165).

Међутим, ауторка сматра да „нисмо исцрпели галерију тромплејских бића” (Исто: 165), што нас је навело да приступимо овом истраживању, желећи да установимо и у споменуто галерију уврстимо још једну врсту тромплејског бића.

Новим ишчитавањима романа *Алиса у земљи чуда* и *Алиса са грује сиране оледала* Луиса Ке-

* j.djordjevic-17201@filfak.ni.ac.rs;
<https://orcid.org/0009-0003-2913-159X>

рола (Lewis Carroll) и приповетке *Сан Смешној човека* Фјодора М. Достојевског (Фёдор Михайлович Достоевский), имајући на уму троплејско биће, увидели смо још једну категорију троплејског јунака. Тако ћемо, дакле, рад започети дефинисањем појма *шромилеј*, уз касније представљање примене ове теорије у наведеним књижевним текстовима Л. Керола и Ф. Достојевског.

Драгана Вукићевић у поменутој студији наводи: „Троплеј је трик, оптичка варка којом се ствара илузија тродимензионалних објеката на дводимензионалној површини” (2021: 163). Ова дефиниција примарно се тиче ликовне уметности, али у раду ове ауторке проширена је и на књижевност, углавном онда када се посматрају тачке *прелаза* ликова из једне онтолошке равни у другу и када ликови задржавају поједине особине припадности обема равнима (Исто: 164).

Сходно оваквом тумачењу троплеја, када су у питању две онтолошке равни, нужно је увести и преиспитати појмове хронотопа, као предуслова за стварање троплеја и троплејског бића.

У романима Луиса Керола у којима је главна јунакиња девојчица Алиса можемо увидети паралелне и сличне наративне стратегије. Концепти ових дела почивају на истом следу хронотопа, ониризму, фантастичним елементима унутар наративног дискурса сна и, на крају, дејструкцији дискурса појавом буђења. Последња етапа овакве наративне стратегије посебно ће бити испитана приликом тумачења романа *Алиса са оне стране оледала* и приповетке *Сан смешној човека*. Међутим, и без јасног указивања на потенцијалну нестабилност, за читаоца ће овакав низ етапа бити у потпуности валидан.

Услед елементарних сличности два поменутог Керолова романа, методологије и закључци

у оквиру класичне наратологије које примењујемо важе у оба случаја. Тако, можемо успоставити спољашњи, композициони трипартитивни конструкт: 1) *стварности*; 2) *сан*; 3) *стварности*. Овакав план може се даље разложити, уколико други сегмент посматрамо као причу у причи – наративни дискурс сна у потпуности је сижејно аутономан будући да садржи све елементе потребне за књижевни текст. Тако ћемо овај сегмент, који смо примарно (али не и коначно) назвали *сан*, за потребе овог истраживања посматрати као валидни хронотоп који поседује два плана: реалистички и фантастични, при чему се оба могу посматрати као онтолошке равни унутар овог дискурса. Када говоримо о спољашњој композицији, она ће имати исте амбивитете: реалистички и фантастични (*сан*). Оваква дедуктивна анализа хронотопа и дискурса неопходна је за посматрање девојчице Алисе као троплејског бића.

Алиса у земљи чуда

У *Алиси у земљи чуда* постоје два макрохронотопа који се надовезују на два плана романа, објашњена у овом раду. Први хронотоп је обала реке у реалном свету (условно речено), а други сама *земља чуда* (где је законитост временског континуума нарушена). Троплеј, по аналогiji, мора укључивати два хронотопа, најмање једног јунака и место прелаза јунака из једног хронотопа у други, задржавајући атрибуте из матичног хронотопа, оног из којег лик прелази у други (Вукићевић 2021). Све наведене елементе за троплеј налазимо у овом роману. Тачка укрштања реалног и фантастичног хронотопа може се сагледати двојако. Најпре, то би било утонуће у сан, а после тога –

зечја рупа. С обзиром на то да граничење два хронотопа најчешће не даје довољно времена за тумачење (прелаз може трајати свега једну секунду), пример транзиције у овом роману (зечја рупа) погодан је за испитивање онога шта се дешава у том међупросторном топосу, тј. које одлике садржи и какав је лик у времену тзв. прелаза. За потребе овог испитивања, нас интересује само транзиција путем зечје рупе. Прелазак из будног у онирично стање није карактеристика тромплеја и тај се прелаз тиче спољашње композиције романа.

Зечја рупа, међусветовни портал кроз који Алиса пролази, најпре се одликује једном иреалном природном законитошћу – временски континуум није исти као у реалном свету. У њему, закони физике су недоследни: од времена до силе гравитације. За наш мисаони оглед занимљив је фактор времена, јер знамо да оно слично или једнако функционише и у другом хронотопу, што ће се на крају овог сегмента рада и потврдити. Када је у питању лик, он уопште не подлеже трансформацијама на унутрашњем и психолошком плану. То значи да лик током прелаза засигурно задржава одлике које је поседовао и у свом матичном хронотопу¹. Мења се само његово књижевно стање – он постаје тромплејско биће.

Даље, потребно је испитати особине које лик као тромплејски поседује. Алиса је антимиметична – по карактеристикама које је задржала из реалног света; зазорна – услед привлачења зечје рупе и прелаза; амбивалентна – по биолошкој природи и особинама које поседује одатле и простору у којем егзистира након прелаза.

Још један аргумент који се тиче тромплејског лика јесте временска дезоријентисаност, коју Алиса свакако поседује. Најпре, она се ја-

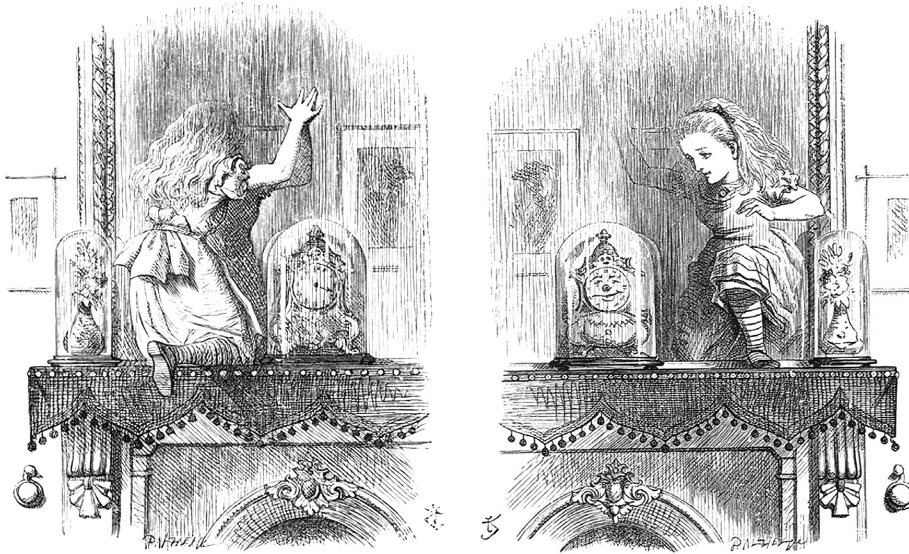
вља још у случају пропадања кроз зечју рупу, а касније и у земљи чуда, где је увек шест сати, што је време за чај.

Напоменућемо још једно обележје које Алису чини тромплејским бићем: то је моћ над хронотопом. Дакле, Алиса поседује моћ препознавања хронотопа и жанра и лоцирања себе као лика (овим је померена и сама граница лика у тексту и изван њега): „Кад сам читала бајке, мислила сам да се овако нешто не дешава, а сад, ево ме, усред среде једне такве бајке!” (Керол 1987: 37). Поред тога, Алиса има моћ над постојањем другог хронотопа, док ликови чији је други хронотоп матични ту моћ не поседују. За стабилност хронотопа земље чуда приметимо да је битна тачна констатација која се тиче тог света. Најпре, такав случај затичемо код Мачка Церекала: „А, ту нема помоћи – рече Мачак – сви смо ми овде луди. Ја сам луд. Ти си луда” (Исто: 67, *иодвукао Ј. Ђ.*).

Међутим, тим речима ништа се није променило. Рестрикција хронотопа и привремено, метафизичко уништење (касније ћемо увидети да тај простор није уништен, већ да је за Алису постао коначан) дешава се када Алиса доживи раст до своје природне величине и изврши дедуктивну сепарацију и вишеслојну генерализацију окружења, констатацијом: „Ви *сите* само обичан шпил карата” (Исто: 138, *иодвукао Ј. Ђ.*).

Оваква одбрана тромплејске Алисине природе проистиче из својеврсног путовања књижевног лика и његове генезе. Дакле, Алиса је најпре у реалистичком хронотопу била миметичко биће људских карактеристика, затим у тренутку сневања постаје ониричко, да би из

¹ Под појмом *матичног хронотопа* подразумева се онај реалистички, у првом слоју романа, али и његов двојник у виртуелном свету сна, јер не постоје разлике до тренутка када Алиса прелази у други виртуелни свет, тј. *земљу чуда*.



Илустрације Џона Тенијела (John Tenniel)
за прво издање романа *Алиса са грује сџране оїледала*

ониричког прерасла у троплејско, и то на оном селектованом плану романа, то јест у аутономном дискурсу сна.

О троплејским тенденцијама говорићемо и у наставку овог текста, разматрајући роман *Алиса са грује сџране оїледала* који морамо узети у обзир, како би перцепција Алисиног лика била потпуна.

Алиса са грује сџране оїледала

Општи план хронотопа идентичан је као и код претходног романа, али ћемо га представити шематски:

реални свет – онирични свет –
реални свет – фантастични свет.

Дакле, у *Алиси са грује сџране оїледала* примећујемо исти след макрохронотопа: реали-

стичког и фантастичног, односно ониричног, при чему ћемо за потребе овог истраживања селектовати само онирични. Као и у претходном примеру, он је књижевно аутономан.

Већ смо дефинисали законитости троплеја у књижевности, а оне су приметне и у овом роману, уз извесне модификације када су у питању наратија, дескрипција и ликови.²

Најпре ћемо указати на пандан зечје рупе: у *Алиси са грује сџране оїледала*, њу замењује, како закључујемо и по наслову – огледало. Ни овде моменат када Алиса почиње да сања није експлицитан, али је веома јасан тренутак када она из ониричног прелази у троплејско биће.

² Гласници који се јављају у овом роману нису описани у потпуности већ се читаоцу предочавају наизглед баналне карактеристике: један је брз, а други пије чај, те на основу ових информација можемо наслутити њихову транстекстуалну природу. Потврда ове тезе почива на илустрацији првих издања оба романа, где су илустровани гласници заправо Бели зец и Шеширција.

За разлику од претходног романа, процес транзиције овде је знатно краћи.

Алиса се наједном нашла горе, на камину. Једва да је била свесна како је ту уопште доспела. И заиста, огледало је почело да се топи, да ишчежава, налик на некакву сјајну, сребрнасту измаглицу. И већ следећег тренутка Алиса је била с оне стране огледала (Kerol 2016: 116).

Како је то претходно означавала зечја рупа, а сада и огледало, или, боље рећи, оквир огледала,³ тренутак прелаза јесте само иницијални и визуелни, а Алиса задржава те карактеристике тромплејске природе.

Овде ћемо такође испитати особине које Алиса као тромплејско биће поседује: она је поново антимииметична; зазорна – привлачење огледала и света иза истог; као што је и амбивалентна.

Поново се јавља временска дезоријентисаност, али овог пута другачија него у *Алиси у земљи чуда*. У земљи са друге стране огледала време није заглављено, већ тече уназад.

– Ето видиш како ти је то када се живи уназад – закључила је Краљица. – На самом почетку сваким се мало заврти у глави...

– Живети уназад! – поновила је Алиса запрепашћена. – Никада нисам чула да и то постоји!

– ... али има у томе велике предности. Можеш се сећати будућности и прошлости (Kerol 2016: 163).

Потирање законитости континуума и физичких законитости присутно је и у просторно-географском смислу:

– Па ми смо биле под овим дрветом све време! Све је исто као што је било!

– Наравно да јесте – рекла је Краљица. – А шта би ти хтела?

– Па, у мојој земљи – рекла је Алиса, још увек задихана – углавном се стиже на некакво друго место, ако се трчи брзо и дуго као што смо нас две трчале.

– То је онда некаква спора земља! – узвикнула је Краљица. – Као што видиш, овде ти је потребно да трчиш свом снагом да би остала на истом месту. Ако заиста желиш да доспеш до неког другог места, мораш трчати бар два пута брже у поређењу са нашим трчањем! (Isto: 133).

Ради компаративног тумачења, нужно је испитати и Алисину моћ над хронотопом и њену луцидност, која никако није изостала. Она се у роману јавља поготово када се успостави разлика између света са друге стране огледала и њеног реалистичког, а рестрикција се дешава свесно и то у завршним поглављима, када са намером уздрма Краљицу како би је претворила у маче, што на крају и бива. Поред тога што један лик претвара у други, она мења и читав хронотоп око себе. Из онирично-фантастичног света враћа се у реалистички, матични хронотоп. Само се у тој епизоди укрштају сви виртуелни светови, присутни у роману, и Алиса се експлицитно представља као тромплејски лик.

Међутим, за одбрану Алисе као тромплејског бића свакако је важан и експлицит романа: „Што је живот, него сан?” (Carroll 2004: 296), који потврђује валидност оба макрохронотопа, и реалистичког и ониричног, као онтолошких равни које се укрштају, потврђујући тезу да је Алиса заправо тромплејско биће.

³ У студији Драгане Вукићевић *Тромплејска бића фикције*, полазна тачка за тромплеј у књижевности заправо јесте тромплеј у сликарству и то, конкретно, слика *Бег од кришке*, где дечак прелази оквир саме слике. Тако је овај пример бољи него претходни, у смислу изналажења директних веза са теоријом тромплејских бића.

У прилог тачности наше хипотезе о још једној подврсти категорије тромплејског бића говори и његова имплементација на књижевном тексту другог писца и другог корпуса књижевности, односно у приповеци *Сан смешној човека* Ф. М. Достојевског.

Сан смешној човека

Фјодор Михајлович Достојевски у приповеци (или, тачније, менипеји [Bahtin 2000]) *Сан смешној човека* нуди, на први поглед, архетипског јунака који се потенцијално може посматрати и као тромплејско биће, у зависности од тога на који начин ћемо пратити смер његове генезе и кретања кроз хронотопе и онтолошке равни.

Безимени човек, главни лик ове приповетке, егзистира у истим макрохронотопима као и Алиса Луиса Керола. Он се најпре налази у реалистичком хронотопу, а затим прелази у онирички, где постоји пандан реалистичком, али и нови виртуелни свет у коме овај лик остварује највишу и најдужу интеракцију са осталим ликовима и самим хронотопом. У овом топосу не важе закони физике (као што не важе ни код Керола). На крају, он се (условно речено) буди и враћа у први, матични хронотоп.

Када бисмо и у овом случају посматрали једино макрохронотоп сна (поново условно речено), само зарад потреба овог огледа, што је могуће захваљујући књижевној аутономији, и овде можемо применити теорију тромплејског бића. Најпре ћемо појам ониричког бића, као јединог валидног, онемогућити тако што ћемо довести у питање појам сна у овој приповеци. С обзиром на тематику овог архетипског сна и

импулс битан за архетип Спасиоца, сан представља само избор номинализације виртуелног света (визије). Као и код Алисе, Човек (овако ћемо означавати јунака јер у тексту он није именован) није свестан преласка из свесног у онирично стање. Такође, *први прелаз* није нужан за тромплеј, али јесте предуслов за тромплејски прелаз из једне у другу онтолошку равни код типа књижевног лика који желимо да номинализујемо.

У студији *Тромплејско биће фикције* наводе се следеће одлике тромплејског бића: антимиметичност, протежност, зазорност, парадоксалност и амбивалентност (Вукићевић 2021).

Човек Фјодора Достојевског јесте антимиметичан, управо због своје архетипске природе, али и због преласка из мртвог у живо стање (примећујемо неприродни наратив [Alber 2014] који је такође повољан индикатор за ово истраживање), па се тако јавља и протежност, поготово у епизоди са *шајанстивеним, незнатим бићем* (Достојевски 2013: 355). У епизоди са револвером он је зазоран, желећи да одузме себи живот. Парадоксалан је поново захваљујући већ споменутом неприродном наративу. И, напошетку, Човек је амбивалентан јер се константно налази на више нивоа прелаза: из свесног – у онирично; из живог – у мртво и обрнуто; из јунака – у антијунака и човека – Спасиоца.

Уколико генезу овог лика посматрамо од краја, када он добија атрибуцију архетипа Спасиоца, и притом сагледамо повратак у реалистички хронотоп, он задржава фундаменталне и нове карактеристике из обеју онтолошких равни, тј. из оба макрохронотопа.

У фабули приповетке, под утицајем главног јунака увиђамо промену хронотопа и других ликових, као што смо то приметили и код Алисе.

Овде се цела утопија модификује у дистопију, а обрнути принцип у назнакама ће се приказати и у матичном хронотопу.

Све наведено није довољно за одбрану тезе да је Човек из приповетке *Сан смешној човека* тромплејско биће. Међутим, увиђамо скоро исту тезу као и код Алисе, и то на сличном месту у тексту – при крају: „Сан! Шта је сан? А зар наш живот није сан?” (Достојевски 2013: 367).

Овим се нарушава хијерархија хронотопа и сви се они интегришу у нови, матични метахронотоп. Зато се и Човек из приповетке Достојевског може класификовати као тромплејско биће – јер је аутономија првобитне перцепције хронотопа нарушена и јер је он, у ствари, пацијенс у *реалистичком свету* (прешао је из утопије у дистопију, а затим у своју примарну виртуелну реалност).

Онирички тромплеј

Увидели смо поједине особености два лика у три књижевна дела и помоћу њих ћемо номинализовати нову категорију књижевног лика у тромплејском наративу, као што смо и наговестили на почетку овог истраживања. *Ониричко шромилејско биће* (то јест оваква категорија књижевног лика):

- има примарну мапирану структуру хронотопа са следећим елементима: два макрохронотопа – матични хронотоп реалистичког света и онирички хронотоп који поседује још два, пандан реалистичког хронотопа и фантастични хронотоп;

- није свесно преласка из свесног у онирично стање;

- поседује следеће одлике: антимииметичност, протежност, зазорност, парадоксалност и

- амбивалентност; а у фантастичном хронотопу и способност (коју барем једном употребљава) да тај хронотоп, као и ликове у њему, трансформише;

- на крају дезинтегрише све хронотопе, интегришући их у *метаматични* хронотоп.

Још један потенцијални индикатор, иако на први поглед безазлен, јесте сатница у разореном временском континууму. И у приповеци *Сан смешној човека* и у романима о Алиси у једном моменту наглашава се да је шест сати. Услед нефункционалности овог сегмента књижевног времена у односу на сам лик и сиже, нисмо га навели уз главне критеријуме ове врсте књижевног лика, иако је симптоматичан.

Полазећи од теорије тромплејског бића у књижевности, коју је увела Драгана Вукићевић, на основу компаративне анализе текстова *Алиса у земљи чуда* и *Алиса са друге стране оледала* Луиса Керола и приповетке *Сан смешној човека* Ф. М. Достојевског, установили смо и назначили критеријуме којим смо дефинисали нову подврсту тромплејског књижевног лика – *ониричко шромилејско биће*. Поред тога, овим препознавањем и номинализацијом настојимо да понудимо концепт тумачења овакве врсте књижевног јунака јер је његова имплементација могућа у различитим корпусима књижевности.

ИЗВОРИ

Достојевски, Фјодор Михајлович. *Најлепше приче*. Зрењанин – Београд: Петровград – Ленто, 2013.

Керол, Луис. *Алиса у земљи чуда*. Београд: Нолит, 1987.

Carroll, Lewis. *Trough the Looking-Glass, and What Alice Found There*. London – New York: MacMillan & Co., 1872.

- Carroll, Lewis. *Alisa u Zemlji čudesa i iza zrcala*. Zagreb: Nakladnik, 2004.
- Kerol, Luis. *Alisa u zemlji čuda; Alisa sa one strane ogledala*. Beograd: Kontrast izdavaštvo, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

- Величковић, Станиша. *Књижевни процес*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 1994.
- Вукићевић, Драгана. Тромплејска бића фикције. *Научни састајанак слависта у Вукове дане*, 50, 2 (2021): 163–172.
- Alber, Jan. *Unnatural narrative*, 2014, <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>> 17. 2. 2023.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zeptr Book World, 2000.

Jovan B. ĐORĐEVIĆ

FROM THE ONEIRIC TO
THE TROMPE-L'OEIL BEING AND BACK:
THE CATEGORY OF THE ONEIRIC
TROMPE-L'OEIL

Summary

This paper represents a contribution to the catalog of trompe-l'oeil beings in literature by defining, analyzing, and introducing the category of the oneiric trompe-l'oeil being, i.e., a literary character. By analyzing chronotopes and literary characters in Lewis Carroll's novels *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking Glass* and Fyodor Dostoevsky's short story *The Dream of a Ridiculous Man*, we observed overlaps in their genesis concerning narrative worlds and identical structures of narrative strategies and their realizations. This led to an exploration of the borderland topos of oneiric and trompe-l'oeil beings and the discovery of a type of oneiric being that synthesizes these two categories. Starting from the general norms of this being, we analyzed and defined norms for the classification of oneiric trompe-l'oeil character.

Keywords: literary character, trompe-l'oeil, oneiric trompe-l'oeil character, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking Glass*, *The Dream of a Ridiculous Man*

МРАЧНИТЕ ХОДНИЦИ НА АДОЛЕСЦЕНЦИЈАТА

САЖЕТАК: У овом научном чланку говоримо о савременом адолесцентском роману *Каг ѝринци за касни* македонског аутора Велко Неделковског. Роман је значајан по томе што је објављен 1999. године, у време када је македонска књижевност за адолесценте почела слободније и отвореније да третира неке од дотадашњих табу тема, као што су проституција меѓу младима, пороци, убиства итд. У чланку се осврћемо на адолесцентски период, појаве везане за њега и начине сучавања протагониста са њима. Све ово може помоћи младима да се идентификују са протагонистима и решење за своје проблеме пронађу у књигама попут ове.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: адолесценција, Велко Неделковски, роман за младе

Вовед

Има некои периоди во животот на личноста кои се поважни од другите. Токму адолесценцијата е еден од поважните, периодот на транзиција (Marcia 1980). Младите личности трудејќи се да преживеат во овој мрачен свет, некогаш можат да се изгубат себеси. Светот е премногу опасно место за впуштање во најразлични авантури, без да се размисли за последиците.

Велко Неделковски во *Која гоци ѝринци* ни прикажува една возбудлива, реална и по малку мрачна слика за животот на младите. Во овој роман паралелно се следат животите на неколку млади личности кои поради различни причини „скршнале“ од патот.

Роман за предизвиците на адолесценцијата и животот и како да им се оддолее

Романот *Која гоци ѝринци* од Велко Неделковски¹ е објавен 1999 година, и колку што говори за животот на младите, адолесцентите, толку говори и за животот на возрасните во големиот град. Дејството е сместено во Скопје, студентски град во кој доаѓаат многу млади луѓе, некои со цел да дипломираат и да направат кариера, а други да си најдат подобра прилика

* jovanka.denkova@ugd.edu.mk;
<https://orcid.org/0009-0005-9449-1529>

¹ Еден од најплодните автори, чии дела од својата содржина и со стилски особености им се мошне блиски на најмладите. Велко Неделковски е роден на 28 октомври 1946 година во Скопје. Студирал на Филозофскиот факултет во родниот град, а работел во Македонската телевизија, како

за живеење. Преку груб, дрзок, саркастичен, честоapati безобразен, но, всушност, реален јазик авторот ни ги доловува ликовите и нивниот начин на живот. Читателите можеби и нема да се изненадат од пцовките и сарказмот на Максим Скапандер, но сигурно ќе останат вчудовидени од комуникацијата „без влакна на јазикот“ меѓу девојките. Според Екерт (Eckert), спротивно на стереотипите и поплаките на возрасните, оваа употреба „послободни изрази“ од страна на адолесцентите не е доказ за неартикулираност или нејасност, туку тие изрази се иновации кои имаат дискурсна функција и го означуваат идентитетот, исто како и возрасните користат такви изрази во секојдневната комуникација, како што е употребата на „океј“ со зголемена интонација (пример, „Треба да подготвиме презентација, ок?“). Згора на тоа, она што е впечатливо кај адолесцентниот јазик не е неговата униформност и усогласеност, туку неговата различност и неговата поврзаност со идеологијата, бидејќи адолесцентите избираат да усвојат или избегнуваат различни јазични ресурси во зависност од нивната етничка припадност, пол, ориентација кон училиште и други фактори (Eckert 2004: 360).

Романот ни го „отвора“ ликот-протагонист Максим, со неславен прекар „Скапандер“. Мартин е триесетипетгодишен sameц, љубител на цигарите и алкохолот, жените... Тој има мал бизнис, поточно има отпад за половни автомобили кои ги прикрупува и ги продава. Гаражата колку – толку му овозможува финансиска сигурност, а за него работат неговите „бели црнци“ кои немаат многу барања, работат и во недела за обична дневница: „Неговите бели Црнци доброволно работат и во недела. За обична дневница, Максим е приватник со регистрирана дејност и не признава празнични тарифи“

(Неделковски 1999: 51–52). Максим е љубител на авантурите, познат меѓу девојките, опасен додворувач на кој славата не му згаснала, иако не е веќе толку млад. Љубител е на колите и на адреналинот, а кога тие две негови пасии ќе се спојат, ќе бидат за малку фатални. Под влијание на злокобната болест (рак на белите дробови) и краткото време за живот кое му го даваат лекарите, Мартин сè почесто размислува за себе:

При секое доброволно или насилно будење, си ги поставува себеси трите судбоносни прашања: кој сум, каде сум, зошто сум? Порано го знаеше одговорот в миг, сега му треба време да ги подреди и осознае нештата. Алкохол плус никотин, рецепт за брзо стареење (Неделковски 1999: 7).

Максим Скапандер во една негова адреналинска авантура со новокупениот мерцедес ќе направи страшна сообраќајна несреќа, во која за малку ќе остане инвалид. Неговиот живот ќе се смени по таа стравична сообраќајна несреќа во

драматург и сценарист. Во 1980 година станал член на ДПМ на Македонија. Тој ги негува речиси сите книжевни жанрови: расказ, сказна, роман, драма и поезија. Покрај тоа, тој е автор и на сликовници, како и на романот-сликовница *Зеленкајта во шумата Еколо* (во десет книги). Тој е автор на околу шеесет радио-драми кои биле изведени на Радио Скопје (Македонското радио), а некои од нив се преведени и изведени во странство. Исто така, тој е творец на триесет играни телевизиски серии за деца, како: *Саки од Саканија*, *Светиот има осум сџирани*, *Царсџиовио на другарсџиовио* и други, а напишал и сценарија за три краткометражни филмови. Од неговите драмски дела, изведени се: *Ден за бејство*, *Бибисек од Крамјонија* и драматизацијата на романот *Децајта од Павловата улица* на Ференц Молнар. За своите дела Неделковски е наградуван во повеќе наврати, како: наградата на РТВ Скопје на Струшките вечери на поезијата за најдобра книга за деца (1986), Наградата „Феникс“ на Град Скопје, за постигнувања во книжевноста, наградата за животно дело на Македонската радио-телевизија и Специјалната повелба на „Детска радост“.

која останува инвалид, во која влетува по сознанието дека му се одбројани деновите од злокобниот канцер. Додека тој е во болница, очајната Магде талкајќи со своето дете помош ќе побара од Вероника, која ќе ја упати во тогаш празниот стан на Максим, каде ќе се засолни. По враќањето од болница, тие ќе останат во нивниот стан и ќе продолжат да живеат со Максим. Кога во неговиот дом ќе најдат засолниште Магде со ќеркичката, во нив ќе види зрак светлина. Така, на крај на романот, сепак, животните врвици на Магде и Максим се спојуваат. Ова ќе му донесе мир и на самиот Максим, и за чудо – лек за болеста од која боледува и му беше предвидена смрт:

Максим Скапандер го очекуваше својот биолошки крај... [...] Во мај отиде на рутинска рентгенска контрола. Лекарот ги спореди старите и новите снимки, беше вчудовиден кога рече: „Човеку, канцерозното ткиво се повлекува, со каква терапија се лекувавте?! Вљубен сум! – кликна Максим Скапандер. Во две прекрасни дами, Магде и Мимоза...“ (Неделковски 1999: 142).

Бидејќи не е веќе адолесцент, тој не е предмет на нашиот интерес за осветлување на овој роман, но преку неговиот роднински однос со Вероника, читателите се запознаваат со студентките-цимерки Вероника и Габи.

Всушност, романот ни дава животни приказни на неколку девојки, кои се дојдени да студираат во големиот град. Иако не е посочена нивната точна возраст, раководејќи се од фактот дека се на факултет, можеме да претпоставиме дека се во доцната адолесценција. Потсетувајќи на карактеристиките на периодот на адолесценцијата, во која адолесцентот доживува не само физички раст и промени, туку и емоционални, психолошки, социјални и мен-

тални промени и раст, К. Салмела-Аро, посочува дека адолесценцијата може широко да се категоризира во три фази – рана адолесценција (приближна возраст од единаесет до тринаесет години), средна адолесценција (приближна возраст од четиринаесет до седумнаесет години) и доцна адолесценција (приближна возраст од седумнаесет до деветнаесет години) (Salmela-Aro 2011). Овие три девојки, секоја дојдена од различна средина, живеат во својата цимерска соба откако третата цимерка – Магде се омажила и ги напуштила. Преку индивидуалните животни врвици на секоја од овие девојки, согласно со животните избори кои ги прават прибирањето на начинот на живот, авторот ни претставува повеќе можни патеки по кои може да тргне нечија животна врвица. Низ овие ликови, авторот ни насликал многу слични или исти животни ситуации на многу млади луѓе кои кога ќе се најдат надвор од контролата и стегите на родителите, немајќи го соодветното животно искуство, запаѓаат во неизвесни и опасни ситуации. Девојките не живеат најпристоен живот на млади девојки, поточно, и во светот и животот се снаоѓаат онака како што умеат. Склони се кон авантури со повеќе момчиња, па честопати навлегуваат во невољи, но, сепак, многу вешто се снаоѓаат. Дојдени се во големиот град да студираат, или можеби да најдат соодветна прилика да се омажат, исто како и многу други девојки:

Грст моминска ведрина, толку неопходна да преживеат. Во овој град што лицемерно им ги отвора портите за доаѓање, но никогаш вистински не ги прифаќа. Тие се сиромашни дојденци, гладијатори за малку место под ова забесто сонце (Неделковски 1999: 68).

Всушност, истражувањата покажуваат дека времето кога младите адолесценти заминуваат на

факултет, во друг град, е време кога тие ја доживуваат својата трансформација, од зависен адолесцент во независен млад возрасен човек. Тие промени и развој се сосема нормални. Зборувајќи за таа транзиција од средно училиште кон факултет, Салмела-Аро потенцира дека овој период претставува предизвик за младите да живеат самостојно, да се справат со финансиите, да одржуваат академски стандарди и интегритет и да се приспособат на новиот социјален живот. Исто така, тоа им дава можност да се изменат постоечките улоги (на пример, син или ќерка) и да се усвојат нови улоги (на пример, студент). За време на овој преоден процес, младите адолесценти добиваат позитивни и негативни повратни информации од нивните избори и ги модифицираат или ги напуштаат своите цели. На крајот на оваа транзиција, адолесцентите-студенти воспоставуваат основа за идните животни цели (Salmela-Aro – Aunola – Nurmi 2007). Сепак, растот и промените кои ги доживуваат, честопати предизвикуваат или се придружени со стрес кај адолесцентите. Оттука, исклучително важно е да се има разбирање за стресните реакции на студентите, но и да се идентификуваат настаните за кои сметале дека се стресни, како и идентификување на методите за справување што ги користеле за управување со нивниот стрес. Многубројните истражувања покажале дека кај младите стресот најчесто е предизвикан од: академските релации, социјалните односи, финансиите, секојдневните проблеми (на пример, паркирање и доцнење) и семејните односи. Во секој од овие домени, треба да се спомнат и следниве фактори: недоволните финансиски ресурси, недостатокот на време и новите одговорности го карактеризираат стресот (Brougham – Zail – Mendoza – Miller 2009). Токму така и ги запознаваме

Вероника и Габи, како две студентки, како трагаат по трета цимерка, за да го пополнат празниот кревет на третата студентка која ги науштила – Магде. Тие се принудени на ова токму заради недостатокот од финансиски средства за да можат да го платат полниот износ на ќиријата: „Станодавката со витлери без заобиколување им рече: 'Плаќајте го и празниот кревет, или најдете замена!'" (Неделковски 1999: 15–16). Онаа која ќе го пополни местото на Магде е Златица, бруцош кој се надева на прием во студентскиот дом, но откако ќе најде на Вероника и Габи, потпаѓа под нивно влијание:

Ги заборава сите предупредувања од родителите и роднините, за безбројните опасности што ги дебнат младите и наивни девојки во Големiot град (Исто: 16–17);

Златица ги остави отворени сите приоди до моминското срце. Нека одат по ѓаволите провинциските совети за скромно однесување, таа го живее сопствениот живот (Исто: 63).

Токму Златица, од сите три девојки ќе ја запознае вистинската љубов во ликот на момчето Виктор, кој заради неговата неатрактивност, за која и самиот е свесен, ќе биде отфрлен од Златица, за на крај и самиот горко да заклучи: „Секоја девојка го чека својот принц. Принцот љуби, шутот воздивнува. Збогум, Златица” (Исто: 130). Можеби Златица е единствената која, на крај, откако заслепено ја отфрла вистинската љубов, се враќа на правилната патека во животот, вселувајќи се во студентскиот дом, положувањето на испитите и пронаоѓањето на ново момче, кое, за жал, не ги исполнува нејзините очекувања: „Си најде и ново момче. Сегашниот избраник е убав, сериозен... и смртно здодевен” (Исто: 143).

Како засебна приказна ни се појавува и приказната на Магде, поранешна студентка, ци-

мерка на Вероника и Габи, а сега веќе сопруга на љубоморниот Стефан – Стив. За нејзината промискуитетна природа дознаваме од нарацијата на авторот:

Ноќна птица, се прободете на многу машки ко-пја. Сè додека еднаш не погрешите во пресметката на својот месечен циклус. Остана бремена, мев до забите. Абортус или венчавка? Нејзиното последно момче се реши за второто. Магде стана госпоѓа Јовановска, сопруга на Стеван-Стив, за кого Вероника уште при првото запознавање пророчки рече: Овој е љубоморен како пес! (Неделковски 1999: 15).

Како резултат на својата непромисленост, избрзаност и активниот сексуален живот, што ќе резултира со непланирана бременост, Магде ќе се најде во брак, во кој на почетокот ѝ импонира позицијата на мажена жена. Студиите потврдуваат дека кога еден млад човек се иселува од домот на своите родители на многу рана возраст, директната родителска контрола престанува и се зголемува идентификацијата со групата врсници. Се случува природно избледување на сексуалните вредности на кои ги учеле нивните родители и тие се заменуваат со полиберална сексуална вредносна ориентација. Во такви услови се практикува зачестен, непланиран сексуален однос, со резултат на бременост (Gama 2008). Се разбира, како фактор за послободно однесување кај адолесцентите во периодот кога заминуваат на факултет, треба да се земе во предвид и влијанието на друштвото/пријателите, ниската самоверба во новата средина, влијанието на медиумите, на околината и др. Магде е особено задоволна со себе што успеала да се омажи солидно и да го реши својот социјален и финансиски статус, но таквиот привид не трае долго. Така, нејзино-

то бурно минато ја прогонува дури и кога е во брак, придонесувајќи нејзиниот сопруг да се сомнева дури и дека малата Мимоза не е негово дете: „Навистина е моја, или ми ја подметна бременоста?! – тој беше свирепо директен” (Неделковски 1999: 15). Болно љубоморен, сопругот не пропушта прилика да ја омаловажи, понижи, навреди или потсети на нејзиното минато како голема заводничка, која поминала низ многу машки кревети. Според Бус (Buss), љубомората обично се дефинира како сложена емоционална состојба која се активира кога постои закана за некој сакан социјален однос. Сексуалната љубомора, иако не се покажува со карактеристичен израз на лицето и не е решавачка за преживување, сепак, таа еволуирала, затоа што ги решава адаптивните проблеми на парење. Некои адаптивни функции се слични кај мажите и жените на едно ниво на апстракција, како што е спречување на потенцијалното преземање на партнерот. Другите функции зависат од полот, како што се зголемување на веројатноста за татковство кај мажите и монополизирање на економските обврски на партнерот за жените (Buss 2013). Долго време се тврди дека машката љубомора поради женското неверство е најсилниот поттик за машкото смртоносно и несмртоносно насилство врз женските партнерки (Stieglitz et al 2012). Магде го нема изневерено Стив, но неговата љубомора кон нејзиниот бурен минат живот како девојка им се одразува врз секојдневниот живот: „Го сака мирисот на нејзината коса, но ја мрази помислата дека и други мажи – колкумина на број?! – се насладувале на нејзините руси перчиња” (Неделковски 1999: 35). Магде трпи постојани навреди од сопругот дури и пред други луѓе и живее под негов диктат. На негова нарадка ќе мора да започне и да работи како лич-

на асистентка на некој негов соработник, познат по страста кон жените. Со тој потег, Стив како и да присакува да ја доведе во ситуација да ја преиспита нејзината верност, имајќи го во предвид нејзиното минато. Единствено место каде што тие се согласуваат е во кревет. И не е само љубомората на Стив, туку и неверството со небиситерката во нивниот дом, што, исто така, претставува своевидно насилство врз Магде:

Нагло ја отвори вратата и се вкочани од глетката. На францускиот кревет, полуголи, се мрешкаа нејзиниот сопруг и Пепи... Магде вресна, сето ова беше апсурдно... и очекувано. Само не знаеше кога и со која жена ќе се случи тоа. Има нешто неизживеано во однесувањето на Стив, и нешто одмаздољубиво (Неделковски 1999: 76).

Магде и би го простила неверството, и би трпела, но по заканите дека може да си оди, но без ќеркичката, таа сфаќа дека единствениот излез од токсичниот брак во кој може да го изгуби чедото е – бегството. Приказната на Магде можеби е малку поразлична од оние на нејзините цимерки. Таа поминува низ тежок период по напуштањето на семејниот дом, буквално скитајќи заедно со својата мала ќерка, бегајќи од сопругот. Бракот на рана возраст е навистина многу ранлив на разни проблеми кои можат да влијаат на хармонијата во домаќинството. Ова е во согласност со недостатокот на физичка, материјална и ментална подготвеност на мажот и жената, бидејќи бракот не е само за да ги оправда сексуалните односи меѓу маж и жена, туку во исто време е и правен акт што предизвикува правна последиците во вид на граѓански права и обврски за двете страни (Hasanah – Latiffani 2020).

Авторот преку овие приказни на млади луѓе, ја слика темната страна на општеството, збору-

ва за луѓе кои постојано живеат на работ на општеството, во обид да се збогатат. Карактеристика на адолесцентите е ориентацијата кон забава и возбуда, што ги мотивира на различни, повеќе или помалку опасни форми на ризично однесување (Павићевиќ 2013). Но, затоа, пак, адолесценцијата не треба да се смета за некаков недостаток, туку само фаза кога младите луѓе се помалку зрели од тоа што ќе бидат во иднина. Затоа, тие честопати не размислуваат трезвено и нивните постапки имаат некакви последици (Steinberg 2018). Овој начин на живот на ликовите во романот ќе ги донесе до неволји и пропаст. Типичен пример за тоа се на Вероника и Габи, во чии животни врвици се случуваат неколку клучни кризни точки кои ќе им го определат понатамошниот живот и судбина.

Како решавачки момент кој и на двете девојки ќе им го промени животот, може да се издвои средбата на Максим со Бранко Грч – негов стар пријател. Бранко кој (наводно) има фирма за увоз – извоз, се обраќа кај стариот заводник – Максим, во потрага по млади девојки кои би можеле да бидат во улога на 'домаќинки' за неговите посетители – клиенти од странство. Максим ќе се сети токму на Вероника, негова штитеничка која му останала „во аманет“ како братучетка на негов другар од Армијата. Честопати ѝ помага, дури ќе ѝ подари и кола – старо фиќо кое колку-толку ѝ служи на младата девојка: „Млада е, комуникативна, веројатно опкружена со zgodни другарки. Девојчиња! Нека си го заработат џепарлакот изигрувајќи домаќинки на бизнисмени од странство“ (Неделковски 1999: 52).

Вероника е девојка која уште на почетокот од романот гледаме дека е со најслободно однесување од сите нејзини пријателки (цимерки),

девојка на која на секој чекор ѝ приобаат момчиња со непристојни предлози:

Денес, помеѓу две предавања, ми пријде еден тип. Безличен, тип нула! Праша дали нашиот факултет е живинарски, забележал многу гуски во клупите?!... Го пратив да си облече долги панталони и да си ги размести двете глави, горната и долната! (Неделковски 1999: 14).

Во адолесценцијата како преоден животен период се развиваат посебни стилови, вкусови и преференци кои отстапуваат од нормите и вредностите стекнати во родителскиот дом и училиштето (Steinberg 2018). Така, во нашиот пример, Габи и Вероника залажувајќи се по лесен начин на заработка запаѓаат длабоко во калта од која едната од нив нема воопшто да се извлече. Истражувањата покажуваат дека високите трошоци на студирање, ги доведува младите да бараат нетрадиционални извори на финансиска поддршка. Еден од тие начини проституирањето, како отворена проституција која опфаќа и сексуален чин, но и ангажман како придружба на постари лица (Motyl 2012). Младата заводничка Вероника сега почнуваат да ја квалификуваат и како проститутка, а таа го прифаќа тоа, со релативизирање на вистината:

Ова не е проституција, туку умно распоредување на сексуалната енергија! Задоволство, анти-беби пилули и профит. Кој може да повлече прецизна граница меѓу давањето и земањето?! Меѓу љубовта и сексот, меѓу привидната добивка и реалната загуба?!... Мажите ги распоредувам во графата 'клиенти', таму им е местото (Неделковски 1999: 133).

Но, и покрај ставот на Вероника за проституцијата, сепак, во клучниот момент кога од

Адам Золотни ќе го добие токму третманот на проститутка, таа се чувствува повредена:

– Се бричам! – довикна Адам Золотни. Не мораш да ме чекаш. Ти оставив пари под пепелникот. Вероника безгласно залипа. Се однесува со неа како да е крајпатна проститутка. Порачај, земи плати. Полугола, се втурна кон купатилото:

– Мразам кога ме третираат како женски објект! (Неделковски 1999: 122).

Всушност, проституцијата често е нарекувана „најстарата професија на светот“ и многу често млади девојки навлегуваат поради невнимание или незнаење, но и свесно (Gorkoff – Runner 2003). Тоа, се разбира, не е случај со Габи и Вероника, кои отворено го прават тоа за здобивање со материјални добра. Токму овој „работен ангажман“ на младите девојки од страна на Бранко Грч, ќе ги доведе до клучната кризна точка во нивните животи. Едниот момент е впуштањето на Вероника во љубовна авантура со Адам Золотни, еден од гостите на Бранко Грч. Сè започнува со отворено флертување, за таа најпосле да заврши во кревет со него. По една помината ноќ заедно, кога тој сака да ѝ плати за тоа, младата девојка ќе се почувствува одвратно сфаќајќи дека тој со неа се однесува како да е женски објект. Во сето бунило и бес, Вероника сакајќи да му украде нешто лично, нешто кое му значи, краде мала златна запалка. Овој мистериозен предмет во себе крие микрофилм важен за скриениот злосторник Золотни. Вероника знае дека тој ќе ја најде трагајќи по скапоцениот предмет, но не може да предвиди како ќе заврши таа средба. Адам Золотни најпрво ќе го посети Максим, по што ќе ја најде и Вероника и ќе ја убие. Поради еден погрешен чекор, нејзиниот живот ќе заврши трагично: „Мистериозното убиство на Вероника

беше загатка за полицијата и страшна траума за нејзините најблиски. Родителите, скршени од болка изразија желба да ја погребат во нејзиното родно место” (Неделковски 1999: 139).

Што се однесува до студентката Габи, нејзината приказна е исклучително интригантна, бидејќи тука имаме и врска помеѓу професор и студентка. Станува збор за авантурата која таа ја има со асистентот Јанош, кој иако е женет човек, паѓа на шармот на младата студентка која седи во првиот ред и вешто и внимателно ги пишува белешките. Аферите помеѓу професори и студенти денес не се нешто невообичаено и често слушаме за нив по весниците (Kwan – Kenneth 2011). Иако дејството на романот и не е сместено така одамна, сепак зборуваме за појава која во било кое време би наишла на предрасуди. И самиот Јанош е свесен за грешката:

Покајник е. Пребрзо влета во авантура. Тој е мирен семеен човек, со солидно и почитувано вработување. Сè става на коцка, а каква добивка е во изглед? Бездруго, и девојката ризикува, но таа е барем слободна од стегите на животот. Или барем послободна од него. Нејзината младост и наивност се нејзин влог (Неделковски 1999: 97).

Токму младоста и наивноста, но и желбата за заработка ќе ја втурнат Габи да стане навидум туристички водич на странци, но всушност ќе биде дрогирана и киднапирана на цела седмица од Бранко Грч, човекот кој врбува млади девојки за придружнички, поточно за проституција: „Еј, ја раширив работата, не ми се веќе потребни твоите селанчиња! Имам триесет девојки на располагање, росни цвеќиња, жими тебе! Не сум лош математичар, понудата на еротско месо е огромна?!” (Исто: 141).

Бранко Грч ја добива казната од Максим, откако Габи му раскажува сè што ѝ направил. Габи, пак по случувањата ја прекува врската со

Јанош, асистентот со кој се гледаше. На крај, со изнудената отштета која ја добива од Бранко Грч, заминува во Лондон и својот живот го продолжува како бебиситерка во некое средно имотно семејство.

Очекувано, како што ни ја претставува сцената, така, романот завршува со длабоката порака искажана токму од Мартин Скапандер на неговата роденденска прослава, кој веќе е излечен и препороден човек:

Господ, што ние луѓето го бараме по небото, можеби живее во најситната ќелија на организмот! Оттаму командува со нашето однесување, правејќи нè час весели час тажни, искрени или лажливци, широкогради или одмаздољубиви, добри или лоши – да бидеме овоземен украс, или краста на векот?! (Неделковски 1999: 143).

Во неговите зборови се крие вистината за тоа дека секој од нас е кројач на сопствената судбина и од нас зависи дали ќе ја пригрнеме љубовта која живее во секој од нас, или ќе одбереме сосема поинаква животна патека.

Заклучок

Преку судбините на четирите млади девојки, студентки во големиот град, авторот ги посочува искушенијата со кои се среќаваат, во вид на желба за поубав живот, барање начин како да се вклопат во новата средина, желба за слободен, неомеѓуван живот и забава, итн.

Четири девојки, четири животни приказни, различни, а сепак, толку слични. Во трка по поубав живот, девојките ги пропуштаат вистинските прилики и можности за вистински продуктивна реализација во животот. Иако мислат дека можат да се справат со секакви ситуации, младите девојки поради нивната наивност ќе

доживеат фатален крај. Особено кога ќе се најдат во нова, непозната средина, во која ги нема ограничувањата од родителите, младите адолесценти лесно запаѓаат во невољи.

Преку животниот пат на младите луѓе прикажан во романот *Која гоцни принцот*, авторот Велко Неделковски порачува дека животот е прекраток и премногу неочекуван за да носиме погрешни одлуки. Носењето на избрзани и погрешни одлуки, ќе доведе до тоа да се пропуштат вистинските шанси, вистинските луѓе, вистинската љубов... Така и девојките од романот на Неделковски, се разминуваат со вистинската љубов, се разминуваат со неа, во потрага по нешто тешко дофатливо или имагинарно, нешто при чија потрага човек се губи себеси...

Адолесцентската литература може да им помогне на младите да се соживеат со ликовите, да се пронајдат себеси, но и да им покаже како не треба да постапуваат. Овој роман може да послужи и како одличен пример, да ги поучи на вистинскиот живот и неговата сурова реалност.

ИЗВОР

Неделковски, Велко. *Која гоцни принцот*. Скопје: Топер, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

Павићевић, Оливера. Класна стратификација и делинквенција: адолесценти из средње и више класе. *Социолошки преглед*, vol. XLVII, no. 4 (2013): 555–574, <www.academia.edu> 22. 3. 2024.

Brougham, R. Ruby, Christy M. Zail, Celeste M. Mendoza, Janine R. Miller. Stress, sex differences, and coping strategies among college students. *Current psychology*, 28 (2009): 85–97, DOI 10.1007/s12144-009-9047-0

Buss, David M. Sexual jealousy. *Psihologijske teme*, 22 (2) (2013): 155–182, 2013, <https://hrcak.srce.hr> 26. 3. 2024.

Eckert, Penelope. *Adolescent language*, 2004, p. 360, DOI <https://doi.org/10.1017/CBO9780511809880.021> 26. 3. 2024.

Gama, Nothando Nokuthula. *The effects of unplanned pregnancy on female students of the University of Zululand*. PhD diss., 2008, <https://uzspace.unizulu.ac.za> 26. 4. 2024.

Gorkoff, Kelly, Jane Runner. Being Heard: The Experiences of Young Women in Prostitution. *Fernwood Publishing*, 2003, <https://fernwoodpublishing.ca/book/being-heard> 26. 3. 2024.

Hasanah, Uswatun, Chitra Latiffani. The Factors Causing Early Divorce in Early Marriage. In *International Conference on Social, Sciences and Information Technology*, Vol. 1, No. 1 (2020): 477–482, DOI: <https://doi.org/10.33330/icossit.v1i1.697> 26. 3. 2024.

Kwan, Sai., W. U. Kenneth. *Why 'teacher-student affair' should not be a crime?*. 城市, 26 (26), 2011, <http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol26/iss1/7/> 26. 3. 2024.

Marcia, James E. Identity in adolescence. J. Adelson (Ed.), *Handbook of Adolescent Psychology*, 9 (11) (1980): 159–187, <www.academia.edu> 22. 3. 2024.

Motyl, Jacqueline. Trading sex for college tuition: How sugar daddy dating sites may be sugar coating prostitution. *Penn St. L. Rev.*, 117, 927, 2012, <https://ideas.dickinsonlaw.psu.edu/dlra/vol117/iss3/8> 26. 3. 2024.

Salmela-Aro, Katariina, Kaisa Aunola, Jari-Erik Nurmi. Personal goals during emerging adulthood: A 10-Year follow up. *Journal of Adolescent Research*, 22 (6) (2007): 690–715.

Salmela-Aro, Katariina. Stages of Adolescence. In: *Encyclopedia of adolescence*. Academic press, 2011, 360–368, <https://researchportal.helsinki.fi/en/publications/stages-of-adolescence> 1. 3. 2024.

Steinberg, Laurence. Age of Opportunity: Lessons from the new science of adolescence. *Journal of Child and Adolescent Mental Health*, 30 (1) (2018): 61–66.

Stieglitz, Jonathan, Michael Gurven, Hillard Kaplan, Jeffrey Winking. Infidelity, jealousy, and wife abuse among Tsimane forager–farmers: testing evolutionary hypotheses of marital conflict. *Evolution and Human Behavior*, 33, no. 5 (2012): 438–448, DOI: 10.1016/j.evolhumbehav.2011.12.006

Jovanka D. DENKOVA

THE DARK CORRIDORS OF ADOLESCENCE

Summary

This scientific article discusses a contemporary adolescent novel, *When the Prince is Late* (*Koia goцни ѓринцoи*) by the Macedonian author Velko Nedelkovski. The novel is significant because it was published in 1999, at

a time when Macedonian literature for adolescents began to treat some previously taboo topics more freely and openly, such as prostitution among young people, vices, murders, etc. In the article, we analyse the adolescent period and all the phenomena related to it in Nedelkovski's novel and how the protagonists face them. All of this can help young adolescents identify with the protagonists and find the solution to their problems in books like this one.

Keywords: adolescence, Velko Nedelkovski, youth novel

ТЕОРИЈСКА И ПРАКТИЧНА ПОЕТИКА И ЕСТЕТИКА (Прилог тумачењу расправе *Наивна њесма* Милована Данојлића)

САЖЕТАК: Рад осветљава теоријску, критичку, естетичку и практичну раван расправе *Наивна њесма* песника и критичара Милована Данојлића. Анализом расправе, у раду се тумачи и уметност Љубивоја Ршумовића, као вредност која је постала национално културно наслеђе.

Укрштајући Данојлићеве ставове са сродним налазима песника и критичара Душка Радовића, у анализи проширујемо поље тумачења и закључујемо да између песничке и научне свести постоји језгро сличности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милован Данојлић, наивна песма, Љубивоје Ршумовић, поезика, естетика, Душан Радовић, књижевност за децу

*У визији њравої гецјеї њисца, као у каїи росе,
оїледа се целовишосїї свеїша.*

Милован Данојлић

Приступ

„Парадокси су боља решење од ништавила, парадоксални смисао је дубљи смисао” (2014: 109), пише Драган Хамовић поводом Данојлићевих песмица и епиграма у избору *Храна за*

їїшїце. Као откриће, критичарева идеја изражава суштину књижевности за децу, па је и наслов скупа (на фестивалу посвећеном хумору за децу) на њеном трагу када проблем отвара из перспективе о *озбиљној деци и неозбиљним одраслима*, као својеврсну изврнуту причу у светлу научне расправе *Наивна њесма*. Песникова расправа проблем посматра из перспективе целине стваралачког искуства и сазнања изреченог у епиграму „Касно увиђање”:

*Схваїїих, целої се живоїша молећи
Маїтерњем језику као боїу
Да їоворим не оно шїїо желим рећи
Већ оно шїїо речи хоће и моїу*
(Данојлић 2015: 224).

А пресек равни поезије за децу именован је у „Очинском савету” као својеврсном епитафу:

*Децо, не мораше баш у свему
За мојим њпримером да идеше:
Зрело доба ми њрође у њроблему,
А бејах немоїућ као геїше.*

* milosdjordj@yahoo.com;
<https://orcid.org/0009-0006-4102-7105>

У равни поезије за одрасле, у Данојлићевој случају, песник који би, како пева у епиграму „Мој поглед на свет”, све дао „за један мало бољи стих”, искуство је опредметио тако што је после поезије за одрасле приступио писању поезије за децу и младе, задржавајући свој тематски круг, стилистику израза и *перспективу света децијства*.¹ У целини уметничког опуса, *шачка ослонца и шачка оштора и одбране* били су и језик и завичај. Језик је, исповедао се песник, оно што га, „једино, не издаде” („Глувна Недеља”). Индикативан за наш суд јесте стих антологијске песме „Под липом” – *Ко дециј иршеж сејшембар сија* – у којој се одвија игра песника-јунака и ветра као „деце среће”. Реч је, дакле, о митологији детињства која показује да је „мит био и још увек јесте интегрални елемент књижевности” (Фрај 1999: 7), како пишу његови нови тумачи.

Означени процес истоветан је са оним што се догодило јединством поетског, прозног, путописног, критичког и преводилачког опуса у седамдесетак његових књига, дакле, као јединство форме и стила. Налазећи да „није ништа друго до поезија која се служи прозним формама” и да је питање језика „поставио као питање опстанка” и тако постао писац бриљантног стила, „Данојлићева проза”, како песник-критичар Љубомир Симовић тачно дефинише песникову уметност,

састоји се од исте грађе, од истих искустава, осећања, проблема, становишта, и од истог језика као његова поезија. И она је заснована на два задатка која његова поезија покушава да реши: *да наслика и раскринка свет који људе злоупоупређава, отраничава, изобличава и деградира, да, чувајући везу са изворима и суштинском еџисџенџије, заснује неку шачку ослонца, шачку оштора, око које ће се човек сабраџи, и помоћу које ће се у*

шачком свету одржаџи као целовиџо и ауџономно џсихолоџко, морално, стваралачко, и ни на шџа – ни на миџа, ни на поданџка – сводљиво људско биће (Симовић 1990: XXIX–XXXI, погвучао М. Ђ.).

1. Расправа као теоријска поетика књижевности за децу

Будући да је у приступу указано на јединство Данојлићевог стваралачког дела, поезије и прозе и поезије за децу и одрасле, с једне, и научне мисли, с друге стране, могуће је наставити анализу расправе о *наивној џесми* у светлу поезије и поетике Љубивоја Ршумовића. У монографији *Уметности Љубивоја Ршумовића* (Ђорђевић 2023), Данојлићева расправа о наивној песми поменута је и примењена двадесет и пет пута. Анализа те расправе наставља се наслањањем на идеју Јана Мукаржовског (Jan Mučkařovský) у расправи о естетици и поетици:

Циљ сазнајне активности јесте установљење општих законитости. Сазнајни став, сасвим као и практични став, циља дакле некуд *иза* оне стварности која је у датом тренутку под рукама и пред очима (1998: 11).

Апострофирајући скромност, један од најплоднијих савремених српских писаца назива је *расџравицом*, онако како Његош своју *Луџу микрокозму* у једном писму назива *деџцем*. Уважавајући научни скуп на фестивалу посвећеном хумору за децу – као једном од централних феномена књижевности за децу и младе – и Миловану Данојлићу (1937–2022) као послед-

¹ За наша тумачења расправе о *наивној џесми* референтни су и песникови стихови: „Стигох у подножје Монт-Евереста / А дечак у мени се не маче с места”.

њем борцу „из првог ешалона модернизма који је веровао у високу меру поезије и аутентични лирски чин”,² како стоји у инспиративним тезама у позиву организатора – сажето представљамо расправу као његову теоријску поетику књижевности за децу и у примењеној равни приказујемо је у анализи Ршумовићеве поезије као *модерној класика* српске књижевности за децу.³

Расправу *Наивна њесма* као кроки теоријске поетике, опет и с разлогом, скромно означену поднасловом „Огледи о дечјој књижевности”, Данојлић проширује и потврђује анализом поезије и прозе петорице водећих српских писаца за децу и младе: Ј. Ј. Змаја, Александра Вуча, Бранка Ћопића, Драгана Лукића и Душка Радовића, тако што у насловима огледа потенцира неке од кључних тема које теоријски разматра и естетички вреднује: детињство, игру, дружење и доколицу.

Данојлићева анализа песника примарно се чита као примена и потврда теоријских ставова изложених у два обимом уравнотежена по-

² Формулација из *Позивној њисма* организатора 35. Међународног фестивала хумора за децу учесницима округлог стола на тему: „О озбиљној деци и неозбиљним одраслима (*Наивна њесма* Милована Данојлића)”, одржаног 13. септембра 2023. у Лазаревцу.

³ Данојлићево тумачење и однос према хумору илуструјемо трима његовим тезама: 1) „Оно што је у дечјој песми смешно, истовремено је и најживље: њено језгро скоро да се може поистоветити са хумористичком визијом”; 2) „Хумор је стална склоност дечје песме; али и када га не користи на непосредан начин, дечја песма изазива у нама смешак. Има дрскости и неочекиваности у самој њеној појави, има нечег смешног, пародерског у њеном изгледу”; 3) „Веза између дечје песме и хумора јесте супстанцијална: оно чиме се нека ситуација издваја, по чему је чудна и смешна, управо је *чинилац изворне њесничке слике*. Хумор је иманентан сваком голом збивању, а дечја песма хвата баш ту, независну, из система узрока и последица истргнуту акцију, сугеришући произвољна, за дете прихватљива значења” (Данојлић 1976: 162, 62, 67).

главља расправе *Наивна њесма*: уводном, под насловом „Један век дечје књижевности” (7–41), које се разуме као историјски пресек проблематике и апорија везаних за настанак, развој и естетичка мерила књижевности за децу, и поглављу „Расправа о наивној песми” (42–69), заправо теоријској елаборацији њене проблематике и апоретике. У процесу анализе, имамо на уму и Данојлићев амбивалентни став о критици и критичарима, исказан више пута у кратким песмама и епиграмима, по којем је књижевни критичар „*мајоро закерало / Које њаиши од реуме*” и „*теоријски њошкован / Али њисаћи њрибор му хвали*”, или пак: „*Зна како би њребало / Ал да изведе не уме*”.

Упркос амбивалентном и негаторском ставу према критици и критичарима, Данојлић се, и по цену „беспштедног самопорицања” (Хамовић 2014: 105), подухватио сложеног научног посла размишљања о певању као стваралачком духу и о критици као аналитичком чину. Како бисмо одговорили на основну хипотезу организатора скупа, по којој је Данојлић значајан „и по свом концепту *наивне њесме* који је заокружен у важној есејистичкој књизи о природи књижевности за децу, *Наивној њесми*” (Исто: 105), изложићемо суштинске поставке два наведена поглавља, а потом их применити у анализи уметности Љубивоја Ршумовића, као песника за децу који је већ за живота постао делом српског културног наслеђа.⁴

⁴ Данојлићево дело до сада је презентовано у научним зборницима: *Песничко дело и мисао о њоезији Милована Данојлића* (уредили Јован Делић, Драган Хамовић), Институт за књижевност и уметност, Београд – Требиње: Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, и овај зборник доноси двадесет и седам радова; *Милован Данојлић њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани, 2005; док је трећи скуп одржан у Андрићевом институту у Вишеграду, 2021. године.

Уводно поглавље сажима историју једног века дечје књижевности. Већ у приступу, под одредницом: *Уводно ишћање*, аутор настоји да објасни како је настала дечја књижевност и шта она као појам садржински подразумева. Дакле, историјски приступ прелива се у теоријска разматрања. У дефиницији дечје књижевности, суочавајући се са сазнањем да је тешко „рећи шта заправо јесте” (Данојлић 1976: 7)⁵, песник налази њену особеност у чињеници да поседује „аутономну естетску вредност” (8) и да је, као и књижевност у целини, одређује васпитна функција. У том контексту, закључује, васпитачи имају на њу, као примењену књижевност, „неку врсту наследног права”. Али и тада се дечја књижевност нужно схвата као једна могућност књижевног израза и једна духовна пустиловина „која се није случајно догодила у нашем, модерном времену”, или као модерни феномен у којем се преплићу „функција, побуде и тежње” (8).⁶

Налазећи у историјском развоју карактеристичне *шачке ослонца и ошћора* (као што су ослањање дечје књижевности на „фолклорно наслеђе” – 16), Данојлић фиксира *везу и однос* детета и дечје књижевности као једну од *ујоришних шачака* што се налазе у средишту теоријске расправе о наивној песми. Критичар-песник полази од чињеница да „дечја књижевност постоји и да обухвата веома разнолика дела”, а да „књижевни укус дечје публике једва и да постоји” (20). Теоријски и практично, он проблем сагледава као *пошребу и изазов* условљен чињеницама везаним за: а) психологију стварања, б) захтев школске наставе, и в) развијања издавачке делатности (17). Отуда је за разумевање суштине *Наивне ђесме*, било да је разумемо као теоријски проблем, како стоји у наслову расправе, било да је тумачимо као наивну песму у смислу стварања, важан налаз критичара-пе-

сника да „дечја публика није једини, ни тако јасно утврђени разлог постојања онога што је у дечјој књижевности највредније” (21).

Настанак и развој књижевности за децу Данојлић види и као прибежиште, јер се у „литератури дечје друштво тражи из осећања неприлагођености свету одраслих” (27). Историјски део расправе о дечјој књижевности он заокружује разматрањима њених мерила, чиме заправо прелази на теоријски део расправе. Идеал дечјег писца су „јасноћа и једрина” израза, а његова свест о психичком устројству деце не сме ићи „науштрб размаха имагинације”. Теоријска становишта нашег писца-критичара већ у оквиру историјског разматрања књижевности за децу, чије је полазиште садржано у исказу: „У визији правог дечјег писца, као у капи росе, огледа се целовитост света”, могу се, укратко, свести на неколико теза:

- (1) „Јасноћа и једноставност не постижу се грубим упрошћавањем стила и грађе” (38);
- (2) „Сложеност света не може се, због деце, укинути; она се у дечјој књижевности назире” те зато закључује: „Не будемо ли се обазирали на битне постулате књижевне уметности, десиће нам се да дечју књижевност ставимо ван закона, чему лоши писци и васпитачи теже” (38);
- (3) „Дечје песме би, у начелу, ваљало уносити у антологију озбиљне поезије, – подвргавати их, дакле, најстрожијем вредновању” (38);

⁵ Наводи из извора: Милован Данојлић, *Наивна ђесма* (Београд: Нолит, 1976) биће у раду означени само бројем стране.

⁶ У поменутом зборнику *Песничко дело и мисао о ђезији Милована Данојлића* (2013), видети прилоге вредне пажње: Валентина Хамовић, „*Наивна ђесма* Милована Данојлића или *ђоешђика чђсђођ гаха*” (стр. 309–329) и Недељка Перишић, „*Портретизација и карактеризација ликова у Данојлићевој 'наивној песми'*” (стр. 351–363).

- (4) „Пооштрити мерила вредновања, уз примену компарације које реконструишу привидно пољубани интегритет књижевне уметности, држати се општих закона а уважавати стилске посебности, – ето једног начина да се дечја књижевност праведно оцени и постави” (38);
- (5) „Свет који се може објаснити деци једини је несумњив и свет; остало је узалудни метафизички вапај, тескоба и мука духа” (36–41).

После теоријског промишљања дечје књижевности у историјској равни, Данојлићу је било лако да пређе на расправу „*дечја песма и кришика дечје песме*”, како је она означена у уводној мисли, и да, полазећи од стваралачког искуства које је „стекао пишући дечје песме”, укаже на „постулате од естетског, теоријског значаја” и на феномен *наивне песме* као „заокружене естетске творевине” што се „не да дефинисати” (42–43). На тај начин он је, суштински, закорачио у „историју теоријске поетике” схваћену као „историја теоријске проблематике” (Мајенова 2009: 11), односно поетику, као најстарију дисциплину науке о књижевности коју примењује на књижевности за децу као дела лепе књижевности.

2. Расправа као примењена критичка раван

Теоријски део расправе посматрамо и у примењеној или критичкој равни, имајући на уму више Данојлићевих ставова који се наслањају на тезе изречене у њеном историјском делу. Песник-критичар полази од услова настанка дечје песме и њених одлика, тражећи *најмањи заједнички именилац* са писаном поезијом у

најширем смислу. Јасно је регистровао њен статус: *била је недефинисана и незаштићена, пошцењена и одбачена, а поштом прихваћена и равноправна*. Један од централних теоријских налаза гласи: „Дечја песма се у суштини *не развија*; тешко је замислити у ком би се правцу она могла развити; а да при томе остане оно што је” (44). Из њега следи други налаз: „Уређен и осмишљен свет могућ је једино као тежња, *односно конструкција наивне свесћи* на коју је дете природно упућено” (45 – *погубао* М. Б.).

Наведени налази, према нашем суду, а нису једини, објашњавају суштину Данојлићевог и историјског и теоријског разматрања књижевности за децу као *наивне свесћи*. *Незлобива и безопасна*, она настаје као *насушна пошреба* детета, писаца и одраслих, и као такву је, иако нису јасни сви њени вредносни критеријуми, сви прихватају.

Сажимајући бројна питања – од тога да је дечја песма настајала из потребе да млади имају шта да читају, преко поједностављеног приступа педагога које није интересовала њена естетска вредност, нити су умели да сагледају моћ песниковог „непосредног поетског осмишљавања” – Данојлић долази до есенцијалног закључка поводом дилема око њеног појмовног именована. Дечја песма, тврди, „не дугује своје име толико деци, колико детињству уопште, и детињству поезије напосе”. Јер, „особина ових песама – не циљ, не задатак – јесте да су доступне деци. Садржајем и техником, те су песме, у начелу, блиске деци” (53).

Суштина *наивне песме* као поезије за децу јесте оно „*дечје* (М. Д.) у човеку, у природи, стварима и у речима”, што је нови суштински налаз Данојлића који је, као модерни песник који је постао и критичар, „постао проклето

свестан сваког свог поступка” и „теорије уметности и уметничке праксе” (Мукаржовски 1998: 19), односно сродства и јединства „научне и уметничке фантазије” (што је психологија стваралаштва доказала) и/или присуства „естетичких елемената у поступку научних стварања” (Исто: 19). У фусноти је писало исто! У теоријској расправи о наивној песми он је нашао да је дечја песма „решила да не порасте” (56) и да у томе скрива своју суштину. „Дечја поезија”, резултатно тврди, прихватајући дечји свет као свет без Бога, како је писао и Душко Радовић, по много чему сродан нашем песнику-критичару, „конзервира основне елементе певања – *конкрећан њовод, машћу, иґру, љричу* – у првобитном облику и стању” (*Њодвукао М. Ђ.*).⁷ Сви наведени налази омогућили су му да теоријски и практично заснује одговор на питање шта је дечја поезија. Она је

оно што остаје кад сви напори и клонућа, сви узлети и падови прођу – тачна реч исказана изузетним поводом (у којој) има места за *све*: за хумор, за игру, за необавезно додиривање великих тема, за социјалну ангажованост, те за сваковрсне пописе живог света којим смо окружени (62 – *Њодвукао М. Ђ.*).

Једном речју, говори се о искуству и схватању света и зато дечју поезију Данојлић назива *наивном ѡесмом*, док одгонета теоријски приступ у претпоследњем одељку расправе, поентирајући налазом да у *дечјој ѡесми као наивној ѡесми* „невиност је себи разлог и циљ” (67). Тако је, суштински, у њеном естетичком и (не)естетичком бићу пронашао сваку активност дечјег света.

Примењујући налазе историјске и теоријске расправе као критичар, Данојлић пише о Ћопи-

ћевој уметности као делу у којем није дата слика детињства већ „поезија детињства самог” (137). Драган Лукић је, по њему, писац који „задовољава све захтеве текућих теоријских уопштавања о дечјој књижевности” (138). Или: расправу о феномену хумора, игре, доколице и којештарија илуструје оценом да „име Душана Радовића постало је синоним за дух новине, за инвенцију и прегалаштво” (146), зато што је покренуо процес „десакрализације поезије”. У том критичком и компаратистичком приступу и контексту разуме се и илустрација из светске литературе, односно оцена да главну вредност дечјих романа Марка Твена види у „укусу пустоловине игре” (25).

3. Ршумовићева поетике и естетика у равни расправе о наивној песми

Осим теоријско-критичких учења и ставова Душка Радовића, песника и уредника испод чијег је шињела изашао, за разумевање и тумачење домета дела које живи као национално културно наслеђе у историји вредности књижевности за децу, битни су и сродни судови Милована Данојлића, песника и критичара, који је утицао на Ршумовића, постао његов романескни јунак и дубоко продро у тајне и суштине стваралаштва за децу. Централна идеја његовог критичког и програмског промишљања своди се на идеју да дечја песма, којој је „драга бесмисленост објективног света”, као и јасноћа и „романтичарске навике”, у битном, „не дугује сво-

⁷ На другом месту, истим поводом, Данојлић пише да, „због свега изложеног, не би се могло говорити о развоју дечје поезије, пошто је она у стању сталног почињања” (58, 62).

је име толико деци, колико детињству уопште, и детињству поезије”.⁸

Следимо битне поетичке и естетичке аксиоме из Данојлићеве *таблице вредности* унутар којих се у рецепцији, свом снагом, обасјавају вредности уметности Љубивоја Ршумовића:

– Захтев да се дечјој поезији призна „*иуна равноправности* са осталим родовима песничке уметности”;

– Теоријски принцип да у стварању дечје песме „пресудну улогу *иурају јачина визије и вештина у обликовању*”, а не схватање стихоклепаца да је она „*средство за васпитање и забављање деце*” или да се њена „наивност, зачудност и дечја отвореност према свету не могу опонашати”;

– Оно чиме песник за децу осваја јесте „*неочекивана, изненађујућа моћ нејосредној поетској осмишљавања*; фабула увек тежи извесном логичном реду и току, ограничавајући на тај начин облик”;

– Стално у матрици дечјег система мишљења, песник непрестано мисли о песми доступној деци и „сваки пут почиње од самог почетка, од првобитних веза међу речима, од непосредних изазова”;

– Знајући да дете живи у сваком човеку, песник за децу ствара као да призива дете на обред, са свешћу да „оно што је *дечје* (М. Д.) у човеку, у природи, у стварима и у речима – незаменљива је стварност ове поезије”;

– Дечја поезија „задржава основне елементе певања – у првобитном облику и стању” и у том смислу стваралачки је налог песника да „поступа мудро и целисходно”, јер је дечја песма „огољена, и истовремено врло строго осмишљена, ограничена”;

– У дечјој песми као *наивној песми* има места за све: „*за хумор, за иуру, за необавезно додиривање великих тема, за социјалну ангажованост, те за сваковрсне појмове живој свешћи којим смо окружени*”;

– „Изворна и чиста дечја песма не може бити невоспитана. Дobar педагог увек ће се моћи њоме послужити, а да је притом не повреди. *Уметничку лејошу не треба поучавати истини, моралности и племенитости, пошто се она сама тим начелима и осећањима дубоко надахњује.*”

Региструјући функцију „уобичајених тема од којих се дечја песма нерадо одваја” и животињски свет као изразито примитивну фазу „свести и деловања”, Данојлић на крају апострофира да „у појавама природе, у животу флоре и фауне, широко се отварају путеви наивној уобразиљи; слобода интерпретације је изазовна; смисао и значења нису коначно утврђени”, и тако доказује да је све у игри и да је у дечјој песми наивност „себи разлог и циљ” (39–65).

Анализа је показала да је Данојлићево теоријско уопштавање и промишљање уметности речи такво као да је настало на темељу испитивања Ршумовићеве поетике и естетике. Нема става који је истакао а који не може бити илустрован Ршумовићевом песмом. На стилском примеру антологијске песме „Хајде да растемо” доказујемо Данојлићеве поетичке принципе и суштине психологије и филозофије стварања уметника као *живој класика*, како га је критика већ означила. После поклича у реторици наслова „Хајде да растемо”, песма доноси ритмички и римовани регистар из репертоара познатих употребних предмета: *до столице, до столице, до кашике, до полице*, и то је доказ

⁸ М. Данојлић тврди да је свим песницима „заједничка дечја наивност гледања” по моделу песника Бранка Шимића (1898–1925). Он је сковао перспективу „чуђење у свету”, јер „једино нам се у детињству бесмртност чини могућа, једино се тада надамо да би се борба против смрти могла завршити човековом победом” (Данојлић 2004: 52).

јачине идеје, визије и уметничке вештине обликовања. Окончава се покличем који потврђује да је дечја песма игра, ошклон од рационалности и позив у илузије: *Расћимо / Са ластама ластимо*. Једном речју, естетички став и поетизација језика у свему творе уметнички став песника у процесу обликовања стварности.

Друга строфа промовише процес сазревања и однос родитеља и песника према деци, сав у знаку милоште: *соколице, делије, доколићи*, а поентира идејом да се до циља мора доћи: *Јуначине / Не бирајмо начине / Расћимо*. Идеју *расћимо* Душко Радовић је изразио позивајући децу да воле Београд: „Треба да растете и ти и дрво. Да дуго живите и да вам дуго буде лепо заједно” (2008: 874). Његово београдско дрво код Ршумовића постаје еколошко, поводом којег излаже теорију образовања и васпитања и у деветој деценији живота пише песму „Протест”, носи транспаренте и излази на демонстрације против уништитеља природе (Ршумовић 2020: 92).

Како би разиграо илузију, Ршумовић поступа *мудро и целисходно*, примарну идеју развија и варира у последњим двама строфама и, понављајући садржаје, показује како је песма природно ограничена а игра вечита и бескрајна. Наравно, дух певања њена је унутрашња садржина, и практички и естетички смисао, откривајући дар песника који се изборио за слободу детињства коју призива и поштује. Исто вреди и за лирско-рефлексивну структуру „Другарство” или ритмичне и певљиве стихове рефрена: *Заједно смо леиши / Заједно смо јачи* – у којима педагог може наћи естетичке ставове као полазиште за образовне циљеве наставе књижевности. Ту „естетски став трансформише стварност у знак већ самим својим додиром” (Мукаржовски 1998: 13).

Као и Ршумовић, у дечје песме Данојлић ће, не одричући се суштине своје поезије и поетике и теорије и естетике, унети привлачне новине. Оне су му помогле да подигне захтеве поезије, оне су „биле нешто много више од онога што се назива дечјом поезијом” (Симовић 1990: XVIII). После објављивања збирке *Родна тогдина*, он штампа есеј „Расправа о наивној песми”. На дух *ушницаја*, *погшницаја* и *годира* двојице великих српских песника указује Данојлићева песма „Јесен на пијаци”:

*Тезја љуна љајрика
Црвених ко Африку
Чека да се
Наслика.*

Она ритмом и језичком грађом утиче на Ршумовићеву чувену песму „Ишли смо у Африку”:

*Ишли смо у Африку
да садимо љајрику.
Знаће ону жушју,
Фину али љушју.*

Сличну везу налазимо у Данојлићевој слици и ритму исте песме: *Смедеревско јрожђе / Тамно као јвожђе* и Ршумовићевој поуци у песми „Ако желиш мишице”, као оди воћу и здравој храни, коју заокружује римована мисао: *И уошшће ко тог нешшће хоће / мора јестшће и волетшће воће: / Ако желиш мишице ко јвожђе / једи бело или црно јрожђе*.⁹ Компаративна анализа показује да је слика Данојлићеве *Родне тогдине* са пијаци пренета у Ршумовићеву карту воћа на столу.

⁹ Извор: <<https://antologija.in.rs/ako-zelis-misice-ljubivoje-rsumovic/>>

Исцрпна анализа континуитета идеја и јединства Данојлићевог дела из пера Љубомира Симовића показује да је пишући за децу постао слободнији, да лакше дотиче суштину ствари и проналази начин да пише природно. „Осетио сам”, открива тајну стварања критичарима, „да се може писати једноставно, и то ме је радовало”.¹⁰

Ако бисмо везу и однос Данојлића и Ршумовића свели на једну идеју, онда се може, с разлогом, тврдити да је у *Родној години*, збирци насталој након збирке *Како спавају шрамваји*, Данојлић на пијаци изнео цео биљни и животињски свет као азбуку: попце, инсекте, Лукац Млад, диње, пасуљ, орахе, бундеве, кромпире, першун, диње, гроздове, јабуке, брескве – све што сведочи „о пролазности свега што постоји”, са идејом да читалац разазна „та тако видна, ал недокучива места”, како сведочи реторика наслова једне песме, а Ршумовић је, развијајући тематику поезије за децу, воће и поврће специјалистички побројао као темељ здраве еколошке хране. У поступцима обојице песника паралелно се афирмишу педагошка и естетичка начела.

Данојлић је јасан, а порука није наметљива, треба разазнати с песмом и у песми „закучаста биљна слова”, и „косе танке” у „зеленој азбуци” и „писму шипрага”; треба спознати „одломке тајне што одгонетнути се не може” и „слова дуж замрзнуте стазе”, пуне самогласнике и мужјаке – сугласнике, „црне запете” и мисао као стрелу; треба научити „писмена са шумског тла” и све што кажу „стихови што их прочитавају снене очи”. На крају структуре, која показује да се Данојлићева поезија за децу не разликује од поезије за одрасле, јасна је порука да је њена сазнајна суштина слутња: „сем те слутње, и не треба више”. Дакле, компаратистичка

анализа поезике и естетике двојице песника и њихове стваралачке и теоријске мисли уписане у Данојлићевој расправи о наивној песми показује да естетичко и практично сазнање у њиховој поезији не тежи да суди већ се задовољава „својим сопственим задатком” (Мукаржовски 1998: 18) – сазнањем као лепотом открића.

4. Поетичка и естетичка теорија и пракса Милована Данојлића и Душка Радовића

У светлу расправе о наивној песми, разматрање Ршумовићеве уметности под лупом критике могуће је наставити и полазећи од круцијалне чињенице да се „књижевност за децу дефинише као комплекс књижевних дела намењених деци и младима од три до петнаест година”, да се у њој остварује „аутентична слика детињства и дечјег доживљаја света” (Радикић 2003: 5). Фокус судова о његовој уметности у критичкој равни могуће је засновати и полазећи од четири претпоставке у које су укључени и следећи критички налази и теоријски погледи и естетички разлози М. Данојлића:

- Књижевност за децу је у критици дефинисана као друштвена и културолошка чињеница (а);
- Књижевна критика је прихватила теорију да се „књижевни текст не може разјаснити само са литерарног аспекта (јер) његова уметничка вредност не егзистира изван естетских вредности” (б);

¹⁰ „У писању дечје поезије Данојлић је нашао могућност да сачува своју слободу и природност, и при томе му није било толико стало до дечјих читалаца, колико до сопствене песничке слободе” (Симовић 1990: XXI–XXII).

– Вредност уметности се не може мерити само на основу интелекта, ни само на основу осећања (в);

– Критика је стабилизовала своје појмове и методе и књижевност за децу посматра у простору који је омеђен између њеног практичног утицаја и значења, с једне, и естетичке вредности, с друге стране (г) (Петровић 1991: 243–250).

Као полазни критички критеријум за поетику, етику, естетику и педагогију, као четири облика „естеске норме и естеске вредности” (Мукаржовски 1989: 21) или „целокупног животног збивања” које прожима сваку активност човека” (Исто: 17) и детета и поливалентне уметности Љубивоја Ршумовића, критичару може да послужи „Предговор” Душана Радовића у тестаментарној *Антологији српске поезије за децу* (1984). Његове магистралне идеје се као сонде спуштају кроз слојеве структуре и доносе *пресек снајпова идеја* богатог, сложеног и разноврсног опуса песника. Разматрамо аксиоме који су остали изван фокуса критичке пажње и анализе на стилским примерима елаборираним у анализи *Ршумдана* и трећег дела монографије *Од књије до књије (Чарна Ђора сарадника сунца)* (Ђорђевић 2023: 109–154).

Писан у загрљају смртне болести, „Предговор”¹¹ је настао као свођење рачуна Радовића песника и критичара који трага за најбољим песмама и означава суштине вредности поезије за децу. Као што је Поповић изложио критичку *теорију ред-ио-ред* о лепој песми у целини, Радовић излаже теорију о структури добре и лепе песме за децу. Његова је теорија исходиште критике и тумачења поезије за децу и целином се може применити колико на поетику антологичара толико и на Ршумовићеву уметност. Имамо на уму Радовићеве кључне аксиоме и

чињеницу да полази од одређења да су врлине добре структуре песме за децу „њена дужина”, да је „лепо обликована”, „племените песничке грађе, развијеног језика, богатог речника, неочекиваних призора и слика, изненађујућих спојева” и да је као играчка духа „разумљива, логична, конкретна и прецизна”. Лепота песме за децу не исцрпљује се у садржају, већ и „у вештини како је та чињеница казана”. Пред нама је таблица десет поетичких и естетички заповести Ршумовићевог учитеља. Она упућује на *јединство и разлике* књижевности за децу и књижевности за одрасле:

– Добра, успела песма брани себе, својом инвенцијом и интелигенцијом, укусом и културом певања.

– Добра песма је песма с мером.

– Добра песма има онолико речи колико је потребно да би се доказала.

– Добра песма је здрава песма. Она је заснована на здравом искуству, на аргументима којима се може везати свет деце.

– Добра песма мора бити наслоњена на неко искуство или доживљај.

– Мора значити више него буквални податак из песме.

– Добра песма је оно о чему пева и још нешто што се може повезати са њеним садржајем.

– Добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца.

– Она мора садржати обрт или значење које може обрадовати и већег читаоца него што је дете.

¹¹ Радовић је *Антологију* предао у мају а преминуо у августу 1984. године. Пронађени „Предговор” у рукописима, не мењајући нити додајући било шта, приредио је Матија Бећковић и тим поводом записао да је песник „своју последњу снагу потрошио састављајући ову антологију” и „није се уштедео ни толико да заврши предговор” („Напомена издавача”, 1984: 353).

– Она мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено (Радовић 1984: VIII–X).

Имајући на уму аксиоме као божје заповести креативног духа и дара који се обраћа деци и уме „да процени вредност садржаја и да му да одговарајући облик и дужину”, Радовић је у антологију унео педесет и седам песника, међу којима је најзаступљенији Ршумовић са двадесет и шест песама, и тако извршио вредновање песника по налогу критичко-теоријски заснованих поетичких, естетичких и педагошких заповести из своје таблице. Ршумовић је, дакле, издржао и све Радовићеве антологијске критеријуме у избору песама и није пао на испиту ни када је реч о елементима лоше песме. Та краћа Радовићева таблица садржи следеће критеријуме:

- Њега „не одаје недостатак слуха”;
- он „није без духа, без језичке и песничке културе”;
- никада не остаје без „занимљиве идеје ни занимљиве приче”;
- он уме да се сети, управо онако како пева кад тврди да дете може населити сваку планету и он није међу песницима који се „крећу у уском кругу тема и језика, неспособни за било какав подвиг” и не измишља песме „без доживљаја, далеко од сваког искуства”;
- његове се песме и саме тумаче, јер су срезане као „најкраћи, најсажетији облик разговора” (Радовић 1984: VIII – X).

Сва та својства и слојеве Ршумовићеве поетике већ смо илустровали. Прихватимо суштинске и аутопоетичке програмске стихове који илуструју Радовићеву теорију: *С моје шаичке ледигиша није ши нишиша, / То каза ња ја смаза.*

Или: *Још нам само але фале.*

Данојлићева расправа о наивној песми, као теоријска и практична поетика, потврђује основну идеју да између научне и стваралачке свести нема разлике и да у њима постоји *заједничко језгро*. Уосталом, и Ршумовић је песник који је студирао књижевност и поседовао *свеси о делу*, и она је именована у његовим бројним песмама, интервјуима или приказима и рецензијама. И теоријска поетика *Наивне њесме* и Ршумовићева поезија афирмишу мит и митологију света детињства која од Хомера непрекидно траје. Но, то је већ нова тема.

ИЗВОРИ

- Данојлић, Милован. *Наивна њесма*. Београд: Нолит, 1976.
- Данојлић, Милован. *Тачка оштора*. Београд: СКЗ, 1990.
- Данојлић, Милован. *Храна за ишице*. Београд: Албатрос плус, 2014.
- Данојлић, Милован. *Обнова смисла*. Београд: Албатрос плус, 2015.
- Радовић, Душан. *Антологија српске њезије за децу*. Београд: СКЗ, 1984.
- Ршумовић, Љубивоје. *Фазони и форе 3*. Београд: Лагуна, 2020.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОР

<<https://antologija.in.rs/ako-zelis-misice-ljubivoje-rsumovic/>>

ЛИТЕРАТУРА

- Ђорђевић, Милош. *Уметности Љубивоја Ршумовића*. Младеновац: Центар за културу и туризам, 2023.
- Милован Данојлић њесник (зборник). Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2005.
- Мукаржовски, Јан. *Опеге из естетике и њезије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.

Перишић, Недељко. Портретизација и карактеризација ликова у Данојлићевој 'наивној песми'. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.), *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића* (зборник). Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, 309–329, 351–363.

Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића (зборник). Уредили Јован Делић, Драган Хамовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013.

Петровић, Тихомир. *Деше и књижевности*. Лесковац: Дом културе „Жика Илић Жути“, 1991, 243–250.

Радикић, Василије. *Змајево песничтво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.

Радовић, Душан. Предговор. Д. Радовић, *Антологија српске поезије за децу*. Београд: СКЗ, 1984, VIII–X.

Радовић, Душко. *Баш свишћа*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Симовић, Љубомир. Свете травчице Милована Данојлића. Милован Данојлић, *Тачка оштора*. Београд: СКЗ, 1990, IX–XXXI.

Фрај, Нортроп. *Песничка мишологија*. Београд: НИП Књижевна реч, 1999.

Хамовић, Валентина. *Наивна песма* Милована Данојлића или *поешика чистој даха*. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.), *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића* (зборник). Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, 309–329.

Хамовић, Драган. Изазов сажимања. Милован Данојлић, *Храна за птице*. Београд: Албатрос плус, 2014, 105–113.

Мајенова, Renata Marija. *Теоријска poetika*. Prevela Biserka Rajčić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Miloš M. ĐORĐEVIĆ

THEORETICAL AND PRACTICAL POETICS AND AESTHETICS

(Appendix to the interpretation of the discussion
The Naive Poem [Naivna pesma] by Milovan Danajlić)

Summary

The paper sheds light on the theoretical, critical, aesthetic, and practical aspects of Milovan Danajlić's *Naive Poem (Naivna pesma)*. Through the prism of discussion, we interpret the art of Ljubivoje Ršumović as a value that has become a national cultural heritage.

By comparing Danajlić's views with the related findings of the poet and critic Duško Radović, the field of interpretation is expanded and we conclude that Danajlić's discussion of the naive poem, as both a theoretical and a practical contribution to his poetics, confirms the fundamental tenet that scientific and creative consciousness are one and the same and that they have a common core. After all, even Ršumović, a poet who studied literature, had an awareness of Danajlić's work, and it is mentioned in his numerous poems, interviews, and reviews.

Keywords: Milovan Danajlić, naive poem, Ljubivoje Ršumović, poetics, aesthetics, Dušan Radović, children's literature

КОНЦЕПТ НАИВНЕ ПЕСМЕ – ЛИЦА МОДЕРНОСТИ ДУШАНА РАДОВИЋА И МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА

САЖЕТАК: Рад има за циљ да пропрати историјски развој сагледавања детета и детињства, као релевантне доби важне за развој човека, у савременој поезији за децу, првенствено осветљавајући однос дете–одрасли. Дат је преглед различитих етапа у разумевању овог односа и природе књижевности за децу, а посебан акценат стављен је на облике модернитета у поетичким текстовима Душана Радовића и Милована Данојлића и њихов концепт наивне песме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дете, одрасли, песник, песма за децу, детињство

Епоха романтизма и поезија за децу Јована Јовановића Змаја мењају однос према детету у односу на традиционалну културу: дете је у првом плану и приказано је у различитим животним ситуацијама. „Откриће детињства”¹ Душан Радовић везује за Змајево име, а Јован Љуштановић зачетке конструкта детињства, карактеристичног за српску културу друге половине 19. века, препознаје у Костићевој *Књизи о Змају*. Ту се „појављује зачетак оног мишљења по коме је детињство не само антрополошки већ и историјски феномен” (Љуштановић 2011: 256).²

Период авангарде означава почетак новог доба стварања за децу, али и положаја детета,

јер оно постаје „универзални културни симбол, а детињство као праоснов и прапочетак” (Љуштановић 2012: 82), где дечја креативност и стваралачка игра долазе до пунијег израза.³ Александар Вучо, „весник нове књижевне епо-

* tamaragrujic77@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0000-1322-6656>

¹ „’Откриће детињства’ показује да је детињство историјска категорија и да је у модерном грађанском друштву Западна детињство ’откривено’ кроз историјски процес ’сепарације детета’ у посебну антрополошку и друштвену категорију” (Љуштановић према Arijes 2011: 255). Према Филипу Аријесу (Philippe Ariès), доживљај детињства није исто што и наклоност према деци. „Он одговара свести о посебности детета, свести о ономе по чему се дете разликује од одраслог” (1989: 468).

² „Детињство се сматра друштвеним конструктом. Као такво, оно обезбеђује интерпретативни оквир за контекстуализовање првих година људског живота” (Љуштановић према Praut – Džejms 2011: 256). Више видети у: Кон 1991; Ненадић 1998: 677–697; Требјешанин 2012: 195–205.

³ Милан Пражић истиче да у овом периоду деца стварност непосредно осећају и доживљавају, док је свет деце у довучовској литератури за децу увек и једино сагледаван из перспективе одраслих, они су „критеријум који рангира вредности дечјег света са својих становишта, који подешава живот деце према моделу идеалног детињства запостављајући његове (тог живота) реалне могућности и особености” (Пражић 2002: 58).

хе” (Радикић 2010: 135), изједначава свет деце и свет одраслих, стварајући свет деце по мери дечјег бића, а то је свет у којем је игра сама себи циљ. „Дете у игри комуницира са стварношћу, са одраслима [...], са осталом децом” (Пражић 1971: 12). Дете уз помоћ игре, која је аутентичан вид дечјег живота, ствара свој аутономни свет који функционише независно од света одраслих, „игра је негација света сазнатог на један начин (начин одраслих) и афирмација света сазнатог на други (дечји) начин” (Исто: 9). Дете у игри испољава себе и прилагођава свет својим потребама и жељама. „Игра као слобода” постаје ново обележје поезије за децу, чиме се мења и положај детета и слика детињства у српској књижевности 20. века.

Душан Радовић у српској поезији за децу отвара ново поглавље, које се развија „из обнове авангардног духа” (Опачић 2018: 20), и то песничком збирком *Поштована децо* (1954) и есејом *Деше и књиџа* (1959), који представља „неку врсту манифеста писања нове књижевности намењене деци” (Vitezović 1990: 28). Овај есеј отвара питање односа детета и књиге, као и питање односа одраслих и деце.

У Радовићевом есеју, преко живих слика у којима има елемената игре, уз помоћ онога што он назива „непрецизном социологијом” [...] посредоване су, на неконвенционалан начин, идеје које се данас понајвише приписују француском историчару Филипу Аријесу (Љуштановић 2012: 106).

Социјалне и економске прилике и јасне разлике између деце и одраслих, према Радовићевом мишљењу, довеле су до „открића детињства”.⁴

Савлађујући дечју и своју досаду, бабе и маме измислиле су много нових забава за децу, чији су

преци журили босоноги за стоком и играли се као прасад и јагњад, и расли радећи и понашајући се стално као одрасли (Радовић 2008: 413).

Раша Попов сматра да је Радовић желео „да прекопа и преусмери читаву културу и традицију певања и писања за децу, па зато изазивачки тврди да рурална епско-лирска култура није примећивала децу” (Поров 1990: 109).⁵ Градско дете, по Радовићу, не живи у складу са природом, спутано је и омеђено простором своје дечје собе, дворишта, инертно је, окренуто само себи, без иницијативе, несоцијално. Радовић је с правом предност дао сеоском детету, али није предвидео значајне економске, социолошке и културолошке промене које су се током времена десиле.

Моменат када су децу затворили у висока зидана дворишта и улице Радовић посматра као прекретницу у развоју дечјег света: „И ето, баш тај тренутак, подстакло је развој уметности намењене деци. У том тренутку су деца постала деца” (Радовић 2008: 413) и та је промена „била готово револуционарнија него тренутак када се појавио филм или телевизија” (Исто: 413).

Душан Радовић тежи да развојну димензију детињства што више приближи свету, како би покушао да промени социјалну пригушеност деце у савременом друштву. Књигама за децу он покушава да оживи свет детињства, свет маште, да децу ослободи, да им пружи илузију света који постоји само за њих, да их реши осећаја ограничености. Јер, свет књига истоветан је свету играчака, за Радовића то је простор слободе. Литературу и уметност намењену деци

⁴ Откриће детета у „цивилизацији великих насеља” Радовић поистовећује са настанком књижевности за децу.

⁵ „Пре цивилизације великих насеља деце је било, али свест о специфичном културном статусу деце била је закрљжала и рудиментарна” (Поров 1990: 110).

он сматра духовном инвестицијом: „У дечјим књигама [...] остављене су све лепе и једноставне мисли, намере и поруке одраслих. Та уметност је ризница најскупоценијих вредности у најнаивнијим облицима” (Исто: 413). Радовићева визија уметности намењена деци, која књижевни простор види као место сусрета деце и одраслих, подразумева и стварање духовне творевине која ће бити блиска деци, али ће бити и изнад њиховог развојног статуса како би најмлађе подстакла на напредак и даљи развој.

Према мишљењу Јована Љуштановића, тиме је, истовремено, у извесној мери одређена и улога аутора који пишу за децу – они писању не треба да приступе из перспективе детета, на детињаст начин, већ њихов ангажман треба да детету буде позив на игру, на реакцију. Одрастао човек велики је изазов детету – у њему дете види непрегледна искуства, догађаје које само није спознало и ствари које није видело. Радовић трага „за оним што је општељудско у детету” (Љуштановић 2009: 240), те од писца за децу тражи „да пише зрело и добро, као за одрасле. Његове слике и језик морају бити поетски и дубоки. Они морају садржавати истине и ставове, искуство и мисаоност зрелих и паметних људи” (Радовић 2008: 417). Укидајући границе између света деце и света одраслих, Радовић се залаже и за универзалност песме за децу која мора да задовољи високе критеријуме:

Добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца. Она мора садржати обрт или значење које може обрадовати и већег читаоца него што је дете. Она мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено. Добра песма за децу мора бити нешто старијег искуства него што га деца имају. Она мора бити паметнија од деце да би могла откривати неоткривено (Исто: 418).

Према Радовићевом концепту песме за децу, она, само ако је лепо обликована, развијеног језика, богатог речника, неочекиваних призора и слика, изненађујућих спојева, разумљива, логична, конкретна, прецизна, духовита, необична – може да привуче и дете и одраслог читаоца. Надаље, ако се примене високи естетски критеријуми, песма за децу добија једно шире значење јер корпус песама за децу обухвата сва она остварења која деца прихвате као своја, без обзира на то коме су првобитно била намењена. На тај начин Радовић истиче да резултат игровног приступа детету потиरे границу између књижевности за децу и књижевности за одрасле. Игра, као вољна делатност, отвара могућност детету, али и одраслом, да сагледа свет који га окружује и маштом и да га креативношћу мења, обликује и прилагођава свом бићу и потребама. Овакав став заступа и Милован Данојлић, посматрајући жанрове усмене књижевности (успаванке, ташунаљке, разбрајалице, брзалице) који су засновани на игри, као основу за превазилажење баријере између ова два корпуса књижевности. За Данојлића, потреба за игром је „доказ телесног и душевног здравља [...] и прво надахнуће дечје књижевности” (2004: 73), а од песме он очекује да свима буде јасна и прихватљива, без обзира на узраст реципијента, па је таквом и ствара.

Народно стваралаштво у основи је подстицајно, као и игра, и „прати дијете од његовог најранијег доба, кад још не разумије говор одраслог, па даље на његовом путу у живот” (Vitez 1969: 7). У тим жанровима „наступа дијете као сам свој стваралац за своје потребе, према својој жељи, не обраћајући се на логику и искуство одраслих” (Исто: 8). Народне умотворине, као кратке говорне игре, нуде деци спонтану и необичну игру речима, јер представљају израз

„највеће стваралачке слободе и неспутане разиграности” (Isto: 8).⁶

Милован Данојлић оправдано истиче да се „грумен злата” може наћи на неочекиваном заокрету развоја и „подарити нам часак миља, одјекнути до тада нечувеном нотом” (2004: 27).⁷ Оваквим ставом песник потврђује да књижевност за децу треба да буде равноправна у односу на књижевност за одрасле и „да се при процењивању дечје књижевности ваља увек држати високих и највиших естетских мерила” (Исто: 7).

Овакво становиште потврђује да Милован Данојлић жели поезију за децу да „сагледа из контекста саме књижевности” (Љуштановић 2009: 241),⁸ искључујући притом историјске, социолошке и антрополошке парадигме, односно културни контекст, примаран за Радовићево тумачење поезије за децу.

Наредну етапу у разумевању књижевности за децу обележава термин *наивна џесма*,⁹ који користи и Милован Данојлић, и то за нешто

⁶ Ставови Григора Витеза у вези са народним стваралаштвом и игром, изнети у есеју „Дјетињство и поезија”, у великој мери имају сличности са теоријским ставовима Милована Данојлића.

⁷ Милован Данојлић заступа став Изабеле Јан (Isabelle Jan, *Essai sur la littérature enfantine*, Editions ouvrières, Paris 1969), која полази од тврдње да је у спору око књижевности за децу и књижевности за одрасле битно то да оне представљају „људско изражавање у најширем смислу” и да поседују „моћ обликовања имагинарног”. У овом контексту, Данојлић истиче да жанрове усмене књижевности треба једнако третирати и вредновати, као, на пример, популарни роман, односно да се унутар „нижих жанрова” могу наћи вредна дела, те се тиме укида дискриминација на нивоу врсте, а питање вредности своди на конкретност сваког појединачног дела.

Данојлић даље сматра да су народне умотворине посебно погодне за дечја најранија и најдубља духовна искуства, јер „без предавања млађима те би умотворине изгубиле нешто од смисла свог постојања” (2004: 11).

живо и доживљено, упоредо са терминима *џесма за децу*, и *дечја џесма*¹⁰, али поставља и питање „да ли епитет дечји изражава њену суштину или њену намену или и једно и друго” (2004: 39).

Данојлић истиче да се тек недавно, иако је у питању период од једног века, облик дечје песме издвојио и од тада самостално постоји, али на маргинама књижевног проучавања. Сама потреба аутора да покрене ову расправу указује на неопходност да се песма за децу осветли, дефинише и да се замисли „у ком правцу би се она могла развијати а да остане оно што јесте”

⁸ Јован Љуштановић наводи да је Данојлић своје идеје формулисао у целој серији написа који произлазе један из другог, али се могу сматрати продуженим исписивањем једног текста. Своју расправу о *наивној џесми* Данојлић започиње текстом „О дечјој поезији. Медведи и зечеви нису криви”, објављеним у *Борби* (1958), за којим следи „Прави лик дечје песме” у *Књижевној трибини* (1960), па на Змајевим дечјим играма и у *Лешојису Мајице српске* текст „Ка стварном разумевању дечје песме” (1963); потом се у књигама *Лирске расправе* (1967) и *Онде џошок, онде цвети* (1973) појављује „Расправа о наивној песми”, која је свој коначан облик добила под истим насловом у збирци есеја *Наивна џесма* (1976, 2004). У овом раду бавићемо се првенствено студијом *Наивна џесма* (2004), а по потреби и неким другим текстовима из овог корпуса.

⁹ „Термин *наивна џесма / џрича* и књижевност за децу и *осетиљиве* настали су из покушаја да се пронађе прецизније одређење и превазиђе везивање за претпостављену припадност узрасту. *Наивно џесништво* подразумева својеврсну детињастост изван детињства, односно очување дечјег сензибилитета” (Опачић 2018: 21).

О Данојлићевом концепту наивне песме в. више у Хамовић 2015: 67–96.

¹⁰ Термин *дечја џесма* за Данојлића је прикладнији, јер је „у дубокој, истинској, најнепосреднијој вези ове поезије са детињством живота, примарношћу живота” (Данојлић 1960: 1), док је појам *џесма за децу* мање прецизан, може да обухвати све што је, на било који начин, приступачно детету, али то је „појам који ограничава дечју песму” (Исто: 1).

Уместо израза „спустити се на дечји ниво”, уобичајеног када је реч о песми за децу, Данојлић користи „уздићи се до детињства”.

(Исто: 41).¹¹ Поетику наивне песме Данојлић заснива на схватању да је та песма саставни део поезије уопште и да настаје као израз песничких унутрашњих тежњи, а не као резултат дечјих потреба. Овакво становиште, с једне стране, првобитно искључује потребе детета као реципијента, али са друге, кад су у питању песме за одрасле али и оне за децу, „њихове теме, садржаји и изражајна средства долазили (су) из истородног песничког надахнућа” (Хамовић 2015: 69). Са овог аспекта, Данојлићево залагање за употребу термина „дечја песма” оправдано је („Ми дистингуирамо *дечју песму* од песме за децу...” – Данојлић 1963: 121), јер је ближе концепту наивне песме, који се може „тумачити као Данојлићева свесна програмска регресија” (Хамовић 2015: 69).

Особина ових песама – особина а не задатак – је та, да су темама, садржајима и средствима *усиуиш* доступна деци [...] Тачно да је дете, то јест мали човек, најчешћи читалац дечје поезије, но однос крвне везе између детета *in concreto* и дечје песме као такве, потпуно је искључен (Данојлић 1960: 8).

Данојлић прави разлику између модерне песме уопште и дечје песме. Развој модерне песме, истиче аутор, у великој мери одређен је одбијањем поетике романтизма, јер није пристао на сентименталност. Само је дечја песма пристала да од ове епохе прихвати добре особности, облике наивности,

од инфантилности и језичког поигравања, те усмерености на социјално-психолошки контекст дечјег одрастања, присутних у првим збиркама (*Како сјавају шрамваји, Фуруница јојунца*), преко оштре сатиричне слике балканског менталитета и преломних историјских догађаја (*Песме за врло ђамешну децу*), до активирања свеprisутног архетипа детињства у збиркама *Родна јодина, Ка-*

ко живи ђолски миш, што се као начело пресликава и на добар део Данојлићеве 'одрасле' поезије (*Чистине, Чекајући да стане ђлусак*) и прозе. [...] Песнички поступци су, притом, саображени изразу наивног певача, из чега произлази утисак да је и сама поезија, или сам песнички облик, сведен на своју првобитну основу, видљиву у једноставности, конкретности и сликовитости (Хамовић 2015: 71).

Пишући и за децу и за одрасле, Данојлић негује однос између „песме-детета” и песме уопште, показујући универзалност свог стварања и „наивне” игре у основи дечје песме, јер она „дугује своје рођење рашчлањавања, спецификацији литературе...” (Данојлић 1963: 118).

Душан Радовић и Милован Данојлић припадају поезији модерне, али дечјој песни приступају са два различита аспекта: Радовић истиче партнерски однос између одраслог и детета, док се Данојлић обраћа детету по сопственој мери, тачније идеалном читаоцу. Радовићев концепт дечје песме заснива се на принципу „песме-играчке”, док Данојлић негује принцип „песме-детета”, показујући различит однос према детету и детињству, обојица доносећи два различита модела модерне песме за децу, подједнако актуелна и детету 20. али и детету 21. века.

ИЗВОРИ

- Данојлић, Милован. О дечјој поезији. Медведи и зечеви нису криви. *Борба*, XXIII/258, 12. октобар 1958, 9.
 Данојлић, Милован. Ка стварном разумевању дечје песме. *Лешојис Машице српске*, год. 139, књ. 392, 2–3 (1963): 117–128.

¹¹ Данојлић такође истиче и чињеницу да су се проучавању дечје песме посвећивали само педагози тако да је бит песме остала нетакнута, а да књижевна критика овим феноменом није „стигла да се бави”.

Данојлић, Милован. *Наивна песма: ојледи и зайиси о децјој књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

Danojlić, Milovan. Polemika. M. Danojlić, *Деџе и џовеку и детету. Прави лик деџе песме. Књиџевна трибина*, 11/20 (1960): 1, 8.

ЛИТЕРАТУРА

Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поеџика модерној и срјска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник, 2009.

Љуштановић, Јован. Конструкт детињства. Ивана Живанчевић Секеруш (ур.), *У сјомен на Лазу Косџића (1841–2011)* (зборник радова). Нови Сад: Филозофски факултет, 2011, 253–262.

Љуштановић, Јован. Богдан Поповић и лирски идентитет поезије за децу. Ј. Љуштановић, *Књижевности за децу у ојлегалу кулџуре*. Нови Сад: Змајеве деџе игре, 2012, 75–84.

Ненадић, Миле Н. Социолошко виђење детињства и права детета. *Насџава и васиџшање*, 47, 4 (1998): 677–697.

Опачић, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе. Предговор у: *Анџолоџија књижевности за децу I*. Приредила Зорана Опачић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018, 17–49.

Пијановић, Петар. *Наивна џриџа*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Пражић, Милан. Поезија за децу Александра Вуча. М. Пражић, *Речи и време*. Приредила Гордана Ђилас. Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2002, 51–106.

Радикић, Василије. Весник нове епохе. В. Радикић, *Џврџак или мрав. Ојледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве деџе игре, 2010, 135–138.

Радовић, Душан. *Баш сваџија: сабрани сјиси*. Приредио Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Требјешанин, Жарко. Нова представа детета и детињства у антропологији, историји, психологији и психоанализи. *Годишњак Уџишељској факултеџа у Врању*, бр. 3 (2012): 195–205.

Хамовић, Валентина. *Наивна песма* Милована Данојлића или поетика *џистот гаџа*. Одакле долазе трам-

ваји. В. Хамовић, *Нејрекидно геџињство*. Нови Сад: Змајеве деџе игре, 2015, 67–79, 81–96.

Arijes, Filip. *Vekovi detinjstva*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989.

Kon, Igor S. *Dete i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.

Popov, Raša. Možda su izmislili pogrešno dete (Radovićevo nezadovoljstvo urbanom srećom dece). *Knjiga i dete danas* (zbornik). Novi Sad: Zmajevе dečje igre, 1990: 109–113.

Praut, Alan, Alison Džejms. Nova paradigma za sociologiju detinjstva? Poreklo, obećanja i problem. *Sociologija detinjstva*. Priredila Smiljka Tomanović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 51–76.

Pražić, Milan. Igra kao stvaralačka delatnost. M. Pražić, *Igra kao sloboda – zapisi o detinjstvu i umetnosti*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre – Kulturni centar, 1971, 9–20.

Vitez, Grigor. Djetinjstvo i poezija. *Umjetnost i dijete*, 2(3) (1969): 6–12.

Vitezović, Milovan. Reči ponekad gube čak i osnovna značenja. *Knjiga i dete danas* (zbornik). Novi Sad: Zmajevе dečje igre, 1990: 28–33.

Tamara R. GRUJIĆ

THE CONCEPT OF A NAIVE POEM – FACES OF MODERNITY

DUŠAN RADOVIĆ AND MILOVAN DANOJLIĆ

Summary

The aim of the paper is to trace the historical development of the perception of children and childhood, as a relevant age important for human development, in contemporary poetry for children, primarily illuminating the child-adult relationship. An overview of the different stages in the understanding of this relationship and the nature of children's literature is given, and a special emphasis is placed on the forms of modernity in the poetic texts of Dušan Radović and Milovan Danojlić and their concept of a naive poem.

Keywords: child, adults, poet, poem for children, childhood

ГОДИШЊИЦЕ

Јелена Д. ЛАЛАТОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд, Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 050.488(497.113 Novi Sad)DETINJSTVO“2000/2020“
<https://doi.org/10.46793/Childhood24.3.73L>
Примљен: 13. 5. 2024.
Прихваћен: 1. 6. 2024.

(НЕ)КАНОНСКА ЧИТАЊА: САВРЕМЕНЕ ТЕОРИЈСКЕ КОНТРОВЕРЗЕ И ПРОУЧАВАЊЕ РОМАНА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ У ЧАСОПИСУ ДЕТИЊСТВО (2000–2020)

САЖЕТАК: У раду се осветљавају неки аспекти утицаја дебате о књижевном канону на етаблирање одређених теоријских приступа у тумачењу романа за децу и младе. Овај жанр, о чему сведоче и многи бројеви и темати часописа *Детињство* у првим деценијама 21. века, представља плодно тло за примену и институционално легитимисање књижевних теорија чији постулати подразумевају и захтев за оспоравање, односно реформисање канона, попут културномарксистичких, родних, постколонијалних и других читања која се у тумачењу књижевног дела доминантно воде категоријом индивидуалног и колективног идентитета. У овом истраживању, улога часописа *Детињство* у академској институционализацији и укореењавању ових методологија анализира се у контексту својеврсног парадокса. Проучавање књижевности за децу и младе показало се као приступачан терен за неканонска и антиканонска читања, иако је улазак ових истраживања у академске оквире неоспорно обележен борбом за

легитимитет и статус самог предмета проучавања – књижевности за децу – какав има књижевни канон „за одрасле“. Циљ рада је да опише књижевнотеоријске матрице на које се ослања проучавање романа за децу и младе у часопису *Детињство*, користећи главне токове развоја књижевнотеоријске мисли о књижевности за децу на глобалној разини, као референтно-поредбени оквир.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: канон, књижевна теорија, роман за децу и младе, часопис *Детињство*

Увод: кратка историја оспоравања

Једна од особености теорије књижевности за децу и младе јесте да су почеци њене институ-

* zlatnalala@gmail.com; lalatovicj@protonmail.com;
<https://orcid.org/0000-0001-5293-2991>

ционализације обележени интернационалним оквиром, као подразумевајућим интелектуалним хоризонтом. Од идеје „универзалне републике детињства” Пола Азара (Paul Hazard), коју је овај историчар идеја формулисао у књизи *Les Livres, les enfants et les hommes* (1932), преко визије Јеле Лепман (Jella Lepman) о књизи за децу и младе као повлашћеном културном добру у дијалогу између националних/етничких колектива,¹ до објављивања *Међународне енциклопедије дечје књижевности* (*International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2004), постављени су поуздани темељи за истраживање књижевности за децу као делатности која подразумева међународну умреженост и светску књижевност као вредносно-спознајни оквир.

Филологија светске књижевности (в. Ауербах 2009), као интелектуална утопија у којој „домовина свих филолога [...] постаје свет људске историје” (Brebanović 2021: 566) делује савладиво и достижно када се у обзир узме обухват језика и култура у горепоменутој енциклопедији (нпр. Нови Зеланд, Португалија, нордијске земље, Мађарска, Грчка, Југоисточна Европа, Југоисточна Азија, Турска, Русија, арапске земље, франкофона и англофона Африка, балтичке државе). Но, теоријски приступи који прате књижевнокритичке и књижевноисторијске синтезе у овој студији и референтним публикацијама те врсте (в. *Keywords for Children's Literature*) могу бити у дубоком несагласју с идејом о филологији и хуманистици, као дисциплинама које се баве универзалијама људске субјективности. Ритуални искази о непостојању универзалног детињства (као да с том изјавом претпоставка да књижевност својим наративним, поетичким и хуманистичким ква-

литетима може да резонира са сваким дететом у потпуности губи значај), и сингуларног ентитета Детета, што се односи на теоријски конструкт који не узима у обзир пол, класну и националну припадност (O'Sullivan 2004: 19), одавно су постали конвенција критичког, а посебно научног дискурса о књижевности за децу.

Ипак, чини се да је у овој дисциплини интернационални оквир опстао на парадигматској равни, упркос широко распрострањеном мњењу о националној књижевности као једином органском и саморазумљивом истраживачком корпусу. Разлози се не тичу само идеја на којима су кључне иницијативе и организације утемељене него и теорија које су поставиле основ историјске поетике књижевности за децу. Неке од најутицајнијих савремених теорија на трагу семиотике, попут теорија Зоар Шавит (в. Shavit 1986) и Марије Николајеве (в. Nikolajeva 1996), где се, пре свега кад је реч о номотетској перспективи, јасно могу препознати утицаји московско-тартуске школе, тврде да жанровско-поетичка генеза књижевности за децу пролази сличне или идентичне развојне фазе без обзира на хронолошка и географска разграничења. Премда се поетичке систематизације овог типа често делегитимишу као евроцентричне, институционализација теорије књижевности за децу у другој половини 20. века несумњиво пролази кроз сродне еволуционе изазове, омеђене, с једне стране, потребом да се раскрсти с доминантним инструментално-педагошким приступом, и, с друге, потребом да се укаже на специфичности дечје књижевности које настају као последица културолошких и

¹ Односи се на оснивање Међународног одбора за књижевност за децу и младе 1952. године (International Board on Books for Young People – IBBY).

психолошко-узрасних особености њених примарних адресата. Илустрације ради, оснивање првог америчког часописа о књижевности за децу 1972. *The Great Excluded* (данас *Children's Literature*) дешава се исте године када у Марибору излази први број часописа *Otrok in knjiga*, тачно између покретања часописа *Умјетности и гијетше* у Загребу (1969) и *Дејинштва* (1975) у Новом Саду, од којих је потоњи основан као врхунац деценијског напора Змајевих дечјих игара с циљем да се литература за децу афирмише „као интегрални део књижевности“ (Uvodnik 1975: 3).

Први програмски документ *Дејинштва* препознаје као кључна иста она питања о којима се расправља у оквиру америчке Асоцијације за дечју књижевност, неколико година касније (в. *Developing a Canon of Children's Literature*, 1980). То су, пре свега, проблем њеног статуса у науци о књижевности и „верификовање“ пописа њених класика. Иако преиспитивање уметничког статуса књижевности за децу, питања њеног учешћа у канону уопште, те пописа дела која би чинила њен властити канон данас изгледају излишно, вреди напоменути да се ова дебата протеже све до почетка 21. века. О томе, између осталог, сведочи и текст Муриса Идризовића, довољно индикативног наслова: „Књижевност за дјецу – изворна или примијењена умјетност“, објављен 1987. у *Дејинштву*, а потом прештампан у антологији теоријских радова *Принцеца лутџа замком: теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дечјих игара* (2009). Аутор као родно место отпора пуноправном уважавању дечје књижевности као *умјетности речи* препознаје естетику на трагу Бенедета Крочеа (Benedetto Croce). За ову и сродне тенденције, чињеница да књижевност за

децу и младе рачуна с читаоцем чији су спознајни капацитети ограничени узрастом представља фундаментални аргумент против њеног уметничког статуса (в. Идризовић 2009). Имајући у виду жанр у средишту овог истраживања, овај проблем очитује се у томе што роман за децу и младе „нема ону ширину кореспондентности са другим књижевним родовима и снагу асимилације сазнања из друштвених наука [...], коју поседује роман уопште“ (Георгијевски 2005: 41). Паралелно с јењавањем ових тенденција, постепено је расла свест о томе да се теорија књижевности за децу нашла пред незахвалним задатком да легитимитет специфичног предмета проучавања доказује и валидира углавном на основу критеријума позитивистички засноване књижевне историографије (Czabanowska-Wrobel 2018: 109). Но, практично у истом периоду у коме је питање отварања/проширивања канона и у сфери књижевности за децу још било актуелно, захтеви за реформисање или потпуно одбацивање „западног канона“ као меродавног постају *mainstream* академског проучавања књижевности. На Западу, они постају нарочито видљиви осамдесетих и деведесетих година.

Најгрубље речено, резултат симултаног дејства ових, макар делимично контрадикторних импулса није била само методолошка отвореност према новим приступима, која се без много отпора институционализовала у теорији књижевности за децу, већ и својеврсни литерарни екуменизам. Реч је о настојању да се естетски квалитети, с једне, и друштвена, етичка и педагошка релевантност текста, с друге стране, сагледају као континуум уметничког израза, а не као супротстављене, међусобно искључиве тежње.

Плурализам или партикуларизам?

Данас је већ општеприхваћена идеја да канонон књижевности за децу не може и не треба да афирмише само естетску вредност, већ треба да отелотвори шири спектар квалитета који би се могли назвати хуманистичким (в. Вучковић 2022; DCCL 1980; Czabanowska-Wrobel 2018). Идеја о литератури као хармонизујућем чиниоцу како у сфери развоја личности, тако и на пољу друштвених контрадикција није нова. Поред тога што је реч о једном од постулата нове критике (в. Мустур 2021), она је такође део репертоара готово сваког промишљања књижевности за децу као система. У истом периоду када то чини Пол Азар, и код нас један од првих критичара књижевности за децу закључује:

Не само школа тога доба, него и књижевност, радили су заједнички да се угуше детињи нагоњи. Стварао се свесно, плански, тзв. „лакејски“ морал. Из овако сервираних књига, деца се уче не само неприродној ђутљивости, него и понизности, ласкању, удвориштву. Дечји писци врло често преко рђавих басана препоручују „лисичји морал“ и поносно истичу као врховну мудрост „умиљато јагње две овце сиса“.

Колико је у опреци овај „морал“ од оног из народних песама. Зар би се овако могле образовати демократске, самосталне личности (Цуцић 1937: 9).

У програмском *Уводнику* из првог броја *Детињства* такође се истиче потреба да се помоћу естетички и теоријски информисане књижевне критике суспрегне утицај методичких интерпретација (1975: 3). Развојне етапе дечје књижевности, о којима говори и Марија Николајева, подразумевају следећи редослед: народ-

на књижевност, адаптација књига изворно намењених одраслој читалачкој публици, наставак „аутентичних“ дела дечје књижевности, при чему успостављање модерних начела и мерила одговара на изазове које диктира сама материја. Да ова типологија није без основа, показује и чињеница да се класици дечје књижевности најчешће разврставају управо у односу на „место порекла“ – било да се ради о народној уметности, адаптацијама или књижевности писаној за дечју публику (Kidd 2011: 52). Најконтроверзније подручје остају она дела, попут романа Чарлса Дикенса (Charles Dickens), Марка Твена (Mark Twain) или Лујзе Меј Алкот (Louisa May Alcott), чија је уметничка вредност одавно општеприхваћена, али је упитно у којој су мери она реално присутна у читалачком искуству сваке нове генерације (DCCL 1980: 57).

Укратко, трансисторијски поглед и међународни обухват потврђују да је успостављање и академско препознавање „класика“ дечје књижевности: а) процес који у рудиментарном облику започиње још 1920-их година, будући да до тог тренутка деца и одрасли нису схватани као два различита читалачка субјекта (в. Lyon Clark 2003); те б) да је индивидуација теорије књижевности за децу од самих почетака вођена потребом, без обзира да ли је њен коначни циљ естетско или демократско васпитање, да установи класике књижевности за децу, како би се избегло њено свођење на употребну вредност у учионици. Крајем 20. века, одређене струје у оквиру студија културе отворено теже томе да се посредством научне анализе олабаве вредносне границе између високе и популарне културе. О томе је писала и Јелена Спасић, која у раду „Нови историзам и културолошке студије у англосаксонској критици књижевности за децу“ примећује:

Промена схватања историје и њеног односа са књижевношћу имала је своје корене у делу теоретичара и критичара као што су Мишел Фуко, Рејмонд Вилијамс, Едвард Саид и Френк Лентрикија. Током осамдесетих година двадесетог века нови термини повезани са књижевном историјом ушли су у речник критике кроз дела критичара као што су Стивен Гринблант, Луиз Монтроз и Џером Макган (2008: 5).

Ова путања довела је до тога да је данас готово општеприхваћена теза о концепту „дечјег класика” као инхерентно подложном оспоравању, јер иако поткрепљује дуго ускраћивани легитимитет књижевности за децу, он истовремено означава и „традиционалну веру у естетику” (Kidd 2011: 53). Ова и сродне формулације представљају директну полемику с идејама Харолда Блума (Harold Bloom), аутора практично најутуцајније одбране западног канона из позиције која није (нео)конзервативна. Његова је аргументација на специфичан начин допринела реафирмацији естетске вредности као кључног мерила, указавши и на то да захтеви за проширење канона на основу пола или „расне” припадности ауторке/аутора, премда се могу доимати морално или политички исправнијим и друштвено оправданим, нису безазлени или недвосмислено „прогресивни”. Иако је властиту теоријску позицију изградио у конфликту с идејама Т. С. Елиота (Thomas Stearns Eliot), који канон разуме у кључу синергије традиције и снаге појединачног талента да редефинише дотадашњу хијерархију, Блум нагласак ставља искључиво на „индивидуални таленат”. Док, поједностављено речено, Елиот, нова критика и њени неокласицистички оријентисани наследници наглашавају хармонизујући потенцијал књижевног дела, у средишту Блумове романти-

чарске концепције су агон и антагонизирајућа моћ индивидуалног духа.

Визија канона као „мерила виталности” (Bloom 1994: 39), а у његовом раду је примат органицистичких метафора снаге очигледан, утемељена је, дакле, на одбрани ауторског (и читалачког) субјективитета као сржи стваралаштва. Он не негира међузависност историјско-друштвеног контекста и уметничког дела, већ тумачење које, ослањајући се на преиспитивање односа моћи у друштву и њихову репрезентацију у тексту, канон своди на „пуки конструкт културне прошлости начињен из перспективе моћних и привилегованих” (Vrebanović 2011: 435). Или, речима самог Харолда Блума,

коначна неправда историјске неправде је у томе што она нужно не обдaruје своје жртве ичим другим осим осећајем властите виктимизације. Шта год да западни канон јесте, он није програм друштвеног спасења (1994: 29).

Његова визија уметничке изузетности и естетске изражајности директно је супротстављена схватању канона као „крајњег исходишта онога што Бурдије назива културним капиталом” (Вучковић 2022: 328). Напросто, реформисање или одбацивање категорије естетске вредности за Блума значи одустајање од читања и поступно, али темељно обезвређивање студија књижевности. Ова деградација ауторитета аутора и текста, чак и када је утемељена на политичком прогресивизму, у коначници даје сличне резултате као и моралистичко-конзервативно усмерење, јер подстиче нове цензорске праксе и удар на ауторску и читалачку аутономију. И глобални и локални развој теорије поткрепљују овај увид.

За почетак, довољно је упоредити два издања речника студија књижевности за децу *Key-*

words to Children's Literature, она из 2011. и 2021. године. У новом се најпре може уочити брисање „крупних” појмова који указују на одувек присутне антагонизме у односу друштва и уметности, те имплицитно освешћују аутономију текста, као што су идеологија, класа и цензура. Паралелно с овом тежњама, приметна је пролиферација идентитетских одредница, као што су „транс”, „дисабилитет” и „диверзитет”, а више простора дато је и теоријским концептима попут „постхуманизма” и „транснационалног”. Уклањање једних и увођење нових појмова представља специфичан израз „социјалног ауторитета” (Љуштановић 2013: 57), који је, на чему Блум инсистира, инаугурисан и кроз књижевну и културалну теорију.

Један од ретких покушаја да се ова проблематика у домаћој науци о књижевности захвати тако да се уистину виде најважнији и најубедљивији аргументи обе стране јесте и анкета „Књижевност за децу и политичка коректност” објављена у трећем броју *Дешињства* из 2013. године. Редакција је анкету послала својим сарадницима у земљи и иностранству, а коначан резултат било је објављивање темата састављеног од шест краћих есеја, чије су ауторке и аутори у слободној форми одговарали на питања о томе како „политичка коректност”² утиче на теме, структуру и рецепцију књижевности за децу. Као посебно проницљива издвајају се питања да ли политичка коректност оснажује и обнавља педагошку функцију литературе за децу, те како она редефинише однос према традицији. У кратком предговору поменутом тему Јован Љуштановић луцидно примећује:

Ипак, када се погледају приспели одговори, открива се да противречја између увелико етаблираног схватања о књижевности за децу као

простора бескрајне стваралачке слободе и захтева које представља школа са својом традиционалном педагошком усмереношћу, и не само школа, већ и социјални ауторитет, који бисмо могли, прилично непрецизно, назвати новим неолибералним морализмом, и те како подстичу на размишљање и траже разумевање не само књижевних структура, већ и новоустаљених социјалних односа (2013: 57–58).

Већина ауторки и аутора указује на то да радикално антиканонски приступ, као израз идеологије сензибилисаности, у крајњој инстанци осиромашује читалачко искуство детета. Међутим, дисонантни гласови у политичкој коректности виде неку врсту цивилизацијског стандарда (в. Ројс 2013), императив једнаког уважавања свих људи, као и алат за критичко разумевање традиције (в. Стефановић 2013). Идеја да се књижевни канон не сме користити као изговор за апологију наслеђених неједнакости и конзервирање стереотипа има посебну тежину када се у обзир узму сви теоријски вектори који обликују научни дискурс о књижевности за децу. Блум, вреди нагласити, инсистира на томе да западни канон не значи и идеолошку одбрану Запада или светоназорско оправдавање империјализма и национализма. Његова романтичарска визија (побуњене) субјективности и оригиналности, као круцијалног носиоца промене, типолошки је блиска визији „универзалне републике детињства”, у којој

² Могло би се рећи да и устаљени превод термина *political correctness* као „политичка коректност” доприноси утиску да је посредни искључиво питање елементарне пристojности и уважавања историјски дискриминисаних и поглачених група. Међутим, ова синтагма могла би се превести и као „политичка тачност” или „политичка исправност”, чиме би тек имплицитно присутни захтеви социјалног ауторитета, о чему пише и Јован Љуштановић, постали очигледнији.

естетски доживљај брише социјално наметнуте границе, укључујући и оне националне и државне.

Но, подела на линији канонска или антиканонска читања у сукобу с изданима постструктуралистичких приступа исувише је једноставна, јер не узима у обзир могућност да постоје контексти у којима тврда одбрана канона није превасходно питање терминологије којом се описује и означава изванредно. Као што показују и одговори на питања из анкете, политичка коректност може се поистоветити с одговорношћу, тј. „свијешћу о улози и функцији аутора који посредују посебну врсту књижевности одабраној публици” (Roić 2013: 69). У најкраћем, антипод таквој одговорности јесте „дневнополитичка коректност” (Isto: 68), што у постјугословенским оквирима нових националних држава у пракси значи подређивање књижевности репрезентацији националног колективитета. Тако, на пример, недавно усвојена *Декларација о канону српске књижевности* (2021), осим кључне речи у наслову, нема много тога заједничког с естетичком концепцијом канона. Занимљиво је, међутим, то што се у њој користе појмови и концепти битни и за Т. С. Елиота и за Харолда Блума, али с битно другачијом сврхом. *Декларација о канону српске књижевности* оперише идејом канона као поретка који свако ново дело на изванредан начин ресемантизује (Eliot 1973: 470), те идејом да истински смисао читања није долазак до неке истине о колективитету, већ напротив – интроспекција (Блум). Исходиште *Декларације*, међутим, као и у случају прогресивно-идентитетских приступа које Блум критикује, јесте глорификација партикуларитета, уместо идеје универзалности. Да конкретизујемо, саморазумевање коме ка-

нон српске књижевности тежи експлицитно је именовано као „српско саморазумевање”, а читалац чији укус он треба да рафинира је – „српски читалац”.

Зашто роман?

Блумова одбрана канона, данас када су идентитетска читања свеprisутна, и легитимни део академске продукције, може бити важан оквир за промишљање домета и учинака новијих теорија. У уводном поглављу *Зайагної канона* он уводи појам „доступности за канонизацију” (Bloom 1994: 21), у намери да укаже на то да су у одређеном историјском тренутку само поједини жанрови у стању да, подразумева се, уметничком продорношћу појединачног дела „отворе канон”. У систему литературе за децу и младе роман се чини „доступним за канонизацију” понајвише због пролиферативности самог жанра, чији битан удео чине и фантастични и тинејџерски романи. То га, између осталог, чини толико привлачним за неканонски оријентисана читања. Међутим, када се глобална расправа о канону самери у односу на изазове домаћег контекста, књижевност за децу изнова се испоставља као подручје у коме се теоријске и методолошке контроверзе књижевних студија додатно компликују (Czabanowska-Wrobel 2018: 109). Алтернативно, децја књижевност служи као поље у коме се теоријски изазови и противречја, као рефлекс оних друштвених, могу адресирати и макар у извесној мери помирити (O’Sullivan 2004: 19). *Декларација о канону српске књижевности*, без обзира на прескриптивистички тон и ригидну реторику, прихвата да се у учионици анализирају одређена дела (наравно, у мањем обиму у одно-

су на дела високе културе), само зато што су популарна. У том светлу, упитно је да ли ова декларација представља врхунац неоконзервативних стремљења или пак њихов компромис са захтевима неканонских приступа. Анкица Вучковић примећује да „суштинско питање књижевности за децу јесте статус оних облика и жанрова који су релативно нови” (2022: 342), будући да тинејџерски роман и дела фантастичне књижевности „нису мање интелектуална ни естетична од реалистичких, а изразито су маштовита, сликовита и постављају проблемска питања која класични жанрови избегавају” (Исто). Ако пођемо од овог увида, чини се да се кључни извори критике и прилагођавања канона могу препознати не само у „прикривеном савезу популарне културе и културалних студија” (Bloom 1994: 35), као једном од доминантних токова савремене теорије него и, када говоримо у локалним оквирима, у побуни против затворених и једнодимензионалних схватања канона с израженим националним предзнаком. Увид у начин на који се књижевнотеоријска мисао о роману развијала у интеракцији с новим материјалом на домаћем терену нуди смернице за дубље разумевање ових тенденција.

У првим два деценијама 21. века, у часопису *Детињство* објављено је више темата који се непосредно дотичу питања (пре)вредновања канона и његовог интернационалног карактера. Темати *Дете и књига данас – интернационални видокруј* и *Књижевност за децу у видокрују комјарашивних изучавања* из 2009. и 2010. године припремили су терен за читања која се на нешто експлицитнији начин суочавају с проблемима односа друштвене и књижевне критике, те односа политичке теорије и уметничке праксе. Током 2012. године обја-

вљен је и дводелни темат *Књижевност за децу у родној њерсијективи*, након којег се феминистички оријентисана критика и родно освешћена интерпретација устаљују у часопису као доминантна парадигма неканонских читања. Може се приметити да су методологије, попут постхуманизма и „екокритике”, које се на Западу најчешће повезују с феминистичким приступима, сразмерно мало заступљене у *Детињству*. Један од изузетака је, на пример, рад Гордане Главинић „Еколошка свест у роману *Авен и јазојас у Земљи Ваука* Уроша Петровића” (в. Главинић 2016), објављен у оквиру темата *Књижевност и идеологија*. Овај рад издваја се не само темом, актуелном на специфичан начин, него и методологијом. Иако је његово основно усмерење блиско релативно новим приступима, означеним термином „екокритика”, ауторка Петровићев фантастични роман чита као енциклопедију стварне и фантастичне природе (Исто: 109). Она нагласак ставља на архетипско-митолошки слој, чији имагинативни потенцијал наткриљује и трансцендира друштвену критику, уместо да јој се подређује. Родна читања посебно су заинтересована за кориговање сексистичких стереотипа у школској лектури (в. Стефановић 2012), те за романи и девојачку културу (највише у вези с успоном тинејџерског романа и *young adult* литературе), као контрапункт мачистичким представама у књижевности.

Штавише, популарна култура имплицитно се или пак експлицитно види као генератор нових тема и извора стратегија помоћу којих се могу градити (женски) ликови. Овде се посебно издваја студија Кристине Слуњски и Андријане Кос-Лајтман „Трансгресије у презентацији женских ликова у савременом хрватском

дјечјем роману у контексту утјецаја популарне културе” (2018). Ауторке примећују да популарно најчешће функционише као самосвојан референцијални слој у романима Силвије Шесто Стипанчић, Сађе Пилић, Сњежане Бабић Вишњић, Хрвоја Хитреца, Мира Гаврана и других савремених хрватских аутора, што значајно доприноси променама у обликовању женских ликова и укидању представе о традиционалним родним улогама (Slunjski – Kos-Lajtman 2018: 12). Такође, радови који се баве савременим домаћим ауторкама у Србији и региону, попут поменуто Силвије Шесто, или Весне Алексић, Јасминке Петровић и Иване Нешић (в. Мијић Немет 2018) представљају можда најобимнији, а свакако идејно-теоријски најкохерентнији корпус текстова чији је циљ афирмација женског ауторства у савременој књижевности за децу. Радови у којима се класици књижевности за децу и младе реинтерпретирају помоћу савремених теорија рећи су и најчешће се односе на стране књижевности (в. Спасић 2012; 2018). Рад Биљане Петровић „Биби, девојчица са севера која је претходила Пипи” (2018) обједињује пак све три равни анализе која фаворизује женски субјекат: 1) анализу женских ликова примарно кроз призму њихове субверзивности у односу на родна очекивања и норме; 2) афирмацију женског ауторства; и 3) читање класика са становишта савремених теорија.

Нешто слично чини и Растко Лончар на примерима из наше књижевности, када анализира границе националног и класног идентитета у партизанским романима Арсена Диклића и Бранка Ћопића, те у *Раним јадима* Данила Киша. Ове линије разграничавања испостављају се као суштински порозне услед преклапања различитих система репресије и израбљивања који обликују ратно детињство (в. Лончар 2018).

Summa rerum gestarum

Часопис *Детињство* у 21. век ушао је бавећи се прворазредним темама из популарне културе. Реч је о тематима посвећеним *Харију Поттеру* (2000) и *Господару њршенова* (2001). Тиме је уједно најављен и смер којим ће се књижевна теорија романа за децу и младе у наредним десетлећима кретати. Но, и сами приступи делима популарне културе на почетку 21. века и у каснијим годинама значајно се разликују међу собом. Као што једно од првих тумачења бестселера Џ. К. Роулинг (J. K. Rowling) показује, критика се испрва ослањала на наратолошке законитости и анализу односа према књижевној традицији (интеграција мита, интертекстуалност, архетипови), као најважније показатеље у просуђивању уметничке вредности. Весна Рогановић у раду речитог наслова „Хари Потер: строго контролисани бунтовник”, закључује да овај роман, упркос одређеним поетским квалитетима, „нема ону 'трећу димензију' једне *Бескрајне њриче* Михаела Ендеа” (Рогановић 2000: 13), те да Џ. К. Роулинг, управо у недостатку адекватних уметничких решења, прибегава „упливу идеологије у поље резервисано за иманентне законе уметничког приповедања” (Исто: 18). Усредсређеност на реартикулацију и оживљавање митолошких матрица и кодова у свим културним формама може се разумети као одраз фундирајућег значаја семиотике културе за утемељење и развој теорије књижевности за децу. Овај увид важан је и у контексту Блумове осуде (пост)структурализма и семиотичких приступа у студијама књижевности, која се, барем када је о семиотици реч, уистину јавља као последица специфичног евроцентризма. Блум, наиме, под овим појмовима подразумева само њихове западноевропске, англо-

саксонске и француске варијанте. Паралелно с овим токовима, у Совјетском Савезу филологија опште и европске књижевности тежила је да обухвати и семиоријенталне и словенске културе, које најчешће бивају изостављене из западног канона. Њихова мисија састојала се из намере да се

досегне двојаки филолошки идеал: потпуног разумевања историчности естетског предмета као носиоца духовности, те успостављања повесног односа између тог предмета и њему одговарајуће филолошке духовне историје (Петровић 2016: 124).

У случају тако засноване филологије и семиотике, разумевање односа литературе и друштва диктирано је, не примарно потребом за демистификацијом идеологије, већ сучељавањем токова светске историје и иманентних законитости књижевне историје на примеру конкретних жанровских еволуција. Узевши ово у обзир, може се закључити да семиотичка и архетипска критика романа за децу и младе у часопису *Детињство* постепено посустаје пред налетом читања популарне културе која су на врло самосвестан начин укоренења у савременим идентитетским теоријама.

Ипак, важан допринос неканонских (у блумовском смислу) приступа очитује се управо у опојмљивању популарних књижевних дела у категоријама које књижевну критику подстичу на непрекидну интроспекцију о властитим мерилима вредновања. То истовремено значи да се, готово увек имплицитно присутна, дебата о канону књижевности за децу и младе, те о канону романа као једног од њених најпродуктивнијих жанрова, развијала у трагању за преосмишљавањем старих и проналажењем нових

критеријума. Ова методолошка отвореност и опсег њених резултата представљају неопходан предуслов да се инвентивност и заслуге, али и ограничења и опасности савремених књижевних теорија, промисле и на метатеоријској равни. Једно од ретких места такве (ауто)рефлексије био је и темат посвећен односу политичке коректности и књижевности за децу. Стога он може послужити као референцијална тачка и оквир за свеобухватно самеравање досадашњег учинка књижевнотеоријских приступа и шире сагледавање њихових најспорнијих аспеката.

ИЗВОРИ

- Главинић, Гордана. Еколошка свест у роману *Авен и јазојас у Земљи Ваука* Уроша Петровића. *Детињство*, XLII, 3 (2016): 104–115.
- Лончар, Растко. Национални као класни идентитет у књижевности за децу која тематизује Други светски рат. *Детињство*, XLIV, 1 (2018): 91–99.
- Љуштановић, Јован. Анкета и њени домети. *Детињство*, XXXIX, 3 (2013): 56–58.
- Мијић Немет, Ивана. Од хероја до карактера: о протагонистима у романима за децу Уроша Петровића и Иване Нешић. *Детињство*, XLIV, 1 (2018): 107–116.
- Петровић, Биљана. Биби, девојчица са севера која је претходила Пипи: упоредна анализа ликова Биби Карин Михаелис и Пипи Дугачке Чарапе Астрид Линдгрен. *Детињство*, XLIV, 2 (2018): 112–121.
- Рогановић, Весна. Хари Потер: строго контролисани бунтовник. *Детињство*, XXVI, 3–4 (2000): 10–20.
- Спасић, Јелена. Нови историзам и културолошке студије у англосаксонској критици књижевности за децу. *Детињство*, XXXIV, 1, 2 (2008): 3–13.
- Спасић, Јелена. Лујза Меј Алкот. Слика викторијанског детињства. *Детињство*, XXXVIII, 2 (2012): 10–16.
- Спасић, Јелена. Англосаксонски билдунгсроман и његови ликови кроз векове – од Дикенса до Пејна. *Детињство*, XLIV, 2 (2018): 15–22.

- Стефановић, Јелена. Родни стереотипи у романима о дружинама из лектуре за основну школу. *Детињство*, XXXVIII, 1 (2012): 73–81.
- Стефановић, Јелена. О политичкој коректности: О, аждаја, о, аждаја, изађи ми на мегдан ако жена ни си. *Детињство*, XXXIX, 3 (2013): 75–81.
- Ročić, Sanja. Politička korektnost znači odgovornost. *Детињство*, XXXIX, 3 (2013): 67–70.
- Slunjski, Kristina, Andrijana Kos-Lajtman. Transgresije u prezentaciji ženskih likova u suvremenom hrvatskom dječjem romanu u kontekstu utjecaja popularne kulture. *Детињство*, XLIV, 2 (2018): 3–15.
- Uvodnik. *Detinjstvo*, I, 1 (1975): 3–7.
- Петровић, Вук. Књижевноисторијска генеза форме као темељ херменеутике: руски модел и његово остварење код Ђ. Вуковића. *Славистика*, 20 (2016): 115–126.
- Цуцић, Сима. *Наша децја књижевност*. Београд: [б. и.], 1937.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and the School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.
- Brebanović, Predrag. *Antitetički kanon Harolda Bluma*. Београд: Фабрика књига, 2011.
- Czabanowska-Wrobel, Anna. Children's Literature – Between World and Global Literature. *Wielość*, special issue (2018): 109–122.
- DCCL: *Developing a Canon of Children's Literature*. Panel Discussion. Proceedings. Baltimore MD: Johns Hopkins University, 1980, 45–67, <10.1353/chq.1980.0017> 27. 4. 2024.
- Eliot, Tomas Sterns. Tradicija i individualni talenat. Jovan Hristić (ur.), *Nova kritika*. Београд: Prosveta, 1973, 469–475.
- Keywords for Children's Literature*. New York: New York University Press, 2021.
- Kidd, Kenneth. Classic. Phillip Nel and Lissa Paul (eds.), *Keywords for Children's Literature*. New York: New York University Press, 2011, 11–12.
- Lyon Clark, Beverly. *Kiddie Lit: The Cultural Construction of Children's Literature in America*. Baltimore MD: Johns Hopkins University Press, 2003.
- Nikolajeva, Maria. *Children's Literature Comes of Age. Towards a New Aesthetic*. New York – London: Garland, 1996.
- O'Sullivan, Emer. Internationalism, the universal child and the world of children's literature. Peter Hunt (ed.), *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. London – New York: Routledge, 2004, 13–25.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA – London: University of Georgia Press, 1986.

ЛИТЕРАТУРА

- Ауербах, Ерих. *Филологија свешке књижевности*. Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2009.
- Вучковић, Анкица. Културни капитал – канон – персоналне економије. Бошко Сувајдић (ур.), *Канон српске књижевности: зборник радова са друге интешеркашедарске српистичке конференције*. Београд: ЗУОВ, 2022, 327–346.
- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- Декларација о канону српске књижевности, 2021, <<https://drustvosj.fil.bg.ac.rs/2021/07/28/deklaracija-o-kanonu-srpske-knjizevnosti/>> 27. 4. 2024.
- Идризовић, Мурис. Књижевност за децу – изворна или примијењена умјетност. Прилог студији поетике књиге за децу. Јован Љуштановић (ур.), *Принцева лутња замком: теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дечјих игара*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009, 63–71.
- Мустур, Милица. Наоружани поглед: англосаксонска нова критика у српској књижевној мисли. *Књижевна историја*, 53, 175 (2021): 37–56.

Jelena D. LALATOVIĆ

(NON)CANONICAL READINGS:
CONTEMPORARY THEORETICAL
CONTROVERSIES AND THE STUDY
OF CHILDREN'S AND YOUNG ADULT NOVEL
IN THE JOURNAL *CHILDHOOD* (2000–2020)

Summary

The paper illuminates some aspects of the influence of the literary canon debate on the institutionalization of specific theoretical approaches in the interpretation of children's novels. This genre, as evidenced by many thematic issues of the journal *Childhood* in the first decades of the twenty-first century, provides fertile ground for the institutional legitimization of literary theories whose postulates imply a demand for challenging or reforming the canon, such as cultural Marxist, gender, postcolonial, and other readings that dominantly rely on

the category of individual and collective identity. In this research, the role of the *Childhood* journal in the academic institutionalization of these methodologies is analyzed within the context of a specific paradox. The study of children's and young adult literature has proven to be a favorable environment for non-canonical and anti-canonical readings, although the entry of these explorations into the academic framework is undeniably marked by a struggle for legitimacy and status of the subject of study. In simpler terms, while inviting to challenge the literary canon, the theory of children's literature requested the authority for children's and YA literature similar to that of the literary canon *for adults*. The aim of the paper is to describe the literary-theoretical paradigms on which the study of novels for children and young adults in the journal *Childhood* relies, using the major currents of literary theory on a global scale as a reference-comparative framework.

Keywords: canon, literary theory, children's novels, young adult literature, journal *Childhood*

Снежана З. ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА*

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор
Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41.09 Radović D.
821.163.41.09 Čopić B.
821.163.41.09 Pešić S.

<https://doi.org/10.46793/Childhood24.3.85SC>

Примљен: 5. 7. 2024.

Прихваћен: 9. 8. 2024.

ВИШЕ ОД САВРЕМЕНИКА: БРАНКО ЂОПИЋ – ДУШАН РАДОВИЋ – СТЕВАН ПЕШИЋ (запис поводом годишњица смрти)

САЖЕТАК: Полазећи од потребе да се понуди прилог обележавању четрдесет година од смрти Бранка Ђопића и Душана Радовића, као и тридесет година од смрти Стевана Пешића, у раду је указано на неке од спона које су их повезивале професионално и приватно, на заједничка дела и дане, речи које су изrekli један о другом, поједине аспекте сарадње важне у историји књижевности и културе за децу (периодике, радија, телевизије, позоришта), али и на узајамну подршку, људску и пријатељску блискост утиснуту у њихове биографије и опусе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ђопић, Душан Радовић, Стеван Пешић, пријатељске и професионалне везе, књижевност/уметност за децу

У овој, 2024. години навршиле су се четири деценије од смрти Бранка Ђопића (Хашани, 1915 – Београд, 1984) и Душана Радовића (Ниш, 1922 – Београд, 1984), као и три деценије од смрти Стевана Пешића (Ковиљ, 1936 – Београд, 1994), писаца који су, и снажно и трајно, обележили југословенски и постјугословенски књижевни и културни простор. И када се на уму има само књижевност/уметност за децу, услов-

но издвојен део њихових опуса, то је одавно неупитно: Ђопић – по популарности несамерљив са другима, песник истине да све на свету има барем два лица, сав у поништавању граница између усменог и писаног, певања и приповедања, старости и младости, мудрости и наивности, комичног и меланхоличног и свих других, наводно непомирљивих раздвојености, писац који је бранио дечје (и не само дечје) право на лагарију, пустоловину, слободу и побуну и сачувао златни одсјај завичаја, човечности, добротe и детињства у низу дела од којих се најчешће помињу *Јежева кућа* (1949), *Доживљаји мачка Тоше* (1954), *Доживљаји Николејине Бурсаћа* (1956), *Чаробна шума* (1957), *Орлови рано лете* (1957), *Мајареће године* (1960), *Глава у кланицу ноће на вранцу* (1969), *Башића слезове боје* (1970), *Мала моја из Босанске Крује* (1971), *Делије на Бихаћу* (1975); Радовић – „наше свакодневно интелектуално чуло, критеријум и укус духовитости, дневни саветник измишљања

* sarancic.cutura@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0001-5648-0662>

и ведро неопходност преображавања” (Pražić 1980: 74), челник промена у књижевној, часописној, телевизијској, радијској и позоришној поезици, синоним модерности, освајане и освојене првим извођењем *Каиџана Цона Пилфокса* на радију (1953) и његовом првом позоришном поставком (1962), књигом *Поштована децо* (1954), радијским емисијама каква је *Добро јуџро, децо*, телевизијском серијом *На слово, на слово* (1963–1965) и њеном позоришном премијером (1969), сваким бројем *Полешарца* (1973–1975) и свим осталим насловима (*Тужабаба и још девет једночинки*, 1955; *Смешне речи*, 1961; *Причам ти причу*, 1963; *Вукова азбука*, 1971; *Седи да разговарамо*, 1981; *Плави жакети*, 1983; *Понедељак, Уторак, Среда, Четвртак*, 1983. итд.); Пешић – у чијој се поезији и прози каткад наилази (и) на есенцију наивне песме/приче, но, пре свега писац уписан великим словима у историју драмске књижевности и театра за децу који је суштински мењао луткарску драматургију и позоришну праксу – властитом верзијом фантастичног, чудесног, гротескног, апсурдног, лирског, сновидног, керовског, бекетовског, надреалистичког писма и то у неколиким десетинама драмских текстова од којих је мањи број и објављен, између осталог и у књизи *Град са зецјим ушима* (1985).

Мада је, такође одавно, јасно да за бављење делом Бранка Ђопића, Душана Радовића или Стевана Пешића не треба тражити ни чекати посебан повод, годишњице на посебан начин обавезују, истовремено дозивајући управо запис о везама које су их – генерацијски различите, различитих темперамената и самосвојних, али не и далеких књижевних израза – спајале за живота. Тим пре, јер многа преплитања њихових стваралачких путева јесу високо уздигнути оријентири и у некадашњој и у садашњој

књижевној, уметничкој и културној картографији. Довољно је, одмах на почетку, подсетити се, рецимо, да су се као песници за децу први пут заједно нашли у *Антологији српској њесништва за децу* (1984) Душана Радовића,¹ једној од најчешће консултованих књига тог типа у домаћим академским читањима поезије за децу. Довољно је погледати и репертоар београдског Малог позоришта у ком су постављане неке од најзначајнијих представа за децу све тројице, уз то и театра чију је нову зграду Бранко Ђопић 1968. свечано отворио, и театра који од 1984. носи Радовићево име, а онда, наравно, ваља завирити и у репертоаре бројних других југословенских позоришта. Из архива таквих података следи тек неколико исечака: 1970. у Позоришту „Бошко Буха” премијерно је постављена *Легенда о Бошку Бухи* Стевана Пешића и Мирослава Беловића, Ђопићев *Николешина Бурсаћ* био је (и пре и касније) на сцени Савременог позоришта, *Доживљаји мачка Тоше* (такође играни више сезона) на репертоару су Малог позоришта, баш као и Радовићево *На слово, на слово*, а у „Бошку Бухи” је *Лимунада Цо*, представа у којој су се чули и Радовићеви стихови; 1973. у Београдском позоришту играна је *Башта слезове боје*, у „Бошку Бухи” *Плави зец*²

¹ У поређењу са десетинама избора најбољег из српске/југословенске поезије/прозе за децу у којима деценијама неприкосновено трају Ђопић и Радовић, таквих публикација са делима све тројице нема много. Неке од њих су *С оне стране дуге* (2006) Пере Зупца, *Страшан лав* (2006) Јовице Јанковића, *Дејс је најлепша њесма* (2007) Слободана Станишића, *Немоћуће приче* (2009) Гордане Малетић. Ђопићева, Радовићева и Пешићева дела још се ређе могу наћи заједно у изборима и антологијама драмске књижевности за децу, онако како је то случај, на пример, у *Децјој изорници* (1986) Насихе Капицић-Хаџић.

² Представа је рађена по текстовима Душана Радовића, Арсена Диклића, Љубивоја Ршумовића, Мирослава Антића и Миодрага Станисављевића.

и Пешићев *Град са зецјим ушима*, а његова *Гуска на Месецу* премијеру је имала у суботичком позоришту; 1974. прво позоришно издање добио је *Полетшарац* у „Бошку Бухи”, *Јежева кућа* изведена је као опера / музичка басна у београдском Народном позоришту, у Малом позоришту премијерно је игран Пешићев комад *Ко зна боље широко му ђоље*, Лутковно гледалиште Марибор започело је свој професионални рад његовом *Лешћом кравом*, а *Весела кућа* добила је инсценацију у новосадском Позоришту младих; 1975. на Југославенском фестивалу дјетета у Шибенику ансамбл Позоришта за младе из Сарајева извео је *Кајешана Цона Пиџфокса*, Дечје казалиште „Титови морнари” из Сплита представило се драматизацијом романа *Орлови рано леше*, а Мало позориште учествовало је са представом *Ко зна боље широко му ђоље*; 1981. у нишком Позоришту лутака играна је Ђопићева *Чаробна шума*, у „Бошку Бухи” Радовићев *Крокодокодил*, у Малом позоришту Пешићев *Бор висок до неба*...³

Међутим, о таквим, и свим осталим преплитањима њиховог дела – о чему ће и даље бити речи – не може се писати као о нечему што проистиче из хронолошких околности и окончава се у фактографији. Приватна, лична и људска, пријатељска блискост неизоставан је део те приче. Трагови о томе – и они сасвим поуздани, и они непроверљиви, саздани уз неизбежну накнадну „обраду” – расути су по разноврсној документарној грађи, периодици, књигама, успоменама... И премда се навођењем неколико појединости неће оцртати све што их је повезивало у професионалном смислу, а посебно не јачина пријатељских спона (једино и до краја познатих заправо само њима), издвајање неких заједничких дела, дана и речи које су изrekli један о другом можда ће навестити пуноћу

свега што је чинило да буду више од савременика, а што је, напослетку, остало дубоко утиснуто у њихове биографије и опусе.

*

Сусрети Бранка Ђопића и Душана Радовића отпочели су првих година по свршетку Другог светског рата, у редакцијама *Пионира*, *Пионирских новина* и *Полетшарца*, смештених у истом стану и са мање-више истим уредничким тимом и уредницима, Ђопићем и Јеленом Билбијом. Детаљи су познати из Радовићевих сећања: као студент написао је песму за децу и 1947. послао је *Полетшарцу*, потписан као Рајка Токкић, па нестрпљив да дозна хоће ли од објављивања ишта бити отишао до редакције и од Билбије сазнао да су се Ђопић и Арсен Диклић, заинтригирани новим песничким именом, спремали да оду на кућну адресу непознате поетесе и упознају је (2006: 14–15). Тако је, у аури анегдоте, Бранко Ђопић – тада с неколико престижних награда у рукама и увелико славан и слављен – овековечен као један од првих књижевника који су подржали Душана Радовића⁴ укључивањем међу сараднике пионирске штам-

³ Када се имају у виду и дела намењена одраслима, тај низ је још разноврснији и укључује бројне инсценације истих наслова, између осталог, и у годинама које су горе наведене. То су Ђопићева *Осма офанзива*, *Одумирање међеда*, *Вук Бубало*, *Стрџа ђод Козаром*, *Пејшорица ђод барјаком*, Радовићеве *Женски разговори* и *Београде, добро јутро*, Пешићева и Беловићева трагедија *Омер и Мерима*, Пешићева *Даринка из Рајковца*...

⁴ Бранко Ђопић упамћен је и као личност на почетку многих других списатељских каријера. На пример, такође у годинама његовог уредниковања у пионирским гласилима, свој први песнички прилог послао му је и тринаестогодишњи Бора Ђосић. Песма је објављена, доласци младог поете у редакцију постали су свакодневица, и, како Ђосић пише, тада и тако Ђопић га је „увео у литературу” (2008: 140).

пе, а неколико месеци касније и међу уреднице. Из тих дана, у том послератном „малом и чудном штабу” у ком је „рођена она лепа, култивисана и заиста нова свест о смислу и функцији уметности намењене деци” (Радовић 2006: 452), остала је фотографија на којој су са колегама, а остао је и Ђопићев први утисак о „Рајки Токић”, казан годинама касније и преломљен у памћењу Милована Витезовића:

„Колико су његове пјесме биле посве нове, и колико су нас задивиле, он сам није. Рајка је била Мргуда. Иако је био млад, изгледао је као неко ко се већ сјећа дјетињства. [...] Брзо смо спознали његову велику душевност, коју је мргудношћу прикривао, као да се стидио што је пјесник” (2004: 29).

У потоњим деценијама, Ђопића и Радовића повезивали су и други часописи и листови за децу у којима су им имена навођена у уредништву и/или међу ауторима прилога. У том низу обновљен *Полетшарац* – „од почетка до краја чедо Душка Радовића” (Petričić 2023) и часопис који је био и остао огледни пример изврсног – заузима посебно место. Када је 1973. из штампе изашао први број, Ђопић га је хвалио и препоручивао. У писму редакцији написао је да је *Полетшарац* „својеврсна антологија лектире, и по тексту и ликовно”, „универзалан, и савремен, и југословенски, и животан, и хуманистички и ангажован у најбољем смислу те ријечи”, „успио резултат колективног подвига и подухвата великог броја сарадника ентузијаста” (в. у: Хацић 2022: 403–404). На страни *Полетшарца* Ђопић је био и наредне године, у којој су се могли чути и читати и први напади на Радовићев уреднички концепт. На пример, у интервјуу за загребачки недељник *ВУС* године

1974. противречио је замеркама да је то лист за „господску дјецу” и рекао да се *Полетшарац* обраћа савременом детету и окупља најталентованије песнике и илустраторе, који наступају маштовито, живо и занимљиво (в. у: Ђопић 2017: 171). Оба Ђопићева коментара била су још једна, и велика и важна подршка, али, показало се, као и толике друге, недовољна да спречи одлуку „структура” мимо књижевно-уметничког света да *Полетшарац*, после само две године излажења, угаси.

Као често награђивани писци, делили су тренутке и у свечаном окружју: Радовић је био у жирију на конкурс који су „Дечја књига”, Савет за просвету, науку и културу Србије и Савет Савеза пионира Србије расписали 1951. за дела с темом из НОБ-а намењена деци, а Ђопић је награђен за поему *Вјечити си ражар*; били су први лауреати Награде „Невен” за најбољу књигу за децу објављену у 1955, која је Ђопићу уручена за *Доживљаје мачка Тоше*, а Радовићу за књигу *Поштована децо*; 1964. добили су Повељу „Пионир Кекец”; исте године, Ђопић је Наградом „Младог поколења” овенчан за дугогодишњи рад и успехе у књижевности за децу, а Радовић за ТВ емисију *На слово, на слово*; 1970. домаћин Змајевих дечјих игара био је Бранко Ђопић и тада је први пут додељена награда ове куће за стваралачки допринос савременој књижевности за децу – добитник је био Душан Радовић; обојица су 1972. примили Плакету „Курир Јовица” за посебан допринос друштвеном васпитању деце...

Уз периодичку и награде, годинама су их спајали и бројни други контексти и поводи: од читанки, лектира, антологија, хрестоматија, преко радија, телевизије и позоришта, до свакорских књижевних догађаја. Неки од подата-

ка из тог архива можда припадају мање важним, ефемерним, али се неки, без сумње, препознају као културно добро за сва времена. Примера ради, њихови доласци на Змајеве дечје игре део су историје и идентитета тог међународног центра књижевности за децу, па и историје његових теоријских, научних и стручних трибина и саветовања, почев од првог, са темом „Дете и књига” (1959), на ком су обојица активно учествовала. У маестралној петоминутној емисији Радио Београда *Добро јутро, децо*, која траје од 1955, а памти се (и) по шпици, славујевом цвркуту Миће Татића, и по песмама, кратким причама и гласовима глумаца, деце и писаца, а надасве по Радовићевом ауторском и уредничком печату – у више наврата гостовао је и Бранко Ђопић причајући о свом детињству и говорећи стихове из збирке *Мала моја из Босанске Крује*. Године 1957, у истом дану, у „Шареном програму за децу” Радио Београда емитована је Радовићева радио-сцена *Прича за Горгану*, а у „Нашој хуморески” Ђопићева прича из *Доживљаја Николејшине Бурсаћа* – „У друштву с пјесником”; 1959. на Радио Београду слушала се Радовићева радио-игра за децу *Како су постојале ружне речи*, док су Радио Београд и Радио Загреб пустили у етар *Шарова у земљи бајки* Бранка Ђопића... У ТВ емисији *Кад сам био мали*, Програма за децу Телевизије Београд који је уређивао Душан Радовић, Ђопић је 1965. био први гост-јунак-приповедач. У једној од епизода ТВ серије *Ојерација 30 слова* (1969–1974), снимљеној по Радовићевом сценарију, (и) Ђопић је 1971. наздравио успеху учитељица и описмењених... Њихова дела за децу с музичким рухом и глумачком интерпретацијом „упакована” су 1967. у комплете плоча „Дечјег грамофона” (ПГП РТБ). У новембру 1960. одазвали су се акцији „Месец дана књи-

ге” – читању дела и разговарању са читаоцима, децом и одраслима, у школама, предузећима, библиотекама, домовима културе. Учествовали су и у књижевним дешавањима превасходно намењеним одраслима, као што је било књижевно вече посвећено хумору и сатири 1966. на Коларчевом универзитету, или пак *Чивијага*, шабачки фестивал хумора и сатире на ком су заједно били 1969. године...

И, кад је већ поменута сатира – ствар коју „један пише, други се чеше, трећи се смеју, сви уче” (Ђопић 2017: 143) – не смета додати да је Ђопић о суседу са врха „Београђанке” једном приликом казао да „кад га човјек види онако смркнута, препадне се, али чим проговори, то већ хумор сипа и врца из њега” и да је „ванредан сатиричар, хумориста, који сваког јутра, што би се рекло, производи хумор, сатиру, кроз емисију *Добро јутро, Београде*” (в. у: Вунјас 1984: 32, 49)... Обојица врсни у таквом начину промишљања и писања о свету, разменили су између себе понеко духовито зачикавање са једва видљивим и безазленим жалцем какав се може наћи само међу људима које спаја дугогодишње пријатељство и познавање.⁵ У Ђопићевој „тајној азбуци од тридесет слова са тридесет имена, у чију је славу испевао епиграме, по принципу Радовићевог *На слово, на слово*”, за „Р” пише: „Радовић Душан / Радо Србин иде у песнике / Да на ТВ бере ловорике” (Витезовић 2004: 149), а на једној од Радовићевих и Петричићевих ТВ куварица, Ђопића на карикатури за руке држе, с једне стране „мајка Соја”, с друге „Соја режисер”, а над цртежом је дистих: „На-

⁵ То не искључује сведочења у којима је њихов однос другачије интерпретиран, па и са понеком увредљивом и заједљивом речју, коју су, тврди се, казали један о другом (в., нпр., у Марјановић 2015: 33).

шег Бранка како ствари стоје / две су Соје узеле под своје” (1982: б. с.).⁶

Осим таквих шаљивих и неформалних исказа о ономе што су мислили један о другом, постоје и они озбиљни и званични. Ђопићев став о Радовићу као писцу за децу отворено је изречен у препоруци за Радовићев пријем у Удружење књижевника Србије 1959. године. Држећи да је већ првом књигом, *Поштована децо*, показао „своју изразиту поетску индивидуалност и несумњив таленат за ову књижевну врсту”, написао је да

по свежини мотива, по оригиналним лирско-хумористичким обртима и по новим елементима у читавој обради, он делује као изузетно обогаћење у поезији за децу. То је сигуран и уочљив корак од Змаја напред: савремен је, узбудљив на један досад непознат начин, потпуно растерећен од баласта старих мотива, слика, и јефтиног филозофирања (в. у Поповић 1994: 64).

На другом месту, осврћући се на поезију за децу која је и после ослобођења „дуго пливала у Змајевим водама”, а тематски често бивала окренута рату, револуцији и обнови, највеће заслуге за њен излазак из формалних и садржинских оквира Бранко Ђопић приписао је Радовићу:

Најизразитији и најсмелији представник тога правца био је песник Душан Радовић, духовит, оригиналан, с високо развијеним смислом за поетску игру речима, ритмом и садржајем пуним фантазије и духа,

а потом, подвлачећи улогу радија и телевизије у годинама „расцветавања” песништва за децу, додао да ти медији

све више доприносе разиграности и ритмичком обогаћењу дечје поезије. Звук и ритам, поред ви-

зуелног елемента, овде се максимално користе, па и ту, својом изузетном маштовитошћу, опет предњачи Душан Радовић. Својим ТВ серијама *На слово, на слово* и другим он неуморно остварује све нове и нове продоре у разигране поетске светове откривајући их свуда око нас. После Радовића ничу све нови и новији песници за децу, оригинални и своји, са својом личном поетском нотом: Данојлић, Антић, Ршумовић и многи други. Неки од њих, чини ми се, израсли су директно на радију и телевизији и ту се најпре афирмисали (Ђопић 1971: 2).

Колико се у ових неколико навода може осетити Ђопићев слух за Радовићеву поетску посебност, књижевноисторијско прекретништво и утицајност, толико се на исту врсту разумевања наилази и на другој страни. Одговора на питање шта је Радовић мислио о Ђопићу има и у текстовима из новијег времена и писаних пером других – на пример, Матије Бећковића по ком је Радовић Ђопића ценио због „баснословног дара и велике популарности” (в. у Хацић 2022: 405) – али и у изјавама из прве руке. У излагању, затим и објављеном манифестном

⁶ Соја Јовановић режирала је Ђопићеву комедију *Вук Буало* у Савременом позоришту (1962); *Доживљаје мачка Тоше* у Малом позоришту (1965), Позоришту лутака Ниш (1972), и у зрењанинском Народном позоришту „Тоша Јовановић” (1974), а затим и као телевизијску мини-серију (1975); филм *Орлови рано леће* (1966); ТВ серију *Осма офанзива* (1979). Иако Радовића „није узела под своје” у истој мери, Соја Јовановић режирала је и дела уз која се везује његово име: представу *Лимунада Цо* у Позоришту „Бошко Буха” (1970) и *Женске разговоре* у београдском Савременом позоришту, као и у суботичком Народном позоришту (1973), а годину дана раније представа је играна у њеној режији и у Мостару... И мада се у овом чланку не залази у причу о људима са којима су обојица сарађивали – а што је такође важна нит која их повезује – додаће се још један детаљ: сценограф свих поменутих поставки *Женских разговора* био је Зуко Цумхур, између осталог и илустратор првог издања Ђопићевих прича о Николетини Бурсаћу.

есеју „Дете и књига” са већ поменутог Саветовања о књижевности за децу Змајевих дечјих игара 1959, Радовић је Ђопића сврстао у ванвременске, и колективне и интимне амблеме детињства:

Тек кад смо одрасли, схватили смо да су блаженства детињства и његове најлепше тренутке трајно формирали Змај, Десанка и Бранко, да су на пртљагу нашег великог путовања и потуцања остале налепљене неке песме и неке слике, успомене на она заборављена места где смо некад бодравили и срцем и душом (Радовић 2006: 417).

Десетак година касније, Радовићево изузимање Бранка Ђопића (и Десанке Максимовић) из жустре расправе (и истог тако полемичног рада) о појму, значењу и могућностима модерног у књижевности за децу, а која се повела на трибини Змајевих дечјих игара 1968. године (1969: 119), било је на истој линији: поново и знак поштовања, и облик препознавања Ђопића као другог имена детињства самог, изнад и изван сваке дискусије. Такође, пишући о ведрици, поменуо је да су за њега „велики писци и Десанка Максимовић и Бранко Ђопић, због изузетних заслуга за наше радосно препознавање сопственог језика и бића” (Радовић 2006: 15). У интервјуу за *Детињство*, на питање кога највише уважава од савременика одговорио је: „Обожавам Ђопића и Десанку, као две огромне књижевне личности” (в. у Vasić 1975: 13).⁷ Доживљавао га је и као „шерета детиње душе” (Радовић 2006: 432) чији је приватни лик, али и топлину властитог пријатељског осећања, забележио и у једном добројутровском погледу:

Шта ли ради наш комшија Бранко Ђопић? Да ли је већ кренуо на пијаци по новине? Ми бисмо волели да станујемо у улици која ће носити ње-

гово име, али знамо да он то не воли и на све начине избегава (в. у Хаџић 2022: 404),

а онда и у краткој новинској белешци на вест о Ђопићевој смрти:

Ђопић је био забаван човек, и за децу и за старије, али то је била само једна страна његове личности. Мислим да је био пун туге и сете, да је био веома усамљен. Тако се може објаснити ова његова трагична смрт (Радовић 1984: 7).

Таквих осврта, било званичних, било незваничних, у случају Бранка Ђопића и Стевана Пешића, чини се, нема. Њих двојица, колико је за сада познато, нису помињали један другог. Међутим, везе су неспорне. Осим што су по списатељском сензибилитету и слици света ближи но што то изгледа у први мах, њихова дела каткад су штампана унутар истих корица,⁸ емитована истих година на радију и телевизији и играна у позориштима. И мада би се и из тог фонда вредело сетити многих чињеница – попут оне да су се 1966. у програму за децу на Радио Београду чуле Пешићева *Ловачка ѝријовешка*, а на Радио Сарајеву Ђопићева поема *Шест вукова и један реј*; или оне да је на Другом Бијеналу југословенског луткарства у Бугојну 1981. публика видела Пешићеву *Веселу кућу* у извођењу новосадског Позоришта младих и Ђопићеву *Дружину јунака* у извођењу ансамбла Дечје сцене Аматерског позоришта

⁷ У наставку одговора следи: „Симпатични су ми и Мића Данојлић, Ршумовић, Ерић и Мика Антић” (в. у Vasić 1975: 13).

⁸ Осим поменутих антологија књижевности за децу, то обухвата и књиге за одрасле. На пример, у *Домаћим грамским делима* (1981) заједно су Пешићева *Даринка из Рајковца* и Ђопићева *Доживљаји Николејине Бурсаћа* у драматизацији Томе Курузовића.

Бугојно – тај попис остаје недотакнут јер се ова-га пута, као свему надређена веза, издваја њихова сарадња и пријатељевање с Радовићем.

О присном пријатељском односу Стевана Пешића и Душана Радовића постоје неколики трагови, а вероватно најнепосреднији јесу сачувана Пешићева писма која је Радовићу слао из Париза, Брисела и других европских градова у којима је живео, углавном током друге половине 1960-их. Уз поверавање, коментарисање послова везаних за телевизију, радио, књиге, *Борбу*, рукописе, из њих се чита Пешићева захвалност на Радовићевој помоћи да фебруара 1966. стигне у Париз, на страницама из штампе које му је слао, на посети Ковиљу; ту су и редови о Пешићевом добављању страних буквара којима се Радовић бавио; и договори о Радовићевом доласку у Брисел, што се 1967. и догодило; ту је и све остало на шта се и иначе наилази у преписци блиских људи (в. у Хаџић 2022: 290–299). Тај период био је време њихових најучесталијих сусрета, између осталог и у „Касини“, београдској кафани омиљеној међу појединим песницима, уметницима, интелектуалцима... Изузев сећања савременика – као што Витезовић није пропустио да наведе како је Радовић „често сачекивао да се 'Касина' прво отвори за њега“, а Пешић „ранио да би му правно друштво“ (2004: 129) – о томе говоре и другачији извори. Рецимо, Пешићева изјава у једном од интервјуа: „Састајали смо се у 'Касини', у пет ујутру, обојица смо били ранораниоци. То је трајало годинама, сваког дана, кад год нисам био на путовању“ (1991: 74). О истом говоре и Радовићеве посвете на књигама које се данас налазе у Пешићевом легату у Завичајном одељењу новосадске Градске библиотеке. На примерку *Причам ти причу* из 1966. пише: „Стеви, Душко“, а на *Вуковој азбуци* из 1971: „Стеви,

старом другу из књижевне радионице 'Касине', његов Душан“ (в. у Барши 2008: 61–62).

Све што се изродило из тог друговања ушло је у историју књижевности, радија, телевизије и позоришта. У великој мери захваљујући Радовићу, Стеван Пешић је 1960-их био један од припадника телевизијске „диверзантске групе“ писаца (Милован Данојлић, Матија Бећковић, Александар Поповић, Мирко Ковач, Драган Бабић, Божидар Шујица, Љубивоје Ршумовић и други), који су делили Радовићево уверење да „нема лепше, хуманије и ефикасније педагогије од поезије“ (1975: 293–295) и које је он, као уредник београдске редакције, наговарао, помагао и окупљао у креирању емисија *На слово, на слово, Хиљаду зашто, Лаку ноћ, децо, Име и њрезиме, Слика светиа, Кад сам био мали*. Тих година, Пешић је за телевизију написао неколико сценарија и ТВ драма снимљених и приказаних у серији *Име и њрезиме* (и другим), а био је присутан и на радију, како у програму за децу, тако и у оном намењеном старијим слушаоцима. У исто време, спајало их је и позориште, првенствено, али не искључиво за децу,⁹ а на почетку тог поглавља Пешићеве библиографије поново стоје Радовићева лепа реч и препорука. Једну од њих од заборава је сачувао Мирослав Беловић:

Срео сам први пут Стевана Пешића 1967. године. Нашао ме је после пробе у Југословенском

⁹ Рецимо, обојица су (уз Мирослава Антића, Матију Бећковића, Филипа Давида, Антонија Исаковића, Ђорђа Лебовића, Ивана В. Лалића, Бранка В. Радичевића, Љубомира Симовића и Момчила Јокића) аутори текста *Ломаче*, представе постављене у Народном позоришту Ужице и игране на Битефу 1969. године; Пешићева и Беловићева трагедија *Омер и Мерима* и Радовићева представа *На слово, на слово*, осим у редовним репертоарима, сусреле су се 1970. и на Стеријиним позорју, када су обе и награђене.

драмском позоришту и донео ми писмо пријатеља Душана Радовића чијег сам *Кајетана Цона Пийлфокса* адаптирао и режирао у позоришту „Бошко Буха”. У Душковом писму, између осталог, биле су и речи: „Помози Стевану Пешићу. Он је прави песник. Он осећа позориште. Пред њим је велика будућност” (1994: 8).

Радовићево убеђење није омашило, а Пешићева сарадња са Беловићем прерасла је разину професионалних контаката и наставила деценијама да траје као истинско пријатељство. Исто се може и мора рећи и за Пешићеве дане са редитељем Србољубом Лулетом Станковићем из којих су произашла и нека телевизијска остварења, важна у историји програма за младе, а пре свега неке од својевремено изузетно провокативних и иновативних луткарских представа, постављаних у различитим југословенским позориштима (*Весела кућа*, *Ко зна боље широко му поље*, *Крилаша крава*, *Гуска на Месецу*, *Бор висок до неба*, *Ловачка прича*, *Чудесни виногради*, *Плава ишчица*, *Велимир и Босиљка*, *Пшнице...*). У самом зачетку тог „магичног тандема нашег луткарства” (Todorović 2009: 120) био је Душан Радовић. Он је Србољуба Станковића упознао са Пешићем 1962. године (Станковић 1989: б. с.).¹⁰

Да је Радовић био наклоњен Пешићу као песнику знали су и други. Знао је то и Милован Данојлић (1966: 5) коме је Радовић с одушевљењем препоручио и дао на читање Пешићеву тек објављену песничку књигу *Месецева енциклопедија* (1965). О истом одушевљењу говори и детаљ из текста Милоша Коларова:

Ковиљчанин Павле Живанов, који је радио у Матици српској, присуствовао је једном разговору са Душком Радовићем у салонима. Неко је споменуо Ковиљ. У том моменту Душко се као

трже и упита: „Познајете Стеву Пешића?” И наставља: „Како тај човек пева, кад бих ја могао тако!” (2002: 338).

Најзад, сва причања да је Радовић Пешића „непрекидно издизао у круг оних који стварају најлепше, и готово антологијске песме” (Волк 1995: 19) имају чврсто залеђе и доказ у Радовићевом одабиру најбољег у српској поезији за децу, у ком су се нашле и две Пешићеве песме – уједно прво антологијско вредновање његових стихова.

Пријатељски и поштовалачки однос Стевана Пешића према Радовићу такође је познат. Донекле по речима оних који су му били блиски – као Раша Попов, који је записао да разговори с Пешићем, па и последњи који су водили, нису могли „проћи без сећања на Душка Радовића” (1994: 7) – а свакако и од Пешића самог, и у приватним писмима, и у текстовима намењеним јавности. На пример, у приказу *Пушника за Тамерзу* Зорана Павловића, Радовића је сврстао међу песнике, мудре лекаре какви су браћа Грим, Андерсен, Керол, Егзипери, који уче истини о човеку и свету (1990: 11); на другом месту рекао је да је за децу почео да пише „од Душана Радовића”, писца од ког се штошта може научити о животу и уметности, па и то да „дечје” књижевности нема: књижевност је једна, постоји само питање форме (1979: б. с.); на трећем месту, у једном од малобројних интервјуа, изјавио је:

Душко Радовић је био најнесебичнији човек ког сам упознао. Помогао је многе, мудрим са-

¹⁰ У то време Станковић је, такође у великој мери захваљујући Радовићу, дошао на Телевизију Београд и наредних година режирао више наслова уз које стоји и Радовићев потпис: *Лаку ноћ, децо*, *Лаку ноћ, Гула*, *Школа за жене*, *Име и презиме* итд.

ветом, новцем, или исправљајући рукописе. Био је и геније – само, то је већ била благодет за оне који су га познавали (1991: 74).

Ипак, изнад свега, Пешићев однос видан је у књижевном омажу Радовићу и његовој поетици какав је исписао у многим делима за драмски и луткарски театар, најотвореније у *Граду са зецјим ушима*¹¹ и драмском лику Зецу Господину Радовићу који фигурира „као нека врста *deus ex machina*”, метафора и симбол (Kravljapac 1978: 148), оличење провокатора и мајстора обрачунавања са конвенцијама, лицемерствима, лажима и досадом.¹² Исти наслов, *Град са зецјим ушима*, носи и Пешићева књига коју је посветио Србољубу Станковићу и Душану Радовићу (1985: 11).

Подједнако изузетан и подједнако аутентичан Пешићев поетски омаж Радовићу као писцу и пријатељу јесте и песма насловљена „Душан Радовић”. Објављена је у *Књижевној речи* (1985: 6), на прву годишњицу Радовићеве смрти. Прештампаана је, нимало случајно, на првим странама јубиларне монографије Малог позоришта „Душко Радовић” 1989. године. Њени завршни стихови остављени су, такође нимало случајно, за крај овог записа о књижевницима чије су стваралачке и приватне везе надишле сапутништво у времену и простору које су за живота делили:

био је то један остарели помало намрштен анђеоло који је чупао перје са својих крила
чинио је то како би што дуже остао на Земљи
која је против свега што лети измислила
закон гравитације и хиљаду других закона
чупао је перје а оно је поново расло
једног јутра око пет
песник Душан Радовић пришао је прозору
и дуго гледао онда рече

није згодно на овом свету
раширио је велика крила анђела
и одлетео од нас
иза њега је остао зрак светлости
и земља је за неколико песама
постала ближа небу.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Барши, Софија. *Библиотека Стевана Пешића*. Нови Сад: Градска библиотека, 2008.
- Беловић, Мирослав. Од трагедије до луткарске фантастике. *Књижевне новине*, 46, 897 (1994): 8.
- Витезовић, Милован. *Мајстор, добро јутро. Записи о чудесном Душану Радовићу*. Београд: Bookland, 2004.
- Волк, Петар. Тесла или прилагођавање анђела. *Илустрована јолићка*, 20. мај 1995, 19.
- Данојлић, Милован. Мајски извештај. *Борба*, 20. април и 1. и 2. мај 1966, 5.
- Коларов, Милош. Са Стеваном Пешићем у школама Ковиља и Сремских Карловаца. Стеван Пешић, *Велика књига. Књига о Шанцу*. Нови Сад: Градска библиотека, 2002, 334–340.
- Пешић, Стеван. Душан Радовић. *Књижевна реч*, 14, 259 (1985): 6.
- Пешић, Стеван. Трагање за бескрајем. *Борба*, 22. фебруар 1990, 11.
- Попов, Раша. Смрт црне роде. *Књижевне новине*, 46, 897 (1994): 7.
- Поповић, Радован. *Књига о Ђојићу или јуџи до моста*. Београд: СКЗ, 1994.
- Радовић, Душан и Душан Петричић. *ТВ куварице*. Београд: Народна књига, 1982.

¹¹ Представа је премијерно изведена у Позоришту „Бошко Буха”, у режији Дејана Мијача 1973. године. Играна је и под насловом *Радовић*.

¹² Директно апострофирање Радовића као писца, затим рефлекси и интертекстуалне везе са „Плавим зецом”, а онда и повезаност са Радовићевом поетиком у најопштијем смислу, у критици су различито тумачени. О томе више в. у Šarančić Ćutura 2023.

- Радовић, Душан. [Бранко Ђопић је био...]. *Борба*, 28. март 1984, 7.
- Радовић, Душан. *Баи сваштџа. Сабрани сџиси*. Приредио М. Максимовић. Илустровао Д. Петричић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Станковић, Србољуб. *Песник чистог ваздуха*. М. Новковић и други (ур.), *Четирдесет година Малој позоришћа „Душко Радовић“ Београд (1949–1989)*. Београд: Мало позориште „Душко Радовић“, 1989, б. с.
- Ђопић, Бранко. Нове перспективе поезије за децу. *Баи-гала*, 13, 146 (1971): 2.
- Ђопић, Бранко. *Кујем своју жицу. Интервјуи и архивски документи*. Приредила Олга Красић Марјановић. Београд: Службени гласник, 2017.
- Хаџић, Зорица (прир.). *100 година Душка Радовића*. Београд: Mascom ЕС d. о. о, 2022.
- Bunjac, Vladimir. *Jeretički Branko Ćopić: 1914–1984. Razgovor vodio i priredio V. Bunjac*. Beograd: Narodna knjiga, 1984.
- Ćosić, Bora. *Consul u Beogradu*. Beograd: Prosveta – Altera, 2008.
- Kravljanac, Branislav. *O Gradu sa zečjim ušima i Stevanu Pešiću*. *Scena* 14, 5 (1978): 147–148.
- Marjanović, Voja. *U društvu sa Ćopićem. Razgovori i sećanja*. Beograd: Književni klub „Branko Ćopić“, 2015.
- Pešić, Stevan. [Moje pisanje za decu počinje...]. В. Kрављјанас (ур.), *Malo pozorište Beograd 1949–1979*. Beograd: Malo pozorište, 1979, б. с.
- Pešić, Stevan. *Grad sa zečjim ušima*. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1985.
- Pešić, Stevan. Bog ga je potapšao po ramenu (intervju vodila Lj. Habjanović Đurović). *Duga*, 456, 1991, 73–77.
- Petričić, Dušan. Tramvaj ceo i oblaka jedan deo. *NIN*, 20. septembar 2023, <<https://www.nin.rs/arhiva/vesti/39581/tramvaj-ceo-i-oblaka-jedan-deo>> 5. 6. 2024.
- Pražić, Milan. Dužnik među svojim dužnicima. *Detinjstvo*, VI, 3 (1980): 67–74.
- Radović, Dušan. Prividi i simboli. O pojmu modernog u literaturi za decu. *Tragom dečje pesme*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre – Kulturni centar, 1969, 119–124.
- Radović, Dušan. Ilegalna pedagogija. D. Oblak (ur.), *Igra, mašta, zbilja*. 15. Jugoslavenski festival djeteta. Šibenik: Jugoslavenski festival djeteta, 1975, 293–295.
- Šarančić Čutura, Snežana. Tekstovi Stevana Pešića za lutkarsko i dramsko pozorište za decu u oku kritike 70-ih i 80-ih godina 20. veka (prilog istraživanju kritičke recepcije Pešićeve dramaturgije). *Zbornik radova Akademije umetnosti u Novom Sadu*, 11 (2023): 179–201.
- Todorović, Dragoslav. Konac delo krase. A. Suša i drugi (ur.), *Bolje je praviti dobra i lepa dugmeta nego loše brodove: 60 godina Malog pozorišta „Duško Radović“*. Beograd: Malo pozorište „Duško Radović“, 2009, 117–120.
- Vasić, Smiljka. Semantički prostor savremene dečje poezije. *Detinjstvo*, I, 3 (1975): 5–13.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

MORE THAN CONTEMPORARIES:
BRANKO ĆOPIĆ – DUŠAN RADOVIĆ
– STEVAN PEŠIĆ

(on the occasion of their death anniversaries)

Summary

This paper is a contribution to the commemoration of the forty years since the death of Branko Ćopić and Dušan Radović, as well as the thirty years since the death of Stevan Pešić. We point out some of the ties that connected them professionally and privately, their shared works and days, what they said and wrote about each other, certain aspects of their cooperation important in the history of literature and culture for children (periodicals, radio, television, theater), but also their mutual support, human and friendly intimacy imprinted in their biographies and works.

Keywords: Branko Ćopić, Dušan Radović, Stevan Pešić, friendly and professional relationships, literature/art for children

NEKI MOJI LIČNI MINUTI (Nevena Andrić o Vladimiru Andriću)

Dok sam odrastala uz pisca, doživela sam nešto što ne mogu nazvati demistifikacijom književnosti, zato što do *mistifikacije* nikada nije ni došlo. Pisanje i stvaralaštvo bili su nešto sasvim normalno; posao kao i svaki drugi. Pamtim kako s desetak godina ležim na podu, jedem čokoladu i čekam da sledeća stranica nekog dramskog teksta bude otkucana, pa da je pročitam (uz, naravno, čokoladu), kao da me uslužuju u restoranu (kao da na to imam puno pravo). Vladimir je meni bio lična služba za zabavu, jer, zahvaljujući njemu u kući je uvek bilo novog štiva, a ja sam njemu – verovatno – bila litmus papir.

(„Nevena, nemoj mi krasti stari tekst, treba mi” – pošto bih, kad nova stranica ne stigne dovoljno brzo, ja izvukla stranicu prethodne verzije, koju on trenutno prerađuje, jer s deset godina čovek je nestrpljiv. Čovek želi da zna šta će biti dalje.)

U čitanci za prvi razred bila je neka Vladimirova pesma, ne sećam se koja. Obavestila sam ga o tome kad sam došla kući iz škole (mislila sam da je to i za njega novost kao i za mene). Pitao me je jesam li rekla odeljenju da je moj tata napisao tu pesmu, a ja sam slegla ramenima i rekla da ni-

sam. Zašto bih? Kao što rekoh: posao kao i svaki drugi – možda malo bolji, doduše, jer ne moraš da ustaješ rano i ne moraš svakog dana da ideš na posao.

Nisam pravila razliku između Vladimirovih i drugih tekstova, sve se ravnopravno čitalo. Bilo je njegovih tekstova od kojih nikad ništa nije bilo, ili su možda izvedeni na radiju kao uglavnom nezapažena radio-drama za decu. (Avaj, niko od mojih vršnjaka nije slušao radio-drame.) Bio je tu, recimo, dramski tekst o Jasni i Vesni. Jasna je bila desetogodišnjakinja koja toliko pati što nema sestru da ju je izmislila – svima je pričala da ima bliznakinju koja živi s tatom, jer su im roditelji razvedeni. U nekom trenutku počinje da izigrava tu izmišljenu sestru, drugačije se oblači, pretvara se da je ona. To mi i dan-danas deluje kao potpuno divna priča za decu od deset-jedanaest godina. Ne znam kome se ne bi dopala.

Vladimir ne samo što je voleo decu i što ih je poznavao (to se može reći za mnoge); on je želeo da ih zabavi. Nije pisao za njih zato što je to lakše nego pisati za odrasle (naprotiv, teže je; po njegovim rečima, između ostalog zato što pisac ima veću odgovornost) i nikako nije pisao za njih za-

to što je želeo da ih poduči i vaspita. Oduvek je zamerao autorima kojima je to namera – barem ako to rade lukavo, prikriveno, na kvarno, kao što je često slučaj. Napišeš nešto što znaš da će se deci dopasti, a onda im krišom podmetneš poruku. Mrzeo je to. Želeo je da napravi nešto baš za decu, bez skrivenih ciljeva. Cilj je prosto bio da im bude lepo i zabavno; pisati iskreno, bez laganja, sa idejom da pružiš deci nešto što će čitati zato što im prija i zato što znaju da je baš njima namenjeno. Ono Radovićevo „poštovana deco” kao da je sumiralo dobar deo njegove filozofije pisanja za decu. Meni je, u detinjstvu, sve to bilo savršeno prirodno jer sam rasla uz Vladimira, ali se mnoga deca, bar u to vreme, nisu sretala s takvim pristupom. U uvodnom songu za emisiju *Deco, pevajte s nama* napisao je: *Dobro došli u ove pesme, u ove vaše lične minute*; decenijama kasnije saznala sam koliko je jednom detetu značilo to što na televiziji čuje da ima pravo na neke svoje lične minute; niko mu to nije rekao.

Vladimir je pisao sve živo, od priredbi do romana; ovo prvo uglavnom je radio sasvim zanatski – trebalo je, na kraju krajeva, platiti račune – ali je tačno znao kako da zadrži dečju pažnju i kao da nije umeo da promaši. Jednom prilikom (opet kad mi je bilo desetak godina, jer ta godina mog života kao da je trajala večno) preuzela sam na sebe da dramatižujem priču o Svetom Savi i đavolu za neku odeljensku priredbu u kojoj smo svi učestvovali, pošto je to značilo da se propusti koji čas srpskog. Obavio mi je to za pet minuta; osavremenio dijalog, dodao ponešto smešno. Deca – cerekaju se. Priredba – hit. I uprkos njegovim silnim naporima da slične tezge odradi zanatski, bez mnogo upuštanja, uglavnom nije mogao da odoli. Čim sedne za mašinu, javila bi se iskra, maltene protiv njegove volje. Uprkos velikom trudu da otalja posao, čim počne da piše nailazio bi valjda

nekakav nalet inspiracije, i onda nije bilo nazad – ono što smisli dopalo bi se i njemu, pa bi ceo posao odradio mnogo bolje nego što je prvobitni zadatak to od njega zahtevao.

A onda bi se dotična novogodišnja predstava ili priredba za fabriku lekova ili šta već odigrala jednom – i to bi bilo to. Tekst je išao u fasciklu, i pamtili smo ga verovatno samo Vladimir i ja.

Nešto slično desilo se jednom i na obrenovačkim bazenima. Odlično pamtim to leto – održavale su se dečje *Igre bez granica*, i organizatori su nekom čarolijom pribavili Laneta Gutovića da vodi program. Lane je nosio odelo kaki boje i tropski šešir – naš, kućni, koji je neko nekad doneo s putovanja; godinama je stajao u mojoj gajbici sa igračkama i razvlačila sam ga po dvorištu. Šešir nikad nisam dobila nazad, ali bar ovog puta ostatak nije pao u zaborav. Nekako, vila je posetila Pinokija, Lanetov lik je oživeo i očigledno ni Vladimir ni Lane nisu bili spremni da ga zaborave, jer tako je, naravno, nastao *Pustolov*. Taj jedan među desetinama projekata – što ostvarenih što neostvarenih – vinuo se i uzeo maha; ipak, ja sedim među hrpama fascikli punih tekstova koji su možda nosili isto toliko potencijala, imali istu tu iskru inspiracije u sebi, ali se zvezde nisu namestile kako treba i kockice se nisu sklopile, a priredbe su ostale samo skromne priredbe koje niko ni za šta neće iskoristiti; ko zna šta je sve od njih moglo biti. To me s jedne strane deprimira, a s druge strane se osećam kao zmaj koji sedi na riznici tajnog blaga.

Kad pričaju o Vladimiru, ljudi obično govore o tome koliko je bio vedar i veseo. Sada se valjda očekuje od mene da kažem: ne, ne, to je bila njegova maska u javnosti, potajno je zapravo bio strog i mrgodan. Nije. Bio je stvarno vedar skoro sve vreme. Kad je moja sestra bila mala, jednom se naljutio na nju; ovo je bilo toliko nečuveno da

mu ona nije verovala, mislila je da se šali. Što je najgore, stvarno je bilo nezamislivo da se on na nekoga naljuti. Pamtim ga ljutitog jedino kada mu neko dira i menja tekst. A zapravo je konstruktivnu, dobronamernu kritiku umeo da prihvati. Kad, međutim, naiđe na nekoga ko nasumično brlja po tekstu na kom je on stvarno vredno radio (a uvek je radio vredno), i ne poštuje *unutrašnju logiku* teksta, pa poremeti sve ono što je, od početka do kraja, bilo vrlo pedantno i precizno uređeno – e, tada bi se Vladimir zaista naljutio. Ma koliko teško bilo u to poverovati, zaista je umeo da više na ljude, žučno i ozbiljno, ali se to dešavalo retko. Nije u tome bilo sujete, više ogorčenja što neko kvari nešto što je on konačno doterao – kao da ste upravo oribali prljav pod a čovek uđe u blatnjavim cipelama i sve vam ubrlja. Inače scenarista (možda za razliku od romanopisca) mora da bude delimično lišen umetničke sujete, da bi preživeo, jer tekst prolazi kroz sto ruku, i svako ima neki komentar i ima nešto da doda, izmeni, dotera, pokvari. Vladimir je lako i rado sarađivao s drugima, ukoliko su bili razumni i skloni logičkom pristupu.

Ne verujem da se njegov stvaralački proces naročito razlikovao od stvaralačkog procesa ostalih umetnika. To je u suštini bila mešavina divlje, vesele inspiracije i surove logike, koje se međusobno natežu i dopunjuju – a ipak je bilo čarobno gledati to sa strane. Radio je neprestano. Nije imao hobi. Pisanje je bilo razonoda koliko i profesija. Voleo je, recimo da kuva, da se petlja oko zimmice ili bašte (dok ga je to zabavljalo), ali ovo su uglavnom bili izgovori da ustane od kompjutera i nastavi da razmišlja o onome što trenutno piše. Rad je bio zanimljiviji, rad ga je zabavljao čak i kad ga je mučio. Nikako nije umeo da ga ispusti iz ruku. Izašao bi u šetnju sa psom i, aktivno ne razmišljajući o poslu, uspevao da razreši nešto u

tekstu što je škripalo. Ako odemo na plažu, radio je na plaži. Dok rešava ukrštene reči, beležio je neobične rime koje mu padnu na pamet. Pozvao bi nas (svoju decu) telefonom; reda radi bi pitao šta radimo, a onda detaljno izložio nejasnoće u tekstu. Lepo bi popričao sam sa sobom, ponešto razrešio i završio razgovor. Bilo mu je potrebno samo da samom sebi naglas izloži šta ima.

Ukoliko bi u pitanju bila adaptacija postojećeg, tuđeg dela, prva faza bila je besomučno iščitavanje izvornog materijala. Sto puta, ako treba. Uvek sam se čudila što se ne odmara, što malo ne čita nešto drugo, ali u ovoj fazi kao da nije mogao dopustiti da mu neki drugi sadržaj uđe u glavu i poremeti ono što se unutra kuva.

Kad je govorio o režiji, uvek je pričao kako je režiser neminovno u iskušenju da bar nešto malo dopiše kad postavlja komad na scenu – makar repliku-dve, koje će pripomoći njegovom tumačenju dela. To se, po njegovim rečima, nipošto nije smelo. Reditelj sme da koristi isključivo reči ispisane na stranici. Može da gradi kakvo tumačenje hoće, ukoliko ono polazi iz samog dela i ukoliko poseduje unutrašnju logiku – ukoliko drži vodu. Ali ne sme se izmeniti ni reč. Na sličan način nekada je pristupao i adaptacijama, ali s vremena na vreme bi mu se tekst naprosto otrgao iz ruku, i tada je nastajalo nešto drugačije, i dalje proisteklo iz teksta i zasnovano na njemu, ukorenjeno u njemu, ali ipak novo.

Pravilo koje sam malopre pomenula krasno i čarobno je prekršio kada je, recimo, pisao scenario za nikad snimljenu seriju *Hajduci*, po Nušiću. Posao je bio ogroman. Mesecima (godinama?) trajalo je to, u pauzama između drugih projekata, dok se tekst polako uobličavao, isprva zasnovan na kombinaciji *Autobiografije* i romana *Hajduci*, da bi se postepeno odvojio, otrgao i pošao svojim putem. Krajnji proizvod bila je divna porodična

serija u kakvoj bismo svi uživali; svaki njen tren bio je destilovani Nušić, više Nušić gotovo i od samog Nušića. Da smo imali priliku da je vidimo snimljenu, gledaoci bi, čini mi se, bili sasvim sigurni da *svega* toga ima u knjigama. Šavovi se nisu videli. Sve je postalo savršena celina. A ipak, u tekstu sam čula odjeke i prepoznavala detalje iz Vladimirovog detinjstva u Obrenovcu.

Ovo dopisivanje bilo je odrađeno bez ikakve sujete, s krajnjom ljubavlju. Nije njemu bio cilj da menja Nušića naprosto radi menjanja ili zato što je mislio da ume bolje. Jednostavno, bila je to serenada Nušiću, dečjoj književnosti iz prve polovine 20. veka i staroj srpskoj palanci.

Za njega, pisanje je bilo poput režije. Svaka kockica morala je biti tačno na svome mestu. Bilo je to nalik na detektivski rad. Prilikom jedne dramatisacije, sećam se, on i moj brat, Raša Andrić, napravili su ogromnu, vrlo složenu tablu sa imenima i strelicama, koja je prikazivala gde se tačno ko od likova nalazi u kom trenutku. Nije smelo doći do greške. Sve je moralo biti dosledno i iznutra i spolja, i na polju radnje i na polju likova i njihovih motivacija. U ovoj fazi, više nije bilo mnogo mesta spontanosti i igri, suva logika preuzimala je uzde.

Ipak, takav pristup više je bio od koristi kada su u pitanju dramski tekstovi koji moraju da poštuju pravila zapleta. U romanima i pesmama, na primer, bilo je mnogo više mesta igri, jezičkim začkoljicama i zavrzlamama. Tu ona obična, ovomezaljska logika više nije vodila glavnu reč.

Uopšte, jezik je u našoj kući oduvek bio izvor zabave, čak i kad to nije imalo nikakve veze s književnošću ili stvaralaštvom. On, brat, sestra i ja koristili smo porodični idiolekt, sastavljen od referenci i citata (kao što to već biva u mnogim porodicama), ali i raznih reči iskrivljenih da budu smešnije; recimo, ko bi još rekao prosto „banana”

ako može umesto toga da kaže „banahna” ili, još bolje, „tanahna banahna”; zašto „doručkovati” kad se može „doručkirati”? Reči su bile drugari, trebalo je da budu lepe, smešne i zanimljive, jer, zašto bi bile svakodnevnne? Jednom prilikom, kad sam bila dete, on i ja popunjavali smo praznu ukrštenicu nepostojećim rečima, pa im smišljali značenja. U sećanju mi je ostao samo „bilibulzg”; opis: „pokvareni slavuj (*turcizam*)”.

Osim što se igrao rečima čak i kad ne piše, voleo je da ponavlja izreke i izraze iz svog detinjstva. „Sad će Sinđa da nacepa drva” – kad zatražiš nešto od osobe koja ionako već sve radi (tj. od Vladimira), „na božjoj veresiji” – kad nešto stoji na ivici i samo što nije palo, „opšta maza”, „obaška”, „nogu pred nogu”. Te izraze obično ne čujemo od njegove generacije; neke nikad i nisam sretala kod drugih ljudi, a neke veoma retko. Iz kog razloga ih je koristio? Istog onog iz kog nam je kuća u Obrenovcu ostala namerno neizmenjena mnogo dugih decenija, iz kog još imamo nameštaj star šezdeset-sedamdeset godina (ne znam ni ja) i što Vladimir nikada nije prežalio brodske podove (kojih se sigurno nije mogao sećati), uništene kada je Partija privremeno oduzela kuću njegovom ocu, neposredno posle rata; iz istog onog razloga iz kog više nije hteo da prolazi određenom ulicom nakon što sruše neku staru kuću ili se nešto promeni. Gledano spolja, nije bio sklon seti, ili to nije sebi dozvoljavao; nije hteo da se priseća i da bude tužan. Nije imao nameru da živi u prošlosti – naučio je, recimo, da skida svašta sa interneta preko torenata i rado se družio s mladim ljudima; voleo je da prati nove filmove. Ipak, premda je odbijao da živi u prošlosti, puštao je da prošlost živi u njemu; donosio ju je u današnjicu, da se ne zaboravi. Nosio je u sebi decenije, ali neprimetno, s lakoćom; nije im dozvoljavao da ga pritiskaju. Tugu zbog prolaznosti puštao je napolje kon-

trolisano, kao curkavi potočić kom se možemo i smeјati, jer tako je lakše. Napisao je, recimo, „Malog blato” koje se osušilo, pa smo tužni; tu je i pesma o avanu koji zaboravljen stoji na tavanu, van upotrebe; više ne smem da je pročitam i verovatno nikad i neću. Dok je bio živ, nisam mnogo mislila o svemu tome, a kad je umro, neprestano mi se motao po glavi jedan stih iz „Malog blata”: *Sve to vreme, tuga me je klopala*. Pitam se koliko ga je zapravo klopala.

Kada je umro, kao da je umrlo celo jedno doba koje više niko ne pamti, zato što to nije bilo samo doba njegovog detinjstva, nego uz to i ono ranije, pre nego što se on rodio. Njegovi roditelji su ga preneli njemu, a on nama; čuvao je u sebi generacije. Bilo je važno da se ništa ne zaboravi, i mo-

žda je važno i dalje, ali mi ne umemo da oživimo ta vremena onako kao on. Ipak, porodična kuća još stoji, i tu su knjige – knjige koje je besomučno kupovao, knjige sačuvane mnogo decenija, knjige koje je (ponekad i protiv volje) dobijao od raznih ljudi, knjige koje je zaboravio da vrati kome je trebalo. Pisao je kako je njegova kuća njegova mama, kako sedi i štrika posred mraka; e pa, moja kuća je moj tata i još čuči posred Obrenovca kao i uvek, a moje šestogodišnje dete (koje ne pamti Vladimira) čita, bez razlike, njegove knjige, *Poletarce* i na desetine i desetine drugih dečjih knjiga koje je on ovde nagomilao tokom decenija, i kliberi se; užasno mnogo se kliberi.

Nevena V. ANDRIĆ

АНКЕТА

У години великог јубилеја *Детињства*, осетила се потреба да се обнове и неке помало занемарене рубрике овог часописа и да се изнова укаже на могућност да и сами аутори, као и „професионални читаоци” књижевности за децу (теоретичари, критичари, педагози, библиотекари...), проговоре о тренутном стању наше књижевности за децу и младе и изнесу лично мишљење о нашој издавачкој сцени. Стога је покренута ова анкета. Пристигли одговори, свакако, не могу пружити потпуну, заокружену и објективну слику о српској књижевности за децу у 2024. години. Ипак, верујемо да се из њих могу назрети одређене болне тачке нашег издаваштва за децу (понајпре финансијска ограничења и несклоност да се ризикује, као и недостатак критичке рецепције), али и лалићевски „простори наде” – пре свега постојање добре воље, дара и труда који се могу уложити у стварање бољих услова за рад и бољих књижевних дела за децу и омладину.

Тијана Тройин

АНКЕТА ЗА ПИСЦЕ

1. Да ли имате „свог” издавача, с којим стално сарађујете? Како бисте описали свој однос с њим?
2. Каква су ваша искуства с налажењем издавача за ново дело? Да ли с годинама постаје лакше?
3. Да ли се осећате као део књижевне традиције која повезује све, од класика до најмлађих аутора, тј. да ли мислите да се свима посвећује једнака издавачка пажња?
4. Како видите тренутну ситуацију у нашем издаваштву за децу? Да ли сте задовољни?
5. Да ли су, према вашем искуству, издавачи спремни на ризик кад је у питању књижевност за децу – има ли простора за захтевнији језик или стил приповедања; нове или непопуларне теме; коначно, скупљу или неуобичајену опрему?
6. Шта би у неком идеалном свету било другачије на нашој издавачкој сцени?

*

Гордана МАЛЕТИЋ

1. Има више издавача са којима сарађујем. Тај однос се развија са променљивом срећом јер није лако ускладити потребе писца да пише

оно што жели и потребе издавача. Кад се оне поклопе, онда сви могу бити задовољни. Али, наравно, није увек тако и дешава се да издавачи одбијају рукописе. У највећој мери то се догађа због профила едиција које имају. Дешава се да се рукопис не уклапа ни у концепције рада самих кућа. Онда се мора тражити други издавач.

Ако пођемо од претпоставке да је рукопис добар, те да његов квалитет није споран, за издаваче је од суштинског значаја да је он у складу са духом времена, то јест да је занимљив публици и тренду, те да се може продати. Ово јесте њихова највећа брига, која у великој мери утиче на писца. Од њега се често и тражи да се обрати одређеном узрасту или да третира одређене актуелне теме, као и да поштује обим дела. То не значи да писац ове услове мора прихватити. Он може остати при своме и снаћи се на други начин.

Било би лепо, и нама најлакше, кад бисмо могли да дамо ексклузивна права једном издавачу. Али би то била обавеза за њега да штампа све што објавимо. За оне који редовно доносе нове рукописе, у које и ја спадам, то значи претрпавање издавача и ја се тога чувам. Због тога радије дајем свима помало. Тим пре што се, због својих тема и стила, концепцијски не уклапам увек у општи тренд.

2. После четрдесет година рада у књижевности за децу, не могу да се пожалим да имам проблема са издавачима. Ипак, уопште није једноставно јер су прилике, генерално, неповољне. Тржиште нам је мало а финансијска ситуација издавача слаба. Будући да им је препуштено да брину сами о свему, разумљиво је, иако тешко за прихватање, да ће се повиновати „лакшој” литератури, помодним стварима и,

уопште, онеме за шта им се чини да ће се добро продавати, у чему, наравно, могу и погрешити. Ово има директне последице на развијање укуса читалачке публике и ту се круг затвара. Како је јефтине платити инострана ауторска права и преводиоца, па добити готову књигу, него испочетка правити нову, највећи број српских издавача нуди иностране књиге за децу. Тешко је схватити зашто у то спадају и сликовнице и бојанке и неправедно је у односу на нас, ако се узме у обзир да о преводима наших књига нико не брине, те да имамо само једни друге. Тако смо скрајнути и у властитој земљи. Мало је издавача који се упуштају у авантуру покретања нових, оригиналних едиција јер су закони тржишта неумољиви.

3. Да, осећам се тако. Ипак, није могуће свима указивати исту пажњу, и кад би се то хтело, а као смртни људи, и издавачи имају своје миљенике. У том смислу, питања избора уредника и уметничког уредника од фундаменталног су значаја. Кад су ови избори срећни, онда писци без устручавања сарађују са таквим кућама јер верују да ће њихова дела бити објективно оцењена.

Свакако је уредник човек чији је посао леп и афирмативан, али је и веома сложен. Он тражи целог човека, тражи широко образовање и познавање књижевности. Ово важи и за књижевност за децу. О њој се мало зна, ма како то парадоксално звучало. Она се недовољно популаризује и ставља се у други план. Зато су њени аутори и донети кроз дужи временски период, па и у данашње време, недовољно познати. Због тога је важно да издавачи прате издавачку продукцију – да се зна ко је шта ново написао, колико је присутан у књижевности и шта конкурентске куће нуде. Ово има много већи значај

од обичног информисања, а нисам сигурна да су га издавачи свесни.

4. О томе сам већ понешто рекла, али желим да истакнем да је и ту питање објективног сагледавања ствари најважније. То сагледавање није једноставно јер не можемо бити упознати са свиме, али се нека општа клима препознаје. Стоји утисак да је, после заразе, ионако обимом мала домаћа издавачка делатност за децу још опала (да нас не завара количина књига за децу у изложима и на сајмовима). То се мора довести у везу са материјалним стањем и страхом издавача да им погрешни пројекти не донесу катастрофу. Стање у нашој економији директно се одражава и на издаваштво.

Наравно, увек постоје специфичности за сваку издавачку кућу па тако видимо да не раде сви у истим условима. Зато и утисци могу бити релативни.

5. И то зависи од куће до куће. Они који су већи и материјално боље стоје, сигурно се лакше упуштају и у новине и у штампање захтевнијих дела.

6. У таквим условима, објављивање књига зависило би у највећој мери од њиховог стварног квалитета, без обзира на жанр. Посветила би се пажња уметничком изразу. И у данашњим условима треба размишљати о томе зашто бисмо детету ускратили уметнички доживљај. Оно га у потпуности заслужује и погрешно је мислити да га оно неће осетити нити разумети озбиљније дело. Бојим се да се често иде линијом мањег отпора и деца се проглашавају за недовољно заинтересовану или разумну. Заправо, једно утиче на друго. У идеалном свету издавачи би били свесни да од њихових избора дела зависи и укус публике, а не обрнуто.

*

Драгомир ЂУЛАФИЋ

1. У почетку сам мијењао издаваче. Касније сам имао два: Народну књигу и Bookland. Однос је био увијек коректан.

2. Нијесам имао проблема, нарочито за романе, који су читани, награђивани, куповани од библиотека, нарочито школских. Са поезијом је много теже. Мислим да је данас теже наћи издавача. Чак и они који су некад давали хонораре, данас вам дају само нешто књига. А многи писци плаћају издања.

3. Да. Такво осјећање носи сваки прави писац. А, иначе, никад се није свима на исти начин посвећивала издавачка пажња, па ни сада. Многим издавачима је на првом мјесту профит.

4. Много је хаоса у нашој књижевности за децу. И у вредновању, те и у издаваштву. Ја мислим да није најглавније питање о издаваштву, већ о вредновању оног што се објави. Чему толико објављених књига, кад највећи број од њих стигне до школа (да откупе саму себе!), а шира јавност ништа не сазна о њима? Нема озбиљних приказивача књига, нема велике *Полишике за децу* и њене рубрике о новим књигама, *Детињство* је ту, озбиљан часопис, али он не допире далеко и шире.

5. Издавачи, углавном, знају шта има проћу и ријетко ће они ризиковати. Мада, данас књига води жестоку борбу за свој опстанак.

Некад књигу препоручи и добра опрема, свакако, али се то објављује у малом броју примјерака, то су тзв. рођенданске књиге.

Важно је шта је у књизи, а не оно околу. Чувам и данас Мике Антића *Гарави сокак*, објављен као свешчица у Чортановцима, а не *Гарави сокак* објављиван касније, украшен, у боји,

тежак, на рамену да се не понесе. Па нијесу књиге дрва!

6. Идеално је незамисливо. А ваљало би да се уведе неки ред у издаваштву, да се без озбиљне рецензије, без филтера, без правог издавачког савјета, у коме су озбиљни писци, не може и не смије објавити књига за дјецу, па макар аутор био спреман да је у злато окује.

Јер злато је унутар праве књиге. А да ли су издавачи данас спремни на то? Нијесу!

*

Владислава ВОЈНОВИЋ

1. Рецимо да је издавач код ког сам објавила четири књиге и ком ћу првом понудити и следећу „мој” издавач. Однос нам је површан и хладан: ја сам издавачу једна од многих чије књиге објављује ако процени да ће ту бити зараде, а коју ће без размишљања одбити уколико закључи другачије; ја ћу пак том издавачу понудити књигу првом, јер је то једини издавач који има сопствену, велику продајну мрежу, па је то начин да моје књиге како-тако доспеју до читалаца, а то је и једини издавач који квартално писцима исплаћује проценат од продаје.

2. Моја искуства са издавачима зависе од жанра који одаберемо за посматрање те радње: крећу се од урнебесне хумореске, преко сатири, до горке трагедије. Ствари се, као и у много чему другом, од уписивања детета у вртић или школу, преко административних заврзлама, до одласка лекару, углавном свODE на личне везе и контакте, где легитимне процедуре остају мртво слово на папиру, а лични ангажман и односи „ја теби, ти мени” функционишу у пракси. Да, с годинама ствари постају нешто лакше јер човек напросто почиње да познаје више љу-

ди. Мада, опет, са протоком још година, опет постаје тешко јер човек, упркос познанствима, има мање енергије и ентузијазма.

3. Не. Мислим да се ни класицима, ни младима, а ни живим и активном писцима не посвећује ни иста, ни довољна пажња. Издавач ће увек радије објавити плитки бестселер, најрадије страни, него што ће поновити издање старих и вредних књига које неће бити продаване као алва. Што се тиче младих или неизвиканих аутора, чак и ако их објави, издавач се неће потрудити да за њих организује промоције, нити да их маркетиншки учини видљивима читаоцима, па ће онда, ако писац сам не учини напор у том правцу, књига после прва три дана у излогу, напросто „пасти у бунар”.

4. Ситуација у издаваштву за децу захтевала би дугачак есеј у ком би се морала размотрити културна политика, општи етички и естетски критеријуми, просветни правци, посвећеност свих у ланцу доспевања књиге до читаоца. Ваљало би анализирати све: од писаца (код којих је, чини се, амбиција често ако не у обрнутој пропорцији, а оно свакако у неравномерном односу са квалитетом), преко тржишно, а не „просветитељски” оријентисаних издавача, затим преко критике која је спала на ниске гране, а и медија где у редакцијама за децу раде они који нису успели да се запосле на наизглед важнијим местима (да, да, част изузецима), и, најзад, до мотивисаности одраслих који треба да буду они који младе упућују у књижевност: родитељи, просветари, библиотекари. Да ли сам ја задовољна од мале је важности јер бих могла бити и нека звоцава личност којој се мало тога свиђа, но ово о чему говоримо мериво је објективним параметрима. Да сам у својим многобројним сусретима са децом по школама и дечјим одељењима библиотека правила анке-

те о томе колико деце чита и шта чита, резултати би били прилично мршави. Светле тачке ослањале би се готово увек на ретке родитеље или старатеље који су се потрудили да деци открију чари читања.

5. Ах, издавачи и ризик! Можда има и тога, но то се најчешће не догађа због садржаја књиге, него се односи на писца тј. уколико књигу издавачи објављују неком с ким су повезани лично или интересно. Захтевнији језик и стил приповедања апсолутни су камен спотицања с обзиром на то да све што није говорна комуникација полако постаје неразумљиво и одраслима. Непопуларне теме издавач ће прихватити ако објављује дело страног аутора, а домаћем аутору ће глатко одбити књигу у којој деци и породицама не цветају руже. Ово говорим из личног искуства: такву моју, сада већ навелико прослављену књигу, најозбиљнији издавач за децу одбио је с гнушањем, затим ју је, по свој прилици захваљујући непажљивости, објавио тадашњи највећи издавач, а тек онда ју је, кад је већ добила награде и била веома продавана (понајвише захваљујући истоименом филму који смо направили), поново објавио нови највећи издавач. Да се сад појавим са сличном књигом, велика је вероватноћа да бих наишла на исте проблеме.

6. Тја, идеалног света нема. 😊 Рецимо да би законска регулатива која се бави издаваштвом за децу могла нешто да учини. Ако би сви издавачи имали исте могућности на тржишту, ако би сви могли да дистрибуирају и промовишу своје књиге, ако би држава издашније дотирала издаваштво намењено деци, ако би се рад писаца и критичара адекватно вредновао и плаћао, ако би медијске куће имале квалитетно време и простор за садржаје намењене најмлађима, ако би постојали фестивали, манифестације,

награде, дечја периодика... Речју, ако бисмо завирили у седамдесете године 20. века у ондашњој нашој земљи или у начине на које се данас овом облашћу баве земље којима су важни и они који не гласају данас, али ће гласати сутра, могао би се пронаћи функционалнији модел. Но, да је стрина мушко, звала би се чика.

*

Градимиr СТОЈКОВИЋ

1. Имам, наравно: Лагуна. До данас у мом књижевном животу најпозданији и најпоштенији. Други „стални” је Bookland. Не бих да коментаришем – сентименталан сам према њима.

2. Ретко сам тражио ја – по правилу мене зову и траже. Лакше или теже, то је провокативно ваше питање. На то не бих да озбиљно одговорам.

3. Састављачи ове анкете обожавају, изгледа, „провокативна” питања! Да ли сте свесни да ова наша Србијица има тушта и тма „писаца”? И готово исто „издавача”? Није, дакле, у питању пажња но паре којима ти „писци” плаћају за објављивање својих (не)дела.

4. Презадовољан, као и деца-читаоци! Толико тога се назива књижевношћу за децу и штампа... „плати па клати”...

5. Ово питање упутите издавачима. Ја само пишем – они само објављују. Опрема је њихов проблем. Мене занима само да ли деца читају. А, можда и знате, да мене читају, у оваквој или онаквој опреми књиге.

6. Немам одговор на овакво глупаво питање! Једино бисте могли ви да мени одговорите ко је састављач ове тзв. анкете. Провалио сам, мислим, њену сврху. У суштини није поштена...

*

Гордана ВЛАЈИЋ

1. Сарађујем са три издавача. Сарадња је ко- ректна.

2. Нажалост, не. Оно што примећујем јесу циркуларни (унифицирани) имејл-одговори из којих се јасно чита да предочени текст писца – издавач (уредник) није ни погледао. Наравно, постоје изузеци, али они и јесу изузеци, јер са- мо потврђују правило.

3. Не. И даље владају непотизам и неприко- сновене су везе и лична познанства. (И овде се спорадични изузеци подразумевају.)

4. Дечје издаваштво не посустаје и то је ле- по. Оно што примећујем су техничке, графич- ке и сличне иновације у дечјем издаваштву, али – нажалост – да форма предњачи у односу на садржаје.

5. Апсолутно нису спремни на ризик, осим ако није реч о „директиви” или „вези”.

6. Одговорни и компетентни уредници у издавачким кућама... – за сваки књижевни сег- мент. Уредници који би били обавезани и пре- мијама и пеналима за дело које препоручују за објаву.

*

Виолета В. ЈОВИЋ

1. Поштована редакцијо часописа *Детињ- ство*, изненађена анкетним листом (јер је то први контакт који имамо од објављивања моје прве књиге 2000. године) и захвална што сте ме препознали као писца чињеницом да сте ми упутили мејл са анкетним листом, најсрдачни-

је вас поздрављам и радујем се што имамо при- лике да макар и овако сарађујемо.

На питање да ли имам „свог” издавача могу да одговорим буквално – имала сам „свог”, ка- да нико није хтео да објави рукописе које сам слала на адресе свих издавача литературе за де- цу и младе, нарочито поезије.

Мој покојни супруг основао је малу издавач- ку кућу Свици, у којој су објављени не само мо- ји наслови, већ и наслови неких других писаца. Неке од објављених књига, на пример књига пе- сама за децу и младе *Свишац у очима* добила је књижевну награду „Гордана Брајовић” коју су доделиле *Вечерње новости* 2013. године. Нажа- лост, поезију и данас ретко ко хоће да објави, а на нашим бројним наступима искључиво пое- зија „држи” програме. Свици су објавили и *Ви- лу Росу*, која је добила „Сребрно Гашино перо” за најбољу књигу за децу и младе на Фестивалу хумора за децу у Лазаревцу, потом *Нему књију* (роман), књигу песама за младе *Пубертети и ше- тиричарије*, неколико књига прича (*Деда Тики- не думе*, *Думе за сваки д’н*, *На думе џасшир*).

Сарађивала сам са издавачком кућом Срп- ска књига из Руме, док је уредник био Добрица Ерић (књиге *Неке важније ствари*, песме за де- цу и роман *Немање*), Књижевном заједницом „Бора Станковић” Врање (роман *Преображење*), потом са Bookland-ом (*Сезона лова на свице* за коју сам добила Награду „Момчило Тешић” 2015, *Арис без шошела*, *Буве стојерке*), издавач- ком кућом Пчелица из Чачка (*Како сам џосшао џсејшо* – роман за децу и младе, *Бајка о човечи- ци* – *Десанка Максимовић*, за коју сам добила „Доситејево перо”) и Издавачком кућом Лагу- на (роман *Архишеча*).

Књиге су ми објавили и: Просвета Ниш (док је постојала и радила није било проблема, јер су квалитетни рукописи налазили своје место у

њеној издавачкој продукцији, а мени је објавила књигу песама за децу и младе *Сунчев вез* и роман *Осења*), Нишки културни центар (*До дешетна шреба расши*, 2015; *Радовање и итрање*), Студентски културни центар Ниш (*Писмо са месеца*), Библиотека „Димитрије Туцовић” Лазаревац (за „Златно Гашино перо” објавили су ми књигу прича *Каг йорасшем бићу баба* за коју сам добила „Доситејево перо”), Културни центар Градац, Рашка (роман *КаиЈа*), Центар за културу Сврљиг – редакција Бдење (*Девеши шорник*, приче на сврљишко-заплањском говору), Медиовест Ниш (*Осења*, *Немање*, *Преображење*, *Друја*, *Бескућник*, *Пројас’*, *Ја сам само песма* и др.).

Никада нисам имала проблема ни са једним издавачем. Ако би прихватио мој рукопис, имали бисмо одличну сарадњу у циљу обезбеђивања живота књизи међу читаоцима и њеног добродошлице.

Ја сам од оних писаца који не воле да моле, кукају, налазе „бајпас” начине да дођу до издавача. Борбу водим искључиво сама са собом, док дођем до верзије рукописа који сматрам одговарајућим да постане књига. Пошаљем рукопис уреднику, ако му се допадне настављамо да сарађујемо према пословној политици куће. Све сугестије које сам имала уважаване су и веома сам захвална свима који су објавили све моје књиге.

2. Као што рекох, пошаљем рукопис, сачекам, једном се заинтересујем и када добијем одговор настављам сарадњу или идем даље. Никада нисам себе доводила у ситуацију да тврдоглаво инсистирам на нечему што не може бити. Ако неко не жели да објави мој рукопис, можда је до рукописа. Порадим још мало на њему, не у смислу промене до обесмишљавања и уништења трунке креативности већ онако како аутор ради на свом делу да задржи његово лич-

ни печат и када будем задовољна идем даље, уз пуно поштовање сваког издавача. Догађа се у последње време да и они мене контактирају и траже одговарајући рукопис који би се уклопио у њихове издавачке планове. Ако налазим себе у томе, пошаљем, ако не – захвалим.

Догађа се да неки рукописи стоје код неких издавача и по годину и дуже. Ако проценим да не налазе да ме обавесте да ли ће објавити или не, пошаљем љубазан мејл са обавештењем да ћу рукопис послати другом издавачу, а рукопис пошаљем другом издавачу.

Можда годинама постаје лакше јер већ знају име и шта могу очекивати. Пажљиво сам дуги низ година неговала своју војску читалаца и међу децом и међу одраслима и имам дивне повратне информације.

3. Ако бих кренула да мислим и пишем о томе, потрајало би, са детаљном опсервацијом и обимном аргументацијом. Мене занима искључиво квалитет књижевног дела.

Као директора Медијане – фестивала дечјег стваралаштва и стваралаштва за децу, и особе која бира госте-писце, интересује ме, осим квалитета књижевног опуса и начина његовог презентовања деци, и начин живота, понашања према другим писцима, ниво алкохола и других супстанци које мењају свест и понашање писца, лична култура, васпитање и социјална интелигенција, уз обавезно одсуство сујете, снобизма и искључивости било које врсте. Кад организујем књижевни програм и имам могућности да бирам, бирам најбоље за младе учеснике и посетиоце и најбољу атмосферу међусобног уважавања и поштовања за све учеснике. Када сам гост, следим програм, поштујем организатора, публику и учеснике и немам било каквих захтева који било коме ремете планове и комодитет.

С временом сам научила да се и у књижевности, као и у послу и животу уопште, ствари не могу посматрати у једној равни нити једнострано и једнослојно. Нисам позвана да судим о било чијем књижевном раду. Волим да прочитам сваку књигу и имам свој суд о свакој књизи и књижевном опусу стваралаца за децу и младе посебно, али дајем свакоме слободу да живи и ствара по своме. Научила сам да се уздам у јединог непоткупљивог судију – време. Оно посложи ствари на своје место и обезбеди трајање правим вредностима које изнова проверава.

Писац је интелектуалац и поседује једино свој дар који му је дат да себе каже свету. Да ли ће казивати лепоту свог талента или горчину због осујећења тиме што су други засветлуцали сјајније, његов је избор. Мој је избор да сијам сопственим сјајем и не гасим нити заклањам својим мраком било чија светла.

4. Задовољна сам тиме што се моје перо није исписало и што ми је дато да будем извор који се непрекидно обнавља бистрином, а не бара која се усмрди или испари јер нема нове воде која извире, а чекати да ти неко са стране доспе никуда не води. Радује ме то што могу да стварам и уживам у дружењу са својим читаоцима, у приликама када се окупљамо око нових књига, књига које славе значајан број година и прилика које славе књигу и читање.

Мишљења сам да је наша књижевност за децу и младе веома богата, да има дивних аутора и дивних књига и да чак и пробирљив читалац (а под пробирљивим читаоцем подразумевам начитаног читаоца који је формирао критички став) може пронаћи занимљиво штиво које ће га уверити да детињство траје као и време и доноси неке нове, другачије испричане приче, које се увек могу свести на исте вредности које

сви који су икада стварали за децу настоје да негују у својим делима.

Верујем да нема лоших књига, свака је учитељ читаоцу. Ономе ко је формирао читалачко мишљење, или учвршћује или разводњава утицај о квалитету књижевности.

Мене као писца не интересују значке, колајне ни изнуђене дипломе да сам оно што нисам, већ искључиво читаност књига и здрав однос са читаоцима. У животу нисам позвала било ког члана жирија било које награде и конкурса, колико год била пријатељ с њим, ниједног новинара, ниједног књижевног критичара. Оно што се о мени и мојим књигама зна, знају читаоци који су сами или по препоруци других читалаца дошли до њих. Занима ме искључиво порука коју својим делом и својим животом дајем својим читаоцима.

Што се тиче издаваштва за децу, мишљења сам да је превише превода којима издавачи тргују са страним издавачима, некритички афирмишући књижевну конфекцију. Много шарених, богато илустрованих, а суштински празних књига преплављује излоге и сајмове. Читала сам пре своје деце све књиге које су добијали од школа и другова и засипала их књигама за које сам била уверена да их свако дете мора прочитати. Нисам наметала својој деци обавезу читања, већ смо заједно истраживали и налазили занимљивости и они су формирали свој читалачки укус који је данас критички, а живот им је веома активан – читалачки. То радим активно и са младим читаоцима кроз Републичку смотру читалаштва и разумевања прочитаног „Читалићи”.

5. Када говоримо о ризику кад је у питању књижевност за децу, волела бих да се ризикује у смислу да се на интелегентан начин пласирају дела која профилишу здраве нараштаје. Да

не говоримо и не награђујемо само књиге које се баве периферним стањима ума или безумља, већ и оним што јесте детињство у својој суштини и пуном капацитету.

Када издавачи не би посматрали књигу као робу, као ствар коју треба упаковати у што шаренији папир да би је купили површни помодари како би се похвалили и не прочитавши је, могли бисмо говорити о светлој будућности књиге. Знате, ној снесе јаје тешко пар стотина грама и ћути, те нико не зна да је снео јаје. А кокошка снесе проносак који стане у дечју шачицу и цео дан кокодаче по дворишту. Сви знају да је снела јаје и сви кад се поведе разговор о јајима мисле на кокошје јаје, не размишљајући о томе колико се њих и како може њиме нахранити. Ову симболику нек тумачи како коме воља.

Такође, стару брендирану чарапу препаковати у позлаћену кутију са жигом знаног имена и продавати као авангарду немислећима, вештина је за поштовање.

Разумљиво је да су издавачи привредни субјекти који, да би обезбедили пословну ликвидност, морају радити послове који ће им обезбедити обрт капитала. Са друге стране, добро је знати да међу њима има друштвено одговорних који воде рачуна и о томе која је мисија робе коју производе. Када је у питању књижевност за децу и младе, премиса је педагошка одговорност да се младим читаоцима чини доступним литература која ће им отворити прозоре ума ка светлости.

Уметност је помирити тржиште и бригу за будућност мислећег друштва.

6. Идеалне ствари не постоје, као ни идеални светови. То је у нашим главама које знају да заболе кад освесте да су у заблуди. Идеална издавачка сцена са приватним уделом капита-

ла од скоро сто одсто један је од најапстрактнијих појмова које бисмо могли издвојити.

Начитан појединац са добраним животним искуством свестан је добрих и лоших страна по сопственом суду. Књижевни живот, као и живот уопште, комплексна је и компликована појава.

Издавачи ће у таквом контексту објављивати оно што има познату етикету и добро ће се продати као модни бренд. Неки ће објавити понеког анонимног аутора, ризикујући да изгубе нешто новца. Понеки ће упорни аутори наставити да досађују уредницима шаљући им рукописе у којима нема змајева, ала, ванземаљаца и осталих страшибаука, а ликови имају људску боју тена и капацитет људских мисли у могућим животним ситуацијама, очекујући да њихова књига угледа светлост дана и буде читана од генерација које стварамо на потки и основи немогућег које, фрустрирани, очекујемо... Готово сви ће кукати како данашња деца не читају, без личног помака у смислу свих расположивих активности да књигу приближимо младом читаоцу – не као казну, средство застрашивања и трајног одбијања од помисли на читање, већ као могућност да се проживи онолико живота колико се књига прочита и инспирише на критичко и стваралачко мишљење.

Са моје тачке гледишта, кад сте ме већ питали, било би добро да се барем организовано, педагошки, естетски и друштвено одговорно поведе рачуна о томе шта се из комплетне издавачке продукције свих издавача и свих аутора одабере као компетентан избор и пример који одговара визији савременог друштва здравих јединки, кадрог да на темељима националног, традиционалног, историјског... изграђује универзално и апстрактно, као резултат спознаје света и себе у њему, а не као бег из реалности јер се у ту реалност не уклапа.

*

Ивана НЕШИЋ

1. Да. Мој издавач има веома активан приступ и готова књига је резултат удружених напора.

2. Као и у сваком другом послу: ако сте добри у томе што радите и ако се за то чује – посао проналази вас. Овде постоји једна велика ограда: уколико аутор реши да иступи и издавачима понуди нешто у чему још увек није осведочено добар или нешто што се од њега не очекује, мораће да креће испочетка, али и то је фер, не ваља се превише уљуљкати.

3. Занимљиво, да. Имала сам среће да почнем да радим у тренутку кад је одлучено да се најмлађи читаоци изложе и ауторима и делима нове генерације па сам, барем ја, поприлично глатко упловила у ту традицију.

4. Верујем да нико у читавом ланцу није потпуно задовољан: од аутора преко издавача и књижара, па библиотекара, све до самих читалаца. Сви бисмо нешто другачије, боље, веће, новије, храбрије, али сви смо, нажалост, ограничени. Каже се најчешће – захтевима тржишта. Неко је та ограничења и интернализовао. „Није ово лоше, али не знам шта је тржиште за то”, често се дешава. Вероватно иде и дубље, вероватно се и аутори (под)свесно одлучују за теме које „иду”.

Јако важно: и само тржиште је ограничено перципираним захтевима тржишта. Читаоци не могу да знају да нешто желе ако никада нису видели да то постоји. А неће видети да то постоји ако издавач не објави. А издавач неће објавити уколико му се чини да је ризик превелики и да публика не тражи баш ту, такву ствар, а како да је тражи кад не зна да постоји...

Већ је излизана прича како држава не чини довољно и сви је стално понављамо али ето, новићу и ја: и мала подршка државе дала би издавачима простора за дисање, што би, даље, и ауторима дозволило да се окушају у нечему што се мало више одмиче од популарног, научног, корисног. На примеру скандинавске књижевности и тога што се улаже у њено промовисање и ширење видимо да то заправо ради.

5. Некако је испало да сам у претходном питању одговорила и на ово, али још бих додала да се понекад, мада ретко, догоди неко „ризишно”, алтернативно издање. Ту буде јасно да је то плод љубави и да ту више профитира издавачева душа (па и име, а тако и треба да буде) него џеп. Опет, ни од кога не можемо захтевати да непрестано послује без добитка.

6. Постојала би јача мотивација за ауторе да испоље своју креативност. Мало и премало је оних којима је писање једини посао, у дечјој књижевности још и мање, а тешко се може очекивати врхунски квалитет од нечега чему се ретко ко потпуно посвећује. А то је само материјални део, а он, наравно, није све. Нико не може кривити младе ауторе што не желе да се баве дечјом књижевношћу кад се она сматра другоразредном чак и у круговима других писаца, а нема напретка без нових људи и свежих идеја.

*

Соња ЂИРИЋ

1. Да. Лагуну, која је објавила моја последња четири романа. Изузетно сам задовољна нашом сарадњом. Висока професионалност у сваком сегменту, а пре свега у односу са уредницима, лекторима и коректорима и PR сектором.

2. Нисам имала потребе да их тражим зато што сарађујем са Лагуном, али пошто се у недељнику *Време*, чини ми се цео живот, бавим културом, знам да је све теже и теже наћи издавача који ће вам објавити књигу. Издавачи имају изузетно ограничена средства која могу да пласирају у нова издања, па самим тим годишње објављују и ограничен број књига. Већи број њих, већ у пролеће, на свом сајту постави обавештење ауторима да не примају нове рукописе зато што до краја године имају остварен план.

3. Не, не посвећује се једнака пажња, али мислим да је то и оправдано и разумљиво: увек ћете више рекламирати и увек ћете се више бавити хит-писцем, познатим писцем, или писцем чија је књига управо добила неку престижну награду. На тај начин, уједно, скрећете пажњу и на своја друга издања, па самим тим и на друге писце и на књижевност за децу уопште.

4. Недовољна брига издавача о малолетним читаоцима вечита је и обавезна тема медија и јавности. Мислим да је, смем да кажем, нетачна и да је резултат предубеђења. Наиме, откако је основан Креативни центар, издавач посвећен искључиво деци и младима, полако али сигурно почео је да се мења однос издавача према изда-

њима за децу и младе. У Србији данас има неколико издавача који се баве само тим узрастом, а и многи издавачи „за одрасле” имају библиотеке намењене деци и младима. Не кажем да је то довољно, само кажем да није nedовољно.

5. Како који. Знамо сви какав је успех постигао Креативни центар са *Сексом за ђочешнике* Јасминке Петровић, али и да је пре десетак година исти издавач доживео потпуно непримерене критике због књиге *Пружише дејшеу што мојућности умешто две*. Мислим да издавачи знају шта их чека, па се зато радије држе проверених тема и ставова. Мени лично недостају такви ризици, али... Нарочито ми недостаје говорни језик. Издавачи га избегавају зато што им је важно да испуне мисију ширења прописаног књижевног језика, што је, наравно, у реду, али знам да због тога младима и деци текстови делују уштогљено и неприродно.

6. Тај идеални свет подразумевао би друштво у коме би деца, дакле будућност, била искрено важна а не само на папиру и у предизборним пароллама. У таквом свету издавачи би усмеравали децу како да буду добри људи, а друштво би им, у жељи да гради стабилну и успешну будућност, у томе помагало и финансијски и логистички.

АНКЕТА ЗА ТЕОРЕТИЧАРЕ, КРИТИЧАРЕ, ПЕДАГОГЕ, БИБЛИОТЕКАРЕ, ЧИТАОЦЕ

1. Да ли имате омиљеног издавача или издавачку кућу на чији се избор увек можете ослонити?

2. Како доживљавате нашу књижевну сцену, да ли су у довољној мери заступљени и нови гласови и старији аутори?

3. Да ли је успостављена нека врста књижевне традиције која повезује све, од класика до најмлађих аутора, тј. да ли мислите да се свима посвећује једнака издавачка пажња?

4. Како видите тренутну ситуацију у нашем издаваштву за децу? Да ли сте задовољни?

5. Да ли су, по вашој процени, издавачи спремни на ризик кад је у питању књижевност за децу – има ли простора за захтевнији језик или стил приповедања; нове или непопуларне теме; коначно, скупљу или неуобичајену опрему?

6. Шта би у неком идеалном свету било другачије на нашој издавачкој сцени?

*

Снежана ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА

Универзитет у Новом Саду

Педагошки факултет Сомбор

1. Немам омиљеног издавача, на одличне књиге наилазим, чешће или ређе, у већини издавачких кућа.

2. Не успевам да испратим све и сваког у довољној мери. У једној крајње слободној и непоузданој процени без доказа (у смислу проверене статистике и пребројавања), делује да, упркос

очитој хиперпродукцији, ни првих ни других нема онолико колико би могло и морало, или барем нема онога што упорно ишчекујем.

3. Ово питање, исто као и претходно, тражи податке које немам. До правог одговора доћи ће се тек после систематичног истраживања објављених наслова у одређеном периоду. Мој утисак је да многа имена и дела – подједнако и савремена и класици – таворе у прикрајку.

4. Задовољство је релативно, понешто заиста изазива читалачку радост и завређује поштовање и наклон издавачима, а понешто иритира. Притом не мислим на сам избор дела (то што се мени чини да је нешто мирне душе могло остати изван издавачких планова, не значи да се тако чини и другима). Не мислим ни на све оне књиге штампане на срамотно лошем папиру за једнократну употребу (што је, узгред, јасна порука и ауторима и читаоцима да знају где су), уосталом, небројено пута показало се да то нема пресудну улогу: вољене су, и важне су, и неизбежне су многе управо тако одштампане књиге које по истрајности материјала нису обећавале да ће додати колико до прве наредне читалачке генерације. Највише иритирају књиге са срамним „адаптерским” захватима, са кађењима текста, каткад и без назнаке аутора и преводиоца (што се виђа у сликовницама и тзв. комерцијалним поклон-издањима, али не само ту), а посебно иритирају књиге са срамно лошим слогом, преломом, лектуром и коректуром (ако је тога уопште и било, јер делује да често изостаје, вероватно као нешто што је издавачима „излишан детаљ” који повећава „трошак”). Има нечег поразног и тужног у таквим издањима. Свеједно на коју читалачку публику рачунају.

5. Простора за новине у било ком смислу (језик, теме, поетски израз, дизајн, опрема...) има,

као што га је увек било и биће, али нисам сигурна да се тај простор пуни и шири тако и толико да би изменио општу и окошталу слику о наводној „лимитираности“ књижевности за децу. Сваки такав искорак на разини је празника.

6. *Imagine...* Сви „капљу“ над рукописом: аутори, директори издавачких кућа, уредници едиција, словослагачи, илустратори, преводиоци, лектори, дистрибутери, рекламери (а онда и новинари, критичари, учитељи, професори, библиотекарџи) – сви свој део посла раде с пуном озбиљношћу, свешћу и савешћу да обликују културни простор, властити и туђи, тренутни и будући; сараднички преплетени издавачки светови (а тако и читалачки светови) па у домаће излоге (опипљиве и виртуелне) непрестано пристижу (барем) књиге из Србији најближег окружења, Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе, Македоније, Словеније, Албаније, Мађарске, Румуније, Бугарске, и обрнуто, домаће књиге непрестано у видокругу читалаца у другим земљама...

*

Мирјана КАРАНОВИЋ

Матица српска
Нови Сад

1. Пошто се најчешће бавим делима књижевности за децу која не припадају садашњем тренутку, немам целовиту слику издаваштва за децу данас. И код дела која имају поновљена, савремена издања, углавном се, због занимања за паратекст, фокусирам на прва издања, која су стара по неколико деценија. Вероватно ћу звучати као носталгичар ако кажем да су ми та стара издања често квалитетнија од многих савремених, али чињеница је да је издавачка по-

литика бивше државе у бројним аспектима била повољнија по књижевност за децу. Издвојићу само данас незамисливе тираже, као и квалитетне преводе (наравно, има одличних превода и данас, али, нажалост, има и супротних примера). Некад су репери поузданости биле библиотеке „Плава птица“ (Просвета, а пре ње Геца Кон), „Ластавица“ („Веселин Маслеша“), „Златна књига“ (Просвета), „Вјеверица“ (Младост). Данашњи велики издавачи, као што су Креативни центар, Вулкан и Лагуна, имају квалитетна издања, али неретко изненаде комерцијално потентним шундом. Занимљиво је да су неке мање куће, за које је то сигурно већи финансијски ризик, доследније у одржавању високог уметничког нивоа књига за децу. Пре неког времена, пажњу ми је скренула едиција „Велики писци пишу деци“ издавачке куће Vulevar Books, у којој су, између осталих, објављене књиге за децу Вирџиније Вулф, Силвије Плат, Ж. М. Г. Ле Клезиоа. Надам се да ће опстати.

2. Мислим да новији и старији нису подједнако заступљени. Објављују се савремени писци, што је разумљиво, објављују се, у мањој мери, и „проверени“ класици (најчешће преводи из страних књижевности), али недостају они „у средини“ – књиге аутора који су били читани пре више деценија данас су често невидљиве, мада припадају самом врху домаће књижевности за децу. Репрезентативан пример је Владимир Стојшин.

3. Одговор на ово питање садржан је у одговору на претходно.

4. Не могу рећи да сам задовољна. Има добрих књига, али је, као и раније, много *притодне* литературе. Идеолошка парадигма је промењена, али је замењена другом. Уплив дидактичке и *пайриошке* литературе је и даље превисок.

5. За скупљу и неубичајену опрему одлучују се издавачи који имају новца, и ту често има интересантних решења. Ризик који се тиче захтевнијег језика и провокативних тема ређе се предузима. Нарочито у атмосфери у којој на наставне планове, а последично и на издаваштво, утичу родитељи школске деце којима је скандалозна и Пипи Дуга Чарапа!

6. Форсирала би се књижевност за децу која би по естетским дометима била једнака књижевности главног тока, што значи да би са издавачке сцене нестале *занатлије* дечје књижевности.

*

Милутин ЂУРИЧКОВИЋ

Институт за дечју књижевност
Београд

1. Не бих хтео неког издавача да посебно издвајам или фаворизујем, али свакако постоји неколико њих на чија издања могу поуздано да се ослоним и не сумњам у њихов квалитет и уметничку вредност. Ту, пре свега, мислим на Пчелицу, Bookland, а у последњих неколико година ту је и Мала Лагуна, која се издваја својом богатом и жанровски разноврсном продукцијом. Оно што бих посебно нагласио јесте чињеница да је све више домаћих издавача који се озбиљно и посвећено баве објављивањем књига за децу и младе, а нарочито када је реч о савременим писцима и њиховима делима.

2. Мислим да постоји добар баланс између њих, односно дужна пажња посвећује се старијим ауторима, класицима и писцима тзв. канона, а са друге стране има и доста нових гласова, који својом оригиналношћу, инвентивношћу и

жанровским преплитањима све више освајају простор на књижевној сцени. То је заиста добро, тако да читаоци могу бирати и читати једно или друго. Уверен сам, дакле, да старији аутори уопште нису запостављени, а посебно они чија дела својим уметничким вредностима завређују да се поново објаве.

3. То зависи, пре свега, од уређивачке концепције самих издавача, али поуздано знам да има добрих и угледних издавача који подједнаку пажњу поклањају овом питању и проблему. Дакле, увек смо у прилици да читамо нова издања Змаја, Ћопића, Десанке, Тартаље и др. То је, наравно, веома добро, јер говори о томе да се традиција и те како поштује, јер онај ко неће да негује традицију и књижевну прошлост тај не може очекивати неке ваљане резултате у садашњости и будућности. По томе се препознаје добар и поуздан издавач, а читаоци то знају да процене и спознају.

4. Тренутна ситуација у нашем издаваштву, како за децу тако и за одрасле, прилично је богата, разноврсна и слојевита, али притом недовољно уједначена и не увек на истом естетском и уметничком нивоу. Разлози томе различите су природе и карактера, али понајвише се тичу урушеног система духовних вредности. Сви знамо да има таквих издавача (на срећу, њих је мало и минорни су) који ће за шаку пара да објаве било шта, чак и оно што је испод сваког нивоа. Таквих издања има и за децу, али ипак у много мањој мери. Добри и угледни издавачи одвећ су профилисани и препознатљиви по свом раду, издањима, наградама, преводима, илустрацијама и слично, те тако нешто себи сигурно неће допустити, упркос беспарици и другим проблемима. Другим речима, продукција за децу и младе прилично је разуђена и све бо-

гатија, те је по природи ствари очекивано да се из тако нечег изнедре добра издања и књиге које ће остати да трају и да се читају дуги низ година.

5. Слажем се са тим запажањем и делим таква искуства. Има, дакле, издавача који су спремни на ризик да објаве неко захтевно и капитално дело, без обзира на то да ли ће се оно економски и комерцијално исплатити. Све више се улаже у издаваштво за децу, које више није споредан или узгредан стваралачки чин, већ озбиљна и одговорна мисија која регрутује децу и младе као будуће редовне читаоце. Такве инвестиције у будућност нешто су што се свакако исплати, а добра књига ће опстати упркос свему, па и материјалној кризи. Што се пак тематике и нових приступа тиче, рекао бих да више нема табу тема које нису обрађене на овај или онај начин. Наравно, није све за децу и свакако треба бити веома обазрив у одабиру дела, тема и квалитета у складу са дечјим узрасним нивоима и њиховим афинитетима.

6. Било би идеално када би ресорна министарства и одговарајућа државна тела имала више увида, поштовања и разумевања за књижевност која се на нашим просторима ствара за децу и младе. На тај начин би се поспешила и унапредила издавачка делатност за децу, која свакако заслужује подршку државних органа и разних комисија. Наравно, не обезвређујем њихов допринос и одређене резултате, али утицај може бити бољи, снажнији и потпунији. О томе да писци, како за децу тако и за одрасле, ретко или готово никад не добијају хонораре за своја издања, не треба посебно говорити. Тако нешто је у свету и Европи незамисливо. Но, и поред тога, ја сам ипак оптимиста и дубоко верујем да долазе бољи дани за књиге намењене деци и младима.

*

Слађана МИЛЕНКОВИЋ

Висока школа струковних студија за васпитаче и пословне информатичаре
Сремска Митровица

1. Не.
2. Не. Сматрам да преовладавају млади аутори.
3. Да.
4. Да. Похвале за Институт за дечју књижевност.
5. Издавачи треба да поведу рачуна о квалитету, да изостану вулгаризми из књижевних дела.
6. Била би квалитетнија.

*

Анђелија ПРУГИНИЋ

Библиотека „Карло Бијелички“
Сомбор

1. Може се увек наћи понешто у многим издавачким кућама, али издвојила бих Архипелаг, Геопоетику, Дата статус, Одисеју, Пчелицу, Креативни центар.
2. Конкретно, библиотеке се труде да у својој издавачкој делатности, разноврсним конкурсима и манифестацијама, изнедре талентоване, младе ствараоце, али и да награде и старије, доказане ауторе.
3. Нисам баш у тој мери упућена у издаваштво, али чини ми се да су сви солидно заступљени.
4. Кад су у питању дечје књиге, заиста је широк дијапазон понуђених наслова из свих области, а самим тим и има „свега”.

5. Приметила сам „другачији” језик у неким дечјим књигама, врло инспиративан и интересантан, а нису баш маркетиншки „покривене” и не траже се баш за читање.

6. Идеално би било да све књиге за децу прођу кроз неколико филтера у смислу квалитета, да се не штампа баш „свашта”.

*

Душица ПОТИЋ

Академија техничко-васпитачких струковних студија
Пирот

1. Немам. Неки у мањој, неки у већој мери, показују склоност ка осцилацијама квалитета. Можда би мој избор пре пао на неког издавача из „друге поставе”, као што је Архипелаг.

2. Књижевност за децу нису само комерцијални хитови, или рукописи који се процене као такви. Равномерна заступљеност новијих и старијих, домаћих и страних аутора, па и актуелних и писаца књижевне традиције, требало би да подлеже једној системској издавачкој стратегији, у идеалним условима на националном нивоу.

Шта тек рећи о неком откривалачком потезу на сва четири плана?

3. Одговор на ово питање обухваћен је претходним.

4. Тренутна ситуација је шарена и када је реч о издавачким кућама и када је реч о годишњој продукцији. Има бољих и слабијих издавача, има њихових бољих и слабијих издања, као и мршавијих и берићетнијих година. Ипак би, с обзиром на осетљиву пријемчивост деце и значај који књижевност има за њихов целокупни развој, било најбоље да онај позитивни пол претеже.

5. Што се опреме тиче, она продаје књигу па улагање у њу неким издавачима никад није скупо. Што се уметничких захтева тиче, мислим да ни издавачи, али ни сами писци за децу, нису отворени за искораке изван канона/шаблона. Имала сам прилику да сведочим једном наградном конкурс у коме је жири, састављен од различитих посленика на пољу књижевности за децу, негативно оценио једну изванредну књигу захтевног језика, захтевне слике света и нестандартних илустрација. Да, није намењена мањој деци.

И сад, опет да се вратим на помињани откривалачки моменат.

6. Не би била оволико комерцијализована. И постојала би нека општа уметничко-издавачка стратегија која би онемогућила да се објављује све и свашта. Појачала би се и одбрамбено-нападна линија стручног кадра – у издавачким кућама, часописима, институцијама – која би радила на подизању критеријума.

Не желим да кажем да је наша књижевност за децу лоша, нити да немамо добре писце за децу, већ да би ваљало радити на изравнавању исклизнућа, која би се свела на најмању могућу меру.

*

Снежана ПАСЕР ИЛИЋ

Државни универзитет у Новом Пазару
Нови Пазар

1. Лагуна и други.

2. Према мом увиду, јесу у задовољавајућој мери присутни и једни и други.

3. Да.

4. Сматрам да је издаваштво за децу богато и разноврсно. У видном броју заступљени су и страни аутори.

5. Тематски спектар шири се из дана у дан. Да ли издавачи то прате, не смем поуздано да тврдим.

Скупља или необична опрема: требало би скренути пажњу издавачима на тај моменат.

6. Више би се посветило пажње рекламирању и популаризацији дела за децу у медијима; више би се остваривало директних контаката писаца са децом-публиком (промоције нових књига по школама).

*

Даница СТОЛИЋ

Академија васпитачко-медицинских струковних студија
Алексинац

1. Тешко је одговорити на ово питање. Да сам састављала анкету, не бих га тако конципирала. Напросто, није могуће издвојити неког „омиљеног“ издавача. То не би смео, по мом скромном мишљењу, да буде параметар за одређивање квалитета и исказивање студиозног мишљења.

2. Све зависи од издавачке куће. Чини се да неке о том односу воде више рачуна, друге мање. Претпостављамо да то зависи од многих околности, чини се највише од комерцијалних захтева. Похвалила бих по том критеријуму („нови гласови и старији аутори“) издавачку кућу Пчелица из Чачка. Да би се извео потпунији закључак било би неопходно, отприлике, неколико година заредом пратити продукцију свих издавачких кућа код нас које објављују и књиге за децу или само за децу.

3. У претходном одговору већ сам истакла да само неке издавачке куће воде рачуна о томе, рецимо, поред Пчелице, и Службени гласник, Лагуна, Креативни центар.

4. Једним делом сам задовољна. Ипак, мислим да о продукцији не треба да брину само уредници у издавачким кућама, већ и они који изучавају књижевност за децу, али и педагози, психолози и сл. Било би корисно и мишљење учитеља и наставника. Свакако, веома је битно и мишљење деце! Такође, било би од користи обраћање уредништву часописа *Детињство* у виду саветодавних препорука, анализа и сл. Затим, у новије време, издавачима би за консултовање од користи био и *Годишњак Инсти-тута за децу књижевности*.

5. Има појединачних „излета“ у захтевније теме, језик и стил. Рекла бих да издавачи најчешће воле сигурност у објављивању књига за децу. Кад је у питању опрема књига, треба водити рачуна о узрасту деце. Постоје успостављени нормативи по том питању, треба их поштовати и, по потреби, иновирати и осавременити.

6. Писати за децу захтевно је и одговорно уметничко стваралаштво, зато изискује озбиљан и темељит приступ, како аутора тако и издавачких кућа које одређују шта ће бити објављено. Мислим да би требало ангажовати искусне проучаваоце књижевности од којих треба прибавити мишљење о књизи у рукопису.

*

Јелена ЛАЛАТОВИЋ

Институт за књижевност и уметност
Београд

1. Не, али трудим се да пратим рад издавачких кућа као што су Креативни центар, Штрик, Порталибрис, а од академских издавача свакако и Академска књига.

2. Отужно-малограђанска. Мислим да је поштено рећи да је ово историјски тренутак у ко-

ме све мање релевантна и комплексна дела доживљавају својих „пет минута славе”, што неретко завршава промптним уласком у антологије, прегледе, курикулуме, а неретко и уласком у канон ауторки и аутора тривијалне литературе.

3. Чини ми се да је за ову средину, штавише, карактеристично одсуство било какве свести о узајамности прошлости и садашњости, па к томе и о књижевној традицији. Напротив, савремена проза и поезија теже што нижем степену интертекстуалности, поједностављеној синтакси, а на тематском нивоу приметна је заокупљеност индивидуалним и тривијалним.

4. Узевши све гореизнето у обзир, рекла бих да је ситуација у издаваштву за децу, условно речено, добра. Поклања се значајна пажња и новим издањима класика, и светској књижевности, и младим ауторима, као и домаћим ауторкама средње генерације које су већ етаблиране.

5. Тржиште и његове законитости условљавају сужавање тог простора, али има изузетака, и то чак и код великих издавача као што су Лагуна и Вулкан.

6. За почетак, постојала би струковна удружења свих који учествују у процесу производње – преводаца, лектора, аутора – чији би задатак био да контролишу нефер услове на тржишту и раде на адекватном вредновању рада свих оних без којих издавачка индустрија не може да опстане.

*

Софија МАТИЋ

Пета београдска гимназија
Београд

1. Имам. То су Воока, Архипелаг, Слио и Контраст.

2. Тренутно влада хиперпродукција. Сагласна сам са мишљењем теоретичара Александра Јеркова, који каже да не постоје поетичке одлике које би ујединиле књижевна дела која се сада публикују, стога то разнородно мноштво можемо одредити заједничким појмом *ипродукционизам*. Мислим да су у довољној мери заступљени и већ познати и нови гласови, али да је проблем у недостатку селекције. Данас је најлакше објавити текст, али се чини да недостаје велике књижевности.

3. Сматрам да се свима посвећује довољно издавачке пажње, али да се јавља проблем у рецепцији, и код публике, и у књижевној критици. Укратко, услед мноштва публикација, поједине и неправедно остају запостављене или потпуно непрепознате.

4. Нисам задовољна, зато што знам из прве руке како се у овој грани издаваштва послује. Наиме, сликовнице и сл. откупљују се искључиво због илустрација, а не обраћа се пажњу на пратећи текст, који је обично врло ниског квалитета. Не узима се у обзир књижевна вредност, већ искључиво површна естетска привлачност.

5. Проблем је, колико је мени познато, у томе што је темпо објављивања издања за децу неостварив, и то по налогу главних уредника издавачких кућа. По њиховом мишљењу, неопходно је публиковати што чешће и имати што разноврснију понуду. Како би то било могуће,

ангажују се лектори и преводиоци који нису завршили неки од филолошких факултета. Наиме, људи из лингвистичке струке сматрају се превише детаљним, озбиљним и спорим.

6. Да имамо култивисанију публику, која се не поводи за маркетиншким триковима, као и да издавачи не буду највише усмерени на профит баш у издаваштву за децу.

*

Николина ЗОБЕНИЦА

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Нови Сад

1. Немам.

2. Мислим да су заступљене све генерације, у смислу да свако може да објави књигу, међутим, делује ми да постоје затворени кругови, општи хаос и прилична непоузданост и непрофесионалност.

3. Мислим да не. Прилично је селективно и ограничено, нема неке спремности за ризиком с другачијим. Доста тога условљено је актуелним трендовима.

4. Не. Чини ми се да и ту постоји затворени круг, унапред постављена очекивања која морају да се испуне, без отворености за потребе деце и нове трендове. Чини се да је више страних него домаћих аутора. У неким групама на друштвеним мрежама наишла сам на препоруке скоро искључиво страних аутора, мало домаћих.

5. По мом искуству, као ауторке – не. Ситуација ми се чини прилично поразном.

6. Прихватале би се књиге које су другачије и иновативне и пратила би се интересовања деце, не неки унапред постављени захтеви одра-

слих. Издавачи би били пристојни, одговарали би на мејлове, оправдавали своје изборе/одбијања, ризиковали би више с новим и непознатим ауторима и награђивали би оригиналност, а не само оне који су у складу с унапред постављеним очекивањима. Осим тога, писало би се више књижевних критика/приказа за сва та дела, тако да би свако могао да одабере шта жели, а не само шта му је наметнуто. Књиге би биле доступне у разним форматима.

*

Данијела ЈАЊИЋ

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

1. Не, за различите потребе ослањам се на различите издаваче.

2. Старији аутори нису довољно заступљени новим издањима, а дела нових аутора могла би да имају више приказа.

3. Одговор на претходно питање јесте одговор и на ово, односно новим издањима делâ старих аутора и чешћим приказима делâ нових аутора успоставила би се чвршћа традиција и омогућило би се повезивање које би могло да укаже на континуитет књижевног стваралаштва.

4. Да, квалитет књижевних дела за децу је добар, теме су значајне, хумор је заступљен и издања укључују привлачне и маштовите илустрације, што је за децу посебно важно. Недостаје, међутим, више књижевних радионица и сусрета са ауторима. Има их, али нису довољно видљиве и не одржавају се довољно често, нити на довољно места.

5. Неки сигурно јесу и то би било веома добро, посебно када је у питању књижевност за

старију децу која озбиљно граде свој читалачки укус и могу да разумеју апстрактност и сложене теме и стилове, што доприноси и развоју њиховог стила (неки међу њима су можда будући писци) и разумевању прочитаног.

6. Било би више промоција наших аутора на међународној књижевној сцени, били би много превођенији и о њима би било више текстова на различитим језицима у најзначајнијим часописима и новинама. Одговор на ово питање укључује и оно наведено у одговору на друго по реду.

*

Јелена КАЛАЈЦИЈА

ЈУ Народна библиотека „Филип Вишњић”
Бијељина

1. На српском тржишту: Завод за уџбенике (са акцентом на програм раног развоја читања), Пчелица, Одисеја, Козикас издаваштво, великим дијелом Креативни центар, добрим дијелом Публикум практикум.

На хрватском тржишту: Креативна мрежа, Књига у центру, Артресори наклада, Наклада Семафора.

2. Доживљавам је са зебњом огромног јаза гдје међу новим гласовима постоји јак импулс скрибоманије, *писања по заједници* и ријетких изузетних гласова оригиналности. Са друге стране, од класика је *преживјела* група аутора, док је прелијепа огромна заоставштина тренутно на чекању да се наново ревалоризује.

3. Сматрам да влада *повраћени маркетиншки утицај*, неки издавачи преживљавају преко ЕУ конкурса гдје нам у преводима долазе занимљиви наслови, али након читања сваке од тих књига промишља се о томе колико квалитетнијих наслова можда има у тим књижевностима

из којих превод долази, а тек оних који су у бијесно малим тиражима објављени једном на нашем тржишту и из пера наших аутора. Нажалост, више стручњака у издаваштву недостаје да би квалитет био виши. Такође, библиотеке прате потребе корисника, тешко је пропагирати наслове који су можда квалитетнији од јаког маркетинга, књига које су квалитетне вањштине, али не нуде еквивалентан књижевноумјетнички садржај, да не говоримо о лектури, дизајну и илустрацији.

4. Суштински нисам, што се види из раније сроченог, али оно што јесте помак је освјешћавање потребе за квалитетном књигом за дјецу. Вјере сам да, када прође еуфорија тог открића, књижевност, илустрација и остали елементи добре књиге за дјецу могу наћи пут, и да ће га наћи, али много воде ваља да промакне до тада.

5. Нипошто, врло преплашени, врло у духу *то се неће продавати*. Сама опрема не представља проблем, када знају да је прича питка, да нема никакве отешчалости текста, да је чак терапеутска, иако имамо тону терапеутских наслова, и то је добро, али не и нужно доминантно. Мислим да умјетност много трпи. Иде се на *сијурне* ауторе, *сијурне* илустраторе, особито сам мишљења да нова генерација илустратора нема много шансе, јер се тражи допадљивост. Волим тржиште Хрватске, они су изузетно храбри у својим ауторским издањима, имају јак национални концепт и подршку ауторима са домаћег терена. Да би дијете могло да напредује треба му давати залагаје различитих облика и укуса, а то, нажалост, и упркос вриједним и ријетким гласовима писаца, илустратора и дизајнера (ако се и поклопе сви у једној књизи), код нас, рекла бих, није случај. Сматрам да би издавачи морали бити храбрији у том смјеру, а онда

би и сав настављачки ланац могао другачије да се позиционира.

6. Све побројано. Не треба можда ни тражити ни стимулирати више аутора него што имамо (квантитативно, чини се, има их исувише), али оно што имамо да заиста пролази одређено самоогледање или критеријуме квалитета испод којих се не би смјело ићи.

То је ствар свих нас. Какво читалачко окружење тражимо. Како очекивати да клинци читају било шта комплексније ако се круг тема, визуелних рјешења креће у одређеном скупу тема? И још то одсијечемо по узрастима? Имам вјеру, зато се толико и трудим да читам жито и огласим кукољ, али треба нам једно дууууго вријеме да након освјешћивања потребе за књигом за дјецу дођемо и до њеног квалитета.

*

Владимир ПЕРИЋ

Музичка школа „Др Милоје Милојевић”
Крагујевац

1. Fedon-ова издања користим доста у свом научноистраживачком раду.

2. Као уредник *Корака* трудим се да одржим равномерну заступљеност свих генерација у овом часопису.

3. Све се више акценат ставља на комерцијални моменат.

4. Што се тиче преведене финске књижевности за децу, ту је ситуација добра јер излази бар једна књига годишње. Нисам упознат са широм издавачком сликом у овом домену.

5. Рекао бих да јесу.

6. Изузетно јака спрега школства, на једној страни, и аутора / издавачких кућа књижевности за децу, на другој.

*

Недељка БЈЕЛАНОВИЋ

Институт за књижевност и уметност
Београд

1. Волим Архипелаг, издавачку кућу Booka, Геопоетику, Лом, Дерету, Гавран, и многе друге. Више се везујем за поетику конкретног писца, ишчекујући његове нове наслове, или стил превода одређених преводаца, чије име тражим у импресуму, него што се везујем за одређену кућу.

2. Мислим да не. Наша књижевна сцена доста се ослања на бестселер моменте.

3. Не.

4. Мислим да је сасвим солидна и да је у њој више ентузијазма него када је ријеч о тзв. књижевности за одрасле. Неке од „дјечјих” књига из претходне двије деценије, посебно прозних, иду у мени омиљене и, према мом суду, најуспјелије у српској прози, уопштено говорећи.

Изостаје, чини ми се, с друге стране, системска подршка образовних и културних структура. Такође, још тврдоглаво опстаје дубоко укоријењена предрасуда да је ријеч о мањевриједној књижевности, у којој уточиште налазе они књижевници који нису успјели, или нису довољно храбри да се баве књижевношћу за одрасле.

5. Мислим да је одговор стидљиво *не* у свим поменутих случајевима, уз повремене, хвале вриједне изузетке.

6. У идеалном случају, издавачи са најобимнијом годишњом продукцијом приступали би нешто селективније објављивању домаћих и превођењу страних дјела. Квалитету превода и изворног текста с уредничке стране посвећивало би се нешто више пажње. Било би више мје-

ста за млађе ауторе, више разумијевања за евентуалну *несавршеност* њихових првих књига, а тиме би им лакше било да објаве своју прву књигу. Маргинализована књижевност добила би више простора (попут поезије, или есејистике). Млађи аутори били би више заступљени у лектири, нарочито факултетској – генерацијски јаз зна да учини да млади и најмлађи једноставно не разумију ни језик ни искуства књижевности која им се презентује као класична, канонска, јер им се чини анахроним, несродном њиховом искуству.

*

Светлана ТОМИЋ

Алфа БК Универзитет
Београд

1. Скоро увек се могу ослонити на избор Креативног центра.

2. Чини ми се да је иста ситуација као и у књижевности за одрасле. Нови гласови су углавном препуштени себи, а од старијих аутора недостају ауторке.

3. Склона сам истом мишљењу као у одговору број 2.

4. Недостаје много тога што би од раног узраста развијало код деце љубав и интересовање према читању.

5. Издавачи не би требало да се у кризи читања и у кризи основне писмености окрећу захтевнијем стилу приповедања, него јачању интересовања за штампање само најквалитетнијих текстова и осмишљавању боље стратегије промовисања важности читања. Ако петаци не могу да читају и разумеју одломак текста, ако осмаци не знају ћирилична слова а средњошколци са одличним успехом не могу да напи-

шу кратак састав и да разумеју већину текстова из читанке, о чему издавачи треба да размисљају?

6. Адекватно плаћен рад стручних људи, професионалан избор тима за квалитетне промене у издаваштву, одговорност према деци. Нарочито је проблематична издавачка сцена за уџбенике.

*

Сања САВИЋ МИЛОСАВЉЕВИЋ

Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет

1. Опстанак на тржишту у тренутним условима је суров (смањено постјугословенско тржиште, мали број читалаца, читаоци разочарани понудом, монополистички приступ појединих издавача), због чега се издавачке куће често „довијају” (објављују преводну књижевност за чију штампу добијају средства преко међународних фондова, објављују класике и/или лектире, „услужно” штампају књиге). Па ипак, и поред свих тих ограничавајућих фактора, постоје уредничке личности које се успјешно пробијају кроз масу препрека које их ометају да објављују у складу са личним књижевним укусом.

2. Књижевна сцена је разноврсна захваљујући доступности и приступачним цијенама штампе. Са једне стране, та разноврсност је предност јер се из квантитета рађа и квалитет, али са друге и недостатак јер у обиљу многи квалитет остаје непримијећен.

3. Мислим да тиме треба озбиљно да се позабави неко од колега теоретичара, ко би сачинио свеобухватнији пресјек.

4. Издаваштво за дјецу функционише потпуно апартно у односу на издаваштво за одрасле.

5. „Мали” издавачи на пољу књижевности за дјецу играју по много неповољнијим условима који се тичу управо припреме књиге. Већи тиражи (које „мали” издавачи себи не могу да приуште из финансијских разлога) штампају се у иностранству по много повољнијим цијенама.

6. Људи би више читали и сами просуђивали о томе шта желе да читају, мање се ослањајући на маркетинг, а више на сопствени књижевни укус.

*

Ане ФЕРИ, самостални истраживач
Женева

1. Немам омиљеног издавача нити издавачку кућу на коју се баш увијек ослањам. Читам активно на неколико језика и добрих се књига може наћи на разним мјестима. Заправо не волим да се ограничавам, то је тако супротно са основном цртом књиге, књижевности и издаваштва. Чак и најбољим издавачима може се десити да објаве лоше дјело или нешто што није у складу са мојим укусом, а некад и мање познати могу изненадити сјајним дјелом.

2. Наша књижевна сцена комплексна је и разнолика. Често даје лажан привид да постоје заступљеност и ширина, као и да је глас дат мноштву и разноликости, те да се може наћи понешто за свакога. У стварности, присутно је много кич и шунд литературе која нема никакву дубину, а њен књижевни квалитет је упитан. Сматрам да увијек има простора за напредак, увијек, а посебно сада. Потребно је више подршке за истинске таленте и нове гласове, као и за очување и промоцију квалитетних дјела старијих аутора.

3. Апсолутно не. Потребна је посебна потрага да би се важна дјела појединих класика пронашла у добром преводу. Често се чини да је фокус издавача преусмјерен на тренутне трендове и бестселере, док су поједина дјела класичних аутора занемарена или тешко доступна. Такође, млађи аутори често немају довољно простора и подршке да би се њихови гласови чули.

4. Потребно је прво дефинисати кога сматрамо *дјецом*, јер за неке од тих поткатегија дјече има књига, не може се рећи да их нема. Има и добрих аутора. Али на овом пољу заиста има највише потребе за промјеном. Врло је важно да литература за дјецу не подлегне тренду да удовољава тренду, већ да дјечи кроз књиге понуди праве вриједности: проширивање вида, разбијање табуа, инспирацију, надахнуће, развој маште и љубави према књижевности. Све то треба бити представљено на питање и дјечи примамљив начин, језиком и фабулом који им омогућавају да се идентификују, при чему велику улогу играју и илустрације. Такође, постоје сјајна дјела страних аутора за младе која нису преведена. Баш сам на недавној научној конференцији обрадила једно од тих дјела које се, упркос свом статусу бестселера и сјајној теми којом се бави, не може наћи на нашем језику. Чак сам се обратила неким издавачким кућама са идејом да га преведем, али нисам добила никакав одговор.

5. Мислим да је проблем, заправо, дубљи. Код нас се на све везане за дјецу и младе – писце, преводиоце, научне раднике који се баве литературом за дјецу и/или методиком наставе, професоре у основним школама, васпитаче итд. – гледа са висине и њихов се рад не сматра суштински значајним за друштво. Што је велика погрешка, јер ти су људи градивни блокови

сваког друштва. Тога постајемо свјесни када нас потресу разне катастрофе чији су све че-шћи актери дјеца. Тако се, са незаинтересова-ношћу и идејом да се дјеци све може подвали-ти и да пролази, гледа и на књижевност за дјецу, која се често, по мом скромном мишљењу, по-грешно назива *дјечјом књижевношћу*. Када ри-јешимо овај проблем, што неће бити лако, тек ће тада почети да се размотава и клупко хра-брости да се изда нешто другачије.

6. Пуно тога. Књига би се приближила дјеци. Издавачке куће би у своје активности увеле чи-

талачке клубове, читање дјеци наглас, разне ра-дионице, омогућиле би тинејџерима да изразе свој укус и утицај на избор књига. Улагало би се више новца у промоцију и илустрацију, поште-но би се плаћали преводиоци, преводила би се добра дјела стране литературе. Такође, било би више подршке за иновативне и квалитетне пројекте, без обзира на њихову комерцијалну исплативост. У идеалном свијету, издавачка сцена била би инклузивнија, разноврснија и по-свећенија квалитету, стварајући тако богату и инспиративну књижевност за све узрасте.

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Приказ
UDC 821.163.41-93-14.09 Maraš Panić J.(049.32)
Примљен: 7. 6. 2024.
Прихваћен: 8. 6. 2024.

ЗАЧУДНИМ ПУТЕВИМА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ

(Јелена Панић Мараш: *Зачудни свет*,
Факултет за образовање учитеља
и васпитача, Београд, 2024)

Студијом *Зачудни свет* Јелена Панић Мараш поступно и аналитично наставља да прати авангардне токове и њихове даље модулације у српској књижевности за децу. Теоријско-методолошки и предметни оквири ових истраживања засновани су далеко раније, а потом и обједињени у њеној књизи *Певање и приповедање – иушеви модернизма у српској књижевности за децу* (2019). *Зачудни свет* долази као резултат и потврда те аналитичке брижљивости, захваљујући којој ауторка открива нове значењске просторе и отвара нова и важна питања наше наивне књижевности. Истраживачки ток студије (223 стр.), у извесном мери разуђенији, повезују два момента. Први интегративни чинилац јесте тема зачудности, деривирана из авангардног концепта *очућавања*, којом се „упућује на

дечји свет, као и на моделе и начине његовог обликовања у књижевности за децу”. Други моменат представља спољна, структурна организација текстова, жанровски груписаних у неколико целина: од лирско-епских и лирских дела, преко приповетке, бајке и, напоследку, романа.

Прва и најобимнија целина посвећена је жанру поеме Александра Вуча. Иако разнолике тематике и теоријског приступа, сви текстови унутар ове студије – а нарочито посматрани здружено са ранијим текстовима Јелене Панић Мараш – творе један од најцеловитијих портрета Александра Вуча у нашој науци о књижевности. У *Зачудном свету* пажња је најпре посвећена теми контраваспитања у поеми *Погвизи дружине „Пет и њелића”*. Ауторка, након врло опсежне и детаљне друштвено-историјске и културно-политичке контекстуализације поеме, показује Вучово маркирање елемената социјалне ангажованости и револта према актуелном положају детета у Краљевини Југославији: експлоатацију дечака-шегрта, социјалну неједнакост, имућну децу која трпе сурово „укалупљивање” од образовних инстанци чија строгост и крутост „на изванредан начин укидају дечји, зачудни свет”. Наредна два текста, „Тријумф бициклета – *Полудели бициклет* Александра Вуча” и „Једна заборављена поема за децу Александра Вуча – *Хуни, Јајанци, Кинези и врбица*”, представљају истраживачке подухвате

од изузетног значаја. Реч је о поемама Александра Вуча које, иако написане пре деведесет година, по први пут добијају своја интерпретативна озарења. *Полудели бициклет* тумачи се у контексту авангардних тенденција, најпре футуристичког односа према техничким достигнућима: апологија брзине и техницитета сублимирана је у лику омањег, инфантилизованог бициклета који се супротставља учмалој београдског средини, бунећи се против „јарма људског рода”. Његова побуна уједно је и дечја али и авангардно рушилачка. Јелена Панић Мараш у поеми препознаје типични авангардни поетски асортиман: мотив плажења, „култ” машинâ, сажимање времена и простора, елементе хорора, револуционарни дух и др. Са друге стране, поема *Хуни, Јајанци, Кинези и врбица* представља корак даље у интензивирању социјалне ангажованости. Ни у њој не мањка авангардних топоса: фасцинације технологијом и техником, критике религије, увођења гротескних и језовитих елемената. Иако тематизује егзотичне просторе налик поеми о Кочи, ауторка овде запажа да се њихова употреба креће у смеру социјалног заоштравања текста. Поетски свет ове Вучове поеме глобализован је, а централно место заузимају теме социјалне неједнакости, колонијалне хегемоније, тешког положаја радничке класе, ратних ужаса. Ауторка *Зацудној свети* јасно показује како је неоправдано скрајнута поема *Хуни, Јајанци, Кинези и врбица* донела низ тематских и поетских новина у српску књижевност за децу: описе рата, мучних сцена израбљивања гладних и сиромашних, критику образовног система, топос циркуса и др. Последњи рад у овом поглављу метакритичке је природе, и настоји да Вучово стваралаштво сагледа кроз призму критичких запажања Јована Љуштановића, аутора који се уз Милана Пра-

жића, а сада и ауторку *Зацудној свети*, најцеловитије бавио Вучовим поемама. Вреднујући домете Љуштановићевог тумачења Александра Вуча, Јелена Панић Мараш нарочито истиче препознавање важности међуратних полемика о статусу књижевности за децу. Неизмеран допринос Љуштановићеве студије *Брисање лава* огледа се и у смелости да се поставе питања и на тај начин проблематизују дотад уврежени судови о неким аспектима Вучове поезије за децу, као што је удео надреализма у њима, потом однос према Змају, версификативне иновације, али и опсег и утицај Вучовог наслеђа на касније песнике.

Другу целину студије чине два рада посвећена поезији. „Радовићева антропологија детињства” прати Радовићев конструкт детињства, посредован историјском и социолошком димензијом. На трагу ранијих виђења песничке антропологије Душана Радовића, у раду се прате стваралачке окоснице тог конструкта: однос према педагошком, употреба и (пре)вредновање традиције, апологија самосвојности аутора и читалаца, а понајвише статус игре, као „главно својство књижевне антропологије детињства” аутора збирке *Поштована децо*. У другом раду, под насловом „Рецепција поезије Мирослава Антића у антологијама (српске) поезије за децу”, Јелена Панић Мараш спроводи опсежно квантитативно и квалитативно истраживање заступљености Антићеве поезије у репрезентативним антологијама српске поезије за децу. Полазећи од различитог Антићевог статуса међу читатељством и књижевнонаучним круговима, ауторка настоји да утврди на који је начин и у којој мери песник *Плавој чујерка* афирмисан путем једног од основних механизма књижевне канонизације – антологијских избора. У тексту се анализира и сам избор антоло-

гичара, њихова (не)усклађеност са оним делима које критика узима као репрезентативне, као и тематско-мотивска профилисаност антологијских избора.

Поглавље посвећено жанру приповетке бави се Андрићевим наративним световима из збирке *Деца*. Реч је о комплементарним текстовима који осветљавају два важна аспекта ове књиге приповедака: семантичке потенцијале светлости и аспекте мултикултуралности. На трагу промишљања о светлости, као метафори истине Ханса Блуменберга, ауторка запажа да Андрић упризоравањем светлосних мотива често разграничава два света. Та дијалектичка игра светлости и таме у *Деци* има различите предзнаке. Тако, рецимо, у „Кули” она је у знаку испреплетаности, посредована сећањем, у „Мили и Прелцу” светлост је у дослуху са стањем среће коју побуђује девојка Мила, али и потпуне таме коју доноси дечаково разочарање на крају приповетке. Са друге стране, у „Деци” и „Прозору”, светлост, односно њено одсуство уобличавају болна сећања и трауматична искуства. Посебна је пажња посвећена приповеци „Панорама”, у којој се мотивом светлости означава прелазак из простора доживљаја у простор сећања, али и „Аски и вуку”, где светлост упућује на снагу уметности и лепоте која обасјава и споља и изнутра.

Аспекти мултикултуралности у *Деци* посматрани су на трагу сложених релација међу различитим културама, верама и обичајима на којима почивају Андрићеве приповедни светови. Приповетка „Змија” посматрана је у перспективи *друјосћи*, националне и социјалне, верске и културне. У поступној дисекцији перспектива двеју јунакиња, сестара Агате и Амелије, Јелена Панић Мараш демонстрира како се њихово виђење Босне на путу Сарајево–Вишеград

обликује у опозицијама тамо–овде, Европа–Балкан, „као сусрет рационализма и паганизма, просвећености и неразвијености, богатства и сиромаштва, медицине и народних веровања”. Андрићево приповедачко умеће и вешто нијансирање карактера доводи до разилажења визура сестара: млађа се затвара у своју културну матрицу, а старија покушава да разуме *друјосћи* са којом се суочила, па ауторка закључује да сестре, „иако потичу из истог културног миљеа, пред другим оне различито реагују”. Тему сусрета са другим Јелена Панић Мараш опажа и у другим приповеткама из збирке *Деца*. Опчињеност другим у „Панорами” представља окидач за отварање нових простора маште у главном јунаку. Сlike туђег света омогућују „постепену превласт имагинације над реалним”, представљајући уједно и потврду одушевљења и жеље за приближавањем другим културама. Спознаја лепоте неоткривеног и удаљеног света тематизована је и у приповеци „На обали”, где је сублимирана у лику младе Чехиње Розе Калине, а тренутак њеног пољупца са јунаком Марком ауторка *Зацудној свети* посматра као „сусрет две културе које покушавају да се једна другој приближе”. Са друге стране, у „Екскурзији”, прожимање култура остварује се у сновитој реалности, односно у сну девојчице Олге који ће изменити њено дотадашње разумевање себе саме и света који је окружује.

Тематски нешто разуђенији, текстови наредног поглавља окупљени су око појма бајке. Први је посвећен Винаверовим преводима Андерсенових бајки. Изузетан значај Станислава Винавера у афирмацији српске књижевности за децу подразумева и његов преводилачки рад. Након особене и изразито слободне поетике превода Керолове *Алисе у земљи чуда* и Барјевог *Петра Пана*, Јелена Панић Мараш у

његовом превођењу Андерсена примећује значајно одступање од овакве преводилачке стратегије. Занимљивост овог истраживачког подухвата нарочита је у тренутку када ауторка анализира Винаверова преводилачка решења за хришћанске елементе, рецимо у „Девојчици са (сумпорним) шибицама” и „Дивљим лабудовима”. Затим, она примећује како је у „Малој сирени” (коју Винавер преводи као „Мало морско девојче”) хришћански моменат – иначе од изразитог значаја за разумевање саме бајке – у потпуности сачуван, иако су након Другог светског рата овакви садржаји трпели драстичне измене и редукције по идеолошком кључу. На овим, али и другим примерима превођења Андерсена, Јелена Панић Мараш још једанпут потврђује уметничку и преводилачку самосталност Станислава Винавера, као и његову континуирану борбу за еманципацију књижевности за децу и њену естетску аутономију. У раду „Особености бајки за децу Десанке Максимовић”, полазећи од уопштеног статуса природе у стваралаштву наше велике списатељице, Јелена Панић Мараш нарочиту пажњу посвећује овом питању у оквиру бајковног жанра. Сматрајући да песникиња „ствара потпуно аутентичан бајковни свет који је аутохтон и тешко да би се у традицији ауторске бајке [...] могле повући неке ближе, па и даље паралеле”, ауторка мапира основне поетичке координате света бајке Д. Максимовић: идентитетска питања („Бајка о лабуду”, „Кћи вилиног коњица”), укрштај простора и природних елемената („Кћи вилиног коњица”, „Свет под језером”), *јегинство света* („Кратковечна”), потом препознатљиву функцију помагача или штеточине подарену патуљцима („Три патуљка”, „Патуљкова тајна” и др.), али исто тако и *одсуство* неких од општих места фолклорне и многих ауторских

бајки, као што су аждаје, змајеви, вештице итд. Ауторка прати и тематске окоснице бајки Десанке Максимовић, па тако као неку врсту тематске доминанте види приповедање о врлини и о трансформацији јунака. Последњи рад у овој целини, премда би се могао наћи и у наредном поглављу, бави се тумачењем романа-бајке *Звездане лушалице* Гроздане Олујић. Маркирајући три слоја овог филозофског, психолошког и бајковног дела, Јелена Панић Мараш тумачи мозаични поетски свет у који је смештен главни јунак, Марко Дивац. Упућујући на бајковне маркере у *Звезданим лушалицама* (нарушавање хармоније, ликови помагача, пут самоспознаје), ауторка студије тумачи потрагу главног јунака за собом, испуњену низом искушења и препрека на том путу. Персонификовани и опредмећени страхови, лик Минге који је настао од Маркове сузе, мањак самопоздања узрокован ниским растом, окренутост свету фантазије – представљају конститутивне елементе *Звезданих лушалица*, али и тематско-мотивске окоснице целокупне прозе Гроздане Олујић, па и савремене српске књижевности за децу. Отуда текст садржи конструктивне компаративне осврте на друге писце: Ивану Брлић-Мажуранић, Ивану Нешић, Данила Киша и др. Посебну пажњу ауторка посвећује филозофској равни романа, у којој препознаје утицаје источњачке филозофије, па у одређеној мери и суматраизма, нарочито кроз увођење тема реинкарнације, процеса кружења материје у природи, јединства света.

Целина посвећена роману доноси два текста: „Школа и школски систем у роману *Бунџован разред* Десанке Максимовић” и „Наративне стратегије у роману *Дванаестто море* Игора Коларова”. Донекле маргинализован роман Десанке Максимовић посматран је у занимљивој

успоредби са филмом *Друштво мртвих џесника* Питера Вира, најпре у погледу фигуре наставника, литерарне секције/дружине и слободе мишљења која се код ђака побуђује. Јелена Панић Мараш прати промене настале доласком Новог, наставника Предрага Јаковљевића, показујући како роман фаворизује модерну мисију наставничког позива, која се окреће ђацима, настоји да у њима побуди критичко мишљење, стваралачку аутономију, осећај врлине и моралности. Наравно, у постојећим друштвеним околностима таква наставничка фигура наилази на осуду, а бива и отпуштена са посла, па ауторка закључује да је у основи овог романа тема „која тешко да застарева”. Значај романа *Дванаесто море*, и, уопштено, Игора Коларова, за српску књижевност за децу и младе одавно је препознат. Кратак, али изразито богат и садржајан књижевни пут овог аутора предмет је континуираних књижевнокритичких истраживања, а у *Зачудном свету* Јелена Панић Мараш бави се текстуалном анализом два издања романа *Дванаесто море*, из 2004. и 2007. године. Поред ликовне опреме и целокупног визуелног идентитета ових издања, ауторка минuciозно пореди и маркира све формалне и текстуалне разлике, чиме показује како Коларов у другом издању спроводи корекције ради приближавања текста млађем читаоцу: семантичка затамњења су редукована, тешки садржаји ублажени (рецимо, сусрет Симоне и Кие Сибин), примењена су наративна нијансирања која омогућавају да млађи читалац, суочен са темама као што су усамљеност, нуминозна искуства, лакше и свестраније разуме себе и свет који га окружује.

Пет година након изласка претходне студије, посвећене књижевности за децу и младе, Јелена Панић Мараш објављује *Зачудни свет*,

несумњиво једнако важан, потврђујући тиме неколико већ познатих особености њеног књижевнокритичког потписа. Најпре, реч је о књизи која поткрепљује ауторкино континуирано интересовање за просторе српске авангарде, који у домену наивне књижевности и даље бивају спорадично и несистематично осветљавани – чиме интерпретативна залагања Јелене Панић Мараш бивају утолико важнија и неопходна. Ову тврдњу понајбоље валидира чињеница да је ауторка начинила пионирски осврт на заборављене поеме Александра Вуча *Полудели бициклет* и *Хуни, Кинези, Јапанци и врбица*. Тако су дела књижевника ког наука о књижевности, по правилу, узима за једну од кључних фигура српске поезије за децу по први пут од њиховог објављивања добила заслужен интерпретативни простор. Истовремено, Јелена Панић Мараш – у свеукупности свог истраживачког бављења овим песником – доноси можда и најцеловитију књижевноисторијску слику овог аутора у нашим научним круговима.

Додатно, књига *Зачудни свет* изнова актуализује авангардно наслеђе српске књижевности за децу, потцртавајући важност тог наслеђа за разумевање готово свих каснијих поетских механизма, од Радовића па све до Коларова. И напослетку, студијом *Зачудни свет*, илуминативним и детаљним запажањима којима је књига проткана, ауторка демонстрира како се у многим делима српске књижевности за децу може пронаћи *зачуђујуће* много новог (или, можда, како се до сада у њима пронашло *зачуђујуће* мало).

Страхиња Д. ПОЛИЋ*

* strahinja.polic@uf.bg.ac.rs;
https://orcid.org/0000-0002-7244-1636

Приказ
UDC 821.163.41-31.09 Dimitrijević U.(049.32)
Примљен: 27. 7. 2024.
Прихваћен: 28. 7. 2024.

ДАСКЕ КОЈЕ ЖИВОТ ЗНАЧЕ

(Uroš Dimitrijević: *Daske, Dom kulture „Studentski grad“*, Beograd, 2023)

Роман Уроша Димитријевића *Даске* представља својеврсну временску капсулу Ниша с почетка 21. века. Пред читаоцем дословно оживљава овај град с југа Србије са својим карактеристичним локацијама: халом *Чаир*, Тасином школом, тржним центром *Калча*, фонтаном код хотела *Амбасадор*, градским базеном... Имајући у виду то да су насловне *даске* заправо *скејтборди*, и да је у самом средишту радње групица скејтера, можемо говорити о хронотопу преломљеном кроз специфичну естетику урбаних спортова, у којој широке бетонирани површине, ивичњаци, степенице и стрме улице уобличавају град као простор изражавања оличеног у лудим слаломима и дуго увежбаваним скејтерским триковима. Реалност пропадања Ниша након бомбардовања и дуготрајне економске кризе самим тим добија надградњу у виду увезеног спорта, који обликује поглед на живот неколицине нишких *миленијалаца* — протагонисте (и наратора) Вука Војводића, његових најбољих пријатеља Митра и Катарине и њихових познаника.

Проблем идентитета миленијалске генерације могао би се узети за најважнију тему романа, а у његовој сржи лежи већ споменути однос *домаће* и *увезено*. Сам скејтинг, као парадигма овог односа, доноси занимљив пара-

докс: док, с једне стране, даје смисао постојећој стварности, с друге тежи да је замени имагинарном, због тога што недорасли тинејџери уз скејтинг некритички усвајају супкултуру која га прати; тако, на пример, Вук жели да некадашњи Булевар Лењина, преименован у Булевар Немањића, „носи име по Тонију Хоку, човеку који вероватно никада није помислио на ову државу, а камоли крочио у наш град”, а док ликује због спаљивања нишке Саборне цркве, то га не спречава да машта о храму скејтборда. Ти речити моменти говоре о томе да је Вук представник вестернизоване генерације, која, под утицајем америчке културне хегемоније, свој идеални свет осмишљава као колаж попкултурних референци из филмова, музике и видеоигрица. Вуков свет чине места за вожњу скејта, *Мекдоналдс* и „соба у којој [...] је комп”; чак ни машта не пружа излаз из овог затвора. Тако он размишља како за осамнаести рођендан жели „чизбургере, бигмекове и помфрит [...] и ону најбољу колу из њихове точилице”. Две епизоде романа с највећим последицама по главног јунака мотивисане су управо овим односом према стварности.

Сам почетак *Дасака* приказује смрт лика из видео-игре *Макс Пејн 2*, којим наратор романа управља; начин на који је та смрт приказана сведочи о високом степену Вуковог уживљавања у виртуелну стварност, толиком да о ономе што види на екрану говори као о ономе што је стварно. Ова сцена поново бива актуелизована у тренутку када човек кога зову „лудак” отме Митров скејт који је у том тренутку возио Вук. У жељи да избегне куповину новог скејта, Вук заједно са локалним дангубама, Крастом и Фистом, осмишљава план инспирисан управо „пучащинама”: њих тројица, са невољним сарадником Митром, упашће у кућу непознатог човека

и повратити скејт. Према Вуковима речима, он овај упад доживљава „као да играмо *Rainbow Six*, само у реалном свету. Знам да нема никакве поенте носити пластично оружје, али сам инсистирао на томе, тврдећи како ће нам помоћи да што више уђемо у улоге”. Међутим, четворица тинејџера са фантомкама и пластичним пиштољима не успевају да савладају наоружаног домаћина, који потеже сопствени пиштољ – овога пута, прави.

Инцидент с лудаком катализатор је захваљења односа између Вука и Митра, које свој врхунац достиже на осамнаестом рођендану Митрове симпатије Милене. Суочен с немогућим задатком: да разговара са својом симпатијом из Америке, Бојаном, Вук, у складу с оним што је видео на филму, посеже за алкохолом („Ја сам Џон Вејн за шанком у салуну, нисам дошао на представу, само ми дај проклето пиће”), размишљајући: „Могу да попијем неки алкохол, чисто да боље размишљам. Знам да у филмовима то увек упали. Океј, видео сам гомилу ствари у филмовима које никада не би упалиле у реалном животу, али ово би стварно требало да функционише”. Под дејством коктела *џава жаба*, Вук гура Митра у базен, а затим пијан бежи, бауљајући нишким улицама. Снага ових двеју сцена лежи у њиховом приказу свести тинејџера који обитава у фикцији; њихова је слабост, међутим, у томе што и саме почивају на истим оним матрицама које критикују, за шта је пример мотив гурања у базен које покреће ланчану реакцију ускакања осталих, обилато коришћен у бројним филмовима (нпр. *Диван животи* из 1946). Исто тако, недостатком се може сматрати и Митрово олако схватање опасности у којој се нашао током враћања скејтборда, али и пријатељеве издаје пред Миленом и потом гурања у базен.

Насупрот мањкавостима у вођењу основне фабуле налазе се успеле епизоде, најчешће у служби карактеризације једног или више ликова, али које се због својих квалитета могу читати и као успеле кратке приче. Тако вреди истаћи: танани психолошки портрет неуродивергентног деде, који се с унуком повезује захваљујући шаху; дирљиву анегдоту о баби која је, након чувене „Мијатове пречке” пристала да код себе окачи постер Вуковог омиљеног фудбалера Пеђе Мијатовића; трагикомичан приказ оца, професора психологије на Филозофском факултету, који жели да видео-игру *Симс* искористи као простор за вођење огледа који представљају успелу пародију сцијентизма; жреца капитализма Бокија, који на безбројне видео-касете снима рекламе и изнова их гледа. У овим епизодама огледа се Димитријевићева списатељска снага и оне представљају добродошли отклон од Вуковог тематски оправданог солипсизма, који је најважнија одлика атмосфере романа.

Овај утисак поткрепљен је намерном, али понекад заморном деривативношћу стила наративе у првом лицу, блиског писању карактеристичном за интернет портале као што су *Тарзанија* и *Вајс Србија*; на потоњем се Димитријевић и калио, пишући хумористичне чланке. Бомбастичне хиперболе (коса „која је на добром путу да постане замена за зејтин”), хипертрофирана поређења („у најбољем случају ћу имати залиске као Брус Вилис у филму *Умри мушки*, али у трећем делу. Ту је ћелавији. Мислим, не бих имао ништа против тога да имам Вилисову ћелу, али да поседујем и остале његове квалитете” итд.) и често усиљени покушаји хумора („не знам која је фора с људима који живе у кућама, али већина их никада не закључава улазна врата, верујући да је капија савр-

шени безбедносни систем за све типове провалника, терористичке нападе и инвазију ванземаљаца”) одличан су објективни корелат несигурности тинејџера, али својом репетитивношћу губе на снази. Веома успела сцена Вуковог изласка из љуштуре тинејџерског цинизма и плакања пред мајком, као кулминација његове очигледне, али упорно прикриване жеље за мајчинском валидацијом, доноси једино одступање од овог проседеа, које представља најемотивнији део романа.

Даске се сврставају у ред остварења која имају потенцијал да својим провокативнијим елементима, међу којима је и честа употреба псовки, поделе публику на страствене подржаваоце и ниподаштаваче. Овакав јавни дискурс, међутим, води у опасност да се занемаре истинске мане, али и врлине Димитријевићевог дела, које би у српској омладинској књижевности могло бити запамћено пре свега по хронотопу Ниша виђеног очима скејтера, који је заиста освежавајућ, као и по томе што представља оду миленијалској култури двехиљадитих. Награда *Полиџикиној забавника* само је још једно сведочанство интересовања, али и потребе која влада за омладинским романом, за аутентичним искуством живота ван Београда, за гласовима припадника различитих генерација и супкултура; надајмо се да ће роман и афирмација коју ова награда доноси охрабри и друге писце, као и оне који ће то тек постати, да испричају своју причу, да се оголе као Вук Војводић и да на мапу омладинског романа упишу нова места.

Милош Д. МИХАИЛОВИЋ*

* m.m.zeon@gmail.com;
https://orcid.org/0009-0009-9944-7606

Приказ

UDC 821.163.41-31.09 Angelovski J.(049.32)

Примљен: 4. 4. 2024.

Прихваћен: 21. 5. 2024.

СУПЕРМОЋНО ПОСТОЈАЊЕ, ВАН КОРИЦА И МЕЂУ ЊИМА

(Јелена Ангеловски: *Мика*,
Службени гласник, Нови Сад, 2022)

Књижевна награда „Мали принц” установљена је 2004. године у Тузли и додељује се за најбољу књигу у региону (Босна и Херцеговина, Србија, Црна Гора и Хрватска), на завршном фестивалском догађају под називом „Везени мост”. Актуелна лауреаткиња ове награде је Јелена Ангеловски са својим романом-првенцем *Мика*.¹ У мору хиперпродукције књижевности за одрасле али и оне за децу, овај роман успева да се истакне и да привуче читаоце свих узраста. Ауторка то постиже особеним стилем писања, укључивањем актуелних тема из породичног, политичког, социјалног аспекта, прибегавањем језичким играма али и изузетним смислом за хумор.

Роман је писан у првом лицу и развој приче пратимо кроз приповедање главног јунака, дечака Мирослава Антића (у даљем тексту – Мика). Име му је дала мајка која је, као дете, волела нашег славног (можда и највећег) песника за децу:

¹ За овај роман, Јелена Ангеловски добила је Награду „Малени цвет” за најбољу књигу за децу и младе у 2022. години коју додељује Град Ниш, Награду „Раде Обреновић” Змајевих дечјих игара и Награду „Драган Радуловић” Града Подгорице.

Тако се звао песник кога је мама волела да чита кад је била мала. [...] После је испало да се заљубила у мог тату. Он се презива баш Антић, иако са овим песником Мирославом није имао баш никакве везе. Затим су добили баш сина, то јест мене, који ће се исто презивати Антић. За моју маму није било дилеме – син се морао звати Мирослав (8).²

У наставку романа сазнајемо како Мика са мајком и оцем живи у иностранству, у држави у којој се говори немачки језик. Његова породица је ту дошла, како је јунаку објаснила тетка, да би боље и лепше живели:

Дошли су да обезбеде школовање за тебе, лекаре за себе у старости, друштво које негује разлике, у којем се свако осећа сигурно, у којем се ђубре рециклира, а вода и ваздух чувају. И због бургера – закључила је тетка (94).

Мика се у свом разреду сусреће и дружи са децом из различитих земаља и различитих култура. Ауторка је овај аспект искористила како би предочила колико је тешко у пубертету изградити идентитет и издвојити се као аутентична особа, независно од тога што ову децу већ дефинише њихово порекло. Наиме, иако су сви различити, у овој средини сви су третирани на исти начин. Тако једнога дана Микина учитељица ђацима даје задатак да свако покаже своју *сујермоћ* (најласила Г. Р.). Није нам непозната данашња хиперпродукција филмова и књига које у примарни план стављају индивидуалца као надмоћног, као некога ко сам може да влада светом. Ипак, супермоћи приказане у овом роману неће представити само једну особу, већ њену целокупну културу и порекло. Тако Мика, после дугог процеса преиспитивања и самосознаје, схвата да је његова супермоћ – познавање ћирилице. У доласку до овог сазнања помаже му управо песник, Мирослав Антић,

који се у роману појављује као Микин имагинарни пријатељ. Цитирајући неке од најпознатијих Антићевих песама, ауторка деци-читаоцима приближава не само поетику нашег великог песника, већ и значај проналажења сопственог идентитета.

Важност ћирилице и упознавања са нашим писмом наглашавају се у целој књизи. Пре свега, поглавља овог романа насловљена су управо по словима азбуке, а наш јунак са сваким словом проналази неку везу, било да се ради о личним именима, спорту, предметима, животињама, изгледу...³ Није потребно посебно наглашавати колико је значајно ово упућивање млађих читалаца на ћирилицу. Док још није спознао своју супермоћ, Мика, као дете које живи изван домовине, ћирилицу дефинише као „нашу абецеду” (7), али и као нешто што се доста разликује од ње. Ипак, иако живи у држави Западне Европе, јунак романа има могућност да научи наше писмо, у чему му највише помаже мајка. Не желећи да пред другарима буде понижен, Мика почиње да осваја своју *сујермоћ* (најласила Г. Р.) и да на тај начин спознаје себе и своје порекло. Учење ћирилице помоћи ће малом јунаку да склопи нова пријатељства, да се упозна са другим културама, језицима, народима и да, напослетку, прихвати своју *сујермоћ* – као главни фактор у изградњи сопственог идентитета.

Као што је већ наведено, породица нашег главног јунака напустила је Србију, одлазећи „трбухом за крухом”. Ипак, ауторка романа показује како такав чин није увек једноставан, те да се у западним државама до новца и благодети удобног живота не долази олако. Све то узро-

² Сви цитати преузети су из издања наведеног у поднаслову овог приказа.

³ Књига припада колекцији Службеног гласника под насловом „Азбучни ред”, а илустровао ју је Лука Тилингер.

кује раскол између мајке, некадашње професорке латинског, сада незапослене, и оца који је принуђен да за живот зарађује као физички радник. Нетрпељивост између њих расте из дана у дан и немогуће је да дете, које само пролази кроз тежак период самоспознаје, то не примети. Као „помоћни” лик у овој ситуацији појављује се Микина тетка, која долази у посету својој сестри, зету и сестрићу. Лик тетке представљен је као апсолутна супротност мајци. Иако је мајка, наравно, брижна и стало јој је до добробити њеног сина (школовање, хобији, хигијена...), тетка се фокусира на његов друштвени живот. На почетку романа сазнајемо да Мика има само једног правог пријатеља, Мартина, са којим је дошао у сукоб завршен чак и физичким окршајем. Наиме, у Микин разред дошао је нови ученик, Рамон. Културолошки другачији, Рамон је почео да се издваја, што је друге дечаке у одељењу навело да га „узму на зуб”. Иако није желео да учествује у свему томе, стицајем околности Мика се нашао у улози једног од актера који су понижавали Рамона. Његов најбољи пријатељ то му је веома замерио:

– Ти си ништа! – рекао ми је кроз зубе.

– Како то мислиш? – питао сам свој најбољег друга.

Одједном, учионица је утихнула и сви су пратили наш разговор. [...]

– Тако лепо! Немаш своју личност, радиш шта ти кажу, плашиш се да кажеш не, једноставно си нико и ништа – Мартин је био тих и озбиљан.

Аперкат. Само сам то знао. [...] Нокаутирао сам Мартина (16).

Сазнавши шта се десило између Мартина и Мике, тетка је обојици дечака објаснила шта је то што их разликује од насилника. У овом делу романа можда се најјасније види хумористична игра језиком. Тетка не познаје добро немач-

ки и покушава на најбољи начин да комуницира са Мартином, а ауторка романа то „преводи” овако:

– Добар дан, ја сам Микина танте Светлана, ти мени сећаш се? Учила си немачки осам година у школу и две године радио дуолинго. Нисам баш добар, извини – тетка је бриљирала (83).

Задужена за Микино добро расположење, тетка је покушавала да помири и мајку и оца, али безуспешно. Овој мисији највише су придонели Микина бака Љуба (мајчина мати) и деда Чеда (очев отац). Ова два лика удружују се у Србији против локалне власти која намерава да одузима пољопривредна добра (између осталих, и деда Чеди) како би изградила фабрику, и у низу комичних ситуација успевају да издејствују повлачење инвеститора, а сами настањују са мисијом. У свему томе помажу им и Микини родитељи, принуђени да оду у Србију, јер су њихови родитељи на почетку своје борбе завршили у затвору. Како то обично бива, „несрећни” случај зближава родитеље, пре свега зато што су и сами успели да пронађу свој идентитет и да теже бољем.

Излазак романа *Мика* Јелене Ангеловски представља значајну појаву на сцени наше књижевности за децу. Ово изузетно књижевно дело успеће код младих читалаца не само да пробуди интересовање за наше писмо, ћирилицу, већ и да их поучи одрастању и самоспознаји, прихватању, опраштању, љубави, али и значају заједнице и пријатељства, јер – *Можда сам некада био ти. Можда си и ти љомало ја. Можда смо заједно били цео свет*.

Горица Д. РАДМИЛОВИЋ*

* goricaradmilovic212@gmail.com;
https://orcid.org/0009-0008-8318-6838

Приказ
UDC 821.163.41-93-14.09 Jović R.(049.32)
Примљен: 26. 6. 2024.
Прихваћен: 27. 6. 2024.

ПЕСНИЧКА ЧАРОЛИЈА

(Радислав Јовић: *Сунцокрећање*,
Институт за дечју књижевност –
Центар за културу Врачар, Београд,
2024)

Најновија збирка песама за децу – *Сунцокрећање* – познатог песника за децу и младе Радислава Јовића потврђује да овај аутор наставља да негује стилске поступке какве воле најмлађи: веселост, разиграност, радост, хумор, нонсенс и сл.

Јовић је објавио бројне збирке, од којих су неке и награђиване, а највеће му је признање када у сусретима са децом казује своје стихове, убедљиво и упечатљиво, и када наилази на добар дечји одзив, остајући све време на страни детињства и негујући постојано, без обзира на своје године, дете у себи. Јер, без те црте у карактеру песника не би ни било поезије за децу, не би било лепе, упечатљиве, надахнуте песничке речи.

На самом почетку књиге, Јовић се обраћа читаоцима кратким прозним освртом на своју нову збирку, чинећи то стиховима, потпуно у духу свог убеђења да ће тако лакше допрети до својих малих читалаца и на најједноставнији начин им објаснити, како би одрасли рекли, свој поетички поглед. „Нећу да одрастем”, каже песник, сведочећи да је за њега најлепше да остане дете: „А ја, и после шездесете, / још увек сам кô неко дете”.

Збирка песама *Сунцокрећање* подељена је на три обимом неуједначене али у естетском смислу подједнако вредне и квалитетне целине, насловљене: „Деца и природа”, „Мачак Арсеније” и „Петао Пеца”.

Почетна песма, по којој збирка носи наслов, посвећена је природи, односно дечјој жељи да увек буде сунчано, јер то подразумева играње у дворишту, у парку, у природи, па и на тераси: „Уживамо док нам сија / током дугог топлог лета. / Мама нас та чаролија / сви смо попут сунцокрета”. Песник заузима позицију деце и говори у њихово име, стихујући у првом лицу множине презенте, са једним лепим поређењем у последњем стиху, где и деца осећају да су као сунцокрети.

У првом делу књиге читаоце дочекује један песнички јунак о коме је и Чика Јова Змај писао. То је добро познати Лењи Гаша, али временом се све мења, како и наслов песме каже, па овај савремени лењивко сада може да се сретне на Ташу. Следе песме о деци предшколског, али и школског узраста: „Шљапкање”, „Мршавко”, „У библиотеци” итд.

Мачак Арсеније песнички је јунак другог дела ове поетске збирке. Није то први мачак у литератури за децу, има их много, али се присећамо најпре мачка Тоше, Ђопићевог јунака, а ту је и мачак у чизмама из истоимене бајке браће Грим. Али, Јовићев Арсеније сасвим је другачији, сличан оној мачки коју је Григор Витез опевао у песми „Нема за мачке школе”. Арсеније доживљава разне догодовштине, живи у стану, кад је лепо време сунча се и дрема на тераси, па му мали школарац завиди на томе. Мачак је каткад храбар и одважан, али и плашљив. Једном приликом препао се од миша, што показује да је, уљуљкан у домаћи амбијент, изгу-

био способност која му је природом била дата. Овај мачак једе храну из продавнице за кућне љубимце, као што је и описано у песми „Клопа из пет шопа”.

Последња целина песничке књиге за децу *Сунцокрешање* по обиму је најкраћа, тј. састоји се од једне дуге песме, под називом „Петао Пеца”. Посреди је, прецизније речено, песма-прича, с обзиром на њену дужину, јунаке Пецу и Коцу, њихову децу, сељане итд. Драмски елементи огледају се у кратким, стихованим дијалозима.

Од стилских фигура, заступљена је онома-топеја, неизоставна, а у дечјој поезији, рекли бисмо, чак и неопходна. Деца и сама радо опонашају гласове разних животиња, с уживањем понављајући гласове и кластере, и увежбавајући оне тешке за изговор, као на пример у сти-

ховима: „Пецина супруга, кока Коца, / одмах је почела да му квоца / 'Опамети се, кукурикало! / На породицу помисли мало!’” Такође, уочава се и алитерација, с обзиром на то да су фреквентнији неки консонанти (*р, ц, к*, те консонантни кластер *кв*).

Гледано са језичко-стилског аспекта, песме у збирци Радислава Јовића *Сунцокрешање* испеване су језиком разумљивим и једноставним, укрштеном римом, а строфе су најчешће катрени, што доприноси њиховој мелодичности, веселости и полетном ритму. Деца их радо слушају и читају, лако их уче и памте. Такве песме су, по правилу, певљиве, те бисмо рекли да поседују иманентну мелодичност и да се уз композиције могу и певати.

Даница В. СТОЛИЋ*

* danarad55@yahoo.com