



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Библиотека
НАУЧНИ СКУПОВИ
ОДЈЕЉЕЊА ЗА КЊИЖЕВНОСТ

Коло
Зборници радова
Књ. 23

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
проф. др Александра Вранеш

Уређивачки одбор:

проф. др Слободан Грубачић	др Мирослав Перишић
проф. др Милош Ковачевић	проф. др Владимир Осолник
проф. др Злата Бојовић	проф. др Габриела Шуберт
проф. др Ала Шешкен	проф. др Оксана Микитенко

Организациони одбор:

проф. др Александра Вранеш	др Светлана Шеатовић
проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић	проф. др Милош Ковачевић
проф. др Валентина Питулић	проф. др Желимир Вукашиновић
проф. др Саша Кнежевић	доц. др Огњен Куртеш

Стручни сарадник:
др Гордана Станчић

Рецензенти:

проф. др Саша Кнежевић	др Светлана Шеатовић
проф. др Мирјана Даничић	проф. др Јеленка Пандуревић
доц. др Жељка Пржуљ	проф. др Зона Мркаљ
проф. др Бојан Ђорђевић	проф. др Љиљана Бајић
проф. др Вељко Брборић	

Андрићев институт, Андрићград, 2022.

**КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ
КРОЗ ПРИЗМУ
МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ**

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 16. и 17. априла 2021.
у организацији Андрићевог института

Андрићев институт
Андрићград – Вишеград, 2022

САДРЖАЈ

Љиљана Пешикан Љуштановић Укрштај усмене и писане културе у књижевности за децу	7
Валентина Питулић <i>Пресѝан ѝресѝан кишице</i> Функција симбола у дечијем фолклору са Косова и Метохије	33
Желимир Вукашиновић Прича о повратку на изгубљени почетак или чему књижевност за дјецу?	51
Ивана Р. Мијић Немет Од црног мага до неура: антагонисти у српском фантастичном роману за децу на почетку 21. века	65
Драгољуб Перић Петоград, имагинирање мултикултурне метрополе (роман <i>Океан од ѝаѝира</i> Зорана Пеневског)	89
Зорана З. Опачић <i>Индија, Индија</i> – везе индијске и српске књижевности (за децу и младе) у другој половини 20. века	107

<p>Јелена С. Панић Мараш Видови мултикултуралности у Андрићевој збирци <i>Деца</i>.....</p>	131
<p>Милена С. Зорић Култура свакодневице у драмским бајкама Александра Поповића.....</p>	149
<p>Кристина Топић Концепт егзила у прози за децу Александра Поповића.....</p>	169
<p>Анкица М. Вучковић Рефлекси мултикултуралности у награђеним српским романима за децу у првој деценији XXI века.....</p>	195
<p>Јелена М. Стевановић Лексички слој као одлика мултикултуралности у поезији за децу Александра Вуча.....</p>	221
<p>Јана М. Алексић Културни модели у <i>Књизи о џунџли</i> Радјарда Киплинга.....</p>	243
<p>Снежана Шаранчић Чутура Европска књижевност у једном искуству са рубова српске књижевности за децу првих деценија XX века: Милош С. Матовић и „удешавања“ класика.....</p>	261
<p>Александра М. Петровић Бранко Ђопић: Заклони од света и путовање ка себи.....</p>	287
<p>Индекс имена.....</p>	301

Љиљана Пешикан Љуштановић

930.85:82.09-93

Оригиналан научни рад

УКРШТАЈ УСМЕНЕ И ПИСАНЕ КУЛТУРЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Рад указује на бројне и још увек недовољно детаљно изучене везе усмене књижевности и књижевности за децу, које произлазе из генетских веза, али и из специфичне природе детета – реципијента. На примерима усмене поезије намењене деци, показује се особеност обликовања и доживљавања времена и специфичан однос према обредној пракси заједнице. Такође указује се на плодотворне импулсе усмене књижевности у обликовању модерне нонсенсне поезије и на сложене везе које се успостављају између представе о детету у традиционалној и модерној култури.

Кључне речи: усмена књижевност, традиционална култура, књижевност за децу, представе о детету, време, благослов, игра, хумор

По много чему раздвојени, два тока српског песништва – усмено и писано – јесу суштински сливени и чврсто повезани и тако их треба посматрати и изучавати. Оправданост ове тврдње, чини ми се, нарочито јасно показује се управо у развоју српске књижевности за децу. С једне стране, природа реципијента која је суштински одредила, па и именовала овај вид књижевности, подразумева дуг период у коме се стваралаштво

за децу, и када је писано, преноси непосредном или посредном контактном комуникацијом, која, уз то, није једносмерна већ прималац утиче на својеврсно варирање дела. Дете коме се ова књижевност обраћа може бити новорођенче или беба, а може бити и неко у предпубертетском, пубертетском, па чак и адолесцентском узрасту, па неретко говоримо о књижевности за *децу* и *омладину*.¹ Критеријум старости у одређивању трајања детињства јесте универзалан, али, зависно од културе о којој је реч, и врло разнолик. Детињство и психофизичко сазревање које га прати, јесу, објективно, специфичан део човековог живота, међутим, оно што ћемо опажати као узрасне границе детињства битно се разликује и синхронијски и дијахронијски гледано. (Још почетком 20. века дванаестогодишњаци су у претежном делу Европе били и прихватљива радна снага, у индустрији, рударству, пољопривреди)

Данас је широко распрострањено мишљење да се дете може назвати „културним открићем“, с обзиром да су различите културе, историјски и кроскултурално гледајући, „измислиле“ различиту децу, као што су то учинили и филозофи и психолози (Томановић, 12).²

-
- 1 Надија Теранова, италијанска критичарка и ауторка књижевности за децу и младе, залажући се за термин „књижевност за младе“, тврди: „Не постоји књижевност ‘за’ дјецу. Постоји књижевност с дјецом у себи. Књижевност за дјецу значи понајприје слободу, а одрасли који нису престали да је читају слободнија су људска бића од других“ (Terranova 2019: 9–11. Превод С. Роић.) Наведено према Роић 2021.
 - 2 Рад на који се, изричући ову тврдњу, Смилка Томановић позива јесте *The Child and Other Cultural Inventions* [Дете и други културна открића] Виљема Кесена (William Kessen), објављен 1979. у часопису *Амерички психолог* (1979: 815–820).

Како год да одређена култура успоставља горњу узрасну границу детињства (она доња је постављена рађањем), значајан део рецепције књижевности за децу није заснован на читању већ на усменој комуникацији, непосредној и посредној. То важи за предшколску фазу (1–7), али и за добар део раније школске фазе (од 7. до 11. године).³ Узраст се мења, а с њим и интересовање и укус, али заједничко остаје (у просеку гледано) да се способност самосталног читања углавном развија од 9–10. године или чак нешто касније. Током читавог раног детињства дете је слушалац и гледалац, а само изузетно читалац. Истовремено, у целом овом периоду дете јасно испољава своје афинитете према одређеној врсти дела и успоставља једну врсту цензуре блиску оној колективној.⁴

С друге стране, иако се формира и настаје у битно другачијем типу културе у односу на традиционалну културу у којој настаје усмена књижевност, писана књижевност за децу своје генеричке и стваралачке импулсе умногоме налази управо у усменом стваралаштву намењеном деци и о деци и у динамичним везама са традиционалном културом. Иако је углавном деса-крализована, у савременој поезији за децу рефлектује се, на различите начине и обредна и обичајна пракса заједнице, било као стваралачки импулс у писаном песништву, било као део дечјег фолклора.

Дечји фолклор овде посматрамо као вид аутохтоне културне комуникације унутар дечје групе, која функционише као преношење песама, прича, предања

3 Према: Vuković 1996: 7–41.

4 Ово је, на пример, нарочито уочљиво када је реч о позоришту за децу, где деца, често акламативно, поздрављају или одбацују одређене сегменте представе, битно утичући својим реакцијама на њено одвијање.

и причања о животу, „хорор“ прича, краћих вербалних фолклорних форми (брзалица, разбрајалица, ташунаљки, магијских формула, ругалица, клетви) и као невербални облици фолклора (игра, плес, израда играчака, облици лечења, успостављање побратимства, кумачење). Дечји фолклор можемо тумачити и као фолклор намењен деци, чији су творци старији. Њега сачињавају усменокњижевни жанрови: успаванке, цупалке, ташунаљке, питалице, загонетке, изреке, магијске формуле, вербалне игре⁵ и облици невербалног фолклора (обичаји везани за рођење и најважнији обреди који прате ране стадијуме одрастања – крштење, шишање, проходавање, раст зуба, учешће деце у обредној и обичајној пракси, апотропејски поступци). У измењеним облицима, добар део ових поступака чува се и данас, као специфични видови обичајног и обредног понашања на чије формирање, поред традиције, могу битно утицати и различити видови масовне културе (на пример, даривање детета пре порођаја, када се сазна пол, *Babyshower*, постаје део наше обичајне праксе).⁶

Бележење аутохтоних фолклорних облика чији су преносиоци сама деца, нажалост, углавном је спорадично,⁷ поред истраживања народне књижевности и књижевности за децу, оно се јавља и у оквиру других облика истраживања (психолингвистичких, психолошких, педагошких, етномузиколошких, етнокорелолошких; етнографских; антрополошких; социолош-

5 Види, на пример: СНП I; СНПV; СНПр I; Веселице; АНКД; Златковић – Пирот; Златна жица.

6 Ако ћирилицом у гугл претраживач укуцате беби шауер, резултат ће бити низ руских сајтова који детаљно објашњавају како се украшава просторија за овај вид даривања, шта се поклања и, наравно, где се све то купује.

7 Види: Алерић – Бућан 2010; Крел 2005; Марјановић В. 2005; Томић М. – Томић Т. 2010.

ких). Фолклорна комуникација унутар вршњачке дечје групе усмена је, непосредна, синкретична, варијативна, перформативна и интерактивна, учествује у обликовању социјалне хијерархије међу децом и одражава основне одлике дечјег мишљења: анимизам (придавање својстава живих бића неживим предметима и појавама), мотивацију (приписивање природним појавама, збивањима, нељудским бићима људских мотива), магизам (веровање да властити поступци могу битно утицати на ток будућих збивања). Аутохтони дечји фолклор је полистадијалан, везан је за физички, психолошки и интелектуални развој деце.

Фолклор намењен деци истовремено има магијску, апотропејску, сазнајну функцију, намењен је забављању детета и изражава породичну љубав и топлину. Улога детета у обредима и обичајима (наконче на свадби; носење и изливање воде за мртве; учешће у лазаричким и додолским поворкама) суштински је била повезана са представом да детињство (као и младост) оличава новину, напредак, могућност раста и развоја. Учешће у обредима годишњег и животног циклуса имало је одлике обреда прелаза, њиме се сегментира одрастање детета (девојчица, рецимо, три пута иде у лазарице док се не доспе за удају⁸). Иако претежно десакрализовани, обичаји који маркирају развој детета очувани су до данас (бабине сведене на даривање бебе и породиље, крштење, рођендани, полазак у школу, „мала матура“...). Ипак, ти *модерни обреди* везани за детињство и одрастање⁹ суштински су различити од традиционалне обредности. Чини се да модерно дете, затворено у

8 Види: Недељковић 1990: 134–138.

9 Ритуализују се, рецимо, у знатној мери, први дечји рођендани, полазак у предшколске установе и, особито, полазак у школу и припрема за њега.

„лепи круг“ дечје собе, није суочено са строгим системом норми, с оним „минским пољем“ веровања, табуа, морања,¹⁰ по којем се кретао човек прошлих времена.

Однос сакралног и профаног у обредима прелаза битно се променио: „што се дубље спуштамо у прошлост све [је] већа премоћ сакралног над профаним“ (Ван Генеп 2005: 6), а, наравно, важи и обрнуто – што смо ближи свом времену то је већи степен десакрализација обреда прелаза, иако се и у модерним десакрализованим формама понашања може препознати основна структура обреда: „обреди одвајања“ (сепарација), „обреди прелазних стања“ (лиминално стање) и „обреди пријема“ (агрегација) (Ван Генеп 2005: 15). Истовремено, десакрализовани обреди плодности трају као дечје игре, попут *Ласіџе йроласіџе* или *Да вам кажем как' оно се мак сеје?* Јасна граница фолклора за децу и фолклора за одрасле у суштини не постоји.

Постоји и савремени писани дечји фолклор (парафолклор) – споменари, лексикони – и он је под снажним утицајем масовне културе, нарочито телевизије и филма, али чува и варира и облике усмене комуникације. Сви облици дечјег фолклора и фолклора за децу утицали су на развој српске књижевности за децу и на обликовање културних представа о детету и детињству. Чак и нонсенсни ток модерног певања за децу, који се, по правилу, много више доводи у везу с импулсима стране, пре свега англосаксонске књижевности, има своје потенцијалне усмене изворе. Без поимања ових веза, сличности и разлика свако бављење модерном поезијом за децу, па, верујемо, и бављење генезом

10 Овау синтагму користи Новица Петковић да би описао традиционалну обредност и обичаје која нормирају живот Станковићевих јунака у књизи *Два српска романа: студије о Нечистијој крви и Сеобама* (1988).

и развојем наше укупне представе о томе шта је то дете и шта је то детињство, биће суштински осиромашено, пошто писана поезија у много чему извире из усмене, а усмена књижевност потврђује своју животност и неу-гасле естетске импулсе кроз ту важну повезаност.

Потенцијална амбивалентност сенчи чак и оне жанрове који су, на први поглед, недвосмислено одређени својом основном наменом и/ или садржином, попут успаванке. Представа о детету у усменој успаванци обликује се бар двоструко. Као биће које прелази из једног узрасног статуса у други, дете је предмет заштите, која се спроводи превасходно магијом речи, описима различитих видова заштитног понашања и идеализованом сликом пожељне будућности, што се често непосредно везује са сликом чудесног рођења и надљудским моћима бића која то рађање штите и благосиљају. И не само што се успаванка, зависно од тумачења функције и значења, може сврставати или у породичне или у животно-обредне песме,¹¹ у својим конкретним уобличењима она може бити и једно и друго, али и нешто треће, први зачетак модерне поезије за децу, која се снажно развија тек у једном битно различитом културном контексту.

Духу модерне песме за децу, народну успаванку приближава наглашена *нериїуална* топлина. Захваљујући њој ове песме и данас, када су веровања на којима почивају њихове заштитне формуле заборављена и по-

11 Термин *обичајне* чини се вишеструко недостатним, пре свега зато што подразумева да постоји битна разлика у односу према светом између календарских обредних песама и оних које прате животни циклус. С друге стране, далеко примеренија одредница *йородично-обредне йесме*, коју у *Речнику књижевних йермина* нуди Хатица Крњевић, чинила ми се унеколико ограниченом.

храњена дубоко у наносе колективно несвесног – чува интензивни емотивни набој и естетску сугестивност. Тамне и загонетне слике рођења у гори издвајају дете и мајку из свакодневице и преносе их у чудесни онострани простор, заштићене и благословене моћним савезницима. Сваки пут када се запева детету, народна успаванка сугерише да рођење јесте чудо, да је оно само изузетно и да га, бар у мајчиној имагинацији, штите и закриљују моћне силе. Рођење се у овим сликама сенчи издвајањем јединке из магме оностраног. Њега помажу и омогућују натприродна бића – медијатори, али и мајка, која на тој граници преузима дете у властито заштитничко окриље. Ипак, магија не укида љубав, она непрестано јесте и љубав. Игра, хумор, па и елементи нонсенса, с лакоћом се излучују из магије речи и поново се у њу враћају, градећи и данас живу и сугестивну песму. Та особена магија љубави и нежности, своди цео свет на меру детета.

Тај свет је нов, блистав, чудан, засићен звуковима и бојама. У центру тог раскошног света стоји колевка и уснуло дете у њој. Мајка истовремено тера и призива пауна „златопера“, градећи богату, готово ономатопејску, звучну сугестију његовог свечаног чепукања и ширећи раскошни, устрептали, калеидоскоп боја, које се њишу око колевке:

Иш, пауне златопере!
 Не шетукај, не загучај,
 Не шобоћи, не клопоћи;
 Спушти твоја златна перја,
 А рашири ђузел репа,
 Уљез' лако у одаји,
 Крил'ма Јову лада чини,
 Да он спава у лadini.

(СНП V: бр. 277)

Древни религијско-магијски и обредни контекст, са становишта модерног читаоца постаје тако извор естетске сугестије коју остварује чак и онда када му она није била примарна. Магија речи с лакоћом се претаче у магију поезије и обрнуто. Представа о детету оцилује тако између представе о иницијанту, чији ће будући живот зависити од исправно спроведених обреда прелаза (тако гледано, ово би свакако биле животно-обредне песме), и представе о малом детету, предмету безрезервне породичне љубави којем се даје читав један свет да би се њиме поиграло.

Успаванкама и, потенцијално, дечјим песмама по садржини могле би се прибројати и многе лазаричке песме намењене малом детету, попут оне с Косова:

Има мајка босиљак.

Повива га, развива,

У свилене пелене,

У сребрне колекке.

(Васиљевић – Косово: бр. 378/7/)

Посредни благослов, садржан у метафори босиљак, свилени повоји и „сребрне колекке“, те, пре свега, заокупљеност мајке, изражена трајним глаголима *ѣовијати* и *развијати*, који сугеришу потпуну посвећеност и забављеност дететом – могли би бити својствени успаванки. Томе доприносе и умекшани дијалекатски облици глагола „повива га, развива“, звучно репродукујући мекоћу и нежност мајчиног додира. Ипак, треће лице и њиме сугерисана издвојена, посматрачка позиција обредне поворке која пева песму, па и сугестија вршног изобиља, сјаја, чистоте, мириса и светости, коју носе босиљак, сребро и свила, уносе и свечани, подигнути тон обредне песме. Истовремено, слути се и осо-

бени емотивни интензитет односа мајке и детета, она универзална нежност коју изазива „све што је мало“ и стрепња која тера заједницу да свој подмладак штити древном магијом речи.

Управо ту, у поезији намењеној деци, у различитим опевањима детета и детињства, у песмама које су претиле дечју игру, у „смешним чудима“ шаљивих песама и магијском осипању разбрајалице, моћно се зачиње, верујемо, модерна српска поезија за децу, оно „откривање детета“ које је, стваралачки преобликујући импULSE народне поезије, започео Јован Јовановић Змај.¹² То пре свега важи за онај ток обележен нонсенсом и игром у језику, по којем је српско песништво за децу особено и препознатљиво у контексту регионалних националних књижевности. Ово је до сада углавном препознавано као непосредни утицај енглеског песништва за децу, иако је, вероватно, много више реч о развоју писаног песништва на темељима усменог. Настала, по свој прилици, из обредног смеха, рођеног „по неминовности празничког изузетка“,¹³ ова поезија се приближава дечјем сензибилитету по елементима игре, хумора, па и својим изокретањем света. Свет се у језику ствара и пориче, заснива и осипа, настаје и нестаје. Попут оне мрвице која у песми *Било ја ја није* (СНПБХ: бр. 317) повезује свеколики свет да би се на крају све опет свело на дете. Смисао и рационални поредак света начас и сами постају мрвица изгубљена на „путку“ зараслом у траву:

12 И пре Змаја било је песништва за децу у српској књижевности (види, Опачић 2018: 17–49), али по вредности свог стваралаштва за децу Змај остаје логотет у српској књижевности и култури.

13 Павловић 1982: 8.

Позобала кока!
А камо та кока?
Снијела је јаје!
А камо то јаје?
Изјела су дјеча!

Целу песму о малом мужу „пужмужу“ (Васиљевић – Косово: бр. 1326), недораслом улози домаћина, озари и преобрази готово бајковити крај, духовита и гротескна слика пужмужа који се, попут Палчића, стубама од кукурузовине, тулуске, пење на врх суда како би гледао како се кува грах:

Ја га тури под огњиште,
Па отидо воду д' узмем
Моје мушко не мирује:
Од тулуске стубе гради,
Па се качи на вр' грне,
Гра' се кува, он га гледа.

Прича о лошој, нежељеној удаји претаче се овде у духовиту слику детета које се у непримереној улози мужа и домаћина понаша у складу са својом дечјом природом – тамо где треба делати спава, а тамо где треба мировати следи неукротиву радозналост детета.

Може се лако учинити да се ово излагање бави давно разрешеним проблемом. Тим пре што готово нема истраживања, било општег, било оног усмереног на поједине писце и дела, које на овај или онај начин не констатује постојање суштински важних генетичких, поетичких и тематско-значењских веза између усменог стваралаштва и српске књижевности за децу. Усмена/народна књижевност сагледава се у књижевноисторијским уопштавањима књижевности за децу као „пе-

риод који претходи свим периодима и који је сапутник свих ранијих књижевних периода“ (Милинковић, 2010: 9), или се настанак и развој књижевности за децу непосредно везује за „вакум“ који настаје „након повлачења народних врста које су биле *лијерарна храна младежи иако нису биле њој намењене*“ (Петровић, 2011: 52, подвукла Љ.П.Љ.).

Однос деце према народној књижевности сагледава се на општем плану као врста духовне блискости, засноване на заједничкој наивности и елементарности,¹⁴ а издвајају се и „усмени модели намењени искључиво деци“ (Милинковић, 2010: 8),¹⁵ или „еминентно дечје врсте“ (Петровић, 2011: 55).¹⁶

Исто важи и за испитивања појединих аутора, где се, по правилу, наглашавају њихове генетичке, поетичке и садржинске везе са усменом књижевношћу. Тако, практично, нема општијег текста о Змају, Григору Витезу, Момчилу Тешићу, Бранку В. Радичевићу, Бранку Ђопићу, који не указује и на везу ових песника с усменом лириком у домену садржине, жанрова, поетике. Више посредно, усменим певањем намењеним деци бавили су се и етнологзи, попут Тихомира Ђорђевића (Ђорђевић, 1990); педагози, попут Јована Миодраговића (Миодраговић, 1914); или психолози, попут Жарка Требјешанина (Требјешанин, 1991), али књижевно-теоријски, значењски и естетски аспекти ових релација

14 О томе сведоче и следеће тврдње: „[Народна књижевност – нап. Љ.П.Љ.] није стварана за децу, али је по садржини, по језику и стилу, по форми и начину уметничког обликовања веома блиска афинитету дечје природе“ (Милинковић, 2010: 8); „дечја књижевност носи одсјај народног духа“ (Петровић, 2011: 52).

15 „Ташунаљке, цупаљке, лазаљке, разбрајалице, ређалице и брзалице“ (Милинковић, 2010: 8)

16 „Успаванке, лазаљке ташунаљке, цупаљке, ругалице, бројалице, брзалице и ређалице“ (Петровић, 2011: 55).

остали су у њиховим радовима углавном занемарени, па зато ове студије, иако су, несумњиво, значајне за свако целовитије сагледавање културолошких аспеката релације усмено – писано, ипак нису примарно интересантне за преваходно књижевно истраживање.

Зашто би, ипак, требало проблематизовати могући удео српског усменог песништва у генези и развоју српске књижевности за децу? Па, рецимо, бар из два разлога: зато што нам се чини да већина досадашњих истраживања ову везу констатује, али не испитује њену природу и њене значењске и поетичке утицаје, и зато што се врло често у овим паралелама и уопштавањима усмена књижевност узима здраво за готово, било (када је о лирици реч) као једноставна, наивна, лако разумљива, па, у крајњој консеквенци, елементарна, „примитивна“ форма песничког праговора, коју писана уметност прихвата и „надграђује“, било као васпитни и морални узор, нека врста увода у национално васпитање, када је реч о епици.

Ретки су радови и истраживања у којима се јасно и прецизно, са пуном научном скрупулозношћу, сагледавају одлике, поетика и значење усмених жанрова и који указују не само на сличности и рефлексе усменог стваралаштва у писаном, већ и на битне разлике и историјску, културолошку и поетичку условљеност тих разлика. У таква истраживања свакако спада, пре свега, књига Тамаре Грујић *Змајево ѣеснишћиво за децу и усменокњижевна ѣтрадиција* (Грујић 2010). У овој студији питање рефлекса усмене књижевности и традиционалне културе у Змајевом песништву за децу испитано је довољно обухватно и са становишта Змајевог песништва и с обзиром на усменокњижевна дела која се у њему огледају. Уочене везе су детаљно разматране на нивоу жанровске структуре Змајевог песништва

и њеног односа према усменој књижевности, затим с обзиром на садржинске и мотивске везе и с обзиром на сличности и разлике у погледу на свет. И, што је за књижевну анализу особито важно: ауторка све ове односе разматра са становишта њихове функције и њиховог доприноса естетској вредности и значењима Змајевог певања за децу.

Тамара Грујић је тако, рецимо, утврдила и нека битна разлика Змајеве поезије и слике света и вредносног система усмене поезије и традиционалне културе. Ова одступања настала су као последица новог, грађанског погледа на свет и Змајеве укупне позиције дечјег песника који разоноди, игра се, али и поучава. Тако ће, показује она, лекар и рационални грађански интелектуалац одбацити расипање и претеривање у храни и пићу које лежи у основи традиционалне обредности,¹⁷ прокламујући уместо њега здраву умереност јасно супротстављену оном Вуковом сведочанству из *Животија и обичаја народа српскога*: „О Божићу се опити и побљувати није никакове срамоте. (‘Ако сам се опила, Божић ми је дошао’)“ (ЖОНС: 25).

Поред суштинског доприноса изучавању Змајевог песништва за децу студија Тамаре Грујић дала је и неке доприносе који имају општи значај за тему којом се бавимо. Она је, пре свега, указала и на нужно проширивање оног круга усмених жанрова који имају генеричке везе с песништвом за децу, тако поред „еминент-

17 Песма коју је Вук Караџић насловио *Божић зове хоће часи у кући* (СНП V: бр.191) изричито позива на изобилно трошење, у којем се одступа од свакодневне мере:
 Наврћите *добре овне* на ражњевима,
 Сијеците суво месо, а не *мјериће*,
 А ложите *круйна дрва*, не *цијејајће*,
 Приправ’те ми *досија* вина, рујна црвена,
 И ракије лозоваче *йрве* бокаре... (Подвукла Љ.П.Љ.)

но дечјих врста¹⁸, које побрајају претходни аутори, Грујићева с разлогом испитује и однос писане поезије према шаљивим и посленичким песмама и, што је посебно важно, према обредним и обичајним песамама, које обухватајући и обједињавајући традиционални колектив нужно укључују и децу,¹⁹ било тако да им се непосредно обраћају, било тако што призивају рађање као суштински, неодвојиви део сваког благостања.²⁰

Иако се са становишта модерног читаоца усмене обредне песме могу доживљавати и као песме за децу и као песме о деци,²¹ оне су, без обзира на то, апсолутно неизбежне за свако разматрање представа о детету и детињству унутар традиционалне културе. Тим пре, што међу њима има и оних које досежу изузетну, трајну поетску вредност. Таква је, рецимо, слика одојчета у лазаричкој песми намењеној детету у колевци, озарена ретком метафором „пуценце“ (дугменце) и уоквирена сјајем сребра и свиле које се плету око њега:

18 Она уноси и жанрове које Петровић и Милинковић не помињу, попут песама о првим зубима, проходаница.

19 Посебна област истраживања могла би се отворити и када је реч о још увек живом дечјем фолклору, усменим облицима који се преносе међу децом, а делом су настали и од обредних и обичајних песама које су изгубиле свој некадашњи религијски контекст. У такве облике спадају, рецимо поједине дечје игре, попут *Ласће*, *ѣроласће*, које су релативно скоро биле део обредне праксе одраслих, али су, са заборављањем обреда, постале део дечјег фолклора (види: Вишекруна 2004: 116–117).

20 Тамара Грујић указује и на значајне рефлексе појединих говорних израза, попут загонетки и питалица, пословица, благослова, али и на рефлексе усмених прозних врста, шаљивих приповедака, предања, басне, елемената бајке. Ово проширивање и вишеструко усложњавање релација модерне, писане поезије за децу и усмене књижевности изузетно је значајно, пошто се без њега тешко може сагледати настанак и развој српског песничтва за децу.

21 Треба нагласити и то да је ово разграничење често сасвим условно.

Има мајка пуценце.
 Де ће да га ушије?
 – На кошуљу под грло,
 Сас две игле сребрне,
 Сас два конца свилена.
 Игле гу се кршеу,
 Конци гу се мрсеу!

(Васиљевић – Косово: бр. 379 /2/)

Реч је о песми коју може прихватити и дете предшколског или раношколског узраста, пре свега као израз дубоке мајчинске нежности и сложену, дубоко упечатљиву метафору духовне и физичке блискости мајке и детета, коју сугериши интимни додир тела и кошуље и смештање детета под грло, где су према традиционалним веровањима „врата душе“,²² као и танана паучина замршених свилених нити, која се попут гнезда свија око њих. Иако обредни карактер песме, превазилази могућности разумевања детета реципијента, песма је жива и сугестивна и ван свог културолошког, религијског и магијског контекста, она поетски одражава онај однос у коме је одојче мајци драго и блиско попут властите душе.

Нажалост, без обзира на вредне научне и истраживачке импулсе остварене у испитивању веза усмене поезије и поезије за децу, постоје читави домени који су углавном остали изван истраживачког обухвата, поготову у изучавању књижевности за децу, иако су

22 «...под горлом (с.-х. došla komu duša pod grlo [Matešić 1982: 111]); в јамке на шее (с.-х. došla komu duša u podgrlac)» (Толстая, С. 2000: 52–95. Према: http://www.inslav.ru/index.php?option=com_content&id=396:-19782006&catid=29:2010-03-24-13-39-59&Itemid=62 (16. 6. 2013). „Кад душа дође у подгрлац“ означава предсмртни час, тренутак пре коначног дељења с душом. Види: РСХКJ/IV (1971): 550; Матешић 1982: 111.

суштински важни за сагледавање веза писаног песничства за децу и усмене књижевности. Тако и поред значајних студија Тихомира Ђорђевића, Јована Миодраговића и Жарка Требјешанина, ми као култура још увек немамо целовиту, на основама модерних књижевних, историјских, социолошких, антрополошких, психолошких, културолошких, економских истраживања засновану студију о детету у традиционалној култури, која би отварала увид у целовито сагледан концепт детињства. Без тога ми, у ствари, не поседујемо онај основни општи контекст, који би могао послужити као фон за испитивање представа о детету обликованих у различитим жанровима усмене књижевности. А не би требало занемарити чињеницу које нисмо увек свесни да се наше савремене представе о томе шта је то дете, које су границе детињства, шта је социјална улога детета, не поклапају у потпуности ни с представама Змајевог времена, а камо ли с представама традиционалне културе.

Да бисмо могли да јасније сагледамо генеричке везе писане и усмене поезије за децу, морали бисмо и да много прецизније уочимо управо те разлике које деле наше схватање детета и детињства од оног које су делили наши преци. Много тога се променило чак и када је реч о успаванци, која је до данас очувала своју елементарну функцију и која се, на први поглед, може учинити безвременим, саморазумљивим, увек истим жанром с увек истом функцијом: умирити и успавати дете, гласом и, евентуално, ритмичним њихањем. Данас ће, на пример, мало коме пасти на памет да је успаванка жанр намењен готово искључиво мушком детету. Међутим, у записима усмених успаванки, чак и када узмемо у обзир оне настале до седамдесетих година двадесетог века, сасвим су спорадичне песме у којима се поименце помиње женско дете или које се могу певати и женском

детету (код Вука нема ниједне). Данас се сасвим изгубила и она, условно речено колективистичка усмереност усмене успаванке, па и успаванке Змајевог доба,²³ која детету над колевком пева о будућем служењу колективу и његовим интересима и спаја у истој песми рођење, свадбу, дорастање до оружја. Па и сам ритуално магијски, заштитни аспект успаванке, који је, верујемо, био једна од превасходних функција традиционалне успаванке, рекло би се, више не функционише.²⁴

Те се разлике између песништва за децу данас и традиционалне усмене лирике можда најсуштинскије испољавају у представама о времену на којима почивају усмене песме намењене деци, па, могло би се рећи, и обичајна лирска песма уопште. Песме на бабинама, проходалице, стрижбарске, успаванке обележавју прве сегменте животног циклуса јединке који се наставља свадбеним песмама, здравицама и из кога, најзад, јединка излази отпраћена тужбалицом. Овакво сагледавање човековог животног тока лежи у основи оног специфичног сажимања времена које се повремено среће у овим обичајним песмама посвећеним и намењеним деци. Привидно једноставна стрижбарска песма спреже тако у магични чвор садашњост и будућност јединке:

23 Змајева идеална драга у *Ђулићима* свом мушком чеду пева успаванку – националну будницу:

Да искочиш из колевке, сине,

Да покупиш по свету врлине,

Да се пустиш сам на своја крила, –

Јер те мајка роду наменила (Јовановић 1979/І:LXIII).

24 Или је бар потиснут у дубље слојеве свести. Иако се савременом одојчету не певају успаванке – басме које терају уроке («Уроци ти под ногама били, / Као дору под копита чавли...»), црвени конач који му се често веже око руке, или црвене бројанице, сведоче о неугаслој родитељској потреби да заштите дете амајлијом против злих очију, чак и ако на свесном нивоу одбацују такву идеју.

Стрижи, куме, стрижи,
Како стрижеш, куме,
Такој и да венчаш,
Како ће да венчаш, куме,
Такој ће да крстиш.
(Ђорђевић, Д. 1990: бр. 189)

Унутрашња логика овог преплитања јасна је. *Како сћириже*, кум ће тако обавити и читав низ будућних обреда. Укупна обредна пракса везана за рођење (види: Ђорђевић 1990) може се посматрати као низ обреда прелаза којима се дете одваја од оностраног и интегрисхе у породицу и заједницу. Исправно обављање једног од првих корака на том животном путу, повлачи низ добрих исхода за сваког ко у обреду учествује.

Песма коју наводимо, за разлику од већег дела стрижбарских песама, не описује само обред и даривање које му следи. Налогу да се ритуално шишање обави, садржаном у првом стиху „Стрижи, куме, стрижи“, следи опис дугорочног, животног смисла обреда. „Како треба“ спроведен обред наговештава заједничку посвећену и благословену будућност:

Од првог стрижења косе до венчања и новог крштења, време се магијски сажима и убрзава, а обредни круг се затвара, све се везује једно за друго, све се једно другим објашњава и условљава.

Ако иницијацијско прво шишање, па тиме и коначно одвајање детета од оностраног, буде спроведено како би требало, све ће се и надаље како ваља одвијати у његовом животном току. Свето празнично време условљава свакодневно, животно трајање јединке (Пешикан-Љуштановић 2012: 28).

Као „стециште човекове животне снаге“ и потенцијална веза са хтонским (Толстој, Усачова, 2001:

286–287)²⁵, коса је моћан магијски реквизит и њоме се вишеструко манипулисало у обредима прелаза везаним за рођење. Стрижба или стрижење, шишање, стриг, плетење, плетиво, настригување (Ђорђевић, 1990: 263–273), била је значајан корак у укључивању новорођенчета у заједницу. Стрижба је била „велика породична радост и [...] особита свечаност“ (Ђорђевић, 1990: 266), а обављао је углавном крштени кум, или, ређе, онај ко жели да ојача и успостави везу са породицом.²⁶ Оцртавањем добрих исхода благосиљају се у песми сви учесници обреда: дете ће дорасати до венчања и до родитељства, а кум ће чинећи *шиша њреба* и *како њреба* ући заједно с њим у наговештени магијски круг рађања и плођења недотакнут смрћу.

И успаванка може у целини бити окренута будућности. Тако у запису са Косова (Бован 2001: 320), сестра (дада) жељу за мирним и здравим сном детета („да му дете спије, кано мало јагње“), поткрепљује благословом који слуги будућу свадбу:²⁷

Да му дете буде танко и високо,
Да му дете бидне бело и црвено!

25 Коса је на живоме «мртва» може се без бола сећи и на мртвоме «жива», због повлачења ткива стиче се утисак да она наставља да расте и после смрти.

26 «Ко жели ући у својбину са каквом одличном православном обитељи, бива стрижени кум, то јест кумује при свечаном стрижењу коса дјетета. Тим ступа у родство и с дјететом с његовом фамилијом» (Вогојић 1874: 388).

Када Вук Мандушић у Горском вијенцу презриво одбаци шишано кумство («Нема кумства ка крштена кумства», «Кум ћу бити, а прикумак нигда» – Његош 2010: 65. и 66), верујемо да је ту реч о потоњем заборављању смисла обреда вероватно старијег од хришћанског крштења или чак о његовом свесном одбацивању у часу пуне идеолошке конфронтације са иноверницима.

27 Белило и руменило били су у традиционалној култури симбол девојачке доспелости за удају.

Понекад, успаванка, бар привидно, казује само о прошлим збивањима, сводећи се на слику успаваног детета и мајчино певање о његовом рођењу:

Љуљу сине, сан те преварио,
 Љуљу сине, у шикали беши.
 Душко ми се у гори родио,
 У горици ђе се легу вуци.
 Вучица му и бабица била,
 Б'јела вила мл'јеком задојила.
 (Васиљевић – Санџак: бр. 78)

Ипак, оно што знамо о бићима окупљеним око овако опеваног рађања, наговештава и благослов и магијску заштиту у будућности, која се не изриче, али се слуги.

Време у усменој успаванки најсугестивније је онда када се обликује као сажимање прошлости, садашњости и будућности. Дарови и белези стечени у прошлости, у часу рођења, условљавају развој и будућност детета. Успаванка тако може непосредно „одгонетати“ будуће последице прошлих збивања (Васиљевић – Санџак: бр. 296). Нагомилане сакрализоване радње:

Мајка сина у ружи родила,
 Б'јела вила на бабиње била,
 Челица га медом задојила,
 Ластавица пером закитила,

саме по себи су благословене и слуге низ будућних квалитета:

Да је румен ко румена ружа,
 Да је бијел к'о бијела вила,
 Да је итар као ластавица,
 Да је радин к'о 'чела малена...

На крају, ова магијска заштита детета, пожељним култним радњама и говором, прераста у саму песму и певање који издвајају, обједињавају и благосиљају мајку и дете:

Пјесму пјева твоја сретна мајка,
Да си сретан и весео мајци!

Маркирајући садашњост мајке и детета, песма исказани благослов – „Да си сретан и весео мајци!“ – шири и потврђује визијом благословене прошлости и слутњом здраве, лепе, радне будућности детета.

Сажимање прошлости, садашњости и будућности, остварено унутар усменог певања, може, са становишта модерног читаоца, бити готово комично. Тако одојче у магијски убрзаном времену одбија сису да би се женило: „Нећу те више сисати, / Већ ћу се јунак женити“ (СНП V: бр. 278). Мајка кумулира све што може бити добро и благословено као да већ *јесће*. Одојче „јашкикује“ „свако јутро и вечером“, а „ђевојчица, / танка, б’јела и румена“ свија се око двора:

Прођ се, диво, Јова мога,
Многе су га моме брале,
Ма га њесу одабрале,
За Јова је шћер у цара
Јову слична и прилична
(СНП V: бр. 276).

У модерној, десакрализованој, рецепцији ове песме игра, хумор, па и елементи сасвим модерног поетског нонсенса, излучују се из магије речи и поново се у њу враћају, градећи и данас живу и сугестивну песму.

Ова тема се могла разматрати и као однос конкрет-

них песничких опуса или појединих збирки и циклуса према усменој књижевности, или као низ сложених релација између прозе за децу и усменокњижевних облика, али то само сведочи да су укрштаји усменог и писаног у књижевности за децу изузетно широка и за истраживање и те како отворена и продуктивна област.

СКРАЋЕНИЦЕ:

АНКД: Вујчић, Никола. *Анѣологија народне књижевностии за децу*. Београд: „Откровење“. 1977.

Васиљевић – Косово: Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије с Косова и Мејѣохије*. Приредила Зорислава М. Васиљевић. Београд: Београдска књига; Књажевац: Нота. 2003.

Васиљевић – Санѣак: Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије из Санѣака*. Београд: Научна књига. 1953.

Веселице: Алексић, Драгољуб. *Дечје веселице. Песме из народа*. Београд: Б. И. 1939.

ЖОНС: *Живѣи и обичаји народа срѣскоја*. Описао их и за штампу приурговѣо Вук Стеф. Караѣић. Београд: Српска књижевна задруга. 1957.

Златковић – Пирот: Златковић, Драгољуб. *Тулу лан булку лан. Песме за децу и дечје ѣесме из ѣиројској краја*, Пирот: Дом културе. 2002.

Златна жиѣа: Клеут, Марија. *Злайна жиѣа ѣреко белој свеѣа. Говорне народне умѣворине*. Нови Сад: Светови. 1992.

РСХКЈ IV: *Речник срѣскохвайској књижевној језика*. Књ. IV. О–П. Нови Сад. 1971: Матиѣа српска. 1971.

СНПБХ: Петрановић, Богољуб. *Срѣске народне ѣјесме из Босне и Херѣѣовине*. Књ. 1. Лирске. Приредио Новак Килибарда. Сарајево: Свјетлост.1989.

СНП I: *Срѣске народне ѣјесме*. Скупио их и на свијет издао- Вук Стеф. Караѣић. *Књиѣа ѣрва, у којој су различне женске ѣјесме*. Беч 1841. Сабрана дела Вука Караѣића. Приредио Владан Недић. Београд: Просвета. 1975.

СНП V: *Српске народне њјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига њјета у којој су различне женске њјесме*. Приредио Љуб. Стојановић. Биоград: Државно издање. 1898.

СНПр I: *Српске народне њјесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Караџића*. Књига прва. *Различне женске њјесме*. Приредили Живомир Младеновић и Владан Неџић. Београд: Српска академија наука и уметности. 1973.

ЛИТЕРАТУРА:

Алерић, Верица- Бућан, Драгана. *Игре које ђаци воле*. Београд: Издање аутора. 2010.

Бован, Владимир. *Лирске и ејске њјесме Косова и Мејхохије*. Приштина: Институт за српску културу; Београд: Народно дело – Стручна књига; Исток: Дом културе. 2001.

Ван Генеп, Арнолд. *Обреди њјрелаза. Сисџемајџско изучавање рџијуала*. Са француског превела Јелена Лома. Српско издање приредио Александар Лома. Београд: СКЗ. 2005.

Вишекруна, Данка. „Весела у пост српске паорске младежи у Новом Саду”. *Зборник Мајџице српске за друџијвене науке*. 2004. 116–117.

Грујић, Тамара. *Змајево њјесниџијво за децу и усменокњјижевна џтрадиџија*. Нови Сад: Змајеве дечје игре. 2010

Ђорђевић, Драгутин М. *Народне њјесме из лесковачке области*. Приредио Момчило Златановић. Београд: Српска академија наука и уметности 1990.

Ђорђевић, Тихомир. *Деца у веровањима и обичајима нашеја народа*. Београд: Идеа; Ниш: Просвета. 1990.

Јовановић Змај, Јован. *Ђулићи. Ђулићи увеоци*. Одабрана дела Јована Јовановића Змаја. Књ. I. Редактор Младен Лесковац. Приредио Бошко Петровић. Нови Сад: Матица српска. 1979.

Крел, Александар. *Дечије игре. Традиционалне српске такмичарске дечије игре у Товаришеву (Бачка)*. Београд: Српски генеалоџки центар. 2005.

- Марјановић, Весна. *Традиционалне дечје иѣре у Војводини*. Нови Сад: Матица српска. 2005.
- Милинковић, Миомир. *Нацртѣ за ѣериодизацију срѣске књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре. 2010.
- Миодраговић, Јован. *Народна ѣедајоѣија у Срба или како наш народ ѣодиже ѣород свој*. Београд: Задужбина Ил. М. Коларца. 1914.
- Његош, Петар II Петровић. „Горски вијенац”. *Петѣар II Петровић Њеѣош*. Приредио Миро Вуксановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске. 2010.
- Опачић, Зорана (прир.). „Два и по века српске књижевности за децу и младе“. *Анѣолоѣија књижевности за децу. 1*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018. 17–49.
- Павловић, Миодраг. „Предговор“. *Анѣолоѣија лирске народне ѣоезије*. Београд: Вук Караѣић, 1982, стр. 7–[18].
- Петковић, Новица. *Два срѣска романа: стѣудије о „Нечистѣј крви“ и „Сеобама“*. Београд : Народна књига. 1988.
- Петровић, Тихомир. *Увод у књижевностѣ за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „На јабуци записано”. *Лирске народне ѣесме*. Приредила Љиљана Пешикан Љуштановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске. 2012. 19–48.
- Роѣћ, Сања. „Како спасити читање? Књижевност за дјецу и младе на италифоним просторима: Италија, Талијанска Швицарска, Истра и Кварнер“. Наведено према рукопису
- Толстая, Светлана Михайловна. „Славянские мифологические представления о душе”. *Славянский и балканский фольклор. Народная демонологија*. Ответственный редактор Светлана Михайловна Толстая. Москва: Издательство „Индрик”. 2000. 52–95.
- Толстој, Никита Иљич – Усачова, Валерија В. „Коса” *Словенска мѣѣолоѣија. Енциклоѣеѣијски речник*. Редактори: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд: Zeptherbookworld. 2001. 286–287.

- Томић, Миомир – Томић, Тамара. *Енциклопедија дечијих ишара*. Земун: ЈРЈ. 2010.
- Требјешанин, Жарко. *Представа о дејелу у српској култури*. Београд: Српска књижевна задруга. 1991.
- Вогјић, Валтазар. *Zbornik sadašnjih pravnih običaja u Južni Slovena. Građa u odgovorima iz razliĉnih krajeva slovenskoga juga*. U Zagrebu: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 1874.
- Kessen, William. „The Child and Other Cultural Inventions“. *American Psychologist*. Vol. 34. Number 7. July 1979. 815–820. Штампано.
- Матејић, Јосип. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Terranova, Nadia. *Un'idea di infanzia. Libri, bambini e altra letteratura*. Trieste – Roma: Italo Svevo. 2019. Штампано.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks. 1996.

Валентина Питулић
Филозофски факултет
Универзитета у Приштини
са привременим седиштем
у Косовској Митровици
valentine.pitulic@pr.ac.rs

39:781(497.11)

Оригиналан научни рад

ПРЕСТАН ПРЕСТАН КИШИЦЕ

Функција симбола у дечијем фолклору
са Косова и Метохије

Дечији фолклор са Косова и Метохије представља жанровско богатство у којем налазимо архаичне облике свести који су се, конзервирани у затвореној етнопсихолошкој заједници очували кроз време. У палимсесту текста налазимо симболе који упућују на кућу, окућницу, свет биљака и животиња, али и хришћанске симболе доминантне у овој религиозној средини. Симболи су имали значајну улогу у одрастању детета и формирању односа према свету. У структури ових облика усменог наслеђа архаични слојеви указују на однос овде/тамо који уводе дете у свет сигурности и свет који је далек и мистичан. У раду ћемо се бавити доминантним симболима, имајући у виду успаванке, ређалице, ташунаљке и разбрајалице.

Кључне речи: Косово и Метохија, говорне народне творевине, симбол, дете, игра, сунце, вук, сан

Ако говоримо о књижевности за децу у српској фолклористици са Косова и Метохије показало се да постоји врло богата грађа која захтева студиознији приступ, имајући у виду лексичко богатство које је векови-

ма чувано, посебно на територији која је била затворена и тиме зачувала архаичне облике свести инкорпориране у текст дечијег фолклора. Дечији фолклор представља један од најстаријих облика фолклорног исказа и он се изражава у два вида. Они облици текста који изговарају деца и усмена грађа коју изговарају одрасли а намењен је деци. Теоретичари књижевности најчешће исказују став да филолошки приступ не даје довољно резултата, већ је потребан интердисциплинаран приступ, где посебно треба укључити психологију и то дечију, која прати развој детета и утицај текста, који се изговара, на његову психу. Од великог значаја су етнолингвистичка истраживања који се бави лингвистичком анализом текста чиме се посебно бавила Биљана Сикимић.¹

Грађа која је забележена на Косову и Метохији не разликује од грађе дечијег фолклора на другим територијама где су живели Срби, али се анализом појединих симбола показало да постоје извесне специфичности, имајући у виду дуг период робовања под Турцима, који ће утицати на текст фолклорне грађе. У овим текстовима доминирају симболи животиња, биља, боја, простора, који на неки начин одређују однос детета према околини.

Када је реч о животињама у фолклорној грађи углавном доминирају домаће животиње, оне које су у видокругу средине у којима је настала фолклорна грађа, осим вука који има посебну улогу у именовану детета у српској култури (Требјешанин 1991: 139–140) и који је углавном везан за хтонски предео шуме, али и као асоцијација на рођење мушког детета. У грађи са Косова и Метохије у тексту се појављују: гуске, коњ, петао, зец,

1 Биљана Сикимић: „Савремена истраживања дечјег фолклора, *Савремена српска фолклористика 1*, ур. Зоја Карановић и Јасмина Јокић, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност; Центар за истраживање српског фолклора, Нови Сад, 2013, (269-268).

ћурке, ован, јаребице, рибице, овца, јагње, вук, пиле, лисица, крава, мољац, петао, миш, орао, препелица.

Животиње су активне, имају одређену функцију, али не може увек да се одреди њихово делање, већ понекад остају само у сфери визуелног доживљаја света. У једној разбрајалици помињу се „четири гуске на воду“, где доминира бела боја која асоцира на чист свет у којем нема опасности и који носи у себи атрибут светлости, као важан моменат у одрастању детета (Бован 1980: 203). Животиње најчешће добијају атрибуте које имају у свакодневном животу и нема померања у смислу дубљег значења. У бројаницама често налазимо петла и кокошку који се „појављују (се) као изразито демонске животиње“ (СМР 1970: 328). У једној бројаници петао је смештен у простор хтонског (таван) где се догађа разрешавање бројанице у којој он одговара да нема зоб да подари коњу² јер он није ни копач ни орач већ „кокош и чепрљач“. (Бован 1980: 205). Петао остаје у сфери свога деловања. Он је активан принцип, а то кретање које усмерава дете у правцу активног делања важан је моменат у сагледавању и разумевању света који га окружује.

У ређалицама је занимљива семантика животиња где у поступку ређања свака има одређено обележје, са необичним значењем. Шотка (патка) ће бити поткована, гуска зауздана, лисица ће имати ћердан, на вуку ће бити кадива (скупоцена одежда), а на зајцу гаће. Ови симболични атрибути на инверзиван начин изазивају смех, а спој неспојивог ствара неочекивани ритам и радост. Сим-

2 „Коњ је, очигледно, припадао свету човека. Третиран је тако рећи као пуноправни члан домаћинства. Међутим, то је била само једна страна његовог замишљеног лика. Понекад су му приписивали својства која су иначе била карактеристична за бића из света природе. У њему су сељаци видели и нешто страно, непознато, нешто што изазива подозрење, па и страх“. Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 њојмова*, Нолит, Београд, стр. 39).

болика животиња има посебну функцију у ређалицама која иде у правцу ређања која почиње грлицом, иде преко мачке, да би се дошло до новог значења где:

„Мачка мене калем
ја калем ђаку
ђак мене књигу
ја књигу богу
бог мене срећу
ја срећу у врећу
преко прага те у кућу“.
(Бован 1980: 216)

Постављање у исту раван животиња које су у окружењу детета, ђака и књиге, као и Бога који дели срећу која улази у кућу, значајни су симболи у одрастању детета. Присан однос са животињама, као и симболично значење књиге која се креће у правцу даривања Богу важан је архетипски образац у васпитању. Наиме, у овој ређалици животиње представљају хоризонтални свет, земаљску релацију у свести детета, док ће књига бити повезана са ђаком који дарује књигу, а она бива дарована Богу. Веома важан моменат је увођење у текст појам среће која се везује за Бога, али се круг кретања ипак завршава у дому, што је веома важан архетипски образац преко кога дете ствара свест о важности књиге, ђака, Бога и на крају среће која улази у кућу:

„Ђак мене књигу
ја књигу богу
бог мене срећу
ја срећу у врћу
преко прага те у кућу“.
(Бован 1980: 216)

Занимљиво је што у варијанти ове ређалице поп даје књигу субјекту који изговара ређалицу, да би наставио даривање које иде у правцу Бога. Присуство књиге и везивање за ђака и попа указује на значај књиге у средини у којој је Црква имала јак утицај и где је присуство свештеника и ђака који уче књигу било уобичајено. Присуство ових симбола утицај је средине и специфичности етнопсихолошке заједнице Срба на Косову и Метохији.

У једној ређалици успоставља се однос између петлова који „поју на разбоју“ (Бован 1980б: 219) и кучке која поје у Софији да би ређање домаћих животиња од петла, вепра, вола ишло у правцу успостављања односа са Богом. Атрибуција Бога иде у правцу обезбеђивања здравља што видимо у стиху „Бог ће нама здравље дати“ (Бован 1980: 220).

У семантичко значење животиња често је позициониран однос између средине и хтонских симбола који долазе из историјског миљеа, а то су у средини на Косову и Метохији најчешће Турци. Животиње врло често имају улогу одношења дарова у далеке градове. Ако је град далеко, он најчешће има необично име (на пример Чупор) али има и атрибут хтонског. У једној бројаници поставља се питање „Што чинеше Чупор“ (Бован 1980б: 221) да би одговор ишао у правцу поништавања хтонског и успостављање равнотеже и хармоније:

„Што чинеше Чупор?
Остреше сабљу
да закоље пиле
беж пиле преко поље
иде Турчин да те коље
иде Вуча да те брани.
(Бован 1980: 221)

У овом тексту можемо потражити опозитан однос имеђу Турака који имају атрибуте хтонског и имена Вук („иде Вуча да те брани“) који је у традиционалној култури Срба имао улогу заштитника, односно тотема (Чајкановић 1994: 451–462). Када је реч о природи присутни су они појмови које срећемо у свакодневном животу, а који стварају распевану атмосферу у којој доминира радостан доживљај света. Чести су деминутиви у обраћању па ће у једној ређалици народни певач рећи: „Врни, врни кишице/мајка ти се мољаше“ (Бован 1980: 216). У обраћању сунцу, као извору живота молба је умерена на његову топлину и покретање радње:

„Греј, сунце, греј
да грејемо руке
да истерамо ћурке
пред ацина врата.
(Бован 1980: 216)

Присуство сунца, као извора живота важан је момент у позитивном односу према свету у који дете улази и у којем осећа присуство тоpline. Управо симболика сунца указује на архаичност текста, а посебно успостављање таквог односа у којем лирски субјект, у директном обраћању, зове сунце да греје руке да би истерали ћурке „пред ацина врата“. Овде уочавамо активан однос сунца и субјекта и у овом жанру народне књижевности углавном доминира активан принцип, односно делање које позива децу на акцију. Семантика животиња, биља и небеских тела значајна је за стварање погледа на свет у којем је све у некој врсти игре и повезаности. Биљке су такође значајан део у структури текста где се појављују углавном оне које су у видокругу детета као што су кукурек („кукурек да тукне“), врба, јабуке, крушке, трешње, јагоде...

Занимљиво је како се у говорним народним творевинама позиционира простор, односно шта простор значи у свести детета. Примећујемо да је направљен опозитан однос између позитивног, светлог простора, и тамног. Светао простор, као што је башта асоцира на позитиван исход док ће простор хтонског бити таван, „место на којима радо бораве душе предака и демони“ (СМР 1970: 295) у којем се појављују симболична обележја хтонског попут Турака или јаничара. Народни певач је у простор тавана, који увек има значење хтонског, сместио и звучни моме-нат, а то је да неко „тропа на тавани“ (Бован 1980: 204).

Занимљиво је што у тексту разбрајалица налази-мо позиционирање простора на близу/далеко што је увођење детета у сигуран (*овај њпростѿор*) и простор који је далеко (*онај њпростѿор*):

„Сенци, менци, на каменци
иди тамо де ти реко
нити близо ни далеко
у свилене пеленице
а у златне одеждице“.
(Бован 1980: 210).

У дечијем фолклору посебно место имају бројеви. У тексту свих жанрова углавном се појављују једноцифрени, од један до десет и ту се најчешће бројчани низ завршава, после чега долази до промене. У једној разбрајалици иза нумеричког низа појављује се башта у којој „многo крушке расту/крушка/јабука/напоље си ти,/ти да жмуриш“ (Бован 1980: 204).

У тексту доминирају појмови попут: манастир, кућа, камен, девојке, млеко, девојчице, другарице, син Сенадин, свилене пеленице, златне одеждице „у свилене пеленице/а у златне одеждице (Бован 1980: 210). За одрастање деце

значајно је да се појављује простор куће, односно дома, као тачке ослонца (Елијаде 2003: 78–81) затим ципеле које асоцирају на ходање и одрастање детета. Простор куће најчешће је апострофиран бројем девет³ као последњи у низу једноцифрених бројева и који је у народној традицији стајаћи број („евелеме, девелеме/девет куће/коломбоће“ (Бован 1980: 203)). У тексту се појављују и симболи који указују на основне вредности живота као што су њива, снопче, срп, жито, воденица, брашно, бака, колач:

„Овца мене јагње да
ја јагње вуку
вук меме трбујче
ја трбујче кавазу
каваз мене српче
ја српче њиве
њива мене снопче
ја снопче вршаљу
вршаља мене жито
ја жито воденице
воденица мене брашно
ја брашно баке
бака мене колач.“
(Бован 1980: 228)

Вредносни симболи појављују се и у облику свиле, мараме, вечере, као асоцијације на светлост и са-

3 „Sačinjen od svemoćnog 3x3, trostruka je trijada; dovršenost; ispunjenje; postignuće; početak i kraj; celina; nebeski i andjeoski broj; zemaljski raj. 'Nekvarljiv broj.' Takodje broj kružnog obima, odakle podela ovog na 90 stepeni, a celoga na 360. Simbolizuje ga figura dva trougla. Koja je, opet, simbol muškog i ženskog, ognjenog i vodenog, planinskog i pećinskog principa“. Dz. K. Kuper, „Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola“ preveo Slobodan Djordjević, Prosveta-Nolit, Beograd, 1986, str. 25.

борност. У ташунаљкама „које су зачињене ритмом, звуком и покретом“ (Пешић, Милошевић 1997: 68) доминираће свила и осећање топлине коју пружа дом, посебно укућани окупљени око совре. У једној ташунаљки се пева: „Мотала, мотала/свилицу/на танану/ручицу“ (Бован 1980: 232). У цупаљкама налазимо свилене хаљине и папуче, али и хлеб (сомун), који је у обредно-обичајној пракси Косоваца имао значајну улогу:

„Деј, малено, деј, деј, деј
ће ти купим сомуне
деј, малено, деј, деј, деј
ће ти купим папуче
и свилене хаљине“
(Бован 1980: 233)

У лазаљкама или пузаљкама које су се певале када деца почињу да пузе налазимо симболе који су асоцијација на светлост и племенита осећања. Израз „лази буба, лази“ на топао начин апострофира први покрет детета који је везан за земљу, када дете пузи и народни певач га у језичкој равни по положају који заузима пореди са покретом бубе, да би већ следећем стиху отворио простор у којем доминира царева девојка која чека, односно тражи дете:

„Лази буба, лази
кој ми те тражи?
Мене ме тражи
царева девојка“
(Бован 1980: 235)

У једној лазаљки дете се позива да крене и прихвати се „за свилене рукаве/за свилене хаљине“ (Бован 1980: 235). У говорним народним творевинама, посебно

бројаницама, уочавамо који „у одређеним животним оквирима добијају специфична својства“ (Бандић 1980: 379) који представља завет ћутања да би се дошло до неког резултата:

„Ћути, ћути, дилбере
купићу ти ципеле
у ципеле ројке
да љубим девојке“
(Бован 1980: 203)

Завет ћутања је у функцији остваривања позитивног исхода, у овом случају куповина ципела, која асоцира на радост и савладавање простора да би се дошло до одређеног циља, а представља и неки облик иницијације (Генеп 2005). На радост асоцира и кашика млека, као својство хране и чистоте беле боје. Значајно је што се у овим говорним облицима уводи и ближњи, попут сестре, која има заштитничку улогу и која обавља важне радње које асоцирају на заштиту детета. Тако ће у једном стиху сестра преузети заштитничку улогу тако што народни певач прибегава традиционалним облицима заштите детета оштрим предметима који су стављани испод јастука да би се дете заштитило од демона. Занимљиво је на који начин се од заумног текста, који је врло тешко дешифровати, долази до текста у којем се развија хришћанско поимање света. Ово је важан моменат у увођењу детета у етнопсихолошку заједницу којој припада, али преко дечјих игара, односно разбрајалице, у којој су присутни хришћански симболи попут Богородице и Исуса Христа. Можда би разлог оваквог поступка требало потражити у јакој религиозности средине у којој су хришћански симболи полако улазили у палимпсест текста. У овој разбрајали-

ци почетак је зауман, и почиње устаљеном формулом којој срећемо и у другим разбрајалицима:

„Сенци, менци, на каменци
иди тамо де ти реко
нити близо ни далеко
но код двора Давидова
де се Дјева породила
Христа бога повијала
у свилене пеленице
а у златне одеждице“.
(Бован 1980: 213)

У овом примеру симболи са почетка текста полако прелазе у отварање позиције простора где се непознатом, неименованом бићу, говори да иде тамо далеко, и тиме се успоставља однос са оним коме је текст упућен. Онај коме се казивач обраћа упућује се на простор „код двора Давидова“ где се породила Дјева, која је:

„Христа бога повијала
у свилене пеленице
а у златне одеждице“.
(Бован 1980: 213)

У овој разбрајалици Богородици је додељен активан атрибут, који је из сфере сакралног⁴ сишао у сферу свакодневног. Богородица добија атрибуте мајке из ре-

4 „Прогнано из религиозног живота у строгом смислу речи, то *небеско светио* остаје делатно кроз симболизам. Неки религиозан симбол преноси своју поруку, чак и ако *свесно* није ухватљив у свом тоталитету, јер симбол се обраћа интегралном људском бићу, а не само његовој интелигенцији“; Мирча Елијаде, *Светио и њофано*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 2003, стр. 155)

алног живота, што је и разумљиво. Народни певач имао је потребу да Богородици да атрибуте конкретне мајке која повија своје дете (Христа) „у свилене пеленице“ и тиме је приближава реалности. Она је конкретна мајка, али и небеска, што у семантичкој равни представља стварање архетипске представе детета о конкретној мајци која добија небеске атрибуте. Богородица повија Христа у златне одежде чиме се успоставља однос са значењем златне боје као знака „напретка, бујности, свечаности и весеља“ (СМР 1970: 41).

У структури текста наћи ће се и калуђер кога народни певач зове „калуђере ђинђере“ (Бован 1980: 219) да би у наставку текста дошло до увођења појмова (Татара, Мађара и Јаничара) који представљају опозитан однос према средини која је сигурно обитавалиште детета:

„Калуђере, ђинђере
ко ти тропа по ћелере
да л' Татари, да л' Маџари
но ти бесни Јаничари
бију петла по табан“.
(Бован 1980:219)

У ређалицама доминира радосно осећање живота. Појмови су у вези једни са другима, а у њима је доминанна радња која се углавном одвија брзо. У овом жанру је чест мотив даривања са значењем симболичне замене за жртву. У игри су биљке, животиње и предмети. Радња (глаголи): купити, ићи, дати, носити најчешћи су и најфреквентнији. Глагол *гаји* указује управо на даривање, као својство архаичних заједницама у којима је дар имао посебно значење у свим обредима прелаза, а посебно приликом рођења детета (Генеп 2005).

У текстовима налазимо и благослове „који се заснивају на магијској сугестивности“ (Пешић, Милошевић

1997: 30) у којима се именују укућани женског и мушког рода („Кукај, кукај кукавицо/жив ти син Миладин/жив ти Петар домаћин/жив ти ћерка Милосава“ (Бован 1980: 221)) што указује на сабирање у оквиру породице, што је важан моменат у патријархалној култури, посебно за прво поимање света од стране детета. Ређалице понекад имају и форму молитве која има функцију обустављања неповољне радње, као што је падање кише. У ређалици која почиње стихом: „Престан, престан кишице“ (Бован 1980: 226) дата је идилична слика мајке са два детета који доје, као архетипска слика Велике Мајке. Народни певач као опозитан однос идеалне слике двоје деце уводи у текст и треће дете које плаче, а мајка га теши да је отац отишао да доведе кума да донесе игле, да превлачи преко неба да би се појавило сунце. Ова ређалица иде у правцу призивања сунца у којем су актери мајка и деца, а посебно отац који има активну улогу. Он је тај који уводи дете у хармоничан однос унутар породице у којем је мајка приказана као хранитељица, са атрибутима дојења, док је отац активни учесник дешавања и откривања неба да би угрејало сунце:

„Престан, престан кишице
мајка ти се мољаше
два детета дојише
и треће гу плакаше
тај се, тај се, брале
отишаја тала
да доведе кума
да предене и(г)ле
превлачи се небо
кај листо сребро
сребрно пуце
да огреје сунце.“
(Бован 1980: 226)

У ређалицама су присутни хришћански симболи попут попа и нафоре, али је занимљиво да у процесу ређања посебну функцију има књига и потенцирање жеље за учењем. У једној ређалици се каже:

„Крава мени млека
ја млеко Србину
Србин мени паре
ја две паре попу
поп мени нафору
ја нафору бану
бан мени зајца
ја зајца чаушу
чауш мени књигу
ја књигу ђаку
ђак мене у школу
ја у школу да учим“,
(Бован 1980: 228)

Када је реч о успаванкама оне у себи садрже различите симболе, а њихова основа је веровање у магијску моћ речи, упућене су детету и „треба да га чувају од ‘несана’ али и да га штите у сну“ (Пешић, Милошевић 1997: 252). У њима налазимо обрасце који упућују на формирање архетипа јунака и владара, што је разумљиво, када је у питању етнопсихолошка заједница у којој доминира идеал националног ослобођења. Преко симбола сабље и царства успоставља се однос према средини у којој је било важно формирати свест о могућој колективној и личној слободи. У успаванкама доминирају два плана, то су колективни и лични, у којем дете успоставља однос са светом, пре свега са мајком, што се углавном види у првим стиховима („Нина мајка сина да ми спава“ (Бован а 1980: 109), „Нина мајка сина у бе-

шици“ (Бован а 1980: 109), „Мирча да спије мајке у крило“ (Бован а 1980: 110), „Ој детенце, лепотанце“ (Бован а 1980: 110)). Почетни стихови успаванке, преко присуства мајке, стварају атмосферу заштићености, као и колевка, која је најчешће од шимшира, који се у народним песмама помиње као „лепо и скупоцено дрво“ (Чајкановић 1994: 216). Занимљиво је да у успаванкама често налазимо симбол вука, као некаквог старинског божанства (Чајкановић 1994а: 451-462) који одводи сан у гору, тако да је и овде омеђен простор овде/тамо, са значењем заштићен/опасан. У овом жанру вук добија заштитничку улогу, као древни тотем Срба („Сан у бешу, а несан под бешу/несан вуци у гору однели“ (Бован 1980а: 109). Или „Нинај сине, нинај моје злато/сан у бешу, а несан под бешу/несан вуци у гору однели/нинај, сине, мајке да порастеш“ (Бован 1980а: 109).

У успаванкама су присутне слике у којима је сан приказан као живо биће које хода, има контакт са укућанима, посебно са дететом. Сан има лични однос са дететом, он управља њиме („Санак иде низ улицу/води децу за ручицу“ (Бован 1980а: 109), има моћ говора и умиривања и увек је у функцији успостављања односа деце са мајком, што је веома значајан моменат у семантичкој равни текста („Спавајте ми, децо мила/да се сити наспавате/да изјутра подраните/и мајчицу одмените“ (Бован 1980а: 109).

У жанровима брзалице и загонетке уочавамо симболе везане за биље, животиње и предмете и симболе који упућују дете у свет одраслог у којима важну функцију имају боје, биљке, животиње и укућани. Појединачни симболи који су позајмљени из конкретне животне средине на Косову и Метохији у историјском контекст (Турци, Јаничари, Татари, као атрибути хтонског, као и Срби, Христос, Богородица, Бог, као атрибути солар-

ног) отварају простор за ново тумачење дечијег фолклора где опозитан однос појединих појмова указује на променљивост текста. Филолошком анализом показала би се његова палимсестност где би се од заумног, неразумљивог текста попут („Ера дора дојдора/саравара, саракита/кутуш, кутушица“ (Бован 1980б: 210) дошло до конкретнијег текста попут: „Сенци, менци, на каменци/иди тамо де ти реко/нити близо ни далеко/у свилене пеленице/а у златне одеждице“ (Бован 1980б: 210). Дечији фолклор са Косова и Метохије, специфичан по архаичности, присуством симбола из различитих сфера живота указује на то да је ово веома значајан сегмент усменог наслеђа који је имао значајну улогу у формирању свести колектива и појединца и то у оном добу, као што је рано детињство, у којем се лако упијају сви облици живота и када се ствара поглед детета на свет. У тумачењу симбола у дечијем фолклору потребно је приступити интердисциплинарно. Сматрамо да би се на тај начин дошло до значајних резултата, посебно у средини која је сачувала архаичне облике свести, уз јако хришћанско наслеђе.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бован, Владимир. *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске њесме II*. Приштина: Јединство, 1980а.
- Бован, Владимир. *Народна књижевност Срба на Косову, Говорне народне творевине*. Приштина: Јединство, 1980б.
- Бандић, Душан. *Народна религија Срба у 100 њојмова*. Београд: Нолит, 1991.
- Генеп, Арнолд Ван. *Обреди њрелаза*. Са француског превела Јелена Лома. Београд: СКЗ, 2005.
- Елијаде, Мирча. *Светио и њрофано*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2003.

- Kuper, Dz. K. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. preveo Slobodan Djordjević, Beograd: Prosveta-Nolit, 1986.
- Пешић, Радмила; Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Народна књижевност*. Београд: Трeбник, 1997.
- Трeбјешанин, Жарко. *Представа о дејтеју у српској култури*, Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- Биљана Сикимић. „Савремена истраживања дечјег фолклора. *Савремена српска фолклористика 1*, ур. Зоја Карановић и Јасмина Јокић, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност; Центар за истраживање српског фолклора, Нови Сад, 2013.
- СМР – *Српски митолошки речник*. Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, Београд: Нолит, 1970.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора (1910–1924)*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М.А.М, 1994.
- Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М.А.М, 1994.

Валентина Питулић

ПРЕСТАН ПРЕСТАН КИШИЦЕ

Функција симбола у дечијем фолклору
са Косова и Метохије

Резиме

Дечије фолклорно наслеђе на Косову и Метохији је веома богато и разноврсно. Оно је у себи сачувало архаичне облике свести у којима доминирају симболи преко којих се успоставља однос детета према свету. У палимсесту текста симболи који се односе на флору и фауну, бројеве, боје, хришћанске атрибуте, показују колико је народном певачу

било важно да се успостави прави однос детета према свету у којем доминирају светлост, топлина и љубав.

Део заумног текста је тешко дешифровати, али у свим жанровима народних умотворина записаним на територији Косова и Метохије постоје специфичности где се хтонски атрибути (попут вука) замењују Турцима или Јаничарима, што указује на то да су друштвено-историјске прилике утицале на обликовање текста. Анализом појединих жанрова попут брзалица, успаванки, ређалица, благослова, показало се да је лексичко богатство у конкретној етнопсихолошкој заједници условљено законитостима жанра. Дубински слојеви текста, уз одређену функцију архаичних симбола, имали су важну улогу у формирању свести детета чијом би се анализом, уз интердисциплинаран приступ, дошло до значајнијих резултата везаних за живот дечијег фолклора и његове функције у одрастању детета, посебно у специфичној средини као што је Косово и Метохија.

Желимир Вукашиновић
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
zelimir@fil.bg.ac.rs

821.09-93:821-93.09

Оригиналан научни рад

ПРИЧА О ПОВРАТКУ НА ИЗГУБЉЕНИ ПОЧЕТАК ИЛИ ЧЕМУ КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЈЕЦУ?

Полазећи од доприноса феноменолошког метода, рад указује на конститутивни потенцијал књижевности за дјецу. Машта и фантастично су, у оквиру тумачења наративне структуре идентитета и, иманентно, смисла књижевности за дјецу, разумијевани као конститутивна снага која нас враћа изворној доживљајности изгубљеног почетка. Тај повратак је, по Хусерлу, повратак самим стварима који, у основи, води деколонизацији свијета живота, једнако реституцији заборављеног смисла људског бивствовања.

Кључне ријечи: књижевност, феноменологија, повратак, почетак, игра, живот

У позиву на учешће у раду научног скупа *Књижевности за дјецу кроз њризмy мултикултуралности*, а имајући у виду разговоре које смо, у организацији Андрићевог института, водили у оквиру тема *Сан о љраду* и *Андрић и религија*, препознао сам услове да се обликује мисаона цјелина у коју су уграђена питања о смислу књижевности, вриједности разлике, и моћи љепоте уопште, а у контексту егзистенцијалног захтјева којим смо позвани учити како опстајати скупа, једнако

како живјети у историји а да од историје не би страдавали. Управо у том контексту дакле, издвојићу, прегледности ради, двије подтеме на које се односи наслов мога излагања: 1. Чезња човјечанства за изгубљеним почетком као реакција на трагизам који спознајемо као историјску истину егзистенције, 2. Машта, страх и игра као егзистенцијално полазиште књижевности за дјецу и њен допринос дијалектичком васпитању¹ човјека. Прва подтема, дужан сам указати на теоријски ослонац моје интерпретације, вратила ме четвртој књизи *Воље за моћ*, чији је наслов „Воља за моћ као умјетност“, гдје, одговарајући на проблем декаденције и песимизма, са себи својственим интензитетом, Ниче пише: „Игра, некорисност – идеал човека обилне снаге, као нешто ‘детиње’, Детињастост Бога...“ (Ниче 1991: 461) Ова дјетињастост која, извјесно, није дјетињарија него својство Бога, јесте оно свето без кога, одричући га се са својом зрелошћу, губимо снагу да, изван страха и сажаљења, одговоримо на нужни трагизам егзистенције. На концу, да станемо пред властиту коначност као они који су се, упркос стварности ружног, знали обрадовати властитом животу. У *Знаковима њоред њуџа* Андрић записује:

Кад престанемо да се играмо, кад под утицајем година замре у нама потреба за игром и вера у истинитост и ‘стварност’ игре (‘Стар пас за игру не мари’, каже пословица), тада сваки од нас залази у густу, тешко проходну шуму из које треба наћи и изборити себи излаз на чистину, светлост и слободан пут. Цео живот нам прође понекад у том. На

1 Дијалектику, односно дијалектичко васпитање, разумијем у значењу које, у шестој и седмој књизи *Државе*, именује Платон. (в. Platon 1993: 181, 227)

том беспућу, које је у ствари наш 'озбиљни' и свесни живот, нама је утолико лакше и лепше уколико је у нама још остало смисла за игру и способности да јој се с времена на време предамо потпуно, и да из ње изађемо освежени и окрепљени за даље тражење... Машта не познаје других закона осим својих, не познаје друге сврхе осим своје сопствене игре, не зна за доследност и одговорност. Машта нема памћења ни мере, не признаје господара; не може се задовољити ни смирити док се не замори, не исцрпе и не клоне. (Andrić 1978: 185, 277)

Заборав моћи игре је, у ширем контексту издвојеног цитата, један од симптома позности, замора западне културе. Испитивање смисла књижевности за дјецу даје прилику да изнова откријемо игру као фундаментално својство људског постојања. Као упориште овој интерпретативној намјери издвајам уводни дио Финкове феноменолошке анализе *игре* као једног од основних феномена људског постојања:²

Игра коју свако познаје из сопственог искуства већ пре но што уопште стигне до сигурне и савладане употребе свога ума, - у којој је слободан пре но што је у стању да разликује између појмова слободе и неслободе, није маргинална појава нашег живота и, такође, није само предност детињства. Човек као човек игра се и једино он – он једино међу свим бићима. Игра је фундаментална црта нашег постојања која не може недостајати ни у каквој антропологији... Био би прави емпиријски истраживачки

2 Финк, сагледавајући Платоново учење у цјелини, издваја пет основних феномена људског постојања: љубав, рад, владавина, игра и смрт.

задатак да се сакупе и упореде обичаји који владају у игри народа и векова, да се једном региструје и сагледа огроман фондус објективираних маште који се наталожио у људским играма. (Fink 1984: 303)

Друга подтема, управо акцентирајући однос између маште и игре као једног од основних феномена људског постојања, води, захваљујући Хајдегеровом путоказу, разумијевању суштине поезије, а поезије као суштине свих умјетности:

Поетско стварање се појављује у скромном облику игре. Ничим невезана, она проналази свој свет слика и, затворена у себе, не искорачује ван области маште. Тиме ова игра измиче озбиљности одлука које се у свако доба, на овај или онај начин, окривљују. Стога је поетско стварање посве безазлено... Тиме што поезију сматрамо »најневинијим од свих занимања«, још, истина, нисмо схватили њену суштину. (Хајдегер 1982: 131)

Избор да се живи пјеснички, а човјек *ијеснички стианује на овој земљи* (в. Хајдегер 1982: 129), извјесно, подразумјева искорак у отвореност, у изложеност *кроз најневиније од свих занимања*, у опасност. За тај избор је неопходна егзистенцијална одважност којом се самјерава људско бивствовање. Али, тамо гдје је опасност, Хајдегер понавља Хелдерлина, тамо је и спасоносно (в. Хајдегер 1982: 133, 134). По Андрићу, Аскина игра није, како испрва дјелује, „игра са смрћу“ него, јача од страха, игра је, у бити, увијек игра за живот. Конкретно дакле, игра дјетета која, пред ружним и страхотним, постаје умјетност јесте чудо вриједно дивљења.

Аска није мислила ништа. Само је из свог малог тела, које је било саткано од чистих сокова животне радости а осуђено на неминовну и непосреду смрт, извличила неочекивану снагу и невероватну вештину и разноликост покрета. Знала је само једно: да живи и да ће живети док игра, и што боље игра. И играла је. То није више била игра, него чудо... Ми и не знамо колике снаге и какве могућности крије у себи свако живо створење. И не слутимо шта све унемо. Будемо и прођемо, а не знамо шта смо све могли бити и учинити. То се открива само у великим и изузетним тренуцима као што су ови у којима Аска игра игру за свој већ изгубљени живот. Њено тело се више није замарало, а њена игра је сама из себе стварала нове снаге за нову игру. И Аска је играла. Изводила је нове и нове фигуре, какве не познаје школа ниједног учитеља балета... По свету се писало и причало и певало о том како је овчица Аска надиграла и преварила страшног вука. Аска сама није никад говорила о свом сусрету са звером ни о својој игри у шуми. Јер, о највећим и најтежим стварима свога живота нико не воли да говори. Тек кад је прошло неколико година и кад је у себи преболела своје тешко искуство, Аска је по својој замисли поставила чувени балет, који су критичари и публика назвали 'Игра са смрћу', а који је Аска увек називала 'Игра за живот'... И данас, после толико година, игра се тај њен чувени балет у ком уметност и воља за отпором побеђује свако зло, па и саму смрт. (Andrić 1963: 235 236 239, 240)

Отуд је мој приступ теми испитујући... Полазим, наиме, од питања: шта је, уопште, књижевност за дјецу? На који начин је књижевност за дјецу могућа у доба пост-хуманизма? Како се образовањем, преко књижев-

ности, васпитавамо за сусрет са другошћу и за разумијевање другог? Нису ли, на концу, све наше, а посебно велике *йриче*, уствари *йриче за малу дјецу*? ... Некада, можда и исувише често, са фаталним посљедицама. Уосталом, трагедија је увијек била посљедица фаталне идентификације са властитом представом о бивствовању, другим ријечима, фиксираног идентитета који не разумије смисао разлике. Трагедија је, у исто вријеме, преломна тачка која налаже да се вратимо на пут ка изгубљеном почетку. Зато је битно отворити питање о значају књижевности за дјецу, наративној структури идентитета и чежњи за изгубљеним почетком, једнако о књижевности за дјецу *кроз йризму мултикултуралности*.

Уколико је моје полазиште упитно, онда је, у овом случају, ван важења стављена и претпоставка да се *књижевности за дјецу* искључиво обраћа дјеци, односно да је дијете, као читалац или слушалац, одгојем пасивизирани објект на који се аплицира искуство и поглед на свијет одраслих. Управо на овом мјесту мислим да је битно сугерисати изокрет, а да би се, што је окосница моје интерпретације, овим *йрисийуиом смислу књижевности за дјецу*, евидентирао централни оријентир и значај феноменолошког метода као одлучујућег открића по превазилажење кризе савремене европске науке³ и, цјеловитије, за превазилажење песимизма као акутног стања човјека савремене западне културе.

3 Кризу савремене европске науке Хусерл разумије и као позитивистичку разградњу трансценденталне философије која је, као таква, свеукупним својим прагматизмом, израз радикалне кризе европског човјека: „Криза једне науке не значи ништа мање него то да је постала спорна њена стварна научност; целокупан начин на који је она одредила свој задатак и за који је изградила методу.“ (Huserl 1991: 13)

У том је смислу тема скупа, а имајући у виду искуство замора западне културе, овдје схваћена као дио приче о повратку на изгубљени почетак. Конкретно: задаћу феноменологије разумијем, у инерцији Ничеовог витализма а поводом *разумијевања смисла књижевности за дјецу*, као позив да се вратимо дјечијем односу према свијету живота а да би, изнова, ствари могли видјети управо онаквима какве оне јесу. Тај повратак је, по Хусерлу, повратак самим стварима који, у основи, води деколонизацији свијета живота.

Уосталом, ако људи остају само при каликулативном облику мишљења, пут у људски свијет, архетипски, у Недођију наше свакодневнице, остаје затворен. Рани утицаји, као што су људски говор који дијете чује, свјетло и боје које почиње разазнавати, облици који му се указују и слични доживљаји, представљају оно што формира његов поглед на свијет. Ти рани доживљаји су касније прекривени тумачењима која дијете, кроз одрастање, кроз одгој и школовање, добија од старијих. Управо та тумачења и саме интерпретације значења, које су везане и за учење језика, скривају ону изворну моћ виђења ствари онаквима какве оне заиста јесу. Између човјека и свијета, као хоризонта људског постојања, формира се историја интерпретација која обликује личност. Да би, кроз вријеме, разумјели властити поглед на свијет и разградили своје предрасуде, у захтјеву смо вратити се својој првобитној наивности на основу које можемо видјети ствари онаквим какве оне јесу. Стога, дјеца, чијим бићем још није овладало каликулативно мишљење, нису у стању да, рационално, буду опредјељена на лаж. Дијете, ипак, опонашањем започиње своје разумијевање свијета. Уколико се, кроз одрастање, биће не одвикне од подражавања, онда губи своју онтолошку изворност и смисао за истинитост. По

Платону, такав је начин живота, сведен на опонашање дакле, одвојен од суштине, од истине ствари и, као такав, прије је *йривид* него стварност која је, за човјека, уистину вриједна живљења. Зато је битно препознати важност феноменологије која, и у виду трансценденталне егологије, омогућава „повратак самим стварима“, а то значи и чистој дескрипцији. Наиме, свијест се, у овом феноменолошком преокрету, дјелатношћу духа, не ослобађа предмета, него се предмет, ејдетском редукцијом, ослобађа од искуства, једнако свијет живота се ослобађа од насиља историцизма. Овим исходом феноменологије Хусерл заговара изворност доживљаја свијета, па се може рећи да без Хусерла није могуће разумијевати ни деструктивни карактер Хајдегерове фундаменталне онтологије којим се долази до краја западне метафизике. Хајдегерова фундаментална онтологија се, враћајући нас, кроз историју, *заборављеном шемељу*, а то значи *йочейку*, евидентно заснива у утицају феноменологије. Она је, деструишући заборав искуства почетка, основ за потоњи Хајдегеров прелаз ка херменеутици и, коначно, ка поетичком начину мишљења. Овај прелаз је, у времену које је обиљежено крајем хуманизма, пут ка одређењу човјека преко онога што је у поезији суштинско. Окрет ка суштини поезије је, у доба пост-хуманизма, повратак изгубљеном почетку. Њиме се хоће рећи да је људско постојање, у битном смислу, пјесничко а не технолошко. Наиме, у ревизији Хелдерлиновог и Ничеовог искуства епохе, Хајдегер потенцира да *човјек йјеснички сѿанује на овој земљи и да йоейско сѿварање, које је најневиније од свих занимања, йочине у скромном облику ипре*. Исход ове херменеутике људског бивствовања је раније маркиран Хусерловом феноменолошком редукцијом, а чиме се, на концу, разграђује каликулативни облик мишљења и

технократски однос према бивствовању. Повратак је, у стању ниҳилизма који влада савременом западном културом, могућ једино преко суштине поезије, јер су сви други ресурси људског дјеловања интегрисани у технолошку колонизацију свијета живота.

Полазећи од доприноса феноменолошког метода, а имајући у виду наведено, од значаја је указати на конститутивни потенцијал књижевности за дјецу. Машта и фантастично, анализирамо ли и наративну структуру идентитета, нису хоризонт нестварног, они су, обратно, конститутивна снага која нас враћа изворној доживљајности изгубљеног почетка. Уобразиља је, пратимо ли Кантову интерпретацију из *Критике моћи суђења*, стваралачка моћ сазнања:

Уобразиља јесте, наиме, врло моћна у произвођењу такорећи једне друге природе из онога материјала који јој даје стварна природа... Дакле, уобразиља и разум јесу оне душевне моћи које, удружене (у извесној размери), сачињавају *генија*. Само што се уобразиља у својој употреби ради сазнања покорава принуди разума и ограничењу да би одговарала његовом појму, док је у естетској намери уобразиља слободна да може поред оне сагласности са појмом, ипак нетражено да добавља разуму садржајно богат неразвијени материјал, на који се разум у своме појму није обазирао, али који он примењује не објективно ради сазнања, већ субјективно ради подстицања моћи сазнања, дакле, посредно, ипак такође ради сазнања: то се геније заправо састоји у оној срећној размери између уобразиље и разума, која се не може сазнати ни у једној науци нити се може научити икаквом марљивошћу, а која га оспособљава да проналази идеје за један одређени појам, и, с

друге стране, да за те идеје тачно нађе онај *израз* помоћу којег може да се као пратња једног појма другима саопшти оно субјективно расположење које су те идеје изазвале. Овај таленат налажења таквог израза јесте заправо оно што се назива духом... (Kant 2004: 152, 154)

Уосталом, и реализам у књижевности се конституише преко нереалистичких литерарних средстава: алегорије, фантастике, пародије, карикатуре, и што је најбитније, ироније. Књижевност за дјецу разумијем, на основу претходних назнака, као пут освјешћења изворних људских потенцијала, као пут деколонизације свијета живота, једнако као корак ка пробоју кроз заборав, кроз свијет сјенки: по Андрићу, ка свјетлости; по Хајдегеру, ка чистини бивствовања. Мишљење је, изворно, сјетимо се Платоновог увида, присјећање (грч. *anamnesis*), има моћ да нас, кроз свијет сјенки, спроведе до свјетлости бивствовања, а не, како смо то данас прагматично склони појмити, нека осамостаљена интелектуална пракса коју човјек спроводи над властитим животом, природом, Другим, бивствовањем уопште... *Изворно знање, које сјичемо и њреко књижевности за дјецу, нас, мијења, оно, наиме, дјелује на диће иако ишо ја, ујркос најомиланом искуству, враћа на њочешак који је, кроз вријеме, изјудио наивности њриродној сјава.* Издвојио бих два архетипа преко којих се конституише чудесни смисао приче о повратку на заборављени почетак: Алиса и Петар Пан. Прича о повратку на заборављени почетак, у дијалектичком односу ова два архетипа, поручује да се на путу повратка пролази кроз изокретање стварности (теорије одраза) и игру са сјенком – што је увијек, како Андрић истиче, „игра за живот“. Ове двије етапе пута

у себе сабиру искуство дијалектичког преокрета (које нам се, кроз историју, показује од Сократове ироније до первертирајуће моћи Ничеовог витализма) и индивидуације (схваћене у контексту Јунгове аналитичке психологије). Авантура којом се открива заборављена стварност започиње управо у човјековој спремности да се игра са најсветијим у себи.⁴ Сократова иронија је, рецимо, лишена подсмјеха, израз радозналости која, кроз дијалог са Другим, играјући се са увјерењима, испитује ствари по себи. Тај повратак човјека стварима, бићу и говору бића јесте враћање истог, али нити је тај пут за све нас *исти*, нити то, што је кроз све нас, *истио* није истовјетно. Логично: књижевност за дјецу пишу одрасли који више нису дјеца, али одбијају да забораве дијете у себи. Ту се открива примарна другост коју, кроз одрастање човјеково, *очувава књижевност за дјецу а без које би свако њошоње и нужно само-васишћање човјека изјубило на хуманости*. Изворна доживљајност сачувана од заборављања и оплемењена до емпатије чини тло из кога израста свака аутентична могућност разумијевања Другог. Ово разумијевање је увијек сусрет,

4 Овдје имам у виду параграф 107 из Ничеове *Веселе науке* из кога издвајам цитат: „Као естетски феномен наше постојање је још увек подношљиво, и кроз уметност су нам очи и руке и, пре свега, чиста савест дати за то да можемо из нас самих створити такав феномен. Морамо се привремено од нас одмарати тиме што ћемо на нас да гледамо и, из неке уметничке удаљености, смејемо се себи самима или плачемо над нама; ми морамо исто тако открити јунака као и будалу, који се налази у нашој страсти сазнања, ми се морамо ослободити наше будалаштине и постати сувише весели да бисмо се могли даље радовати нашој мудрости! И баш зато што смо у крајњој линији тешки и озбиљни људи и више тегови него људи, ... потребна нам је свака обесна, лебдећа, плешућа, детињаста и блажена уметност да не изгубимо ону слободу над стварима коју од нас захтева наш идеал.“ (Ниће 1984: 128, 129)

једнако су-живот са Другим, у игри разлике, опстанак скупа. Ту, цитирам Андрића, „нема речи које људе деле, ограничавају и збуњују; нема чекања, нема промашаја, изгледа као да нема ни напора...“ (Andrić 1987: 236) Исконска је човјекова чежња за овом љепотом и цјелином коју смо, кроз колективну и личну историју, разградили градећи наводно бољи свијет и напустили обећавајући потомцима бољу будућност. Крајње је вријеме, дакле, да се запитамо пред властитом историјом: чему књижевност за дјецу?

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Andrić, Ivo. *Znakovi pored puta*. Sarajevo: Svjetlost, 1978. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Deca*. Zagreb: Mladost, Beograd: Prosveta, Sarajevo: Svjetlost, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963. Štampano.
- Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Beograd: Dereta, 2004. Štampano.
- Ниче, Фридрих. *Воља за моћ*. Београд: Дерета, 1991. Штампано.
- Niče, Fridrih. *Vesela nauka*. Beograd: Grafos, 1984. Štampano.
- Platon. *Država*. Beograd: BIGZ, 1993. Štampano.
- Fink, Eugen. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Beograd: Nolit, 1984. Štampano.
- Hajdeger, Martin. *Mišljenje i pevanje*. Beograd: Nolit, 1982. Štampano.
- Huserl, Edmund. *Kriza evropskih nauka*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991. Štampano.

Želimir Vukašinović

A STORY ABOUT A RETURN TO THE LOST
BEGINNING OR WHAT IS THE PURPOSE OF
CHILDREN'S LITERATURE?

Summary

Considering a contribution of the phenomenological method, the paper tends to point out the constitutive potential of children's literature. Imagination and fantasy, interpreted through a reading of the narrative structure of identity, are understood as a constitutive force of existence by which a return to the authentic experience of the beginning is enabled. This return is, according to Husserl, a return to the things themselves which, in essence, lead to the decolonisation of the world of life and, implicitly, to the restitution of the forgotten meaning of human existence.

Key words: literature, phenomenology, return, beginning, play, life

Ивана Р. Мијић Немет
Самостални истраживач
mijic.nemet@gmail.com

821.163.41.09-93"20"

Оригиналан научни рад

ОД ЦРНОГ МАГА ДО НЕУРА: АНТАГОНИСТИ У СРПСКОМ ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ НА ПОЧЕТКУ 21. ВЕКА

У раду се анализирају појавност и врсте приказа антагониста у савременом српском фантастичном роману за децу. Са ослонцем на постојећа проучавања обликовања и функције антагониста у дечјој и фантастичној књижевности, издвојена су четири најучесталија типа. Указано је на њихова телесна и карактерна обележја, стереотипе које отеловљују, као и функције и улоге које имају у радњи.

Кључне речи: књижевност за децу, фантастика за децу, антагонисти, Урош Петровић, Мина Д. Тодоровић, Ивана Нешић

1. Увод

Категорија антагониста изузетно је значајна за фантастичну књижевност, у којој се реализује на више начина, у широком распону од мрачног господара, преко различитих натприродних и чудовишних бића, затим људских бића која се баве магијом или су само непријатељи јунака, до природе, технологије, организације (институције, установе, заједнице) или јунакових унутрашњих борби и личних слабости (в. Clute – Grant 1997).

У фантастичној књижевности за децу присутне су све врсте сукоба које се могу наћи и у фантастичној књижевности за одрасле (човек наспрам натприродног / човека / судбине / природе / друштва / технологије / себе), док одступања у обликовању и приказу антагониста преваходно произлазе из дидактично-моралистичних смерница писања за децу (в. Nikolajeva 2002: 123–124).

Без претензија на свеобухватност, рад настоји да укаже на важност проучавања антагониста у домаћој фантастичној књижевности за децу. Ово подручје, које је код нас још увек недовољно истражено, може допринети продубљеном сагледавању поступака обликовања ликова у фантастичном роману за децу и уопште поступака којима домаћи писци граде особену естетику и поетику у оквиру устаљених жанровских образаца.

Корпус истраживања обухвата 9 романа објављених у периоду од 2003. до 2016. године.¹ Унутар њега издвајају се четири основна типа антагониста: мрачни господар, демонска бића, чудовиште и човек.

2. Мрачни господар

Да бисмо стекли јаснији увид у начин обликовања једног од најучесталијих типова антагониста у фантастичној књижевности осврнућемо се на истоимену одредницу (енг. *dark lord* – мрачни господар) из *Водича кроз фанџазијску земљу* (*The Tough Guide to Fantasyland*)

1 Реч је о романима Уроша Петровића: *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (2003), *Пејши лејџир* (2007), *Деца Бесџраије* (2013), *Караван чудеса* (2016), Мине Д. Тодоровић: *Вир свејова* (2003), *Гамиж* (2012), *Мајма* (2016) и Иване Нешић: *Зелендабини дарови* (2013), *Тајна немушијој језика* (2014).

у коме Дајана Вин Џоунс (Diana Wynne Jones) набраја овештале фантазијске клишее:

Један (мрачни господар, прим. И. М. Н.) је увек присутан у позадини сваке Туре (фантазијске авантуре, прим. И. М. Н.), где настоји да уништи све и завлада светом. Толико је злокобан да ће вам се приказати свега једном или двапут и то претежно пред сам крај Туре. Углавном ће вас нападати посредством својих бројних послушника (сила зла, подређених његовој вољи). Кад успете коначно да га видите, вероватно нећете бити изненађени сазнањем да је црн, нејасних облика и не у потпуности људско биће. Учиниће да вам буде хладно и да се осетите малим и безначајним (в. Wynne Jones 1996: 19, прев. И. М. Н.).

Вин Џоунс овде пародира устаљени приказ главног антагонисте у жанру фантазије, који су аутори након Толкина свесрдно преузимали, али веома ретко оригинално надограђивали. Поред Толкиновог Саурона, неки од најпознатијих представника овог типа су Бела Вештица Жадис из *Хроника Нарније* (*The Chronicles of Narnia*), Араун из *Придејнских лејџојуса* (*The Chronicles of Prydain*) и Лорд Волдеморт из серијала о Харију Потеру (*Harry Potter*). Они представљају отелотворење зла, схематизовано су карактеризовани и не доживљавају позитивно преиначење, већ њихова снага бива поништена у сукобу са јунаком – представником сила добра.

Мрачни господар је жанровски препознатљив и у нашој актуелној књижевној продукцији, а његове типске карактеристике уочљиве су у *Вировима* Мине Тодоровић и *Авену и јазојсу у Земљи Ваука* Уроша Петровића.

Трилогија *Вирови* пример је прецизно компонованог серијала у којем се као главни антагониста

појављује Црни Маг, који закулисно повлачи конце и жели да стекне апсолутну моћ у секундарном свету. Он се први пут појављује у последњој трећини *Вира свейо-ва* при чему је његов опис прилично штур, а тежиште је више на утиску који његова појава изазива. О Црном Магу се говори као о „накази”, „Највећем Злу” и „Ужасу”, истичу се његов пламени поглед, зла природа, паралишућа, манипулативна снага, агесија и самољубље. Попут својих антагонистичких парњака, Волдеморта и Дарта Вејдера, он је првобитно био оштроуман, талентован ученик чаробњаштва са великим магијским потенцијалом, али и снагом коју није умео да обузда. Баш као што је неконтролисана жеља за моћи од Томаса -Тома Ридла направила Волдеморта, а од Аникина Скајвокера Дарта Вејдера, тако је од Регворуса створила Суровгера - окрутног и силног срушеног Мага.

У другој књизи серијала улога палог чаробњака у заплету се повећава и открива се природа и мотивација његових поступака - он жели да „очисти” секундарни свет тако што ће истребити силе добра и људску расу након чега ће „све бити чистије, уредније и здравије” (Тодоровић 2012б: 165), што се може упоредити са Волдеморовим настојањем да чаробњачку заједницу „очисти” од нечистокрвних вештица и чаробњака.² Већим делом Црни Маг дела из позадине, преко својих послушника, док се пред дружином приказује пред сам крај романа, у кључној сцени која се одиграва на острву Хир-рабрагра-

2 Повлачењем паралела између Црног Мага и Волдеморта (или Дарта Вејдера) намера нам је да укажемо на распрострањеност и учесталост типских карактеристика „мрачног господара”. Будући да је Мина Тодоровић трилогију конципирала и делом написала са двадесет шест година, дакле, крајем осамдесетих и почетком деведесетих, јасно је да не може бити речи о директном утицају *Харија Поттера*, који је почео да излази 1997. године.

фај. Ни овде нема класичне борбе, већ се сукоб своди на одмеравање чаробњачких моћи Црног Мага и чаробнице Расејане Ранаје и искушавање чланова дружине. Црни Маг потцењује снагу доброте, искрене љубави и пријатељства те напослетку бива поражен иако не и уништен.

У трећем делу серијала он је бестелесан, нека врста духа, која има способност да запоседне туђе тело или чак грађевину, али је и даље изопачен, лукав и стрпљив стратег. С обзиром на то да је реч о великом финалу серијала, сукоб и борба дружине са Црним Магом у *Мајми* добијају највише простора. Њихов сусрет се одвија на Очајном свету, који је, будући да се доводи у везу са силама зла, дистопијски интониран и наглашено негативан, и кулминира сценом борбе која доноси тријумф добра на микрокосмичкој и макрокосмичкој равни.

Роман *Авен и јазојас у Земљи Ваука* је, такође, прецизно компоновано дело, које доноси сразмерно стереотипну причу о борби добра и зла, са недовољно комплексним, типским негативним ликовима. Главни антагониста је раса Ваука, имагинарна животињска врста Гондване, уједно и отелотворење чистог, немотивисаног зла, које је само себи сврха.

О Вауцима се у роману говори искључиво као о „крвопијама”, „вампирима”, „крвницима”, „сподобама”, „грабљивцима”, „гамади”, „огромним бувама” и „грозним створовима”. На илустрацијама су, такође, приказани као агресивне, убилачки настројене циновске буве или пауци, црних косматих тела, закрвављених очију, ружних чељусти и ногу са језивим канцама. Осим црних, иначе, постоје и бели Вауци, с тим да је њихово присуство у роману сведено на једно поглавље, док се црни Вауци континуирано појављују. Простор који ова бића насељавају је изразито негативно обојен и рефлектује њихову злу природу, што одговара

устаљеном начину приказивања станишта мрачног господара у фантазијској књижевности (в. Екман 2013: 194–215). Вауци живе у организованој заједници, коју повезује нагон за самоодржањем, али не и солидарност, размножавају се лежењем јаја и хране се крвљу других бића, што им даје несумњиве вампирске црте, „иако они у свету Петровићевог романа нису демонска бића већ интелигентни паразити” (Пешикан Љуштановић 2012а: 114). Реч је, дакле, о изузетно интелигентним створењима, развијеног језика и вештине ратовања, која у погледу науке надмашају све остале становнике праконтинента. Помоћу крви човечије рибице укрштају разне звери, стварајући наказне творевине попут бештије (*Bestiamultinatom*), оберата (*Oberatbettongia*) или ампирата (*Ampirayaratufa*), а вешто манипулишу и биљем, нпр. саде отровна вилинска кола унутар којих топлокрвна бића губе свест и постају лак плен. Нескривена критика ваучког насилног генетског инжењеринга, који ремети склад и равнотежу у природи, може се тумачити као истицање опасности коју доноси злоупотреба науке и технологије (в. Главинић 2012; Пешикан Љуштановић 2012а), али и као својеврсни антимодернистички поступак (в. Kravar 2010).

Улога на овај начин приказаних Ваука се у великој мери исцрпљује у основној антагонистичкој функцији – наношењу штете. Самим тим, коначан расплет доноси окршај епских размера и очекивано резултира тријумфом позитивне, светле стране.

3. Демонска бића

У обликовању антагониста аутори фантастичне књижевности често посежу за демонским бићима из фолк-

лорних и митолошких представа, стварајући сложену мрежу дијалога с усменом културом, али и одвајајући се од њене поетике. Тако настаје специфична приповедна грађа, утемељена на фантастици народних умотворина, коју одликује традиционално или иновативно уобличавање натприродних мотива. Ови мотиви су одавно присутни и у дечјој књижевности, с тим да су писци за децу развили низ поступака којим (де)конструишу фолклорно-митолошки материјал (најчешће уношењем комичних елемената и потискивањем застрашујућих, хтонских црта и обележја), чинећи га подеснијим за дечју публику.

У домаћој ауторској интерпретацији демонских бића уочавају се два основна приступа. Бројни су примери у књижевним делима за децу у којима су демонска бића обликована по фолклорном моделу, што подразумева именовање, приказ изгледа и деловања какви су очувани у веровањима и предањима. Други ауторски приступ се заснива на реинтерпретацији архетипске фолклорне уобразиље, те у обликовању демонских бића посеже за различитим иновативно-хумористичким решењима. Ови приступи нису међусобно искључиви па се у појединим делима могу уочити обе варијације. Романи Иване Нешић (*Зеленбадини дарови* и *Тајна немушћој језика*), Уроша Петровића (*Петти лейтшир* и *Караван чудеса*) и Мине Тодоровић (*Мајма*) пружају обиље материјала за анализу процеса и начина на који демонска бића налазе место у савременим фантастичним делима намењеним деци.

У романима Иване Нешић приказ демонских бића – але, чуме, водењака, русалки, Мокоши и змијског цара – остаје у оквирима традиционалних представа о њима, са покојим иновативним детаљем. Тако је у *Зеленбадиним даровима* ала приказана као џиновска снежнобела змија са великим крилима покривеним

крљуштима, која бљује ватру и има моћ да вија градоносне облаке, што је у складу са описом који израста из богате традиције усмених прича, веровања и предања (уп. СМ 2001: 559–561). Отклон од изворног предлошка остварен је у благо пародичном третирању њене традиционално зле демонске природе (ала се са дечаком Миком упушта у расправу око природе дрвета света), која, међутим, до краја није сасвим потиснута. То је посебно видљиво кад се успостави паралела са познатим обрадама аждаја и ала у домаћој књижевности за децу, на пример са Ршумовићевим песничким циклусом *Још нам само але фале* (1973), који на хумористичан начин тематизује животе ала (оне учествују у првомајској паради, заљубљују се, нежне су мајке) или комичним романом *О Ажду и босџану* (2015) Гордане Тимотијевић у којем је Ажд бостанџија и филозоф меког срца, а његова жена Ажда врсна куварица и домаћица.

Други противник са којим се јунаци *Зеленбабини* дарова суочавају током потраге јесте чума, демон болести. Овај лик је, такође, изграђен на словенском митолошком интертексту – чума је представљена као мршава, ружна, мртвачки бледа жена, дуге, рашчупане косе у чијим прамичцима станују душе које је уморила, са ловачким луком на леђима и лончићем о појасу (уп. СМ 2001: 581–585). Примарно негативно метафорично и симболично значење овог демонског бића је задржано – чума изазива кугу, а јунаци јој помажу да наоштри врхове стрела којима ће однети небројене људске животе. Ово значење је истовремено појединим комичним детаљима ублажено – на пример, на пратећој илустрацији Тихомира Челановића чума носи модерне сунчане наочаре, док се у тексту потенцира њено неразумевање модерних времена (редовно прање руку и зуба сматра новотаријом која чуме оставља без посла).

Уплитањем у приповест хтонских, натприродних бића у роман се уводи атмосфера страха и реалне опасности, што долази до изражаја у завршном, трећем делу потраге, који јунаке води у водењаково царство. У приказу водењака наглашене су управо његове хтонске црте – он је злокобно, осветољубиво створење, зелене коже, косе и браде, танких удова и великог стомака, лукавих жutih очију и тешких златних ланаца обмотаних око врата; као заштитник воденог простора борави у води и заједно са ћеркама русалкама утапа људе, делом ради забаве, а делом јер би вода без људске жртве постала јалова и слаба (уп. СМ 2001: 92–93). Овако обрађен водењаков лик одступа од уобичајених књижевних манифестација у делима за децу, где су водењаци углавном „добри, несташни, али не и агресивни, несклони су утапању и насиљу према људима уопште” (Тропин 2013: 426).

Главни противник дечака Мике у *Тајни немушијој језика* јесте богиња Мокош – аутентични лик словенског пантеона и народне маште. У њеном приказу, такође, нема много одступања од фолклорне норме – ауторка истиче Мокошину мрачну, демонску страну и приказује је као потенцијално опасну за људска бића. Ово моћно и пргаво женско божанство се појављује у облику вроне која злоупотребљава Мику ради остварења сопствених циљева (прво га наговара да отрује све змије на свету, а када Мика одбије њен предлог баца клетву на његову породицу и угрожава цео град). У књижевности за децу Мокош, иначе, заузима скромно место и по популарности се не може мерити са другим ликовима демонолошког каталога, попут вештице или вампира. Паралела се може повући између *Тајне немушијој језика* и бајке *Сунце дјевер и Нева Невичица* из збирке *Приче из давнина* Иване Брлић Мажуранић,

у којој је Мокош, такође, обликована са јаким ослонцем у словенској митологији. У оба примера реч је о дијалогу са већ познатим причама из усмене баштине, који Ивана Нешић боји и карактеристичним хумором (на пример, Мика мисли да је Мокош „обична врана” и није у стању да се у први мах уплаши од ње).

Змијски цар се појављује у улози Микиног противника утолико што га проглашава зетом и обавезује на венчање са змијском принцезом Гујицом. Ауторка ни у овом случају не одступа од конвенционалног приказа натприродног бића, какав налазимо у словенској митологији и усменој књижевности, где змијски цар носи на глави круну, драги камен, прстен или минђуше и одликује се позамашним брковима (в. СМ 2001: 212). Змијски цар, у тренутку кад га Мика први пут угледа, „сунча своју оријашку телесину, на челу му златан крстић, а под носом брчине” (Нешић 2014: 53). Он је велик, страشان и крупан, дебелог врата и широког паса, али је истовремено нежан отац, који чини све да усрећи ћерку јединицу, и мудар владар, који се придржава моралног кодекса и у пресудном тренутку прискаче у помоћ несуђеном „зету” тако што прогута Мокош и ослободи га велике опасности.

Иконографија антагониста у романима Иване Нешић углавном остаје у оквирима традиционалне усмене уобразиље, али је зато у обликовању централног противника у *Зеленбадиним даровима* – вештице–русалке Зеленбабе – очита дубља разрада природе овог бића у односу на фолклорну традицију. Ауторка и овде посеже за елементима и обрасцима из богате ризнице усменог наслеђа, но то је тек подлога коју даље слободно развија, обликујући Зеленбабу као комплексну, психолошки профилисану личност. Мада није лишена типске подлоге (мотив вештице и русалке), начин сти-

лизације тих особина битно је другачији у односу на примарна мотивска изворишта – Зеленбаба је русалка која се због љубави према човеку побунила против оца и одрекла воденог царства и вечне младости, при чему нежност и брига за породицу доприносе демаскирању њене демонске природе и моћи. За разлику од фолклорне вештице, која не кореспондира са традиционалним улогама жене (мајка, сестра, супруга), Зеленбабу у великој мери одређује управо њена емотивна и породична историја. Истовремено, она се попут свог фолклорног парњака налази између људског и оностраног и у коначници постаје кључни Микин помоћник и даривалац, доносећи разрешење свих невоља.

Главни антагониста у роману *Караван чудеса* Уроша Петровића – Гарава Баба / Анкурати – делом се, такође, уклапа у типичне представе вештице – она је, наиме, приказана као ружна, зловна старица,³ што је концепт који је задржао првенство у уметничким представама вештице до данашњег дана. Осим тога, трајно је обележена чудовишним ожиљком на лицу, одбачена је од својих, на рођењу је прозвана вештичјим заметком, а њени животињски помагачи, фамилијари, укључују дивље свиње. Она поседује знање о томе када ће доћи до удвајања светова и жели да се оствари у улози творца. Гледано у целини, Анкурати је мрачнији лик од Зеленбабе, јер жуди за стварањем идеалног света и манипулише туђим животима, али је наговештено да то чини из племенитих побуда – „због љубави према Лилит и мотивисана дубоким унутрашњим импул-

3 Вук Стефановић Караџић је својевремено забележио да „ниједној младој и лијепој жени не кажу да је вјештица, него све бабама” (1985: 166). Вештица је, иначе, обично замишљана као „стара и ружна жена, распуштене седе косе, кукастог носа, грбава или хрома” (СМ 2001: 77).

сима – осећањем изопштености и самоћом” (Pešikan-Ljuštanović 2016: 135). Петровићева „вештица” посвећено подиже своју штићеницу, девојчицу Абху / Лилит, и дарује је јој мајчинску љубав које је сама била лишена, што, као и у случају Зеленбабе, доприноси демистификацији њене демонске природе. У овоме препознајемо одјек тенденција у савременој продукцији жанровске књижевности за децу и за одрасле, где све чешће налазимо на изузетно комплексне, слојевите ликове вештица, које се не свде на толико пута виђену и већ исцрпљену интерпретацију. За разлику од Зеленбабе која се од противника преобраћа у помагача, Анкурати до краја припада примарном делокругу антагонисте, што повлачи за собом нужну борбу на живот и смрт, из које деца-јунаци излазе као победници.

Роман *Петти лейтиир* Уроша Петровића, такође, захвата у демонолошка предања и веровања, и то, пре свега, она о духовима и вампирима. У опису главног антагонисте, бића повишене моћи, Јовице Вука, првобитно обликованог у Петровићевој причи за одрасле – *Међустаница*, могу се препознати обриси фолклорних представа о вампиру, премда се писац у знатној мери удаљава од фолклорне интерпретације овог мотива. Јовица Вук је београдски адвокат, уједно и „један од четири Европљанина који могу да мешетаре с Међустаницом, простором који се налази између живота и смрти” (Petrović 2012b: 35). Док традиционални вампир људима испија крв, Јовица Вук манипулише људским животима, тргује смрћу и „храни” се људским страхом, чиме јача своју енергију и продужава животни век. Манипулација туђим страховима и животињама (псима и дивљим свињама) уз сабласни изглед (он је мршав, искеженог лица, шкрипећих костију и зглобова, огрнут капутом од сиве чоје који асоцира на вампирски по-

кров) истичу његову натприродну, вампирску природу. Иако се о Јовици Вуку на више места у роману говори као о вампиру (вампиром га називају Куш, Влада Грак и шумар Алекса Јакшић), Петровић усмена веровања и предања о овом демонском бићу слободно реинтерпретира. Љиљана Пешикан Љуштановић тако запажа да се Јовица Вук, осим као вампир, или бар сабласни живи мртавац, може видети и као паланачки адвокат (мутивода, сплеткарош, зеленаш, грабљивац) из српске реалистичке прозе, па чак и као припадник тајних служби, удружења или центара моћи, „који за модерног човека постају извор страха, угрожености и стрепње и у знатној мери замењују древна демонска бића, или се (...) чак стапају с њима” (Пешикан Љуштановић 2012а: 132).

У трећој књизи *Вирова* Мине Тодоровић примарном и секундарном свету прети уништење услед гнева Магма-змајке. Реч је о највећем и најопаснијем змају који живи у срцу планете, а што је гневнији, то има већи број глава. У поређењу са примарним антагонистом серијала Црним Магом, приказ чуварке Земљиног срца је комплекснији и истовремено утемељен на домаћој и страној традицији. Појам змаја је изразито семантички разуђен, а сам змај јесте „једна од најсложенијих и неразјашњених фигура светског фолкора и светске религије” (Прор 1990: 329). На Западу змај углавном има негативну конотацију и повезује се са злом, што се рефлектује у књижевности од грчко-римског периода па све до савременог доба (од Херкуловог Ладона, преко Беовулфовог змаја и Толкиновог Шмауга до Мартиновог Балериона). За разлику од западних змајева, којима се традиционално приписују негативне особине, змајеви Истока су углавном позитивно конотирани - они су мудри, пријатељски настројени и уместо да буду омражени, вољени су и поштовани (в.

Ingersol 2007). Према *Енциклопедији фанџасџике* (*The Encyclopedia of Fantasy*), управо је источна традиџија иницирала реинтерпретацију змајевог лика у западној жанровској фантастици – на пример, змајеви Урсуне Легвин су комплексна бића, способна и за добро и за лоше (в. Clute – Grant 1997: 295). У словенској митологији и усменокњижевној традиџији представа змаја је прилично стабилна и најчешће се доводи у везу са позитивним, мушким принципом (змај као огњено, горње биће, градобранитељ и кишодавац), али се може мешати с представама але и аждаје (негативно, женско, водено, доње биће, градоносац), што му даје амбивалентне црте (в. Пешикан-Љуштановић 2012б; Радуловић 2009: 210–212). У књижевности за децу змајеви се, такође, могу јавити као оличења суровости, похлепе или зла (тако су, на пример, приказани змајеви који чине важан део менаџерије класичних, фолклорних, митских и фантастичних бића у *Харију Поџеру*), с тим да се много чешће потенцира пријатељство и блискост између детета и змаја, који се налази у улози пријатеља и/или помагача. Романи *Бескрајна џрича* (*Die unendliche Geschichte*) Михаела Ендеа (Michael Ende), *Ераџон* (*Eragon*) Кристофера Паолинија (Christopher Paolini) и *Како да гресираџије своја змаја* (*How to Train Your Dragon*) Кресиде Кауел (Cressida Cowell), само су неки од бројних примера.

Ауторска интерпретација змајевог лика у *Маџми* рефлектује сложену амбивалентност архаичних веровања и мита, у којима змај као хтонски демон има и позитивне и негативне функције. Магма–змајка је женско, доње биће (налази се у самом средишту, срцу Земље), али је њена појава, попут змајеве, означена огњем, буком, летом и антропоморфним представљањем. Антропоморфна Магма–змајка је уједно моћна и рањива,

осетљива на неправду и осветољубива, али и спремна да обузда своју хтонску природу уколико јој се приђе без задње намере, са поштеним и неисквареним срцем.

4. Чудовиште

Архетипски образац чудовишта присутан је у низу књижевних текстова који припадају различитим жанровима, културама и епохама – од сумерско-вавилонске и античке књижевности, преко средњовековног бестијарија до савремене литературе. Иако временом долази до значењских промена у концепту чудовишта, у архетипској основи обрасца реч је о бићу које улива страх својом одбојном телесном појавом, застрашујућом величином и опаком ћуди, те отклоном од онога што се уобичајено поима као нормално, људско и природно.

Важни структурални елементи и обележја од којих се формира чудовишни идентитет у правилу обухватају тело, станиште и исхрану чудовишта. Тело чудовишта је веома често хибридно, полиморфно, састављено од неколико различитих врста – на пример, Хумбаба је хибрид лава, гуштера, јастреба, бика и змије, Химера је мешавина лава, козе и змије, Минотаур је човек и бик итд. Већ сами по себи „хибриди су неприродни, потпуно измишљени, непотврђени у стварности, а њихово фузионирано тијело изазива страх и зазор” (Levanat-Perićić 2008: 541). Делом због свог изгледа, а делом јер не могу да развију однос припадности некој заједници, чудовишта живе усамљено, скривена на тешко доступним, граничним местима – у дубинама мора, на врховима планина, у пустињама или мрачним шумама. Чудовишта су, према томе, усамљена, друштвено

неприхватљива бића, неразвијеног емотивног живота, чији је апетит, такође, настран и неприродан: „њихова глад није животињска него демонска – они морају мрзити да би могли јести” (Levanat-Peričić 2008: 542).

Иако се ликови чудовишта као архетипски приповедни образац јављају од самих почетака књижевности, теорија чудовишта (енг. *monstertheory*) и студије чудовишности (енг. *monsterstudies*) релативно су ново теоријско подручје. Осветљавању и препознавању наративних стратегија помоћу којих се приказују чудовишта и чудовишност Других умногоме су допринели англоамерички медијевалисти и постколонијални теоретичари, од којих бисмо издвојили Џефрија Џерома Коена (Jeffrey Jerome Cohen), уредника књиге *Теорија чудовишта: читање културе* (*Monster Theory: Reading Culture*, 1996) и аутора текста *Чудовишна култура (Седам теза)* (*Monster Culture (Seven Theses)*).

Полазећи од тога да је тело чудовишта тело културе која га је створила, Коен одређује чудовиште као носиоца специфичних културних обележја, то јест конструкт у који се уписују људске жеље и страхови. Значење чудовишта се, према томе, не исцрпљује у метафори зла, већ представља отелотворење свега онога што одређено друштво сматра болесним, настраним, страшним или проблематичним.

У разматраном корпусу једино се фантастична бића рабр-аграфаји из трилогије *Вирови* у потпуности уклапају у чудовишни образац. Ова бића, пре свега, имају чудовишно тело, те могу представљати чудовишта у класичном смислу те речи: застрашујуће су величине, прекривени црним крљуштима, са шеснаест руку и две снажне ноге са јаким, сабљастим канџама, имају велики отровни реп, на темену им расту змијолике израслине, а жуте испупчене и разумне очи испуњене су суровошћу.

Поред остварене специфичне семантичке везе тела и чудовишности, њих са овим концептом повезује и станиште – ове звери с разумом живе усамљеним, изопштеним животом у острвској пустињи Хоаб, удаљеној од насељених делова секундарног света. Сам назив рабр-аграфај значи „омражен, кажњен мржњом и гнушањем” (Тодоровић 2012б: 198). О њима се у трилогији, иначе, континуирано говори као о „најружнијим животињама”, „најодвратнијим зверима”, „најзлоћуднијим и најкрволочнијим бићима”, јер осим тога што уливају страх својом снажном и одбојном телесном појавом, рабр-аграфаји се одликују понашањем које се сматра страшним и проблематичним: на изузетно суров начин убијају и једу свој плен – успостављају телепатску спону са жртвом којом јој исисавају енергију, а осим, условно речено, вампирских, одликују их и канибалистичке црте – наиме, женке успостављају исту енергетску везу са својим младунцима услед чега сваки младунац након навршене треће године, да би остао у животу, мора убити своју мајку, или она њега. Веза их приморава да се не раздвајају, јер уколико би једно од њих страдало, умрло би и друго.

Заплет се у другој књизи серијала гради управо на овом монструозном понашању – Гамиж, младунче рабр-аграфаја, успоставља телепатску везу са Микуш, а потом и са осталим члановима дружине, који су потом принуђени да му помогну да савлада мајку – Једину женку, највећег и најснажнијег примерка врсте. Постављена проблемска ситуација се, притом, може тумачити и као симбол одређених моралних и етичких идеја. Према Тијани Тропин овај ток приче, који повремено подсећа на хорор-штиво, може се, међутим, читати и као моћна и врло субверзивна метафора материнства или, шире гледано, родитељства: и Микуш, и Ранаја, и Једина женка рабр-аграфаја представљају

материнске личности за Гамижа, истовремено благонаклоне и опасне. Веза између детета и мајке животодавна је, али и смртоносна ако се не прекине на време, и читава повест о Гамижу тако се може посматрати као прича о опасностима које са собом носи одгајање детета, како за мајку тако и за дете, и о томе да је нужен део сазревања управо раздвајање детета и мајке, њихово осамостаљивање (2012: 117).

Проблем који се доводи у везу са чудовиштем тако постаје проблем људске природе и друштва, а само чудовиште постаје отелотворење људских страхова и својеврсни палимпсест на који се наведени проблеми уписују.

Рабр-аграфаји, Гамиж, његова мајка и мужјак Жгљофа, у другом делу серијала имају улогу секундарних антагониста, с тим да у пресудном тренутку презимају функцију помагача, док у завршници серијала имају споредну, али изузетно важну улогу. Њихова способност да успостављају и раскидају енергетске споне, којом су овладали и чланови дружине, показаће се кључном у борби за очување светова и смиривању гнева Магма-змајке. Док је у другој књизи у првом плану био Гамиж, у *Мајми* је пажња више усмерена на његову мајку и њен однос са чаробницом Расејаном Ранајом, који се може читати као метафора међуљудских односа и снаге безусловне љубави, повезаности и прихватања Другог са свим његовим врлинама и манама. Суштина чисто људске проблематике се тако поново може сагледати управо у својеврсном отклону од „људског” и „природног” који отелотворава чудовиште.

5. Човек

У већини жанрова и поджанрова фантастичне књижевности противници су претежно натприродна бића

или бића повишене моћи, док се човек најчешће јавља у виду споредног антагонисте – то је случај са породицом Ланистер из серијала *Песма леда и ватре* (*A Song of Ice and Fire*) Џорџа Р. Р. Мартина (George R. R. Martin) или рођацима Харија Потера, породицом Дарсли. Унутар одабраног корпуса људска бића се у улози централних противника јављају само у роману *Деца Бесџрајије* Уроша Петровића.

Неури су племе настањено „у врлетима дивље Азије” (Petrović 2013: 15), дакле, у далеким, егзотичним крајевима, концептуализованим као простор ван културе, у коме царује опасност и у коме могу опстати само „варвари”, односно, људи који нису цивилизовани. Неури су означени као дивљи, сурови, крволочни ратници, обучени у кожухе, окићени огрлицама од људских, медвеђих и вучјих зуба, који се хране сировим месом, испијају крв тек убијених животиња и повинују се једино закону јачег. Њихов вођа, Неур Кабар, оличење је сирове снаге и моћи, човек који се немилосрдно обрачунава са противницима и неистомишљеницима и не преза ни пред чим како би остварио своју намеру и домогао се тајне бесмртности.

Средишња тематска раван романа тако се обликује као сукоб оних који знају тајну васкрснућа и оних који се настоје домоћи таквог сазнања. Неури долазе са далеког Истока, док се тајна живота после смрти чува „на западу, у Србији, на Буковој планини” (Petrović 2013: 57). Значајна опозиција у фантазијској књижевности јесте управо Исток–Запад – рај/будућност/добро увек лежи на Западу, док је Исток дом опасности и зла (в. Гавриловић 2011: 67). Петровићов роман, међутим, не остаје у потпуности у домену ове опозиције и стереотипне приче о борби добра и зла. Иако оставља страх и опасност на Истоку, Петровић слика свет и из перспективе оних који су позиционирани као Други – Неури се тако пред читаоцем обликују и као

народ којем умиру деца и који је обележен суштинском трагиком ишчезавања. Љиљана Пешикан Љуштановић исправно запажа да је неурско племе „по крвожедности и саможивости слично Вауцима, али, истовремено, и дирљиво људско у тежњи да се потраје и опстане” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 157). Неури жуде за трајањем, за тим да их „буде колико и птица” (Petrović 2013: 15) и да се њихово име поново са страхом шапуће, што их у неку руку чини блиским категорији мрачног господара, од које се, међутим, одвајају најпре тиме што су људска бића, а потом и сложенијом психолошком диференцијацијом.⁴ О *Деци Бесираије* је до сада већ писано као о врхунцу Петровићевог стваралаштва (в. Главинић 2013; Игњатов Поповић 2016; Pešikan-Ljuštanović 2013), што је осим у профилисању негативних ликова видљиво и у сложенијој тематској структури у којој се као једно од носећих значења обликује „пријатељство и склад међу људима различите нације и вере, који су непосредно историјски или животно сукобљени” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 157). Реч је о пријатељству и складу између хришћана и мухамеданаца, између верника и оних који су се зарад вере вере одрекли, између здравих и болесних, чиме се укида архетипска опозиција Ми-Они и од читаоца захтева изванредан интелектуални и емоционални ангажман.

6. Закључак

Анализа приказа антагониста у савременом српском фантастичном роману за децу показује да се домаћи ау-

4 Са Неурима се по жудњи за трајањем, али и за моћи унутар одређене заједнице могу упоредити главни људски антагонисти у серијалима *Hunger Games* (*The Hunger Games*) (Кориолан Сноу) и *Chaos Walking* (*Chaos Walking*) (градоначелник Прентис).

тори у обликовању антагонистичких ликова ослањају на препознатљиве моделе из западне фантастичне књижевности, али да их, истовремено, прожимају властитим поетичким приступима. Тако настаје оригиналан спој домаће и стране традиције који не одговара у потпуности устаљеним жанровским канонима.

Мрачни господар у српском контексту (Црни Маг из *Вирова* и ваучка раса из *Авена и јазојса у Земљи Ваука*) обликован је у складу са устаљеним карактеристикама овог типа – он фигурира као отелотворење зла и његова се улога исцрпљује у основној антагонистичкој функцији – наносењу штете. Више иновативности домаћи аутори су показали у обликовању демонских противника. У њиховој интерпретацији демонских бића уочавају се два основна приступа: приказ демонских бића остаје у оквирима традиционалних фолклорних представа о њима, уз покоји комични детаљ (ала, чума, водењак, русалке, Мокош и змијски цар из *Зеленбадиних дарова* и *Тајне немушијої језика*) или се знатније удаљава од фолклорне основе, обликујући комплексне, психолошки профилисане антагонистичке фигуре (Зеленбаба из *Зеленбадиних дарова*, Анкурати из *Каравана чудеса*, Јовица Вук из *Пејої лейшира* и Магма-змајка из *Маїме*). Архетипски образац чудовишта присутан је у трилогији *Вирови*. Рабр-аграфаји су обликовани у складу са устаљеном представом чудовишта, али се могу читати и као метафора међуљудских односа и снаге љубави, повезаности и прихватања. Људска бића се у улози централних противника јављају у роману *Деца Бесџраїје*. Неури су дивљи, сурови, крволочни ратници. Истовремено то је народ који је обележен суштинском трагиком ишчежавања, што демистификује природу њихових поступака и доноси својеврстан отклон од стереотипне приче о борби добра и зла.

Не претендујући на исцрпност, истраживање је неизбежно заобишло низ занимљивих и подстицајних тема везаних за антагонисте у српском фантастичном роману за децу, које би могле послужити као подстицај за будућа проучавања. Верујемо да би занимљиве резултате дала анализа именовања антагонистичких ликова у домаћој фантастици за децу⁵ као и компаративан приказ антагониста у савременој фантастичној књижевности за децу из региона.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Гавриловић, Љиљана. *Сви наши светиови*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2011. Штампано.
- Главинић, Гордана. „О фантастичним романима за децу Уроша Петровића”. *Детинство*, 3-4 (2012): 66-74. Штампано.
- Главинић, Гордана. „Ода слободи Уроша Петровића”. *Детинство*, 4 (2013): 62-69. Штампано.
- Зорић, Милена, и Љиљана Пешикан-Љуштановић. „Нељудска и надљудска бића у фантастичном роману за децу – на примеру трилогије Мине Д. Тодоровић”. *Детинство*, 2 (2021): 28-39. Штампано.
- Игњатов Поповић, Ивана. „Злодолци – вере се одрекли због вере (’Пети лептир’ и ’Деца Бестрагије’ Уроша Петровића)”. *Детинство*, 2 (2016): 96-104. Штампано.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник (1818)*. Павле Ивић (прир.). Београд: Просвета: Нолит, 1985.
- Нешић, Ивана. *Зеленбадини дарови*. Београд: Креативни центар, 2013. Штампано.
- Нешић, Ивана. *Тајна немушћој језика*. Београд: Креативни центар, 2014. Штампано.

5 Анализом именовања нељудских и надљудских бића у *Вировима* Мине Тодоровић до сада су се бавиле Милена Зорић и Љиљана Пешикан Љуштановић (2021).

- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној нози: ојледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, 2012а.113–125. Штампано.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Аждаја/ала као женска хипостаза змаја?”. *Гује и јакреји*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012б, 43–56. Штампано.
- Радуловић, Немања. *Слика светиа у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009. Штампано.
- СМ: *Словенска митологија – енциклопедијски речник*. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepher Book World, 2001. Штампано.
- Тодоровић, Мина Д. *Вир светиова*. Београд: Everest media, 2012а. Штампано.
- Тодоровић, Мина Д. *Гамиж*. Београд: Everest media, 2012б. Штампано.
- Тодоровић, Мина Д. *Мајма*. Београд: PortaLibris, 2016. Штампано.
- Тропин, Тијана. „Чедождерна чудовишта или Гамиж”. *Дейинство*, 3–4 (2012): 117–118. Штампано.
- Тропин, Тијана. „Од застрашујућег до присног. Мотив водењака у књижевности за децу”. *Aquatica: књижевности, култура*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013. 409–428. Штампано.
- Clute, John, John Grant (eds.). *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin, 1997. Print.
- Cohen, Jeffrey Jerome (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Print.
- Ekman, Stefan. *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. Print.
- Ingersol, Ernest. *Zmajevi Istoka (Indije, Kine, Koreje i Japana)*. Prevod s engleskog Sonja Višnjić Žižović. Београд: Kokoro, 2007. Štampano.
- Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad*. Београд: Službeni glasnik, 2010. Štampano.
- Levanat-Peričić, Miranda. „Morfolologija mitskog čudovišta”. *Croatica et Slavica Iadertina*, 4(2008): 531–550. Веб. 10. 9. 2021.
- Nikolajeva, Maria. *The rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc, 2002. Print.

- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, 2012a. Štampano.
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2012b. Štampano.
- Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013. Štampano.
- Petrović, Uroš. *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna, 2016. Štampano.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Krhki vodič kroz tamu”. U: Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2012. 115-120. Štampano.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Neugasla čarolija pustolovine”. U: Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013. 155-162. Štampano.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Avantura odrastanja”. U: Petrović, Uroš. *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna, 2016. 129-138. Štampano.
- Prop, Vladimir Jakovljevič. *Historijski korijeni bajke*. Prevela Vida Flaker. Sarajevo: Svjetlost, 1990. Štampano.
- Wynne Jones, Diana. *The Tough Guide to Fantasyland*. London: Vista Books, 1996. Print.

Ivana R. Mijić Nemet

FROM BLACK MAGE TO NEURS: ANTAGONISTS
IN CONTEMPORARY SERBIAN FANTASY NOVEL
WRITTEN FOR CHILDREN

Summary

Antagonists are probably one of the most recognizable traits of fantasy fiction. The paper proposes to explore the types of representation of antagonists, especially their physical and character traits, stereotype embodiments, and roles and functions in a contemporary Serbian fantasy novel written for children. Situated within the frameworks of fantasy and children's literature studies, the paper provides an analysis of 9 novels published between 2003 and 2016.

Key words: children's literature, children's fantasy, antagonists, Uroš Petrović, Mina D. Todorović, Ivana Nešić.

Драгољуб Перић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs

821-93.09:82.09

Оригиналан научни рад

ПЕТОГРАД, ИМАГИНИРАЊЕ
МУЛТИКУЛТУРНЕ МЕТРОПОЛЕ
(роман *Океан од њаири* Зорана Пеневског)^{1*}

Овај рад усмерен је ка идентификацији основних елемената посредством којих је конституисан Петоград – централни локус (из перспективе његових становника, а периферија са становишта иноплеменика овог секундарног света) романа *Океан од њаири* Зорана Пеневског, попут: worldbuildinga, друштва, митологије секундарног света, политичких дискурса и интерпретативних пракси. Са становишта примењених наративних стратегија испитују се нивои комуникативности текста, од имплицитних значења, преко различитих модуса посредовања значења и експликација, неки елементи „фикционалних енциклопедија“ као и различите праксе означавања и интерпретације.

Кључне речи: фикција, фантастика, тумачење, секундарни свет, фантастична митологија, имагинирање, портал, мисија, означитељске праксе

1 * Овај рад настао је као резултат истраживања на пројекту *Асијекти и денитијетија и њихово обликовање у српској књижевности* (бр. 178005), које се спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду под руководством проф. др Горане Раичевић (2010–2018) и проф. др Светлане Томин (2019–) уз финансијску помоћ Министарства науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

Писци фантастике имају наизглед неограничене могућности концептуализације својих фантастичних светова. Међутим, број некаквих типских модела тих алтернативних светова, упркос томе, релативно је сведен. Још већа рестриктивност запажа се када је реч о обликотворним митопоетским поступцима, посебно артикулацији тих светова (*worldbuilding*-у) – ту се аутори, најчешће, постављају двојачко: први приступ полази од макроплана – обликује се оделити наративни свет као тоталитет, његова историја, геолошке и географске карактеристике, клима, екосистеми, расе и други елементи (неретко је све то праћено и некаквим мапама фантазијског света, индексима, речницима...); други приступ, начелно, полази од скицирања ушушканих простора *микросветова* (собе, куће, замка, места, округа...), одакле јунак полази, а чијим напуштањем отпочиње авантура, са њом и откривање месних тајни или чудеса *великог* света – зависно од афинитета писца.² Ову другу стратегију користи Зоран Пеневски у својој романескној хексалогији *Океан од њаира*. Тарвин, главни јунак романа, буди се, излази из своје собе и одлази на важно такмичење у поређењима, а наратор и читалац полазе за њим, откривајући секундарни свет из његове тачке гледишта, објективизоване гласом имплицираног аутора (уп. Лешић 2010: 275–279).

У науци о књижевности писано је о томе како наративни светови представљају *мале, нејојјуне, семан-*

2 Ова симплификована типологија даље се вишеструко усложњава када се у њу укључи фактор имплицитности као „glavni izvor konstrukcije i rekonstrukcije fikcionalnog sveta“ (Doležel 2008: 183) – пресупозиције и аналогије између чињеница фантазијског света (секундарне стварности) и објективне стварности (односно мера подударности између „стварног“ и секундарног света), као и оне, које се остварују књижевном трансдукцијом – интертекстуалним повезивањем са другим литерарним (тј. фикционалним) световима (Doležel 2008: 209).

иички неуједначене (Doležel 2008) и најчешће – замисливе свејове (Еко 2001: 202–204).³ То су, сматра Еко, паразитски светови јер „ако нема посебно одређених алтернативних својстава, узимамо као здраво за готово својства која важе у реалном свету“, при чему перформативност наратива читаоца „позива на сарадњу у изграђивању једног замисливог света по цену извесног површног и еластичног приступа“ (Еко 2001: 203). Тај свет читалац, у роману Зорана Пеневског, открива посредством рефлектора и главног јунака, Тарвина Малка.

Историја овог секундарног света предочава се посредством усмених прича и ликовних приказа – мотива са таписерије, на коме је приказан догађај „од пре три века“, када је краљ Калбург стигао, на крају свог освајачког похода, до Петограда – необичне насеобине у којој, у некаквој чудној кохабитацији, живе становници пет градских области Петограда: Рибљани, Вуковњаци, Медведграђани, те становници Согограда и Свињограда. Потказујући једни друге пред новодошавшим краљем, представници свих градских области заклињу му се на вечну верност. Поколебан оваквим дочеком, „Калбург је застао, погледао у своје саборце и схватио да су сви помислили исто: од ових лудака неће бити никакве вајде.“ (Penevski 2020a: 28). По одласку незадовољних освајача, одбијених овом инсценираном неслогом, Петограђани им се заједно смеју „Боље да нас бије овакав глас, него да нас бију овакви буздовани“ (Исто).

Међутим, Тарвину ће одрастање и сазревање донети и другачије увиде од официјелних истина овог фик-

3 Постоје, додуше, и незамисливи свејови – научна фантастика и њена „саморазарајућа метапроза“ (Еко: 2001: 207), односно *немојући свејови* – „koji sadrže ili impliciraju logičke protivrečnosti“ (Doležel 2008: 286). Како је фантастични свет Зорана Пеневског, у суштини, *мојући свеј* (у значењу замисливог света – в. Doležel 2008: 286), ове категорије остају ван интересовања овог рада.

ционалног културноисторијског предања: Већ у наредној књизи, ујна му открива да права истина није у оној званичној (цензурисаној и општепознатој) историји:

Сви они лажу и сви се свађају. Друже се и јавно љубе, а свако би зарео нож у леђа оном другом [...] она није никаква прича о томе како су се сложено правили глупи и тако натерали суровог освајача да их остави на миру, то упамти. Тврде да је заправо било обрнуто. Представници градића су били толике удворице, толико су хвалили себе а опањкавали друге, да их је краљ оставио јер је знао да ће се међусобно поубијати од толике мржње. Калбург је добро проценио да ће Петограђани бити на коленима не зато што ће клечати пред њим него да би избегли да једни другима подмећу ногу. (Penevski 2020b: 10–11).

У овој другој варијанти предања, прича о историји фантазијскога града добија несумњиву политичку конотацију, постајући универзална, али и идеолошки ангажована прича о људским наравима. Први (псеудо) историјски наратив, на тај начин, постаје реторичко средство уверавања (Aristotel 2000: 101–112), којим се, у ткиву романа, најпре конструише ефекат замисливе хармоничне стварности посредством интерпретативне стратегије инкорпориране унутар романа. Идеална заједница је утопија, а званични историјски наративи само су политички конструисане догме, иза којих, ипак, фигурирају и неофицијелни наративи, којима се разобличава природа хегемоније и идеолошка позадина (привидне) хармоније мултикултурне заједнице Петограда.

То ће се, касније, манифестовати различитим тензијама између области – међусобном суревњивошћу

градоначелника појединих области и настојањем да дођу до веће моћи и власти, пласирањем различитих стереотипа о другима, као и у узајамном подруживању тинејџера из Тарвиновог разреда становницима других области, подозревошћу суграђана према ставновницима других регија (својеврсној гетоизацији), и т.сл.⁴ Могуће је да се у овим ставовима, имплицитно, крије и својеврсна критика модерног друштва,⁵ тако удаљеног од првобитнога мита, идеала живота у хармонији с природом (с обзиром на то да Тарвин своју мисију

4 У овом доминантно маскулином моделу света, некаква слога остварује се једино у заједнички организованом прогањању вештеринки – женског тајног друштва које, међу реткима, има приступ оностраном (можда управо због тога), а од стране мушкараца на власти.

5 Такву критику модерног концепта живота Зоран Крвар уочава у попкултурним производима и праксама: „implicitna ili otvorena kritika moderne ima svoj nastavak u današnjoj kulturi. Samo, tu je nalazimo najčešće u neutraliziranim i pripitomljenim oblicima, lišenima prevratničkoga zanosa i mogućnosti da zaposjednu više slojeve nacionalnih kultura te da prodru u sferu građanske normalnosti, omeđenu povjerenjem u znanost, u materijalističko tumačenje povijesti, i kad je riječ o politici, u demokratske procedure“ (Kravar 2010: 30). Израз таквих антимо-дернистичких ставова он уочава у езотерији, обновама неких религиозних форми (неопаганизам, гностици, спиритизам), што се у роману рефлектује у езотеријским редовима и моди оснивања тајних друштава (каква су вуковњачки Осветитељи одавног ока, алхемичари Медведграда, а у крајњој линији – и женско тајно друштво вештеринки), али и ставови који кореспондирају са одређеним елементима неопаганизма и савременим магијским техникама, попут употребе воде у силва методу – оба концепта заснивају се на представи да вода „памти“, тј. кодира и чува податке: „Voda je biće poput nas. Zamisli da ima mozak. I taj mozak okeanima šalje signale kao što ljudski mozak upravlja našim telom. Talasi su reči, ispisane drugačijim znacima [...] tamo je sve zapisano [...] sve što treba da znamo o planeti, o ovom nebu i o našoj sudbini“ (Penevski 2020e:14). Ко зна „језик воде“ добиће одговоре, везане за оно што тражи.

испуњава тек када се оде из цивилизованог простора, привремено напусти сигурне зидине Петограда и изађе на пучину, надомак острва Зублун).

Просторно ситуирање становништва фантастичног света у пет колектива-градића унутар Петограда (оличених у пет емблематских животиња) и њихова типска карактеризација водили су до својеврсног перспективизма, односно полилога о другима – најчешће уз истицање различитости и, сразмерно ретко, уочавањем сличности које повезују. Покушај превазилажења ових поларизација представља оснивање тајног реда Свилене сове, у које улазе одабрани представници из свих делова града, а руководе се начелима мудрости и етичности, али и езотеријско друштво вештеринки, коме је припадала барем једна жена из свих виђенијих породица, из свих градских области.

„Права истина“ другог историјског наратива открива да не треба веровати никоме – јер ће за истину бити проглашено оно што одговара власти (или барем – одраслима, подвргнутим „дисциплинујућем механизму власти“ – Vužinjska i Markovski 2009: 587). Сумњу изазивају чак и они који се Тарвину представљају као заштитинички настројени, „вредни поверења“ и „поздани“. Као што ће се показати, Тарвиновог стрица Кромана убили су „своји“ – рибоначелник Лумбур, односно њему подређени редари, с намером да се дочепају *Књије Моћи*, а самим тим и универзалног знања, скривеног у Темељитељу – централној свести, демиијургу који господари Безданом бића (Врелом врумија) и може, имагинирањем, различите ентитете да преведе кроз Бездан, из *оној* света у *овај*, из непостојања у постојање. Парадоксално, оно што би требало да буде разлог повезивања ове дистопијске заједнице, постаје узрок њеног потенцијалног расапа.

Праве намере које стоје иза ове опште потраге за Темељитељем – неограниченим знањем, имагинацијом, мудрошћу... главних представника Петограда, током романа разоткривају се као себична жеља за моћи и доминацијом. Како се у роману управо окончава стари, а почиње нови циклус Темељитеља, који се периодично, као дух и ум, појављује у Петограду, одабравши некога од деце као свога новог домаћина, тј. „контејнер све-сти“, овај пут, како сматрају, управо – Тарвина) отпочиње потера за главним јунаком, над којим изводе магијски ритуал, како би ослободили (тачније, заробили и присвојили) Темељитеља, духовну инкарнацију праретка оснивача града.

Као савезници, јунаку у помоћ прискачу другови из школе, затим тајни ред Свилене сове, као и Сестринство вештеринки. Сви они, попут помоћника и даривалаца, јунаку обезбеђују склониште, савезништво, помажу да открије траг до следећег кључа или информације, неопходне како би успешно окончао своју мисију. А мисија је – пронаћи водени рунолист, јединствени и једини лек за фуријску грозницу – болест од које копни његова сестра, чији се симптоми, показаће се, појављују (у петој књизи) и код њега, хибридног бића чији родитељи припадају различитим световима. Поменуте групе, уједно, представљају и различите моделе превазилажења ускогрудости и себичлука микроколлектива, које репрезентују обласни моћници (градоначелници пет конститутивних регија Петограда).

Вештеринке – женско тајно друштво које може приступити *оносвеиу* и познаје тајне природе, магијска својства биљака и животиња – представља онај „састојак“ који међусобно повезује и држи на окупу необичну заједницу Петограда. С обзиром на езотеријску природу организације, постале су, временом, предмет

љубоморе (али и страха и зазора) и подвргавање репресији и прогонима:

„Власти су почеле да их се прибојавају, да им прете, понекад да их кажњавају, па чак и затварају. Помињали су се и посебни целати за њих. Рашириле су се приче да су оснивани разни тајни редови управо да би се супротставили тој ‘женској најезди’, како су писали мушкарци у ‘Петодневнику’, а врумију су искористили да би доказали да вештеринке воде порекло од ње: то су зле вештице, оличење онострадне пакости коју треба сузбити.

Све је било узалуд пошто подаци из Архива кажу да је Сестринству вештеринки припадала бар једна женска особа из сваке куће“ (Penevski 2020d: 71).

Њихове активности, међутим, нису имале много везе са увреженим представама Петограђана о њима – уместо вештичарења, оне су задужене за „призивање добрих догађаја“, магију лечења, али и за чување традиције и одржавање традиционалног поретка ствари и система вредности. Заправо, оне су, у свету људи, најближи аналогон врумијама – бићима *с грује сџиране* Бездана бића. Иако обе заједнице деле некакво тајно знање, различито га користе и различито се према њему односе: вештеринке га користе за на добробит свих, док га врумије љубоморно чувају. За разлику од њих благонаклоних, брижних и доброчестивих вештеринки (оличених у лику тета Агије), врумије су приказане као одбојна, гуштеролико-риболика бића која са људима комуницирају телепатски. Ове опасне чуварке границе делују претеће, а старају се да нико не прође портал (Бездан бића) и да свако остане унутар свог света. Особама који су дуже времена биле у контакту с *грујим*

светом, оне шаљу опаку болест – врумијску грозницу, чији је једини лек водени рунолист – тајанствени цвет који расте под водом, покрај Бездана бића – портала између светова. Врумије, дакле, чувају устројство света и пазе да до мешања светова не дође.⁶

Тајно друштво Свилене сове и вештеринке старају се око мирне кохабитације конститутивних елемената друштва и одржавања (климавог) поретка. За разлику од њих, мушкарци – градоначелници микрорегија јагме се за већом моћи – Лумбурови редари, како се сазнаје, убили су Тарвиновог стрица Кромана у покушају да рибоначелнику обезбеде *Књиу Моћи*. Алхемичари Медвеђани изводе окултни обред над Тарвином еда би дошли до Темељитеља, Вуковњаца покушавају нешто слично – и никоме не успева да оствари своје себичне намере. Једина особа која има успеха у свом подухвату је Тарвин – који попут *їрегодређеної* у миту или главног јунака бајки, са сваким наредним догађајем неумољиво се приближава остварењу своје судбински детерминисане мисије, примерене његовим снагама, способностима, знањима и моћима, у контексту иманентне митологије секундарног света.⁷

6 Саодносно томе, у роману се не развија мотив транссветовних путовања – пролаз у други свет (портал), додуше постоји, али „упади“ људи у онострано сразмерно су ретки, случајни и привремени, а појављивање врумија у близини портала, у секундарном свету романа, примећује се само онда када се неко појави наомак ове границе, претећи да прекрши забрану преласка.

7 Лубомир Долежел такве интерперсоналне односе разматра у контексту тумачења друштвених процеса нове фикционалне митологије: „društveni process je paradoksalni fenomen. Premda su svi pojedinci koji u njemu učestvuju obdareni intencionalnošću, njihov grupni poduhvat lišen je intencionalnosti. Čak i najbolje organizovana društvena organizacija uzrokuje događaje koji se ne mogu kontrolisati. Po tom aspektu, društveni proces analogan je prirodnom, i oni se pridružuju mentalnom procesu [...] u trijadi spontanih

Тарвинова потрага, начелно, блиска је Portal Quest фантастици (в. Mendelsohn 2008: XIX–XX), али разликује се од ње утолико што јунак не пролази кроз портал (нити ико други од људи, сем доктора Скогла, који је кроз Бездан случајно пропао и, зато, био кажњен врумијском грозницом). Откривање наративног света почиње, као што је речено, Тарвиновим буђењем, а не – проласком кроз портал. Притом, свет с *оне* стране границе Врела (секундарни свет), иза портала, не открива се развојем авантуристичког сижера Portal Quest фантастике, већ интелектуално: решавањем задатака који га припремају за мисију, интерпретацијом, тумачењем симбола и стваралачки – у делима књижевне фантастике (метанаративи које читају ликови романа – нпр. сликовница *аламанах Нишиџа или чудовишиџа* Стива Гардана), у причама и легендама из њихове митологије (о доброј врумији, Темељитељу и др), у њиховој езотеријској литератури (*Књиџа Моћи*), али и експонатима „Музеја измишљених бића“ – галерији фантастичне флоре, фауне, али и демонских бића.

Овај шестотомни роман Зорана Пеневског, уместо узбудљивих догађаја (премда, ни они не изостају, попут убиства, детективског решавања мистерије, потраге за оцем, трагања за леком за сестру – током читавог романа) *йраву дојађајности* остварује на *равни инйерйрешаџије*. Дела изразито фикционалног карактера (а посебно жанрови фантастике), подложна су овој врсти интерпретирања (и реинтерпретирања, из унутрашње

i slučajnih događaja koji su izvan događaja intencionalnosti. U svim ovim procesima, pojedincima upravljaju nadindividualne sile kojima se ne mogu suprotstaviti jer ih ne mogu identifikovati. Proučavajući sudbine pojedinaca u anonimnim društvenim procesima lišenim intencionalnosti, fikcija je konstruisala novu mitologiju, i to je još jedno od najvećih dostignuća moderne književnosti“ (2008: 123).

перспективе, са становишта ликова који припадају секундарном свету):

U fikciji odnos između onoga što govornici kažu i onoga što autor misli uvek je stvar interpretacije. Isto tako je s odnosom između prikazanih događaja i spoljašnjih okolnosti. Nefikcionalni karakter obično je duboko usađen u kontekst koji vam govori na koji način tom diskursu da pristupite [...] Kontekst fikcije, sa druge strane, izričito ostavlja otvorenim pitanje o čemu fikcija zaista govori. Referenca prema spoljašnjem свету nije toliko svojstvo književnih дела, koliko je funkcija koja se pripisuje interpretacijom.“ (Kaler 2009: 43).

Сви ликови Пеневског, без обзира на узраст, опседнути су *џансемиозом* – непрестаном потребом за тражењем знакова у свом окружењу: сликама, архитектури, текстовима, биљном и животињском свету, сновима, фантазији, као и њиховом непрестаном (ре)интерпретацијом. Тако, у разговору који воде две Тарвинове другарице из разреда, Берси и Исена, маштање постаје комуникативни чин:

Кад измишљаш, или машташ, то није само игра у твојој глави. То је изазов за стварност. Сваки пут кад замислиш неко створење, неко постојање, у Бездану бића се ускомеша праматерија и она почиње да клизи ка нама. „Мислити на нешто“, то је напор призивања, то је као воља да се нешто догоди која с оне стране почиње да реагује, која добија поруку твоје жеље и припрема се да ти одговори. (Penevski 2020e: 48).

На тај начин ово дело фикције постаје систем који продукује не само неограничени број елемената унутар

себе, већ и независни систем значења (Еко) и особити свет – семиосферу (Лотман). Саодносно томе, *овај* и *онај* свет, компламентарно постављени, изједначавају се са системом знакова – поруком, записаном у води:

Спустио је главу у море и погледао око себе. Овога пута звуке је претворио у хартију. У океан од папира [...] Све око њега постало је комешање хартије, плес папирнатих трака, ковитлац страница исписаних одиграним и непостојећим судбинама (Penevski 2020f: 46).

Авантура акције (у смислу баналне догађајности) замењена је авантуром читања и тумачења: једино на тај начин – одгонетајући скривене поруке текста, тумачећи симболе и интерпретирајући написано, било је могуће схватити скривени смисао и доћи до воденог рунолиста, при чему је читалац једнаковредан као и текст који чита: „Читање је огледало: Снага књиге подједнако лежи у снази читаоца.“ (Penevski 2020f: 41). Јунак акције је, неосетно, алтерниран са јунаком херменеутичарем (по први пут у српској књижевности за децу!): да би спасио сестру, Тарвин је морао научити да овлада системима знакова, да упозна њихове подређене елементе и одгонета њихове дистинктивне вредности:

Задаци су га водили ка овоме. Најпре је требало да научи да препознаје шеме и да распоред може нешто да значи. Потом је требало да види како се одређени распоред примењује у простору, на одређеним местима и са променом тачке посматрања. Затим је могао да види да је важно оно чега нема, да значење има и оно што недостаје. Напокон, важно је знати да и груписање елемената у већој структури има своје означавајуће место (Penevski 2020f: 29–31).

Трагове је, испоставиће се, Тарвину оставио отац, Гетел, поступно га, попут медијатора, водећи до Бездана бића, али и припремајући га тиме за искушења опасног и судбоносног контакта с *оносираним* (чиме су у сиже овога романа транспоновани главни елементи обреда прелаза иницијацијскога типа).

Укупно узев, роман *Океан од њаиуира* Зорана Пеневског деконструише и саму природу белетристичког текста. Ако је, са становишта прагматиста (Стенли Фиш), „спознавање стварности [...] истовремено и њено стварање“ (Vužinjska i Markovski 2009: 523), онда је имагинирање света, из перспективе ликова и света дела – метакреација. Како ни тачке гледишта припадајуће свету дела (Тарвинова и других Петограђана) – унутрашња перспектива (point of view ликова у самом роману), нису коначне тачке гледишта јер постоји и друга перспектива, имплицитно присутна, из Света *иза* Бездана, одакле долази јунакова мајка, Ота (изузимајући притом перспективу читалаца), преговори око значења постају заправо неграничени. Позиционирање романа међу неке из реда различитих жанрова фантастике, притом, само усложњава успостављени систем релација. Како је свака фикција резултат језичке активности, језичка конструкција, онда језик има моћ стварања стварности (уп. Vužinjska i Markovski 2009: 533), односно писац, који господари језиком, продукује нове системе значења и нове (секундарне) светове, а сваки од њих има своје „фикционалне енциклопедије“ – „skladišta znanja fikcionalnih osoba“ (Doležel 2008: 186).

Тиме је омогућена својеврсна стратегија поигравања означитељима: ниједна истина нема фиксни карактер, ниједно сазнање није коначно, свака спознаја полиморфна је и вишеструка. Другим речима, само сазнање има протејску природу – опалесцира зависно

од учесника у комуникативном акту и њихове обавештености, увида, преференција... Можда би као најилустративнији пример могла послужити насловна синтагма *океан од папира*, коју, из књиге у књигу (и од једног лика до другог), сам писац различито одређује – она семантички меандрира постајући неодређена, мултиплицира постојећа или развија нека нова, различита и претходно неактуелизована значења, попут:

- *људске душе* – „душа је као океан од папира, бескрајна белина по којој судбина исписује причу...“ (Penevski 2020a: 12);
- *људско знања* – „људско знање је као океан од папира, а свака књига је његов мали талас“ (Penevski 2020c: 13);
- *радној месџи* Тарвиновог оца – „за њега је Архив био океан од папира“ (Penevski 2020d: 40);
- *разлике (у књишком знању) родитеља и деце* – „Океан од папира [...] то је оно што стоји између родитеља и деце, оно што нас раздваја“ (Penevski 2020d: 56).
- *мора*, схваћеног као живи организам, као и знања које оно похрањује – „Ово је океан од папира“ (Penevski 2020e: 13);
- *животиња* – „Живот је океан од папира: бела опна по којој газиш, али у којој можеш да начиниш пукотину, процеп, и пропаднеш у оно непознато.“ (Penevski 2020e: 77);
- *нейресушној врели инспирације, резервоара свих њошеницијалних нараштва* – „Као и прича. Она постоји у уму приповедача, али тек написана, она постоји зато што може да се пореди с другим. То где су предбића, то је као океан од папира по којем тек исписане приче постоје као жива бића“ (Penevski 2020e: 83).

- *шума мора* – „Спустио је главу у море и погледао око себе. Овог пута звуке је претворио у хартију. У океан од папира [...] Све око њега постало је комешање хартије, плес папирнатих трака, ковитлац страница исписаних одиграним и непостојећим судбинама“ (Penevski 2020f: 47).

Притом, неодређеност и семантичка неухватљивост предмета који се пореди (с океаном од папира) додатно је потенцирана поредбеном копулом „као“. Даље мултиплицирање значења овог језичког знака (тачније довођење различите семантике у оквиру *означеној*) прогресивно се усложњава када од писца и ликова интерпретацију преузму читаоци.

Измишљање је, саодносно Пеневском, демијуршки чин – призивање из небића у биће (Penevski 2020e: 48), креација и осмишљавање – чин човекове стваралачке делатности. Та позиција, која у вансижејној стварности припада писцу, по систему огледалски постављених двојника, изједначена је у роману са централном свешћу – Темељитељем, који оностраним бићима даје облик, смисао и живот: „Темељитељ је као медијум за измишљање: он привлачи бића из Бездана и повезује их са измишљајима Петограђана. Без њега нема преласка измишљених бића у стварност, мада он остаје неокрњен у том процесу“ (Penevski 2020f: 90).

Баш као и писац. Отуда, могуће је „да су све приче истините“ (Penevski 2020f: 90), тј. да се „стварно“ суштински не разликује, у књижевности, од „измишљеног“: „бића су ту, око нас, само неоткривена“, а њихово уобличавање, односно „стварање је попут откривања вела испод ког су била“ (Penevski 2020e: 82) – превођење из „оносвета“ у „стварност“. Стога, свака прича је – истинита: „Пошто је смишљена или измишљена, свеједно, она постоји у ономе што називамо стварношћу“ (Penevski 2020f: 90–91).

Таквим имплицитно-поетичким ставовима Пеневски као да изражава, посредством медијума књижевности за децу, не само онај типски отпор аутора фантастике „доктринарном модернизму“ (Кравар 2010), већ и својеврсну чежњу усамљеног човека „постфилозофске“ културе (посткултуре, пост-постмодерне, постструктурализма...) за нечим *Изван* стварносног света. У равни дела, та чежња оличена је и Тарвиновом оцу Гетелу, који је за животну сапутницу одабрао Оту, онострано биће, плативши свој избор кратковекошћу њихове љубави, а добивши, заузврат, Тарвина и Меону, расну и културну мешавину бића различитих светова који као своју јединствену црту имају једнак удео „измишљеног помешаног са стварним“ (Penevski 2020f: 93) – мотив познат из бројних интернационалних фолклорних обрада мотива женидбе јунака вилом (или каквим другим демонским бићем). У жанровском контексту, та тежња присутна је у напуштању конвенција жанра и изласку из оквира одређених жанрова фантастике (Portal Quest фантастике, „урањајуће“, лиминалне или пак неке друге врсте фантастике – в. Mendelsohn 2008), односно у својеврсној *хибридној форми* у којој се реализује овај наратив.

Одабравши ликове и заједницу тако да они ниједним елементом не реферишу на националну културу, саздавши један лични, самосвојни свет (моделативни систем знакова, који се разликује од нашег како у погледу еко-система и хуманоидних раса, тако и на нивоу микро-система: монетарних јединица, јеловника и т. сл), необично детериторијализован и измештен у имагинирану стварност, Пеневски креира фикционални наратив који је потпуно изван „доминантне“ националне културе, а који захтева посебне интерпретативне стратегије и дво-струку перспективу: с једне стране, *унушрашњу* – позиционирану у секундарној стварности, и, с друге стране,

сџолашњу, која припада (имплицираном, пројектованом, не-националном, а можда и – интернационалном) читаоцу.

ИЗВОРИ

- Penevski, Zoran. *Okean od papira: Deo 1, Knjiga Moći*. Beograd: Laguna, 2020a.
- Penevski, Zoran. *Okean od papira: Deo 2, Muzej izmišljenih bića*. Beograd: Laguna, 2020b.
- Penevski, Zoran. *Okean od papira: Deo 3, Ključ Katedrale*. Beograd: Laguna, 2020c.
- Penevski, Zoran. *Okean od papira: Deo 4, Ostrvo u jajetu*. Beograd: Laguna, 2020d.
- Penevski, Zoran. *Okean od papira: Deo 5, Uteha tame*. Beograd: Laguna, 2020e.
- Penevski, Zoran. *Okean od papira: Deo 6, Litica i krug*. Beograd: Laguna, 2020f.

ЛИТЕРАТУРА

- Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. 2. изд. Београд: Службени гласник, 2010.
- Aristotel. *Retorika*. Beograd: Plato, 2000.
- Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Eko, Umberto. *Granice тумчења*. Beograd: Paideia, 2001.
- Kaler, Džonatan. *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad: Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Mendelsohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

Драгољуб Перић

ПЕТОГРАД, ИМАГИНИРАЊЕ
МУЛТИКУЛТУРНЕ МЕТРОПОЛЕ
(роман *Океан од ѿаѿира* Зорана Пеневског)

Резиме

Фикционални свет који ствара Зоран Пеневски у хексалогији *Океан од ѿаѿира* потпуно је аутентичан: са становишта свога устројства (world buildinga), моделативних поступака, референцијалности његових елемената (Музеј измишљених бића и његови експонати), метанаративности (фантастична библиотека, митолошки наративи секундарног света и њихова политичко-идеолошки обојена тумачења), али и са становишта разбијања жанровских конвенција типа оног фантастике којему је овом делу најприближније – Portal-QuestFantasy (секундарни свет у делу постоји, али нема преласка границе, тј. транссветовног путовања). Главни лик романа учествује у различитим акцијама (и централној потрази – тражењу лека за оболелу сестру и себе) – решава убиство, избегава замке и покушаје хватања, но главни изазов није акционални, већ интерпретативни – протумачити и одгонетнути одређене текстуалне загонетке, наћи скривени смисао и доћи до циља: тајанствене бољке која доноси излечење. Фикција конструисана у језику добија тако моћ стварања света, а тај свет омогућава лудичка поигравања значењима, преводи бића имагинације у секундарну стварност дела (чинећи да фантастично постане могуће), пре свега, нудећи јединствени читалачки доживљај.

Зорана З. Опачић
Учитељски факултет Универзитета у Београду
zorana.opacic@uf.bg.ac.rs
zorana.opacic@gmail.com

821.163.41:82.09"19"

Прегледни рад

ИНДИЈА, ИНДИЈА –
ВЕЗЕ ИНДИЈСКЕ И СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
(ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ)
У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА

У раду се бавимо везама индијске и југословенске књижевности које се формирају у оквиру културне политике Покрета несврстаних. Указујемо како је културна политика утицала на садржај периодике за децу и наста-нак поезије током 50-их и 60-их година прошлог века: антиколонијалне мотиве с једне стране а највише успеха је показивала кроз присуство егзотичне анималистике и флоре. Централни део рада посвећен је опусима две списатељице на чије стваралаштво су индијска култура, књижевност, филозофија и укупни доживљај света имале значајнији утицај, пре свега због ближих и дуготрај-нијих контаката са овом земљом. Указујемо на културне и књижевне активности Гроздане Олујић у Индији и њен рад на промовисању индијске књижевности у Југосла-вији, на њену сарадњу и пријатељство са Амритом При-там, па се после Индије окренула фантастици и бајци и другачијем поимању света. Гордана Брајовић пет година проведених у Индији доживљава као значајну животну и стваралачку фазу, о чему говоре репортаже, недовршени рукопис *Живи бојови* и збирка *Индија, Индија!*

Кључне речи: културна политика СФРЈ, утицај источњачке културе и разумевања света на ствара-

лаштво српских списатељица, Амрита Притам, Гроздана Олујић, Гордана Брајовић

1. Контекст: културна политика СФРЈ

Интерес за удаљене културе и друге расе у епохи социјализма био је везан за државну идеологију, за шта је заслужна идеја несврстаних, припремана 50-их година Титовим посетама Индији и Бурми, па, затим, сусретом који је имао у Суецу, приликом повратка, са египатским председником Насером (више у: Vogetić 2001). То је водило ка постепеном формирању доктрине „о потреби окупљања и координисаног деловања свих ванблоковски оријентисаних држава“ међу будућим лидерима покрета (Исто: 68). СФРЈ је подстицала братимљење са бившим колонијама које су победиле ропство и избориле се за независност. Спољнополитичка платформа рефлектовала се и на културну политику, што се односило и на најмлађу популацију, па се похваљивала бројност чланака о Индији и Египту у штампи за децу, као „вредан допринос“ међународној сарадњи (Крсмановић 1954: 37). Сматрано је да „једна од најлепших особина дечје књижевности [...] је та што она лако прелеће границе. Уједињујући децу у царству маште, она их зближава и у стварности. А зближити децу данас значи и сутра зближити народе“ (Крсмановић 1955: 3), па је, стога, подстицано превођење књижевности са других континената, часописи и листови за децу објављивали су усмене или ауторске текстове удаљених народа уз репортаже о условима у којима одрастају деца удаљених култура.¹ Млади читаоци мотивисани су да

1 Ту су још неки примери из периодике: о Титовом путовању у Индију извештава ученик основне школе у часопису Змај

пишу писма непознатим друговима а листови за децу објављивали су жеље индијске деце да се спријатеље са југословенским пионирима (Опачић 2019: 192 –193). То је све водило поезији посвећеној критици колонијализма, што се најчешће огледало у мотивима егзотичне флоре и фауне у српској поезији, у успостављању пријатељства између овдашње деце и деце других раса (кроз мотив писма црном другу, односно писма детета друге расе детету са овдашњих простора). Осим у изузетним случајевима, представе о детињству на другим континентима углавном су биле плошне и засноване на обостраној фасцинацији различитих раса животним и климатским опозицијама (нпр. афрички дечаки маштају о снегу а дечаки из ових крајева сањају палме и врелину Африке).² Такође, егзотични јунаци и топоними служили су понајвише за језичке игре или алузije (као симулација непознатих језика): језеро У Ми Нос, племе Ди-Ти-Рам-Ба, поглавица Њамба-Бамба, Амазонац Стрела-Хити, Кинез Цин-Цин-Цана, Тахићанин Тако-Ваља и сл. (Исто: 195–196).³

Важно је у овој прилици указати на чињеницу да

(Змај, бр. 1/1955) а убрзо се појављује и песма Воје Петровића „Новост“ о лету за Бомбај (Змај, бр. 4/1955). Ту је и песма Владимира Булатовића „Сто балона доброг слона Гингалона“ (Змај, бр. 8–9, септембар 1955) која се одвија у Рангуну, главном граду Бурме, а у којој слон слави своју слободу прављењем балона сапунице (в. Опачић 2019: 195).

- 2 Више о томе у Опачић, Зорана, „Писмо за друга Кардеља“, *(Пре) обликовање детињства*, Београд: Учитељски факултет, 2019: 174–212.
- 3 На овој опозицији заснивају се Витезова песма „Мој црни друг“ – дечак покушава да опише снег свом имагинативном црном другу Румбади – и песма Момчила Тешића „Писмо из Африке“ (Змај, бр. 12/1955) – дечак Он Ду Но Ра из Африке чезне за снегом и у то име пише писмо „белом брату“ Бори са Карабурме да му пошаље Снешка Белића.

постоје случајеви у којима је утицај једне источњачке културе надрастао ове оквире, као дубљи подстицај за књижевно стварање. То је проистекло из дужег контакта са Индијом из ког се изродила фасцинација овом културом. Реч је о везама две српске списатељице – Гроздане Олујић, па, затим Гордане Брајовић, са Индијом и утицају који су ова култура и доживљај света имали на њихов ауторски рад.

Сродне по годинама рођења и времену у којем су боравиле у Индији, ауторке Гроздана Олујић (1934–2019) и Гордана Брајовић (1937–1996) и у професионалном смислу имале су додирних тачака: обе су се бавиле новинарством и књижевним радом. У студентским данима и на почетку своје каријере, током 50-их и 60-их година прошлог века, Гроздана Олујић објављивала је интервјуе са књижевницима, репортаже, приказе књига у дневним листовима (*Борба*, *Полиџика*) и у часописима *Млада култура*, *Омлагина*, *Млагоси*, *Књижевне новине*⁴ – упоредо са својим књижевним текстовима. Са друге стране, Гордана Брајовић преваходно је била позната као новинарка, репортерка *Вечерњих новоси*, па затим као песникиња за децу која почиње да објављује збирке 70-их година.⁵ Различити разлози су обе одвели у ову земљу. Олујић нешто раније, током

4 В. Опачић 2019: 174–212. Дакако, егзотичне животиње у поезији Душана Радовића („Лав“, односно „Страшан лав“ 1949), Григора Витеза („Бијели лав“), Арсена Диклића („Плава ајкула“ 1957; „Плави кит“ у оквиру *Чика с брагом и грује дунавске баладе*, 1959) обликоване су у другачијем кључу и не потпадају у овај оквир.

5 Подаци о интервјуима, репортажама и приказима у књигама едиције Дела Гроздане Олујић: *Афричка љубичица и грује њриче* (прир. З. Опачић), Београд: СКЗ, 2019, *Писци о себи* (прир. А. Јовановић), Београд: СКЗ, 2020, *Точак времена. Есеји* (прир. В. Хамовић), Београд: СКЗ, 2020.

60-их, па, затим, 70-их година прошлог века, у оквиру културне сарадње Југославије са несврстаном Индијом а Гордана Брајовић је са супругом Радетом, дописником из Индије, у њој провела пуних пет година, с краја 70-их и почетком 80-их. Једно им је заједничко: на обе списатељице култура, религија, књижевност, филозофија ове далеке земље оставиле су видљив утицај у њиховом стварању. У случају Гроздане Олујић контакт са Индијом био је изразито значајан, чак и преломан за њен укупни рад. Такође, и Гордана Брајовић доживела је Индију као веома значајну животну и поетичку етапу, из које је произашла књига песама у прози *Индија, Индија!* (1988).

2. Књижевне везе Југославије и Индије – Гроздана Олујић и Гордана Брајовић

Иако је културна политика СФРЈ била усмерена на успостављање ближих веза са несврстаним земљама, судећи по наводима Слободана Селинића (Selinić 2019) та стратегија била је оптерећена не само финансијским потешкоћама око организације путовања, већ и одабиром недовољно припремљених писаца, по кључу, без познавања језика земаља (и књижевности) у које су одлазили.⁶ За разлику од таквих примера, односи Индије

6 „Непознавање прилика у несврстаним земљама и неприпремљеност за сарадњу била је широко распрострањена појава међу југословенским писцима. На седници Комисије за културне везе са иностранством 25. априла 1960. Александар Вучо је говорио о непријатностима које су се дешавале када су југословенске делегације путовале у афричке и азијске земље, не знајући ништа о литератури тих земаља. Таква делегација у УАР није била упозната да је у Каиру излазио часопис на француском језику и да су Арапи очекивали да им Југословени до-

и Југославије по Селинићу били су успешан пример књижевне сарадње две земље. Дипломатија се борила да привуче индијске писце у Југославију⁷ (Исто: 184). Почев од 1960. узајамне посете су започеле, али уз свест о „скоро потпуном узајамном непознавању две књижевности и културе“ (Исто: 185).⁸ Темеље те сарадње успешно је развио књижевник, директор Просвете, управник Народне библиотеке Србије и дипломата Чедомир Миндеровић (1912–1966)⁹ а даље наставила понајвише Гроздана Олујић.¹⁰

несу текстове на француском језику које би одмах штампали. Специфичност односа са несврстанима сублимирао је Драго Вучинић, секретар Комисије за културне везе са иностранством 1962. године: „Онај ко буде тамо ишао мора бити и физички спреман за остварење задатка: ако он буде тамо пагио од срца или не буде могао поднети врућину – готово је с његовом улогом“ (Selinić 2019: 176).

- 7 Индијске власти водиле су рачуна о равномерној заступљености аутора различитих језика при уговарању посета. „Југословени су то понекад губили из вида, па је Министарство просвете Индије 1968. одбило југословенски предлог од 20. маја да Шив Кумар Баталви (Схив Кумар Баталви) дође у Југославију на основу програма културне сарадње, јер није желело да након слања претходне године Амрите Притам, песникиње пенцаби језичког подручја, поново пошаље песника истог подручја, иако се радило о писцу који је показивао интересовање за југословенско стваралаштво (преводио је *Излет у небо* Гроздане Олујић)“ (Selinić 2019: 186).
- 8 Године 1960. Индију су посетили Блаже Конески и Петар Леовац, затим је индијски министар културе посетио Југославију у јуну 1960. словеначки писци Јосип Видмар и Жеже Јаворшек били су у Индији 1961, Весна Крмпотић 1962. Књижевница Балдум Дингра била је у Југославији 1963. а уредник индијског часописа Гопал Синг 1965, индијски књижевници 1968. били су такође на Струшким вечерима поезије (Исто: 185).
- 9 Миндеровић је преминуо у Делхију.
- 10 „Гроздана Олујић је 1967. констатовала да је његово име била улазница за сва књижевна врата Индије и додала: ‘Чудан утицај да покојни Миндеровић не престаје да помаже на сваком

Секретар амбасаде у Индији Душан Штрбац је препоручивао да се у одабиру писаца који ће представљати Југославију у Индији води рачуна не само о њиховом квалитету већ и о томе да владају енглеским језиком. Препоручљиво је било и да то буду писци чија су дела већ преведена на енглески, јер би се онда могло разговарати о превођењу тих дела на неки од локалних језика (Исто: 185).

Англисткиња по струци, млада списатељица чији је први роман *Излеи у небо* (1958) преведен на енглески 1961. у САД-у, па, затим, 1962. по новом преводу у Великој Британији (у првој половини 60-их био је преведен и на француски, немачки, дански, холандски, шпански, чешки) (Олујић 2018: 299–300) била је, чини се, права особа за представљање своје земље. Она је одговорно и са великим ентузијазмом приступила својој улози амбасадорке књижевности и културе, о чему сведоче службене белешке и извештаји (в. Selinić 2019). Међутим, Олујић је за промовисање савремене индијске књижевности учинила много више од очекиваног. Уложивши више од десет година рада, преводила је индијске песнике, сачинила и приредила репрезентативну антологију савремене индијске поезије *Призивање свећлостии* (1980),¹¹ као и роман Амрите Притам *Тај човек* (1977), до данас једини превод целовите књиге ове ауторке у нашој књижевности.

Отвореност за сарадњу и предусретљивост Амрите

кораку постаје све јачи. Захваљујући Миндеровићу, у сваком југ. писцу Индијци виде пријатеља`“ (Selinić 2019: 188).

11 По сведочењу Гроздане Олујић, било јој је јављено да је добитница награде *Милош Ђурић* Удружења књижевних преводилаца, али награда ипак те године није ни додељена.

Притам (1919–2005), најпознатије ауторке на панџаби језику и пријатељице Индире Ганди, били су од велике важности. „Њен допринос популаризацији југословенске писане речи био је велики. Неколико бројева свог часописа на пенџаби језику *Наимани (Драјуљ)* посветила је југословенској литератури“ (Selinić 2019: 186). Па иако је њен часопис имао мали тираж, био је цењен у интелектуалним круговима. Она је посетила Југославију у два наврата, 1967.¹² и 1977.¹³ а „државне власти су тражиле од Савеза књижевника да се према њој односи као према `изузетном госту`“ (Исто: 186). Оба пута Гроздана Олујић имала је улогу домаћина и водича. Између ове две ауторке развио се не само колегијални, већ и пријатељски однос (син Гроздане Олујић, Александар Лешић, сећа се да је Амрита Притам била гошћа у њиховом дому).

И Гроздана Олујић посетила је Индију у два наврата, оба пута по отприлике месец дана: од 25. децембра 1966. до 24. јануара 1967. и од 18. фебруара до 16. марта 1977. Њене посете биле су изузетно успешне и испуњене многобројним активностима. Обишла је велики број градова: Њу Делхи, Агра, Бенарес, Кајурахо, Мадрас, Хајдерабад, Бомбај, Аурангабад, Џајпур, Чандигар, Варанаси, Калкута. Имала је сусрете са уредницима часописа, преводиоцима, новинарима, студентима, удружењима књижевника. Разговарала је са др

12 Амрита Притам посетила је Југославију у августу: десет дана провела је на Дубровачким летњим играма, осам дана на Струшким вечерима поезије, била је у Охриду, у Београду и у крагујевачким Шумарицама са Грозданом Олујић (Исто: 186).

13 До посете 1977. дошло је захваљујући Гроздани Олујић, наводи Селинић. Притам је уговарала посету Бугарској а Олујић је ту вест донела на повратку из Индије. Захваљујући томе, овдашње власти су позвале ауторку да после Бугарске дође и у Југославију у јулу месецу (в. Исто: 187).

Кришна Крипаланијем из Сахитја Академије (Друштво књижевника) и његовим сарадницима; са Амритом Притам, Ватсјајаном, значајним песником и преводиоцем Андрићевих дела на хинди, песником Говинданом, који је такође објављивао југословенске песме у свом часопису *Самекаде*; са професорима и студентима на Делхијском универзитету, са писцима, драматичарима и глумцима, уредником значајног часописа *PoetryofIndia*, Нисимом Езекиелом из Бомбаја; са уредником часописа *Кагамбини*, који је у оквиру издавачке куће *HindustanTimes* објављиван на хинди језику; са писцем и уредником издавачке куће *Chetna*, Сурешом Кохлијем. Бројним саговорницима делила је књиге југословенске књижевности. Одржала је низ предавања о савременој књижевности СФРЈ и рецитовала писцима, новинарима и професорима Универзитета у Бенаресу, Елпистонс колеџу у Бомбају и на Сахитја Академи. Присуствујући „мушаири“ (песнички рецитал) у Делхију, на енглеском је читала „Крваву бајку“ Десанке Максимовић и „Море“ Душана Матића (подаци из: Selinić 2019).

Када је десет година касније опет дошла у Индију, наставила је своју културну делатност: у Њу Делхију је одржала предавање о југословенској књижевности, на Сахитја Академи и на Камала Нехру колеџу, па, затим, у Бенаресу на Хинди универзитету и у Бомбају на Бомбајском универзитету и у Мумбај Марати Сахитја Санг – Савезу књижевника марати језика у Мумбају. У Мадрасу је, уз предавање, одржала рецитал песника преведених на енглески језик (Десанка Максимовић, Васко Попа, Душан Матић), као и предавање студентима новинарства са Османија универзитета у Хајдерабаду (Исто).

Једном речју, њени боравци у Индији су биле пример успешне књижевне дипломатије. Генерални кон-

зул у Бомбају Живојин Булат забележио је 1967. да је била „напросто неуморна, те је са једног предавања или разговора улазила у други“, те да су јој „њено одлично познавање енглеског језика, неусиљено држање, моментални одговори (духовити, некад оштри, некад пуни хумора, слободни, а опет пуни патриотизма) прибављали поштовање и представљали као изврсног познаваоца своје струке“ (Selinić 2019: 189). На основу те посете, њен роман *Излећ у небо* превео је Шив Кумар Баталви на панџаби језик већ следеће, 1968. године (Олујић 2018: 300). Знатно касније, њене збирке бајки из 80-их преведене су у Индији на енглеском, панџаби, хинди и орија језику, што сведочи о трајној вези ауторке и индијске културе.

То искуство изменило је њен доживљај света. Као што је већ поменуто, уложила је значајне напоре да савремену индијску књижевност приближи читаоцима на српском језику. То је учинила припремањем антологије савремене индијске поезије, за коју је уложила и велики преводилачки труд (ауторе је преводила са енглеског језика). Обимни предговор антологији под називом „Хиљаду лица Индије“ сведочи о добром познавању индијске поезије и о дубоком разумевању источњачког доживљаја света; у извесној мери овај предговор прераста и у својеврсно аутопоетичко сведочење које сведочи о новој орјентацији у писању. Рукопис је био завршен 1979. године а штампан 1980. Отприлике пред крај рада на антологији превела је и роман Амрите Притам *Тај човек*. И ту је тачка у којој се сусрећу Олујић и Гордана Брајовић. Наиме, две године касније – а поводом превода романа, Гордана Брајовић, која у том тренутку живи у Индији, одлази у дом тада шездесетогодишње Амрите Притам и обавља интервју („Књиге без граница. Писмо из

Њу Делхија: Разговор са познатом индијском списатељком Амритом Притам“, *Борба*, 2. јун 1979 – Брајовић 2004: 162–165). Гордана Брајовић песнички описује њен дом у Делхију: „Њен дом је станиште песника света. Налик је летећем чардаку или Нојевом ковчегу у којем је понешто од свега живот, претресе човека опоменом да није на Земљи већ у Космосу или бар наметне мисао да иако је на Земљи, да је та земља део Космоса“ (Брајовић 2004: 162). У интервјуу Притам је обрадована бројем часописа *Relations*, који излази у Београду на енглеском језику: „Да знате колико сам се обрадовала кад ми је Гроздана Олујић послала овај часопис“ (Брајовић 2004: 163). У њему се налази *Антиологија младе српске лирике* коју је приредио Александар Петров и Притам жели да је преведе и објави у свом часопису *Најмани* а затим и да је приреди као књигу. Иако је Брајовић пореди са индијским Марксом (који је у то време био врло популаран, пошто је код нас 1973. преведен његов роман *Сво година самоће* у БИГЗ-у), у Индији је овај писац непознат, па је Амрита збуњена комплиментом.

Током рада на антологији, Гроздана Олујић поступно мења своја поетичка начела. Њена дотадашња четири романа с краја 50-их и током 60-их (*Излећ у небо*, *Гласам за љубав*, *Не буди засјале йсе* и *Дивље семе*) заснована су на елементима егзистенцијализма, на трагичности јунака, обескорењености, узалудном покушавању да освоје своју слободу. Источњачка филозофија пружила је, чини се, својеврсно разрешење: она нуди оптимизам и наду да ништа у потпуности не престаје, не укида се („живот не ишчезава, нити може да ишчезне“ – Олујић 2020: 199), већ добија нову улогу, облик и смисао унутар општег космичког поретка.

Према овом учењу, свет нема свој почетак и крај већ се обнавља кружењем. Постојање космоса и света не доживљава се статично већ као бујица и непрестани судар супротстављених принципа (добра и зла, светла и таме, успона и пада и сл.), који губе битку у једном тренутку и побеђују у следећем, чиме се, заправо, одржава животна равнотежа (Олујић 1984: 26; прев. З.О.).

За Индијца, међутим, коначност као судбина не постоји. У крилатом точку времена трајање живота појединца, па и читавих народа, тек је тренутак краћи од блеска свица у ноћи, али живот нити настаје, нити нестаје, већ се само кружно понавља: тренутак садржи вечност, а вечност тек је тренутак! Какав би значај онда могао имати нечији појединачни живот, година, дан? Зар појединачна рађања и умирања нису тек делови беочуга? Зар се у ланцу реинкарнација умрли неће поново појавити, као што се острво у реци појављује? (Олујић 1980: 12–13).

Своје измењено разумевање света ауторка примењује на нови жанр – бајку. Напомињемо да поетичка начела бајки не могу бити свођена само на утицаје источњачке традиције. Ауторка је, заправо, своје индијско животно и књижевно искуство искористила преваходно као подстицај, а логика њених бајки заснива се на богатом и разноврсном наслеђу усмене традиције, словенске митологије, пантеизма, искуства европске бајке до наслеђа савремене српске књижевности, начела универзалних аналогја (в. Опачић 2011). Две године после друге посете Индији, излази прва збирка бајки, *Седерфна ружа и друје бајке* (1979). За њом су следиле *Небеска река и друје бајке* 1984, роман *Звездане лушалице* 1987, *Камен који је леио и друје бајке* 2002, *Снежни цвети и друје бајке* 2004, *Јасиук који је*

и амбициозне снове и групе бајке 2007. и Олганини вршкови и групе бајке 2008 – укупно 108 бајки) и фантастичну прозу (насловна прича збирке из 1985. прича „Афричка љубичица“ објављена је прво 1980. на италијанском, у часопису *La Battana*) и томе остаје верна до краја свог књижевног рада (и последњи роман, *Гласови у вејру*, заснован је на магијској фантастици¹⁴). Етапа бајке и фантастике карактеристична је по инфинитности, уверењу како свако биће има животну улогу коју треба да испуни како би се преселило у неки наредни вид постојања. Судбина појединца није мање – а ни више важна у односу на све друге елементе микро и макро света, па јунаци њених бајки могу бити из флоралног, анималног, ентомолошког, орнитолошког, астралног света, могу таласи или облаци, каменчићи, баш као и демонска и људска бића.

Устројство света доживљава се као „бескрајно кружење материје у свемиру“ (Олујић 1980: 13), због чега је и потрага јунака непрекидна и испуњена морфолошким трансформацијама. Често су околности у бајкама супротстављене срећи јунака и он не успева да оствари свој циљ, али бајка му пружа веру у извесност остварења његових хтења у будућем времену. Зато се завршетак бајке често приказује као успињање у небеску сферу и прелазак у светлост, чиме се судбина јунака не приказује као трагични нестанак, већ као промена облика. Из тог разлога наглашава се циклична обновљивост, па се јунаци периодично враћају у своје окружење: вила Пахуљица појављује се сваког пролећа како би помагала људима („Пахуљичин дар“), бела и црвена ружа сваког пролећа

14 Последњи објављени роман ове ауторке је *Преживеји до суице* (2017), али он је приређен на основу рукописа романа из 1961–1962. Роман *Гласови у вејру* (2009) писан је у позној етапи стваралачког рада.

поново се рађају („Твор који је желео да мирише“), планинска вила враћа се међу људе када им треба помоћ („Срећно око“).

Такође, у предговору своје антологије Олујић указује на источњачко начело ахимсе, нечињења зла другима којим се изједначавају намера и само делање: „Зло се може нанети не само ч и н о м већ и самом м и ш љ у о чину“ (Олујић 1980: 15).¹⁵ Као пример разумевања ахимсе наводи се Агејева песма „Ловац“ у којој се идеја лова изједначава са последицом лова: „а опет, ко зна где, / по-гођено је неко срце“ без циља, без стреле и без гађања (Олујић 1980: 66). Стога је одговорност појединца за злу намеру изједначена са одговорношћу за почињени грех. То је видљиво и у бајци, па младић губи контакт са вилом због своје импулсивне гневне реакције: „Ниси ме ударио! – али твоја жеља да ме удариш болнија је од самог ударца“ („Лептиров облак“). Такође, Ведран, јунак „Месечевог цвета“ треба да се излечи убирањем јединственог цвета на врху планине, који се отвара једном у сто година. Оплемењен животом у природи и опсењен лепотом цвета, одлучује да га не убере, одустајући од свог излечења (иако није свестан да је излечење већ наступило благотворним моћима природе), показујући тиме да поштује ретке и драгоцене изданке света у којем живи. Гордана Брајовић у *Живим бојовима Индије* сведочи о важности цвета који се не сме убирати без поштовања његове сврхе: „Увек кад бих пришла стаблу потресао би ме електрицитет гласа чија се механика огледала у поруци: `Цвет не сме да се убере`“ (Брајовић 2004: 487).

Иако је импулс за прелазак на фантастику и ауторску бајку очигледно дошао од контаката са источњачком културом, списатељица је умела да га подреди соп-

15 О том начелу сведочи и Брајовић у *Живим бојовима* (2004).

ственом књижевном изразу, те да у бајкама проговори о проблемима савременог света и препрекама и тешкоћама одрастања у том и таквом свету.

За поезију Гордане Брајовић карактеристично је осећање динамизма и јединства света, видљиво већ од првих збирки из 1975. Слика света из позиције наивне свести треперава је, разиграна и дете га разумева својом наивном мудрошћу. Вечито радознало и запитано над природом света, постојања и непостојања, дете представља делић васионе, једнако важан као и биље, дрвеће и сунце. Све је у перцепцији наивног лирског субјекта заиграно и чудесно: „А свет се окреће, окреће“. Предметни свет, биље и дрвеће оглашавају се својим кретањем и песмом: „И у нашој чудној кући / живе су чудне ствари, / лифт што пева, сат што трчи, / све-видеће наочари“ („Свевидеће наочари“) и имају исте способности као и људи („Дрво“ машта, броји, дише, мисли, гледа, сања, воли) (в. Брајовић 2004а).

У њеној поезији приметно је и наслањање на фолклорне и митске представе: лирска јунакиња од неба капут шије, обува лета („Успаванка“), „Чудна птица“ је соларно биће које под крилом има море, ципеле од зоре и хаљину од цица, жар по ноћи – и живи само у сновиђењу. Сунце у песми „Лето“ враћа се кући док му сунчевићи, деца отварају врата од злата као у коледарским песмама. У песми су здружени макрокосмичко (небески план) и микрокосмичко (мравићи са којима се Сунце дружи). Када имамо у виду све особености Брајовићкине лирске визије света и детињства, јасно је да је Индију доживела као даље подстицај за стварање.

Са супругом Радетом Брајовићем, који је био извештач из Индије, Гордана Брајовић је у овој земљи

проживела пуних пет година, пропутовала је целу и о њој писала репортаже за „*Вечерње новости*, *ТВ Новости*, *Нагу*, *Новости* 8“ (1978–1983):

Индију сам прво сањала. После учила. Онда, пет година, у њој живела. Сад она живи у мени. (...) Сазнала сам да нема књиге у којој је Индија тачна. Да у Индију можеш ући са свих страна, али мораш да изађеш кроз себе... (...) Јер, Индија има онолико колико људи. Толика је Индија (Брајовић 2004а: 71).

Индија је интригирала својом филозофијом, шаренилом и узаврелошћу, чулним доживљајима, мирисима, укусима; својеврсно ослобађање од конвенција европске цивилизације и могућност да се свет доживи у сасвим новој перспективи. Стога она пише о обичајима, култури и значајним писцима (Рабиндранату Тагори, Амрити Притам) и државницима (Нехруу, Индири Ганди).¹⁶ Посебно је занима Теслин сусрет у Њујорку са великим јогином, који се запањује енергетским пољима (отеловљењем божанстава) које Тесла ствара у својој лабораторији и верује даје и Тесла живи бог.¹⁷ О томе говори и у књизи *Живи бојови Индије – Моја Индија*, која је, недовршена њеним одласком, објављена постхумно, у оквиру књ. 4 *Изабраних дела Гордане Брајовић* (2004). И коначно, из љубави према егзотичној култури коју осећа као сродну објављује и књигу песама у прози

16 „Индира Ганди и умрети за Индију. Све било је школа“ (*Новости*, 10. 11. 1984; Брајовић 2004: 166–170), „Индира Ганди и умрети за Индију. Ученица великог песника“ (*Новости*, 11.11. 1984; Исто: 171–175), „Уз филм о „Великој души Индије“. Зашто је убијен Ганди“ (*Новости*, 7. 9. 1986; Исто: 185–188), „Како један страшан догађај потреса Индију“ (*Новости*, 17.10.1987; Исто: 198–200), „Горко срце малог Кришне“ (*Новости*, 6. 2. 1989; Исто: 223–225).

17 „Никола Тесла оживео богове“ (*Новости*, 10. 1. 1993; Исто: 307–309).

Индија, Индија! која однедавно чини део новог наставног плана и програма за седми разред основне школе (уврштена је у допунски избор лектире – *Просветни иласник*, LXVIII 2019/5). Песме из ове збирке касније су укључене и у постхумне песничке збирке *То сам ја* и *Љубавна шума* из 2004, што сведочи о њиховој припадности унутар поезије за младе.¹⁸

Збирка се отвара позивом читаоцу да урони у не свакидашњи свет који омогућава опијеност свих чула, непрекидну игру и шаренило, свет слободе у коме се маштарије остварују: „Индија сам, отвори ме!“ („Пролази слон пун снега“) (чак и бројеви на хиндију римују се налик поезији). У песми „Пролази слон пун душе“ каже се: „Душа Индије улази у нас. / Расте као слон“. Егзотична култура се посваја и о њој се пева са љубављу, занесено. Све песме у збирци оцеловљене су истим анафорским насловом: „Пролази слон пун...“ уз који се додају разноврсни појмови – импресије (снег, музика, космос, време, турбан, лутке, душа, семе, тишина, Хималаји и сл.) чиме се обликује калеидоскопска слика источњачке културе и живота. Песме су различите форме и ритма, графички су онеобичене. Осим песама у прози јављају се и песме које личе на медитацију (понављање исте реченице) а прате их напомене и коментари у фуснотамакоји су такође поетизовани. Караван слонова-песама пролази у читаочевој имагинацији носећи на својим леђима разне аспекте света, видљивог и невидљивог, визију Брајовићкиних лирских представа о Индији и сагласју људи, животиња, биља и свемира.

18 Владимир Миларић за ову књигу каже „одједном се успоставља да између дечје и љубавне поезије и нема неке разлике. (...) Кад се ове две визуре споје, добијамо оно што је у овој књизи: снимци из близине, директни и готово чулни, купани у светлости, и препуштени диктату срца“ (Миларић 2004: 70).

Слон се у Индији доживљава као света животиња. Он има краљевску моћ и јаше га Индра, небески краљ. Везује се и за Ганеша, бога спознаје (са телом човека и главом слона, чија сурла се види као знак врхунске интелигенције). У хиндуизму слон носи тежину целог света, стојећи на леђима корњаче. Слон је космичка животиња, „почетак и свршетак, алфа и омега, инструмент небеске радње и благослова. Сам по себи поседује структуру космоса, космичка животиња: четири ступа носе куглу“ (РС: 606–607). Зато он представља централни симбол ове збирке и сабирну тачку доживљаја Индије. У свом недовршеном рукопису о јогијима – живим боговима, ауторка приповеда како медитирање започиње саодношавањем дисањем са космичким ритмом, душом света: „Дисати као слон полако, дубоко. Не као пас површно, плитко. Дисати као корњача. И живети као корњача, као слон. Мислити као слон. Као корњача. (...) Бити човек, а дисати као слон. Бити од хиљаду година међу онима које не знаш и које тебе не познају. Живети у туђем времену с наслагама кисеоника у себи. (...) Летети и пузати у неком другом времену, а бити слон од хиљаду година“ (Брајовић 2004: 454). У песми „Пролази слон пун антена“ лирски субјекат осећа да се шири и распростире на општи план: „Спавају слоновии / птице / и / деца / ја држим небо“.¹⁹

Иако је певање испуњено бројним источњачким појмовима, топонимима, егзотичним именима, воћем, биљем, ауторка се труди да те појмове приближи овдашњим читаоцима кроз напомене и успостављањем везе са непосредним искуством. На при-

19 „Спавати мирно док се све креће, лежати у космосу водоравно и веровати да све енергије и силе спавају кад спаваш и ти. Заспати у космосу и сањати. Не знати да сањаш. И бити будан са сном. Мислити да постоји време“ (Брајовић 2004: 459).

мер, Индуси верују у самсару, вечито кружење енергије у космосу. У песми „Пролази слон пун Буба Мара“ самсара се објашњава летом бубамаре која је добро позната овдашњем читаоцу: „И кружи, кружи самсара. / Велика бела Буба Мара. / Отвара децу, свет отвара / кружи, кружи самсара. / Отвара тебе, мене отвара. / И кружи, кружи самсара“. Свет детињства у Индији заигран је као и свугде на планети. У игри се лако прелази у небеску сферу и укидају земаљска ограничења. Деца „играју школице / прескачу небо / улазе у сунце“ („Пролази слон пун школица“), каче љуљашке у небо, једу „соларне бомбоне“ („Пролази слон пун бомбона“).

У том свету сви имају дубоког поштовања једни према другима, што подразумева и моћ немуштог језика. Лирски субјекат каже „Знам цвет који би дао живот за мене“ („Пролази слон пун космичких јаја“) – у чему препознајемо и својеврсну поетику неосуматраизма. У напомени песми „Пролази слон пун биља“ каже се како „од давнина, у Индији, људи покушавају да се споразумеју с биљкама. Овде се верује да многи и успевају“. Зато је песма посвећена сагласју људи и биља: пријатељ у Калкути „зна језик биљака. Палма му каже „Добро јутро“. Шарифе певају с њим. Сваког дана зове ме, да шетамо дрвеће. Централна симболика космичког дрвета, источњачког *axis mundi* које корењем и крошњом обједињује подземну, земаљску и небеску сферу везана је за баниан. У *Живим дојовима* ауторка о томе сведочи: „Ово дрво сматрају биолошки неуништивим. (...) унедоглед везује небо и земљу док његова смоква лови сунце“ (Брајовић 2004: 435) а у песничкој збирци посвећује му песму „Пролази слон пун Хималаја“: „А кад сам видела „космичко дрво“ баниан, видела сам Индију. Баниан је „дрво живота“. У његовој близини, друго дрво никад не расте. Може да живи колико хоће. Његов сат,

мери неко друго време. Зато га зову космичко“.

Источњачка свест о постојању подразумева истовремену пунину и празнину, ништа и нешто, пулсирање, свет који истовремено и јесте и није, што се песнички отеловљује у песми „Пролази слон пун сафира“: „Пишем вам писмо из Индије, / о свему што јесте, што није“; „Можда сам НЕШТО, / што никад не зна шта је“ („Пролази слон пун питања“)

Један од кључних феномена певања везан је за време и постојање: „Ми у Индији (...) то називамо м а ј о м. Кажемо, ако је ово стварност, дај ми дан од јуче. (...) није илузија како Запад мисли, већ све оно у шта смо уроњени. И такозвано време и такозвани простор...“ (Брајовић 2004: 437). Хронолошки проток времена у потпуности се релативизује: „Обукла сам време. / сад више нисам ту“. И зато лирска јунакиња каже: „Док овде стојим / Свуд постојим“ („Пролази слон пун бинди играчака“). Зато је постојање усредсређено на ослушкивање опште енергије у сопственом бићу, слушање душе света: „На прозору Индије, време се смеје. (...) Време је један папагај, / нигде почетак, нигде крај“ („Пролази слон пун бомбона“). Урањање у општи космички ток представља се уласком у тзв. мек-воду: „Онда смо загазили у језеро Пушкар. Било је време пуног месеца – картик пумима. Тако смо загазили у Космос. Јер, у Индији, кажу, вода је једино „мек место“, где можеш да загазиш у Планету и да се с њом вртиш (...) То је био дан, кад сам била ПЛАНЕТА“ („Пролази слон пун планета“).

Егзотични, разиграни, раскошни простор Индије представљен је као експлозија онеобичених чулних опажаја: хроматика призора је интензивна и условљена календарским периодима и различитим регионима, а свест лирског субјекта опијена је мирисима и укусима

зачина, воћа, биља, орнитолошког и анималног света (улица мирише на кари, миришу манго, кокос, папаја, кокос, поља чаја, бенгалски мошус), музиком ситара („Пролази слон пун музике“). Хроматизација је крајње живописна: розе је небо, улице, сарији, чак и папагаји („Пролази слон пун розе ствари“), кад су монсуни све је зелено, деца сафира, поља чаја, снег у четири боје пада у Месечевој земљи: „Све је плаво у Мадури / и ветрови и храмови. / крава плава, змија плава, / плави град Мамалама. / Овде и ја стојим плава. / мамалама, мамалама“ („Пролази слон пун Инд-океана“); „црвене птице, нага деца. / турбани бели“ („Пролази слон пун небеса“); „камиле зелене, камиле браон, камиле сиве. / на путу за Џајпур... палме шарене, палме црвене, палме смеђе/ на путу за Џајпур./ Турбани жути, бели, плави, зелени“ („Пролази слон пун турбана“).

Завршна песма збирке „Пролази слон пун нула“ смештена је у тренутак опроштаја са Индијом и заснована на симболичком поклону. Песникиња добија од пријатеља шуњу – нулу. Иако је реч о крају физичког бивања у Индији, пријатељски поклон у себи носи симболику новог почетка и вечитог обнављања. Симболику нуле објашњава у напомени: „нула је чист простор. Чисто време, одакле се креће поново. (...) И као нови, чист прстен у Космосу“. Нула садржи празнину, небиће, али и потенцијал поновног почетка, обнове, способност да се изнова осети радост постојања: „И сад, кад не волим дан, мисао, време, боју, сусрет, ја навијем нулу. Нулу из Индије и све заборавим. Улазим боса у светлост. Одоздо гледам своје детињство („Пролази слон пун нула“).

У раду смо показали како везе са далеком културом могу бити подстицане или омогућаване општом културном климом или политичким факторима. Међутим, јасно је да текстови који настају на задате, препоручене

мотиве и теме не спадају у књижевност високих домета пошто се не крећу се изван плошних стереотипних представа о другости. Значајнији књижевни резултати настају само из дубоко личног доживљаја друге културе. Гроздана Олујић, па и Гордана Брајовић из Индије су изашле „кроз себе“ – ова земља древне, раскошне културе и обичаја их је оплеменила и утицала на њихово разумевање света.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Брајовић, Гордана. „Књиге без граница. Писмо из Њу Делхија“. *Борба*. 2. јун 1979; према: Брајовић, Гордана. *Живи бојови*. Београд: Народна књига / Алфа, 2004, 162–165. Штампано.
- Брајовић, Гордана. *Индија, Индија!*. Београд: Научна књига, 1988. Штампано.
- Брајовић, Гордана. *Љубавна шума*. Београд: Народна књига / Алфа, 2004а. Штампано.
- Брајовић, Гордана. *То сам ја*. Београд: Народна књига / Алфа, 2004б. Штампано.
- Булатовић, Владимир, „Сто балона доброг слона Гингалона“, *Змај*, год. II, бр. 8–9, септембар 1955.
- Змај, децји књижевни часопис* (ур. А. Вучо, М. Алечковић, А. Диклић, Б. Ђопић), Београд: ИП Мозаик, 1954–1959.
- Крсмановић, Марија. „Наша издавачка делатност, упркос кризе која постоји, стално је у порасту“. *Naša deca, organ Saveza pionira Jugoslavije*, Mandić, М. (ur.), Београд: Savet društava za vaspitanje i staranje o deci Jugoslavije, br. 2/1954, god. IV, 36. Штампано.
- Миларић, Владимир. „Снимци љубави“, у: Брајовић, Гордана. *Љубавна шума*. Београд: Народна књига / Алфа, 2004а, 69–70. Штампано.
- Олујић, Гроздана. „Библиографија Гроздане Олујић“, у: *Преживеји до сујера*. Опачић, Зорана (прир.). *Дела Гроздане Олујић*, књ. 6. Београд: СКЗ, 2018. Штампано.

- Олујић, Гроздана. „Поетика бајке“. *Детинство*. Нови Сад, год. VII, бр. 3 (1981). Штампано.
- Олујић, Гроздана. „Хиљаду лица Индије“, у: *Призивање светлости. Антологија савремене индијске поезије*. Београд: Рад, 1980, 7–50. Штампано.
- Олујић, Гроздана. *Афричка љубичица и друге приче*. Опачић, Зорана (прир.). *Дела Гроздана Олујић*, књ. 7. Београд: СКЗ, 2019. Штампано.
- Олујић, Гроздана. *Писци о себи*. Јовановић, Александар (прир.). *Дела Гроздана Олујић*, књ. 8. Београд: СКЗ, 2020. Штампано.
- Олујић, Гроздана. *Призивање светлости. Антологија савремене индијске поезије*. Београд: Рад, 1980. Штампано.
- Олујић, Гроздана. *Точак времена. Есеји*. Хамовић, Валентина (прир.). *Дела Гроздана Олујић*, књ. 9. Београд: СКЗ, 2020. Штампано.
- Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање детинства*. Београд: Учитељски факултет, 2019. Штампано.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздана Олујић*. Београд: СКЗ/Учитељски факултет, 2011. Штампано.
- Bogetić, Dragan. Titovo putovanje u Indiju i Burmu 1954–1955. i oblikovanje jugoslovenske politike nesvrstanosti. *Istorija 20. veka*. 2001/2, 65–73. Штампано.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (прир.). *Rječnik simbola*. Banja Luka: Romanov, 2003. Штампано.
- Krsmanović, Marija. „O društvenoj ulozi dečje književnosti“, Referat podnet na Savetovanju o društvenoj ulozi dečje književnosti 19–21. 5. u Saraju kod Skoplja, *Naša deca, organ Saveza pionira Jugoslavije*, Mandić, M. (ur.), Београд: Savet društava za vaspitanje i staranje o deci Jugoslavije, god. V, br. 6/1955.
- Olujic, Grozdana. Literature and Time. *Indian literature*. 1984, 27(2): 26–38.
- Selinić, Slobodan. „Savez književnika Jugoslavije i nesvrstane zemlje od kraja pedesetih do početka osamdesetih godina 20. veka“. *Istorija 20. veka*. God. XXXVII, 2019/1, 175–192.

Zorana Z. Opacic

*INDIA, INDIA: INDIAN AND SERBIAN
LITERARY RELATIONS DURING THE SECOND
HALF OF 20TH CENTURY (IN THE CONTEXT
OF THE NON-ALIGNED MOVEMENT)*

In this paper we deal with the connections between Indian and Yugoslav literature formed within the cultural policy of the Non-Aligned Movement. We point out how cultural policy influenced the emergence of poetry during the 50's, 60's of the last century, which contained anti-colonial motifs on the one hand and showed the most success through the presence of exotic animals and flora.

The central part of the paper is dedicated to the works of two writers significant impacted by Indian culture, literature, philosophy, primarily due to closer and longer-term contacts with this country. We point out the cultural and literary activities of Grozdana Olujić in India and her work on promoting Indian literature in the former Yugoslavia, her cooperation and friendship with Amrita Pritam, which changed her experience of the world and poetic principles, and after India turned to creating fairy tales. In a similar period, Gordana Brajović interviewed an Indian writer and inspired many years of life in India for the creation of the book *India, India!*

Keywords: Non-Aligned Movement, cultural policy of Yugoslavia, the influence of Indian culture, Amrita Pritam, Grozdana Olujić, Gordana Brajović.

Јелена С. Панић Мараш
Универзитет у Београду
Учитељски факултет
jelena.panic@uf.bg.ac.rs

82.09:821.163.41-31.09 Andrić I.

Оригиналан научни рад

ВИДОВИ МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ У АНДРИЋЕВОЈ ЗБИРЦИ *ДЕЦА*

Рад истражује различите аспекте мултикултуралности у Андрићевој збирци *Деца*. Самим тим тумачење је ишло и у правцу разматрања идентитета, а онда и алтеритета, која за собом повлаче и промишљање о другом, који каткада постаје и туђи. Андрићеви млади јунаци различито реагују у сусрету са другим: донекле одбијајуће (у причи „Змија“), апсолутним прихватањем (главни јунак „Панораме“) и привлачењем (дечак Марко из приче „На обали“), као и привлачењем и одбијањем (девојчица Олга у „Екскурзији“). Све то чини Андрићево дело погодно за промишљања у склопу постструктуралистичке културологије.

Кључне речи: друго, култура, жудња, сусрет, опчињеност, сновна реалност, имагинација

У раскошном Андрићевом опусу тринаест приповетки објављено је у збирци *Деца*, што је заправо девета књига Андрићевих Сабраних дела из 1963. године. Приповетке окупљене у овој збирци штиво су и за одрасле и за децу, а оно што је заједнички именитељ за све њих јесу слике детињства и деце.

Свет детињства у Андрићевим приповеткама није идиличан ни бајковит, већ испуњен фрустрацијама, страховима и стрепњама, траумама. Игра чак и кад је присутна није радосна. Тежиште приповедања није на спољашњим догађајима колико на унутрашњим доживљајима самих јунака, који су најчешће осетљиви дечаци, каткада несигурни и склони маштању.

Могуће је да је изостанак неког заједничког тематског ослонца последица широког распона у објављивању, прва објављена прича о свету детињства је „Деца“ из 1935, а последња „Кула“ из 1960. године. Највећи број приповедака је без прецизног датирања, за разлику од простора који је одређен и везује се за градове (Сарајево, Добрун, Вишеград, Београд).

Уколико прихватимо идеју коју Јован Љуштановић разлаже у тексту „Конструкт детињства“ и форме приповедања у *Деци* Иве Андрића“ о детињству као друштвеном конструкту коме Андрић посвећује пажњу у својим причама о деци и детињству не би ли осликао антрополошку и социјалну природу детињства како би се на тај начин заправо бавио „најопштијом човековом природом и човековом судбином“ (Љуштановић 2012: 884) јасно се уочава да се у овим причама Андрић посредно дотиче и релација међу различитим културама, верама и обичајима. То је само по себи разумљиво с обзиром на то да је највећи део прича из збирке *Деца* просторно везан за Босну у којој можда израженије него на другим местима прожимање, сусрет, каткада и сукоб различитих култура долази до изражаја. С тим у вези, довољно је само се присетити делова писма Макса Левенфелда из приче „Писмо из 1920. године“ о сарајевској ноћи:

„Тешко и сигурно избија сат на католичкој катедрали: два после поноћи. Прође више од једног минута

(тачно седамдесет и пет секунди, бројао сам) и тек тада се јави нешто слабијим али продорним звуком сат са православне цркве, и он искуцава *своја* два сата после поноћи. Мало за њим искуца прому-клим, далеким гласом сахат-кула код Бегове џамије, и то искуца једанаест сати, аветињских турских сати, по чудном рачунању далеких, туђих крајева света! Јевреји немају свога сата који искуцава, али бог једини зна колико је сада сати код њих, колико по сефардском а колико по ешкенашком рачунању“ (Andrić 1986: 186).

У овом цитату јасно се уочава у којој је мери прожимање, премреженост култура на простору Босне изражена. При томе, однос према другој етничкој заједници који се на различите начине конструише у Андрићевој збирци одређен је представама о себи које су уграђене у начине виђења другости. То се понајбоље уочава у причи „Змија“ која доноси перспективу другости који је чак национално, верски, културно и социјално други, тј. у њој се уводи перспектива странаца и њихов поглед на нас, у овом случају на живот у Босни. Начин како девојчице које путују кроз Босну, Босну виде и доживљавају није одређен пуком сликом Босне и сцене која носи примат у причи, већ начином како оне себе виде. При томе приповедач не заборавља на самом почетку да истакне да је њихова породица Радаковића потпуно понемчена, те да су већ пет или шест колена „праве Бечлије“. То се уочава и у опису две сестре, Агате и Амелије, начину како су обучене у „сивим мантилима од танке свиле, са сламним шеширима великог обода и на њима уздигнутим веловима“ (Andrić 1986: 107). Сцена која конструише њихово виђење Босне одиграва се на путу Сарајево – Вишеград, при чему не треба сметнути

са ума да позиција коју Андрић заузима у овој приповеци јесте позиција свезнајућег приповедача, тј. хетерогигезе говорећи женетовском терминологијом. Ова приповедачка позиција омогућава читав низ нијансирања која боје ову приповетку, попут описа карактера Агате и Амелије и различитости међу њима, а онда и описа жена на путу, те приказивања тела девојчице коју је ујела змија. Сусрет на путу, а пут сам по себе упућује на потенцијалне опасности, где околост нема ништа у близини, на изванредан начин симболизује сусрет култура: Европе и Балкана, које се даље у причи исказују као сусрет рационализма и паганизма, просвећености и неразвијености, богатства и сиромаштва, медицине и народних веровања. Додатно, празан простор на ком се сцена одиграва упућује и на различит доживљај простора постулиран у свести учесника. И док га Бечлијке разумеју као физички простор, одређен њиховим чулним доживљајима, жене из Босне, са села, а у првом реду једна гатарица и бајалица, Смиљка Србијанка, тај простор виде као митско станиште с обзиром на то да поред оне физичке компоненте поседује и одређене симболичке аспекте, готово испровоциране уједом змије. Овај симболички моменат готово да кулминира у покретима бајалице (око ране је оцртавала кривудава линију „као неку кружну муњу која има да представља ону црну изломљену пругу што иде низ змијски врат“ Andrić 1986: 112) и стиховима које изговара над деформисаним телом девојчице (ујед је зарадила скупљајући раштркане овце):

*„Погранила Лена рано у недељу,
 њогранила сено да њојласџи.
 Уједе је змија исџод љласџа!
 Писну љлакаџи’ Лена,*

*сїаде зборий' нана: 'Не дој ми се, Ленка,
наћ' ће мајка лека:
од кошуїе млека,
од јабуке млека!...' (Andrić 1986: 112).*

Јасно је да ови стихови упућују на веровање у моћ магијског чина као последица магијског начина размишљања, те отуда у рационалној слици света не постоји *од јабуке млека* али у магијској слици постоји где симболички постаје средство које још и лечи. Узгред буди речено, млеку кошуте у нашој народној култури придавана су лековита својства.

Сам наслов „Змија“ упућује на истурено место које јој Андрић даје у склопу ове приче. Као митско биће, она није ни добра ни зла, већ јој се у различитим културама приписују различита својства. У нашој, словенској митологији она се везује за култ предака, али како таквом тумачењу овде нема места, ми му се нећемо даље посвећивати. Међутим, ако којим случајем призовемо она тумачења, првенствено Љубинка Раденковића који ујед змије види као улажење *нечисїої* духа у људско тело, те као зло женско божанство схваћено као персонификација земље, уочавамо на који начин се магијски простор прелива на физички простор, тј. пагански доживљај света на рационални, а онда и балканска култура на европску. То се на једном месту и експлицитно наводи, наиме када Агата изађе из кола у њој се све буни против „сујеверја“ које се демонстрира пред њеним очима, те она остаје да стоји „као прикована. Као да је сишавши са кола одједном загазила у млаку тешку мочвару, кроз коју сваки покрет стаје великих напора и у којој свака мисао гине и тоне чим се роди“ (Andrić 1986: 113).

Сам догађај је на сестре странкиње оставио тако снажан утисак да приповедач не заборавља да напомене-

не да су остале „за тренутак збуњене и уплашене као да су саме нагазиле на змију“ (Andrić 1986: 111). Главни актери су у ствари четири жене (две сестре, бајалица и мајка девојчице коју је змија ујела). И док бајалица рану лечи засипањем змијске траве, која се претходно раскваси пљувачком, бајањем и извођењем одређених ритуалних покрета, Агата на све начине покушава да дође до алкохола како би медицинским методама спасла девојчици живот. Колико је читав призор био потресан приповедач не заборавља да истакне преко доживљаја саме Агате, која је помажући болесне и сиромашне у Бечу видела свакакве грозоте, али је била парализована овим призором у Босни јер ништа страшније није видела. У том контексту се уводи и дистинкција тамо и овде као конструкција две поставке света, уређеног, тј. богатог и оног сиромашног где ничег нема и ништа не може, а као посредник између два света јавља се лик кочијаша, коме је Агатин напор да се помогне био бесмислен и претеран. Иста ова дистинкција, тамо и овде, присутна је и у исказима млађе сестре, који се могу градацијски посматрати; „Боже, Агато, боже, какав је ово живот! И каква земља и какви људи!“ (Andrić 1986: 115). У њима се, поред тога, назире процес креирања и модификовања представе о другом засноване на слици не о тој земљи, већ на представи о властитој земљи која постулира имаго о другоме. У овом конкретном случају у питању је релација Босна – Беч. На тај начин се идентитет млађе сестре учвршћује у сусрету са другим.

За разлику од Амелије, која је пасивна, старија узима делатни приступ и жели своју „културу“ да пренесе на ову конкретну ситуацију. Суочавање до кога она долази упућује на немогућност да дође до трансмисије рационализма на сујеверје, те да једино што јој преостаје

јесте заправо ход у обрнутом смеру, од њеног рационалног става до прихватања сујевеља као мирења да се у контексту немаштине не може просвећено деловати. То уочавамо у њеном промењеном ставу према видарици на коју не гледа више на исти, одбијајући начин.

Ситуација опште беспомоћности у којој се ликови ове приче налазе утиче на промењену представу о себи која се јасно примећује у самодоживљају сестара (осећање напуштености, беспомоћности). И као у осталим причама из збирке *Деца*, уочавамо да је догађајност у другом плану и у овој причи, а да је тежиште на психолошком преживљавању сестара у сусрету са другим при чему је догађај, ујед змије, само окидач за интроспективне увиде до којих сестре долазе. Типа, „Чинило им се да су и саме јадне и убоге, одавно заплетене у неку драму дивљег пастирског живота, са оловном тежином у глави, на очима, и у свим удовима, непомичне у општој узетости, у којој само оно прикривено зло у детету живи, рије и хара без отпора“ (Andrić 1986: 116). Оно што је интригантно јесте да су ти интроспективни увиди понајпре у вези са стањем које настаје у додиру различитих култура који код старије сестре доводе до ломова у свести, а сам тренутак силаска из кочије, те напуштања удобности и комфора у ком се налазе постаје тренутак у ком се разбија опна наивности.

Иако је прича исприповедана из позиције свезнајућег приповедача, начин како жене из Босне виде две сестре је на нивоу назнака, попут оног о „два необична страна лика у лаким и светлим господским хаљинама“ (Andrić 1986: 117), што само иде у прилог апсолутне другости у њиховом доживљају сестара. Међутим, треба имати у виду да рецимо представници деконструктивистичке методе сматрају да је „другост уграђена у структуру Идентитета као основни услов

његове могућности“ (Bužinjska 2009: 397), али уједно она представља и „услов његове немогућности“. Стога је у деконструкцији Други виђен као „апсолутно индивидуално догађање Другости“ (Bužinjska 2009: 397). То догађање Другости у Андрићевој причи за децу није само у вези са интеракцијом између људи, него се преноси и на доживљај пејзажа, те тако у перспективи се-стара он постаје „тмаст и раздеран, убог и без величине“ (Andrić 1986: 118).

Коначни расцеп у доживљају другости евидентан је на самом крају приче. Старија сестра, која је дата као сталожена, рационална и хумана, доживљава лом у својој свести који резултира болним увидима: „Ах, ја сам ти говорила још у Бечу у какву земљу идемо. Сад си видела какви су. Нигде ничега под небом... Ја сам ти увек говорила колико ту има беде и дивљине, колико ружног и неисказаног јада. Увек сам ти говорила, увек. Па ипак, све је још црње и горе. То је страшно, страшно!“ (Andrić 1986: 119). И док је старија до тада била стабилнија, у ситуацији душевног слома, млађа сестра заузима страну рационалности и зрелости у начину како је теши („свуда на свету има беде и заосталости, а нарочито у оваквим земљама, па шта се ту може?“) и став да оне нису криве за стање коме су били сведоци. Коначно неприхватање друге културе она поентира исказом: „Зар вреди због Босне плакати?“

За разлику од ње, старија сестра од самог почетка по до последњих страница исказује спремност да се на свој начин отвори према другој култури у смислу да испуни мисију свог бића – чини добра дела. Дубоко потресена оним што је видела, а и доживела, она није спремна да прихвати стање затварања сопственог идентитета пред сликом тешког босанског живота. Томе у прилог иду и њени готово вапаји да неко негде мора нешто да учини да такво стање промени, те да је

најлакше бити затворен пред другим: „тако на крају испада да нико није крив, а видиш како се живи и шта се ради. Сама си, ето, видела својим очима. Неко ипак мора да је крив, јер иначе како је могућна таква страхо-та? Таква страхо-та!“ (Andrić 1986: 119, 120).

Однос према другој етничкој заједници који израста у однос према другој култури, код две сестре бива различито изграђен. И док се млађа сестра додатно затвара у своју културну матрицу, старија активно покушава да помогне, промени, напоскон разуме. Иако потичу из истог културног миљеа, пред другим оне различито реагују.

Премреженост са другим културама, различитим етничким заједницама уочава се и у неким другим Андрићевим приповеткама. Пуно се писало о причи „Деца“, управо кроз призму мултикултуралности, као и из различитих побуда о причи „Писмо из 1920. године“ где се описује дубинска подељеност народа у Босни и мржња као покретачко осећање које међу њима влада. Нама се чине посебно интересантне приче „Панорама“ где видимо апсолутну отвореност ка другим културама, на граници са филијом, потом „На обали“ где се приповеда о љубави према малој Чехињи Рози Калини, као и „Екскурзија“ где се прожимање култура остварује у сновној реалности.

Сусрет са другим културама, чак и нека врсте жудње за њима једна је од кључних тема Андрићеве приповетке „Панорама“. Приповедање о отворености ка другим земљама, обичајима и културама у овој причи дубоко је у вези са самом имагинацијом, тј. маштањима приповедача, уједно и главног, па безмало и јединог јунака ове приче. У том контексту читалац прати упознавање наратора са панорамом, опчињеност програмима које нуди, превласти света и слика из панораме у односу на реални, физички свет код главног јунака, као и стање

које настаје у свести наратора са укидањем панораме. Сам физички нестанак панораме не значи и стварни нестанак слика које настављају да живе у уобразиљи самог приповедача, с обзиром на то да *панорама* живи у њему самом, тј. он постаје део слика које је видео у панорами. При томе треба имати у виду да рацио у њему губи примат и да машта, имагинација потпуно утичу на његов живот. Тако приповедач панораму не види као машину уз помоћ које се зарађује новац, него као прозор у друге светове којима се он у потпуности препушта. Управо стога, стално и изнова жели да их гледа, да им се препусти и утоне у њих. Важно је нагласити да приповетка прати дуг временски период с обзиром на то да се у првом делу приче приповеда о опчињености панорамом за време док је приповедач био дете, док други део описује њега као одраслог човека који и даље живи неки свој унутрашњи живот са лицима које је видео у панорами. Виђено на тај начин, чини се да сазревање, одрастање приповедачу не доноси и разбијање илузија о панорами, тј. другим световима које у њој спознаје, већ, напротив, он са истим ентузијазмом живи свет панораме у себи. Покушај да панораму, тј. опчињеност њоме подели са другима, већ у детињству је пошао лоше јер му најбољи друг Лазар, са којим је ишао да гледа слике са панораме, даје рационалну слику ствари коју приповедач одбија да прихвати и томе остаје доследан до краја, чак осећа и физичку бол при сусрету са другом и избегава га. Како је изгледала његова борба што се одвијала у њему самом најбоље је описано не у самој причи, већ у причи „Деца“, такође исприповеданој уз помоћ ретроспекције:

„Мали људи, које ми зовемо ‘деца’, имају своје велике болове и друге патње, које после као мудри и

одрасли људи заборављају. Управо, губе их из вида. А кад бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, као у клупу основне школе из које смо давно изишли, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност“ (Andrić 1996: 54, 55).

Питање је да ли је на делу опчињеност оним другим, туђим у „Панорами“ или је ово друго, туђе тек окидач за отварање нових простора маште у самом приповедачу. Да ће бити на делу ово друго уочава се управо тиме што приповедач доживљава интензивна стања среће у панорами, али исто тако и мрачна стања када је лишен слика из панораме. На делу је постепена превласт имагинације над реалним, јер на почетку је било јасно раздељено стање у панорами и стање ван панораме да би постепено панорама постала приповедачева стварност, тј. он сам постаје део панораме, те слике са панораме настављају да живе у њему и он им се потпуно препушта. Приповедач у томе не види ништа необично и напомиње „све што је потребно за ту игру давао сам ја од себе и вадио из себе“ (Andrić 1996: 124). Ову своју игру он описује као типичну за дечаке његових година:

„За многе дечаке тих година свака ствар, и мања него што је ова убога панорама, може бити повод за такву игру, свако па и најскромније средство њима је добродошло да би могли да распростру испред себе оно што их усређава или тишти, и чега су пуни до грла, јер расте заједно с има, док трају године раста“ (Andrić 1996: 124).

Да је панорама у вези са туђим, другим, другачијим уочава се на више нивоа: долази из друге културе (Ау-

стрије), доноси слике (петнаест) одређене земље или неког великог града, а програм се мења на недељном нивоу (Рио де Жанеиро, Цејлон, Лисабон... само су нека места која се спомињу), као и сам назив панораме „Панорама свијета“. За самог приповедача панорама је „у исто време и доказ да свет, у својој лепоти и пролазности, још живи и траје“, те се стога и препуштао пределима, светским метрополама, грађевинама, животињама и људима (које су приказиване) за сваку земљу или град. Опчињеност сликама које је видео на панорами често са одушевљењем описује: „Већ само име тог града! Оно је као чудесна ракета која сукне увис у летњој ноћи и распрскава се на тамномодром небу у дванаест разнобојних ватрених капи које падају лебдећи кроз таму, дванаест слова речи: Рио де Жанеиро“ (Andrić 1996: 124). Поред ове опчињености, приповедач јасно исказује и одушевљење другим културама, али, исто тако, и жељу да и он и његови сународници постану део једне такве културе („Људи који имају све што им треба. Да, увек сам мислио о том, о таквом животу и таквим људима, и мислећи о себи и својима увек сам жалио што нисмо такви, и размишљао како бисмо то могли постати“, Andrić 1996: 125).

Сусрет са другим, туђим културама код приповедача у самој панорами изазива одушевљење и јако узбуђење, да би га потом доводио до нарочитог немира који је највише изражен у сновној реалности (у том контексту приповедач дели сличну судбину са девојчицом из приповетке „Екскурзија“). Он каткада покушава да живи слике из панораме и у реалности, али му то по правилу не полази за руком (као када је покушавао да ужива у сунчевим зрацима, а комшије се жалиле да их узнемирава). Да постепено долази до отуђења од реалног света уочава се не само у маштаријама нашег

приповедача него и у мајчином опису његовог понашања (наиме, када она каже како му је панорама „памет попила“, то у највећој мери говори о његовој опчињености и специфичном заносу), али и свакојаким ситуацијама у школи (професор га је опоменуо да „не брбља као баба“ док је другу у клупи описивао призоре из панораме).

„Страст за светом и животом са слика“, како приповедач именује своју опчињеност панорамом постепено доводи до суочавања са наличјем те опчињености која проузрокује проблеме у стварном, реалном животу. У том аспекту треба читати и исказ који долази дубоко из његове подсвести: „Тврдио си да волиш свет и никад ти га није било доста. Ето ти га сад, нагледај га се, и види шта си волео“ (Andrić 1996: 136). Међутим, како то често бива, моћ имагинације је тешко распршити, као и вратити се у живот без ње. Тако и стварни одлазак панораме (доживела је банкрот, а заправо је цео концепт на коме је заснована превазиђен) не значи приповедачу и лишавање и одрицање од живота свих оних слика и призора у њему самом. Напротив, он наставља да живи са панорамом и као одрастао човек, па заједно са њим сазревају и одрастају и лица која је упознао на панорамама („Ја сам своју панораму света носио у себи“; Andrić 1996: 140), а спољашњи, стварни свет испоставља се као онај који нема надмоћ над светом имагинације и интима:

„И друге слике из панораме мога детињства искрсавале су и искрсавају и данас преда мном, мање или више јасно, ређе или чешће, а увек неочекивано, и лебде који тренутак пред мојим очима, али онај немерљиви тренутак из снова, а затим ишчезавају, остављајући дуго сећање и дубок траг истинских доживљаја“ (Andrić 1996: 148).

Већ из самог овог одломка уочавају се извесне сличности са приповетком *Јелена, жена која нема* управо због превласти живота са имагинарним сликама, представама и људима који боји оба Андрићева приповедна остварења. Баш као што се приповедач у причи о *Јелени* не одриче ни патњи ни бола који му живот без тог привиђења доноси, тако и приповедач *Панораме* на самом крају закључује „да лутајући годинама светом нисам улудо снагу губио“.

Сусрет са другим, туђим, описан је и у приповеци „На обали“, додатно појачан емотивном подлогом, с тим што друго, туђе заправо постаје део варошке културе. Начин како је приказана Роза Калина као да потврђује да је тешко доћи до потпуне асимилације. Девојчица која је пореклом Чехиња већ је са једном годином дошла у Вишеград и одрасла заједно са осталом варошком децом. Занимљиво је приметити, бар када говоримо о њеном одрастању, да је девојчица много више времена у игри проводила са дечацима и да су је они прихватили готово као равноправног партнера у игри. Паралелно са Розиним одрастањем прати се и дезинтеграција њене породице, при чему наратор посебно истиче наследни фактор (Калина је на крају како сазнајемо побегла са уметником, баш као што је и њена мајка побегла коју деценију раније са својим супругом). Истини за вољу, прича о заљубљености дечака Марка у Розу Калину обавијена је причом о његовом самоодживљају сопствене средине и осећаја сиромаштва који га притиска. Такав је и самоодживљај сопствене куће:

„Та кућица је наслеђена од мајчиног деде, али као што се наслеђује болест. Никад није била светла ни здрава ни чврста ни лепа... Да, кућа је, и наша је, али сиротињска, рђаво заснована, трошна; никад

није била лепа, сад је ружна, никад није била здрава ни много весела, сад је то мање него пре. Замишљена је и грађена сиротињски, сиротињски траје и до трајава“ (Andrić 1996: 86, 87).

Овакав самодоживљај куће потом се преноси и на доживљај сопствене егзистенције („Радости ту нема, ни покрета ни новине, а живот без тога и није живот, него голо постојање, робовање животу“, Andrić 1996: 87) и потребе за разумевањем разлика које се читавају на релације овде – тамо, ми – ви: „зашто је то тако, и зашто тога има у другом свету, међу другим људима, и шта би требало радити па да тога буде и овде“ (Andrić 1996: 87) која прераста у жудњу за другим, другачијим, те у случају дечака своје обличје задобија у Рози Калини. Разлози жудње за другим, туђим у вези су са сиромаштвом, тешким животом, али и губљењем вере да се нешто у сопственом окружењу може изменити:

„Бити друго, и на другачијем месту, међу људима који живе, раде, стичу и имају, на радост себи и другима. Имати нешто од лепоте света, која овако на махове просијава као невиђена, крилата дуга у брзом лету, од изобиља које мора негде да постоји, иако се само назире и слуги“ (Andrić 1996: 88).

Лепоту тог неоткривеног света дечак Марко проналази у очима Розе Калине која расте као и остала вишеградска деца, али се ипак од њих разликује како изгледом (одударом због плаве косе, модрих очију и невероватно беле коже), тако и понашањем (дружи се са дечацима, али је и спремна да их удари када је то потребно). Тако и пољубац између Марка и Розе није само иницијација у свет младости већ и сусрет две културе

које покушавају да се једна другој приближе. Иако су Розини покрети „потпуно босански“ све остало изгледа да ипак није, па ни сам пољубац не доноси неки радикални преображај који би ишао у правцу зближавања и грађења блискости. Напротив, Роза одлази у Чешку и никада се више није вратила у њихову касабу, а код дечака, захваљујући поступку фокализације који Андрић користи у овој причи, остаје стална жалост за једним другим, другачијим пропуштеним животом.

Да се сусрет са другим може остварити и у сновној реалности пример је приповетка „Екскурзија“. Кључни догађај, тј. сусрет са другим код девојчице Олге доводи до необичног сна који мења и њено дотадашње разумевање света. Дечја игра, а у ствари Олгино изазивање сени Дамад Али паше за време трајања екскурзије на Калемегдану, где себе ословљава као пашина „верна робинја“, испровоцирала је сан у ком је мртви паша походи, „жељан свега“ и тражи да му се препусти у еротском смислу. Успевајући да се отргне ономе што је уједно на изванредан начин привлачи, девојчица Олга у сусрету са другим открива неке подсвесне аспекте сопствене личности.

Бављење, проучавање па и истраживање мултикултуралности често исказује интерес за политичке аспекте књижевног текста, који још више долази до изражаја у студијама културе. Андрић је велико име наше културе и интересовање за његов опус не јењава ни у 21. веку. Наравно да је дело нашег јединог Нобеловца било предмет и политикантских текстова и расправа, посебно на крају 20. и почетком 21. века. Нама је важно, када имамо већ у виду фокус мултикултуралности, да истакнемо да његове приче из збирке *Деца* „сведоче о опозицији колектива, склоног мржњи и подвајању, религиозној и националној нетрпељивости, предрасу-

дама – и осетљивих, племенитих појединаца, склоних машти и сањарењу, отворених ка другим културама, неспремних да мрзе и повређују друге, као и о високој цени коју плаћају они који остају верни својим начелима“ (Опачић 2019: 232). Имајући то у виду ваља истаћи да се већина Андрићевих јунака из збирке *Деца* у сусрету са другим културама мења, а ретко остаје на истим уверењима. Питање је да ли је Андрић у сусрету са другим културама и уопште оним што нам је туђе, страно, применио исти модел у осталим својим остварењима, мада се већ унапред може претпоставити да је у његовом романескном опусу на делу нешто другачија слика света обојена историјским наслеђем и различитим утицајима који остају отиснути на балканско тло. На концу истакнимо да модалитети испољавања мултикултуралности нужно изискују разматрања како о идентитету, алтеритету, о свом и другом који се могу посматрати у склопу постструктуралистичке културологије. Све то само иде у прилог чињеници да је Андрићево дело довољно интригантано и за савремена проучавања књижевности.

ИЗВОРИ:

Andrić, Ivo. *Deca*. Sabrana djela Ive Andrića, knjiga deveta. Sarajevo: Svjetlost, 1986. Štampano.

ЛИТЕРАТУРА:

Bužinjska, Ana, Markovski, Mihal Pavel. *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 2009. Štampano.

Делић, Лидија. „Змија, а српска“, *Гује и јакреји*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 125–147. Штампаано.

- Љуштановић, Јован. „Конструкт детињства’ и форме приповедања у Деци Иве Андрића“, *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, књ. 2, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар, 2012, 875–885. Штампано.
- Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање дејиньсїва*. Београд: Учитељски факултет, 2019. Штампано.
- Раденковић, Љубинко, *Симболика светиа у народној маїји Јужних Словена*, Београд/ Ниш: Балканолошки институт, Просвета, 156–158. Штампано.
- Словенска митїолоїја*, енциклопедијски речник, редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Београд: ZEPTEK BOOK WORLD, 2001. Штампано.

Jelena S. Panić Maraš

TYPES OF MULTICULTURALITY IN ANDRIĆ’S COLLECTION OF STORIES *CHILDREN*

Summary

The paper explores different aspects of multiculturalism in Andrić’s collection *Children*. Thus, the interpretation went in the direction of considering the identity, and then the alterity, which entails thinking about the other, which sometimes becomes someone else’s. Andrić’s young heroes react differently when they meet others: somewhat repulsive (in the story “Snake”), absolute acceptance (the main character of “Panorama”) and attraction (boy Marko from the story “On the Shore”), as well as attraction and rejection (girl Olga in “Excursion”). All this makes Andrić’s work suitable for reflection within poststructuralist culturology.

Key words: other, culture, desire, encounter, fascination, basic reality, imagination.

Милена С. Зорић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Новом Саду
milena_zoric_ns@yahoo.com

82.09:821.163.41.09

Прегледни рад

КУЛТУРА СВАКОДНЕВИЦЕ У ДРАМСКИМ БАЈКАМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

У драмским бајкама Александра Поповића (*Пейелу-џа, Црвенкаја, Снежана и седам љајуљака*) постоји слој значења који није намењен деци у публици, већ њиховим одраслим пратиоцима. Овај важан аспект „разбајчивања” уочен је у досадашњој литератури, али је, сматрамо, недовољно истакнут. Та својеврсна друштвена ангажованост код најмлађих често изазива смех, док код одраслих оставља прилично горак укус. Циљ овога рада јесте да издвоји и опише наведене елементе, те да их уклопи у ондашња збивања, али и да их сагледа кроз савремену призму, пре свега у односу на данашње реципијенте.

Кључне речи: Александар Поповић, драмске бајке, разбајчивање, ангажована литература, идеологија у књижевности за децу

Александар Поповић (1929–1996) један је од најзначајнијих српских и југословенских драмских писаца. Својим радом обележио је другу половину 20. века и потпуно заслужено је још за живота проглашен класиком (Пешикан-Љуштановић 2017: 18). Његов рад обележиле су извесне контрадикторности, неке проистекле и из његовог изразитог уверења, које истиче

Јован Љуштановић у свом предговору последњег антологијског издања Поповићевог стваралаштва, да уметност мора бити друштвено ангажована, те да „је све о чему Поповић пише наше и да се тиче нас” (2015а: 19).

Иако признат и награђиван пре свега као писац за одраслу публику,¹ у свет књижевности ушао је пишући за децу и омладину још 1949.² најчешће под псеудонимом Жак Закс.³ Његова каснија прозна дела намењена деци (пре свих *Доживљаји једној Чарлији и Тврдоглаве ѝриче*), у којима му је, према речима Цвијетина Ристановића, пошло за руком да створи „свијет који је у потпуности по мјери дјетета” (2003: 38) антологијског су карактера. Тај свет по мери детета Александар Поповић је, сматрамо, пренео и на позоришне сцене некадашње СФРЈ. Међу драмама⁴ најпознатије су управо оне које

1 За *Крмећи кас* 1966. године добија Ванредну Стеријину награду за експеримент у области комедије, а већ наредне године му је за *Развојни љућ Боре шнајдера* додељена Стеријина награда (Љуштановић 2015а: 7).

2 Овај податак наводи Ј. Љуштановић на основу „Биљешке о писцу” у Поповићевим *Тврдоглавим ѝричама* које је објавило Издавачко књижарско предузеће Младост из Загребa 1962 (2015а: 11).

3 Под овим псеудонимом је у послератним годинама (1949–1952) писао за *Пионире* и *Полећарац*, а на позив Душана Радовића 1958. године започиње дугогодишњу плодну сарадњу с *Програмом за децу* Радио Београда (Љуштановић 2015б: 213).

4 Зна се за дванаест текстова писаних што за драмски, што за луткарски театар, као и за радијско или телевизијско извођење. Ваља напоменути и чињеницу да један део Поповићевих текстова није сачуван (Тртовац 2010: 49), што би могло бити и део „топоса неизвесности” који прати овог писца (Тодорић 2012: 12), али и чињенице да је велики део драмске књижевности, нарочито оне намењене деци, изгубљен, јер су текстови, због природе рецепијената, били намењени пре свега извођењу на сцени (Milovanović 2002: 11–12). О белинама у стваралачкој биографији А. Поповића, поготово оним везаним за радијско и телевизијско стваралаштво, пише и Ј. Љуштановић у својој приређивачкој напомени (2015б: 233).

су у фокусу овог текста: три драме настале по моделу бајке премијерно изведене у београдском Позоришту „Бошко Буха”: *Пейељуџа* 1966. (режија М. Беловића), *Црвенкаја* 1968. и *Снежана и седам (увозних) џаџуљака* 1969. (обе у режији Љ. Драшкића). Објављене су тек 1986. под насловом *Три светилице с џозорнице*.⁵ Према општеприхваћеном ставу који је образложио Миливоје Млађеновић, ове драмске бајке обједињене су темом и уметничким поступком – бајка и њено преобликовање (Mladenović 2009: 138; Млађеновић 2005; 2017: 44).

У ове три драме, сагласни су изучаваоци, Поповић је извршио својеврсни процес „разбајчивања” (како га је назвао Цвјетин Ристановић – 2003: 40), односно „пообичњавања” (што је термин Бранке Јакшић Провчи – 2003: 44), док Ивана Мијић показује како су елементи чудесног и фантастичног у наведеним драмским бајкама добрим делом рационализовани, тако да добију обележје реалистичног (2014: 21). Притом, овде није реч само о преобликовању бајке већ и о својеврсној (свесној) ресемантизацији, која је, сматрамо, извршена на више нивоа. У Поповићевим драмским бајкама поменуто *разбајчивање* подразумева и одређену врсту културолошког одмака од „класичне” бајке. Овај писац своје драмске бајке смешта у савремени простор и време и поставља их у околности које дају слику савременог осећања егзистенцијалне тескобе (Пешић-Хамовић 2003: 48). Једним од важних аспеката тог *разбајчивања* сматрамо и, у досадашњој литератури уочену, али, по нашем мишљењу, недовољно истражену својеврсну друштвену ангажованост (Mladenović 2009: 150, 158)

5 Илустрације је радила Милица Поповић-Андрије [MilicaPopović-Andrieux] („Вук Караџић“, Београд), а наслов *Снежана и седам (увозних) џаџуљака* лишен је информације о пореклу папуљака (*Снежана и седам џаџуљака*).

ових бајки. У наведеним драмским бајкама постоји један слој значења који није намењен деци у публици, већ њиховим одраслим пратиоцима. Тај садржај код најмлађих реципијената често изазива смех, док код одраслих оставља прилично горак укус. Реч је о различитим друштвеним, па и политичким појавама карактеристичним како за време у које су ове драмске бајке настале (крај 60-их година) тако и за садашњицу – што је још један од многих квалитета драмског стваралаштва за децу Александра Поповића. Писац их приказује уз одређену дозу ироније, те је овакав уметнички поступак проузроковао да се у драму за децу ефектно уведу елементи савременог текста, пародија, иронија и персифлажа (Пешић-Хамовић 2003: 47, Ристановић 2003: 39, Млађеновић 2009: 213–216, Млађеновић 2017: 44)⁶, за које, како пак неки аутори сматрају, не би требало да има места у драми намењеној деци будући да су елементи драме за одрасле (Milovanović 2002: 18, 67).

Заједничка нит за све три драмске бајке јесте експлицитно приказивање непотизма и подмитљивости у свим порам друштва. У *Пејелуји* маћеха и отац подмићују царевог ађутанта не би ли рекао коју лепу реч за Пепину, глупу и покварену полусестру, коју су намерили да удају за принца. Не подмићују га новцем већ храном, будући да је овај приказан као велики прождрљивац којем је свеједно шта ће појести све док је много. Понуде почињу од посланица, а завршавају се шунком и хлебом:

АЂУТАНТ (*зїради махнийїо векну и їурне је їог блузу, їа сад још више намиче шунку и векну їог блузом*): Јао, као да ми на челу пише нашта сам лаком!... Погодили сте ме у живац!!! Рачунајте као да

6 О пародији као карактеристичном поступку у савременим делима заснованим на елементима бајке в. Опачић, 2011: 69.

сте кћерку већ удомили за принца!... (Полази.) Сад ми је једино проблем како да се докотрљам до двора са оволиком комором... (Пейљуја: 110)⁷

Касније, међутим, маћеха ађутанту нуди сав иметак Пепељугиног оца, на шта овај пристаје. Коначни договор је да се новац од мита искористи за преврат, након којег би похлепни ађутант владао заједно са Пепином која му се веома свидела.

У *Снежани* је избор за краљицу лепоте (најлепшу од свих) намештен јер је организатор програма маћехин брат. Он је судије избора подмићивао на различите начине:

ТОКИ-ВОКИ: Мувао сам се око жирија... а неко цигару у уста, ја му брже-боље припалим... и само чекам да некоме откаже пенкало, а ја брже-боље пружим своје: „Изволите, послужите се... можете га и задржати... то је златно... један видан мали знак пажње с моје стране... а ви заузврат свој глас за моју рођену сестру...“ кажем им... придржавам им капуте... навијам за исти клуб за који они навијају... наручујем им оранжаде, кафе, сендвиче... Они кажу: „Да платимо“. А ја кажем: „Све је плаћено, ја частим...“ (*Снежана*: 51),

а сазнајемо и за различите везе које ће помоћи да „ствар не омане“:

ТОКИ-ВОКИ: Па и да није истина, баш ме брига!... Чланови жирија су све наши рођаци и најближи пријатељи које смо задужили у животу!... Ствар је натемпирана тако да не може да омане! (*Снежана*: 84).

7 Будући да је реч о делима истог аутора обједињеним у једној публикацији, цитати су дати уз навођење наслова / скраћеног наслова, те броја стране.

У наступу беса, када им план пропадне, он виче како јесте све намештено, али да њега није брига за то јер је био у прилици да то уради. На крају и родбина поражених девојака прибегава овој методи како би исправили прву одлуку судија.

Црвенкапина другарица Иванка потпуно лагодно иде кроз живот и не брине се за своју будућност. Ујак јој је лекар и пише јој оправдања да не мора да иде у школу, стриц јој је школски инспектор па не смеју да јој дају лоше оцене, теча је директор па ће је запослити и без школе, а кум је новинар, па ако и истина о њеном незнању процури у јавност, он ће то све демантовати. Могло би се рећи да је она типична представница потомака „црвене буржоазије” против које су студенти 1968. носили транспаренте по Београду. Ликовима Иванке, па и Пепине, Поповић показује концепт де-тињства деце партијске и државне елите као показатеља социјалне раслојености југословенског друштва (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 476).

Оног момента када се суочила са реалном опасношћу, односно када је угледала вука, почиње Иванкина трансформација (дакле, оно што се, према Бетелхајмовом тумачењу догађа Црвенкапи – Betelhajm 1979: 188; 201–202):

ИВАНКА: Узео би и мене,⁸ да ја нисам урадила свакојаке фискултуре... Нисам ни сањала да фискултура може бити тако практична. Нећу никад више изостајати из школе са часова физичког образовања,

8 Ова нас реченица (узети кога – обавити сексуални чин (према гл. имати, РСАНУ)) упућује на Пероову верзију бајке у којој Црвенкапа без поговора леже без одеће поред вука који, како каже, има велике руке да је боље загрли, што, према Бетелхајму, ништа не препушта машти, а од Црвенкапе чини посрнулу девојку (Betelhajm 1979: 187–188).

Истовремено, види се, мења се и Иванкин однос према школи, где Поповић не може да одоли и даје једну ироничну глорификацију школства према којој су најважнији часови ликовног, уз већ поменуте часове фискултуре, за које је уврежено мишљење да је довољно само бити присутан и имати доста добру оцену:

ИВАНКА: На жалост, ја не знам које је која боја, а то само зато што нисам редовно ишла на часове ликовног образовања, јер нисам ни сањала да такво знање може и те како да послужи човеку у животу... (Црвенкаја: 33).

Насловна јунакиња је значајно мање заступљена од своје другарице, мада чврсто верујемо у оно што је Бранка Јакшић Провчи наговестила бавећи се естетском стварности у драмама за децу А. Поповића:

Ето прилике да се сви комично поиграју, те Иванка може да буде и Еванка и Уванка, Рванка, Ованка, а може и Црвенкапина алтернација. Заједно би могле да творе цело дете: и вредно и лењо и марљиво и површно. Два је увек више него један, те када се особине поларизују уочљивије су и деца их лакше систематизују у мане и врлине (2003: 44).

Дакле, реч је о истој особи оличеној у два лика, при чему једна неће да одрасте, док друга чини све не би ли била узорно дете по мери одраслих. Такву идеологију озбиљне социјалистичке деце критикује и Поповић када показује да је Црвенкапа уплашена што је себи дозволила да је понесе свет маште:

ЦРВЕНКАПА (*наједном се њрине*): Не, ни говора!... Станите!... Престаните!... Ја не смем да сањам!... Ја не смем да дремам!... Ја не смем да спавам!... Ја морам да идем код моје болесне бакице!... (*Цвеће њолејне, дубе оду и све је ојейи мирно.*)... (*Црвенкаја*: 32).

Он говори о свету одраслих као свету у којем је укинута игра, како примећује И. Мијић (2014: 20) (а да притом, приметимо, и сам никада није престао да се игра, ма како опасно за њега самога и његову породицу то било).⁹

С тим у вези, Попоповић се бави и проблемом одгајања деце за пример другима и за показивање, о чему говори и Мира Сантини, која сматра да се „природна свестрана надареност деце злоупотребљава оптерећењем да буду свестрани, и то признато и видљиво, јер поред свих благодети удобног живљења, најјачи адути за показивање пред светом остају рођена деца” (Santini 1987: 132).

ИВАНКА: ... Мени мама увек шапуће декламацију кад дођу гости... и ја онда тако лепо декламујем!...

МАМА: А шта кажу гости?

ИВАНКА: Гости кажу: „Јао што је ова ваша Иванка напредна!... Много је интелигентна!... Просто чудо од детета!... Вундеркинд!.. Геније!... Требало би је пријавити за неки телевизијски квиз!” (*Црвенкаја*: 15).

Представница дечјег бунта против својевоље одраслих јесте Роза. Она одбија да декламује песме и ради све што јој се нареди само зато што је дете:

9 Због потребе да пише онако како види и мисли и онако како јесте, 1954. бива осуђен на две године робије на Голом отоку. Каније, као признат и награђиван, доживљава да му представе буду скинуте са репертоара (*Каје доле*, 1968. и *Друја врајиа лево*, 1969), након чега дуго није игран на великим сценама (Љуштановић 2015а).

РОЗА: [...] а ја никада, ваше величанство, нисам во-
лела ту песму коју треба декламовати пред гостима,
да би вам гости измерили памет...

ПРИНЦ: Ни ја не волим ту декламацију...

СВИ: Ни ја!... Ни ја!... Ни ја!...

РОЗА: Е, па кад нико не воли ту декламацију, дај-
те да је већ једанпут укинемо!... (Публици.) Је л'
важи?!... (Пейељуга: 136–137).

Школа је свакако важан аспект у одрастању деце и Поповић у врло негативном светлу показује да је све више оних који тамо иду узалудно – Иванка још увек не зна ни да чита ни да пише, а рачун, односно математика, потпуно јој је стран. Она чак ни боје не разликује, а од школе највише воли одморе и распусте, важно је само да се не носи плава школска кецеља, јер она је велики поклоник моде и у њу се веома разуме, нарочито ако је нешто „фамозно” или „шик”:

ИВАНКА: Пристајем нека мени доделе и час школ-
ског одмора... а могла бих да узем и распуст...
нешто од тих предмета за које није потребна пла-
ва школска кецеља... Онда бих стигла да изоблачим
све своје хаљине... (Црвенкаја: 14).

Сличан однос према школи има и Пепина којој све домаће задатке ради Пепељуга (и зато не одлази на бал), а док она покушава нешто да научи, њена сестра Роза је већ све усвојила.

Да је образовање важно, поред Пепељуге, Црвенкапе и Розе, показује и принц Енесу из *Снежане*. Он је студент медицине друге године који захваљујући свом марљивом учењу и знању успе да спасе Снежану од пакости њене маћехе (она јој је уништила косу лошим

шампоном и лице лошим лосионом). Принц Енесу овде није само избавитељ који се попут *dues ex machina* појављује ниоткуда (у свом истоименом аутомобилу) и надокнађује нанету штету, односно поново успоставља равнотежу, он је младић који је стекао Снежанину наклоност и пре него што га је упознала јер су јој патуљци с великим поштовањем причали о њему:

ЖАН: Он је много добар... никад не вара... никад нас није преварио иако смо ми мали патуљци... (Снежана: 67).

Он представља модел здравог живота и моралне чистоте – патуљци престану да се плаше Снежанине ружноће када их он с прекором подсети да су обећали да то неће радити, слушају његове савете како да се хране и понашају ако желе да порасту велики (што је, уједно, савет и свој деци у публици):

ПРИНЦ ЕНЕСУ: Па ко хоће брзо да порасте он треба да руча, добро да спава, добро да ради физичке вежбе и да понеки пут падне, и да понеки пут покисне, и да понеки пут подметне уши да га потегну навише... (Снежана: 82).

Идеја о здравом животу, правилној исхрани и неговању култа тела, превасходно у смислу бриге о здрављу, послератна је тековина која није успела да се рашири много ван граница градова (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 442–443).

Као морално потпуно исправан лик представљен је и принц из Пепељуге који верује у љубав чисту као „мала беба у пеленама” (*Пейељуја*: 129). Када га описује, Пепељугин отац алудира у ствари на Хамлета, јер лута

неуредан и замишљен ходницима замка. Жели да буде сигуран да ће наћи девојку која га воли због њега самог. Због тога, попут принца из Росинијеве опере, прихвата очев план и обмањује Пепељугу да је сиромашан, и да се двор због тога руши, а не зато што су лењи и немарни. Дијалози који се воде између њега и Пепељуге представљају чисту пародију патетичних изјава привржености и љубави које налазимо на пример опет код Шекспира, у *Ромеу и Јулији*:

ПРИНЦ: Освитку мојих снова, незаборавку моје младости, кладенцу маштања... о, дивна!... о, лепа!... о, чаробна Пепељуго!...

ПЕПЕЉУГА: О, љубичасти венчићу мога чекања, звездана крунице мојих нада, јутарња росо моје радости... о, часни!... О, храбри!... о, неустрашиви принче мој!... (*Пејељуја*: 162).

Главне јунакиње ових бајки (осим Црвенкапе, јер она још не мисли на удају) дате су у патријархалном кључу. Ни Пепељуги ни Снежани не падају тешко кућни послови, Пепељуга чак машта о томе како ће принцу крпити подеране чарапе. Снежана, додуше, остаје у извесном смислу недоречена, с уочљивим недоследностима у грађењу лика. С једне стране, она није заинтересована за титулу најлепше и сматра да је корисније завршити курс за дактилостенографа, те на тај начин узети свој живот у сопствене руке, а онда остаје с патуљцима да им пере, кува, спрема... Стиче се утисак да је Поповић имао намеру да од њеног лика направи нешто више, да је еманципује и дозволи јој да управља својим животом, али да су предложак и традиција били јачи од њега и одвели га у очекиваном правцу. Међутим, Поповић је, заправо, овде у маниру великог мајстора показао

положај жене у послератној Југославији. Постојала је потреба и жеља за еманципацијом подстакнута улогом коју су жене имале у рату, али истовремено је још увек био изузетно јак патријархални модел по којем је жени било место у кући где би време испуњавала бригом о домаћинству (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 430).

У текстовима ових бајки наилазимо и на неке показатеље који се односе на културне феномене карактеристичне за некадашњу СФРЈ крајем седме деценије 20. века. Болесној баки мама и Црвенкапа желе брзо оздрављење песмом коју су наручиле да јој пуне на радију, односно транзистору¹⁰ (чувене емисије *Жеље, честиийке и њоздрави* које се везују за слушаоце из руралне средине и нижег степена образовања – Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 573), док песма има садржину која се такође везује за феномен карактеристичан за наше просторе –

ТРАНЗИСТОР (*Пева.*):

Оздрави нам баба, баба
па да опет седнеш, седнеш
на столицу крај тараба...
Па да опет стално гледаш
ко улицом шпарта, таба! (*Црвенкапа*: 35).

Појава описана у песми веома је карактеристична за малограђанско друштво које у послератној Југославији никако није могла да заврши своју трансформацију из патријархалног, у највећој мери руралног, и прихвати навике и понашање грађанске средине (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 554–555). Наручивање

10 И то што је реч о транзистору а не о радију, део је културног миљеа – реч је о малом, широкој популацији доступном преносивом радио пријемнику који је био веома популаран 60-их година.

приватности, односно неприхватање приватног као неприкосновеног показано је и у *Снежани* и у *Пејелуји* где се одређене активности изводе не би ли се изазвала завист код комшија, односно да и комшије виде како су и они способни за то исто.

Телевизори су на мала врата улазили у југословенске домове, и најпре су били део колективне забаве – гледали су се по јавним просторима или заједнички са комшијама. Касније постају све уобичајенији у домаћинствима, па тако и забава коју нуди телевизијски програм (избори за мис, квизови, јавна извлачења лутрије и сличне игре на срећу) (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 559, 574–575), а појављују се и први илустровани часописи са модним вестима и новим узорима понашања, које су само малобројни могли да прате (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 510–511, 570), попут Поповићеве Пепине и Иванке, или Снежанине маћехе. Поред тога, да су патуљци неки „отмен свет” Снежана закључује јер у њиховој кући проналази литературу ове врсте.

Уласком медија у кућу утицај реклама постаје све присутнији (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 575), а Поповић ову чињеницу користи нарочито издашно у *Снежани* и *седам љајуљака*, будући да тв пријемник има улогу чаробног свезнајућег огледала, те се, тако, рекламирају, на пример, производи намењени деци:

СПИКЕР ТВ: Ко је краљица лепоте дознаћете ускоро, али никада нећете дознати ко је краљица млечних производа ако не пробате пиково чоколадно млеко у тетра-паку (*Снежана*: 50).

У овим се драмским бајкама види се и Поповићев одговор на општу климу у социјалистичком друштву педесетих и шездесетих година 20. века, када је дошло

до велике миграције становништва из села у град због развоја индустрије, који је довео и до експанзије потрошачког друштва у којем је давана предност свему што је произведено у фабрици у односу на оно што је узгојено на селу, као и ономе што долази из иностранства, пре свега из Немачке. У корпи са понудама за Црвенкапину баку налазе се: две кутије сардина, кутија топљеног сира, пакло бутера, три арго супице (сведочила сам ситуацији да припадници старије генерације и данас тако зову ову намирницу), кутија наполитанки (као врхунац луксуза), сто грама карамела и четири флашице кока-коле. Све сама „луксузна роба“, идеал потрошачког друштва. Снежана своју лепоту негује искључиво иностраном козметиком Џон Арден и Хелена Рубинштајн, а кад јој принц понуди нове производе који ће је излечити, она пита да ли су „мејд ин Германи“, на шта он одговара, будући промотер здравља и домаће производње, како је већ напоменуто, да ће јој лице поново постати бело од домаћег сира, а образи румени од младог лука.

СНЕЖАНА (испод ћебета): Је л' то Хелена Рубинштајн? ... Њене препарате стално спомињу у телевизијским економско-пропагандним емисијама?

ПРИНЦ ЕНЕСУ: А не, није то та!... Ова се зове Станојка Павловић... она се не рекламира, али што сири сир, то га нема наоколо у три среза!... Какви витамински кремове!... какви миришљави лосиони!... Ко се нагрува Станојкиног српског сира, тај се убели и урумени... (Снежана: 81)

Уз то, Пепељуга сања о принцу који вози волксваген, а принц енесу је модел немачког аутомобила.¹¹

11 За оба возила СФРЈ је имала лиценцу за производњу крајем 60-их и почетком 70-их година.

Све до сада показано, уз многобројне језичке игре и обрте својствене и Поповићевим драмама за одрасле, о чему је много писано (Миочиновић 2015, Тодорић 2012), потпуно је, јасно показано. У *Пејелуји* се пак налази један слој који је у данашњој перспективи тешко сагледљив без доброг познавања тадашње политичке ситуације. Када је први пут изведена, ова представа је добила изванредне критике, играна је и у иностранству, на Венецијанском бијеналу, на пример. У иностранству је представа добро прихватана, нарочито њен модерни изражај – и костим и сценографија, па и текст, који домаћа критика није баш најбоље оценила (Milovanović 2002: 16). Посебно се у томе истиче критика Слободана Селенића (два дана након премијере, у београдској *Борби*) који се, између осталог, пита, да ли је представа намењена деци или одраслима у њиховој пратњи (Селенић 2005: 163). На ово питање одговор касније даје Петар Волк када каже да је реч о забави за целу породицу, односно о текстовима који истовремено привлаче и децу и родитеље (Volk 2002: веб). Дакле, тако модеран текст за представу намењену деци наилазио је на опречне критике, али само у том аспекту, у свему другом текст и његова модерност и иновативност били су хваљени.

Међутим, након великих демонстрација 1968, првих такве врсте у Југославији, захтева за сменом одређених структура власти, јавних иступања против црвене буржоазије и привилегија које имају њихова деца, која их ничим нису заслужила, овај текст је посматран другачије. Томе је допринела и забрана два Поповићева текста за одраслу публику. Већ 1968. прва његова представа скинута је са репертоара (*Каје доле*) због очигледне сличности главних јунака са Титом и његовом супругом. То се понавља и 1969. са још једном

представом која није доживела ни премијеру (*Друџа враџија лево*). Такође, јавност је све гласније почела да говори о огромним дуговима које СФРЈ прави како би се одржао привид лагодног живота. Кредити су добијани са Запада као подстицај да се учврсти социјалистичка власт и да се прошири на земље несврстаних, што је много више одговарало од комунизма (тумачења ове политичке ситуације и политичког положаја СФРЈ је разнолико, овде презентовано ослања се на записе и новинске чланке Десимира Тошића – в. Lakićević 2020). У том светлу дакле, расклиматано царство у којем се све распада, у којем пуцају цеви и вода цури на све стране доживљено је као слика државе која је у дуговима и у којој је све само привид. Овоме је свакако допринела и режија Мирослава Беловића који се верно држао текста и драматуршких упутства. Политичка дешавања су некога асоцирала на оно што се дешава на позоришној сцени. Довољно је било да само један апаратчик, који је можда довео дете у позориште, представу не доживи као сјајан извор гегова и комичких ситуација које почивају на физичкој радњи и које засмејавају децу (како тумачи Јован Љуштановић – 2015а: 23), па да представа буде склоњена на неодређено време.

На основу интервјуа који је Поповић дао поводом премијере *Пейелује*, чини се да његове намере приликом писања ове драме нису биле субверзивне. Он каже да је желео да напише модерну поетску бајку намењену одређеном колективу (према Milovanović 2002: 19). Тај колектив чинила су „деца социјализма” коју је стручна педагошка јавност описивала као децу којој нису потребне класичне бајке пуне патоса. Према Беловићевом

сведочењу, за ту и такву децу он је представу и режирао (Belović 1991: 156, 158–159). У периоду када је склоњен са велике књижевно-уметничке сцене бивше Југославије, написао је *Снежану и Црвенкају*. Врло је вероватно да су оне представљале својеврсни одушак његовим потребама да критички приступи појавама које запажа око себе. Није ово било први пут да је окретањем дечјој публици „Рубикова коцка његовог менталног и стваралачког склопа само је искомбиновала неку нову боју” – запазио је Јован Љуштановић (2015а: 15). Додуше, појаве које је сасвим отворено приказивао у ове две драме, било је, према нашем сазнању које се заснива на сведочењу оних који су у то време били веома активни актери, дозвољено критиковати. Политичка клима у бившој Југославији с краја шездесетих и у седамдесетим годинама била је и позната по тим строго контролисаним такозваним слободама – западна култура није била забрањена, али није било забрањено ни критиковати је; пуне продавнице робе са запада давале су привид богатства, али је истовремено истицан значај традиционалних вредности; а када је реч о власти – није било дозвољено критиковати војску, полицију и врховну власт, док се проблеми у школству, здравству и управи нису доживљавали озбиљно (увек актуелан, велики Александар Поповић).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Јакшић Провчи, Бранка (2003). „Естетска стварност у драмама за децу Александра Поповића”. *Дейинџсџво. Часојис о књижевностџи за децу* XXIX/3–4 (2003), 42–46. Штампано.
- Љуштановић, Јован. „Живети међу крхотинама света”. *Александар Појовић* Јован Љуштановић (Прир.). Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови

- Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015а: 7–24. Штампано.
- Љуштановић, Јован. „Приређивачке напомене”. *Александар Појовић* Јован Љуштановић (Прир.). Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015б: 233–234. Штампано.
- Мијић, Ивана. „Фантастика у драмама за децу Александра Поповића”. *Дейињсїво. Часойис о књижевностїи за децу* XL/3 (2014), 13–24. Штампано.
- Миочиновић, М. (2015). „Сценска игра Александра Поповића”. *Александар Појовић* Јован Љуштановић (Прир.). Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад, Издавачки центар Матице српске, 2015: 237–250. Штампано.
- Млађеновић, Миливоје. *Сценске бајке Александра Појовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005. Штампано.
- Млађеновић, Миливоје. „Српска драма за децу данас”. *Миро Вуксановић* (ур.). *Срїска драмска књижевностїи данас. Срїска књижевностїи за децу данас*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 2017: 37–51. Штампано.
- Опачић, Зорана. „Елементи ауторске бајке у делима српских писаца XXI века (М. Зупанц, *Бајка из Буџака*, Г. Тимотијевић, *Седмо краљевсїво* и П. Теофиловић, *Техно вилајетї*)”. *У: Наивна свесїи и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011: 63–69. Штампано.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Динамично огледало културе – српска драма у другој половини 20. века”. *Миро Вуксановић* (ур.). *Срїска драмска књижевностїи данас. Срїска књижевностїи за децу данас*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 2017: 13–29. Штампано.
- Пешић-Хамовић, Валентина. „Иронија и бајка у драмама за децу Александра Поповића”. *Дейињсїво. Часойис о књижевностїи за децу* XXIX/3–4 (2003), 47–50. Штампано.
- Поповић, Марко, Мирослав Тимотијевић и Милан Ристовић. *Исїорија їривайної животиа у Срба*. Београд: Сlio. Штампано.
- Ристановић, Цвијетин. „Одике драмског стваралаштва за дјецу Александра Поповића”. *Дейињсїво. Часойис о књи-*

- жевносћи за децу ХХИХ/3–4 (2003), 37–42. Штампано.
- РСАНУ. *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*. Београд, Институт за српски језик Српске академије наука и уметности, 1959–.
- Селенић, Слободан. „Нови симболи за стара осећања: ’Пепељуга’ Александра Поповића у Позоришту ’Бошко Буха’”. *Драмско доба: њозоришне критике: 1956–1978*. Феликс Пашиић (Прир.). Нови Сад: Стеријино позорје, 2005: 162–164. Штампано.
- Тодорић, Гордана. (2012). *Лудус и лојџезис Александра Појовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2012. Штампано.
- Тртовац, Александра. „Мултимедијални документ као предмет-пројекат на Катедри за библиотекарство и информатику Филолошког факултета у Београду”. *ИНФОџека* ХИ/2 број 2, год. ХИ (2010), 45–54. Штампано.
- Belović, Miroslav. „Pozorište od sna i zbilje” – intervju sa Miroslavom Belovićem (U razgovoru učestvovali Ana Miljanić i Kankan Mladenović). *Scena* 4/5 (1991): 156–164. Штампано.
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Preveo Branko Vučićević. Београд, Југославија – Просвета, 1979. Штампано.
- Lakićević, Mijat. *Desimir Tošić: između ekstrema*. Нови Сад: Академска књига, 2020.
- Milovanović, mr Ana. (2002). *Srpska bajka u drami za decu*. Библиотека Academia. Београд: Задужбина Андрејевић, 2002. Штампано.
- Mladenović, Milivoje. *Odlike dramske bajke: preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu*. Нови Сад: Стеријино позорје – Позоришни музеј Војводине, 2009. Штампано.
- Popović, Aleksandar *Tri svetlice s pozornice*. [илустрације Милка Поповић-Анријеу]. Београд: Вук Караџић, 1986. Штампано.
- Santini, Mira. „O dramskoj bajci”. *Scena* 5 (1987): 130–134. Штампано.
- Volk, Petar. *Pisci nacionalnog teatra*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995. *Projekat Rastko*. 2002. Веб. 15. 10. 2021.

Milena S. Zorić

Preschool Teachers Training College Novi Sad

THE CULTURE OF EVERYDAY LIFE
IN ALEKSANDAR POPOVIĆ'S DRAMATIC
FAIRY TALES FOR CHILDREN

Summary

In this paper the author researches three Aleksandar Popović's dramatic fairy tales – *Cinderella*, *Little Red Riding Hood* and *Snow White and the Seven Dwarfs*. These fairy tales are perceived as kind of a trilogy, as they are unified with the topic ("un-fairyteling" the fairy tale and its remaking). One of the important aspects of "un-fairyteling" is the social engagement of these fairy tales, that has been mentioned in the literature, but in our opinion insufficiently researched (except for *Cinderella* whose destiny was interesting regarding this aspect). We believe that these dramatic fairy tales have a certain layer of meaning that is not intended for children in audience, but rather for the grown-ups accompanying them. This is about different social and political phenomena/occurrences characteristic both for the time these dramas were created (the end of '60s) and for the present which is one of the many qualities of the Aleksandar Popović's children drama literature. The aim of this paper is to separate and describe mentioned elements, and to incorporate them into the past happenings, but also to see them through contemporary prism, especially in regard to the modern recipients.

Keywords: Aleksandar Popović, drama fairy tales, un-fairyteling, politically engaged literature, ideology in children's literature.

Кристина Топић
Филозофски факултет у Новом Саду
Докторанткиња на Групи за језик и књижевност
kristinatopic550@gmail.com

82.09:821.163.41-31.09 Поповић А.

Прегледни научни рад

КОНЦЕПТ ЕГЗИЛА У ПРОЗИ ЗА ДЈЕЦУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Предмет овог истраживачког рада јесте испитивање начина на који егзил функционише када говоримо о контексту настанка и опстанка прозе за дјецу Александра Поповића. Осим тога, бавићемо се концептима егзила унутар саме прозе, тј. начинима на који је егзил обликовао кључне поетичке елементе прозе за дјецу Александра Поповића – хибридна жанровска форма, иновативни наративни поступци, представљање слике свијета која је блиска савременим искуствима итд.

Кључне ријечи: егзил, Александар Поповић, жанрови, роман, поетика

1. Александар Поповић – „случај за себе”¹

У литератури се може наићи на тврдње да је веома тешко, готово немогуће, одредити обим и разноврсност стваралачког опуса Александра Поповића, уопште, јер је „био талентовани скрибоман, који је писао много [...] немаран према сопственом делу” (...1983: 69), а „многи рукописи [су се] загубили или неповратно нестали”

1 Види Љуштановић 2015.

(Миочиновић 1987: 5). Ово се, у првом реду, односи на Поповићево драмско стваралаштво за одрасле које је до сад било у центру интересовања проучавалаца. Проза за дјецу (подразумијевамо под тим читав Поповићев опус књижевности за дјецу) помиње се маргинално и прилично непрецизно: „Поповић је остао привржен драми као свом књижевном роду, само се повремено отискујући на излете у други род – прозу – објављујући романи за децу” (Путник 2015: 259) или „Аутор је десетак дечјих романа” (... 1983: 69). Међутим, о детаљнијој рецепцији прозе за дјецу Александра Поповића тешко је говорити, иако ова страна пишчевог стваралаштва није занемарљива ни обимом ни вриједношћу. Проза за дјецу је била повремено дио школске лектире² (дакле, дио канона) и у посљедњих петнаест година (оно што је било доступно), доживјела је вишеструка реиздања.³ Улога прозе за дјецу била је важна за формирање и опстанак Поповића као писца.

Извори су донекле усаглашени у тврдњи да се Поповић на књижевној сцени прво појављује као млади писац за дјецу, објављујући крајем четрдесетих и почетком педесетих година прошлог вијека кратке форме у периодици за најмлађе: „Александар Поповић се у литератури за дјецу јавио 1949. једном причом. Потом је у часопису ‘Пионири’ објавио у наставцима роман ‘Морепловци’. Од тада почиње његов континуирани књижевни рад за дјецу и одрасле” (Idrizović, Jeknić 1989: 659) или „Александар Поповић ушао је у књижевност за децу преко прича. Од самих почетака, 1952. го-

2 Романи *Судбина једној Чарлија* и *Како се воли Весна*.

3 Романи: *Судбина једној Чарлија* (2005, 2011, 2014, 2021); *Девојчица у њлавој хаљини* (2008, 2020); *Лек њрошњив сѣарења* (2009); *Гардијски њошњоручник Рибанац* (2011); приче: *Шкрѣи дерберин* (2015).

дине, када их је потписивао као Жан Закс, па до краја шездесетих, оне су излазиле у часописима ‘Полетарац’, ‘Змај’ и ‘Мали јеж’” (Малетић 2015: 5) или „Поповић је свој књижевни рад, несумњиво, отпочео у периодици за децу. Тако, на пример, поједине песме Жака Закса објављене су 1951. године у листу за млађу децу – ‘Полетарцу’” (Љуштановић 2015: 11).

Досадашња рецепција објашњавала је особену појаву и рад Александра Поповића, између осталог, и тиме што је „некако неразумљив”, „није у власти, а није ни у опозицији [...] не знаш у ком је систему нити каква заступа [...] Кад ради у корист своје користи, све је наопако; кад ради у корист своје штете, нешто и буде” (Павићевић 2015: 252). „[...] реч [је више] о некој врсти ‘животне енергије’, непрестаног динамизма и својеврсне непостојаности, него ли о потпуно осмишљеном, окошталом идеолошком и животном концепту” (Љуштановић 2015: 10). Ова „неухватљивост” Александра Поповића рефлектује се у његовој прози за дјецу, и то, бар у одређеној мјери, може објаснити противрјечне животне позиције које су условљавале њен настанак и опстанак:

Александар Поповић, рођен је и васпитан у богатој грађанској породици, отац му је био утицајни индустријалац. Током живота Поповић је имао, због идеолошких мотива, несугласице с оцем као представником неких минулих времена.⁴ Из тога може се ишчитати трајно амбивалентан однос Александра Поповића према грађанској класи који се препознаје и у његовој прози за дјецу. Поповић је 1954. године био један од уредника часописа радикалног одређења – *Црвено јесе*. С

4 Заокружену причу (коју, ипак, треба узети с резервом) о животу и стваралаштву Александра Поповића дао је Радван Поповић у књизи *Последњи српски бољшевик* (в. Поповић 2009).

обзиром на ставове које је исказивао кроз полемичке текстове у часопису (и тадашње политичке прилике у држави), писац је осуђен на затворску казну од двије године на Голом отоку.⁵ По доласку из затвора, Александар Поповић 1956. године, на позив Душана Радовића, постаје сарадник Радио-Београда, аутор драмског програма за дјецу. Писао је кратке форме намијењене најмлађима. Стварање за дјецу му је, у том тренутку, давало, бар привидно, могућност слободног литерарног изражавања.

Исте године, дакле, 1956. објављује сликовницу *Док су сјавали* која представља соцреалистичку слику свијета – потенцира се јединство и слога народа Југославије. Омладинци узвикују паролe: „Омладинци, започнимо ударнички бој!” (Закс 1956: 7) и „Не бојте се, спашћемо вас ми!” (Закс 1956: 9). Роман *Тужни људи* објављен 1959. тематизује народноослободилачки рат – борба дружине дјечака против окупатора итд. Ово би могло да се тумачи као Поповићево плаћање данка идеологији, рефлекс страха голооточког затвореника⁶ и можда (при)вид искупљења владајућем режиму. „За неколико година последњи соцреалиста постао је први међу модерним и авангардистима, а можда

5 О часопису *Црвено јесте*, контексту његовог настанка и текстовима које је Александар Поповић писао детаљније види Љуштановић 2015: 7–24.

6 У интервјуима које је давао деведесетих година, он јасно говори, према узгред, о стравичном голооточком искуству: „Ја сам био у затвору, у самици, и тада вам се чини да је цео свет ухапшен. Ја сам се пет месеци у самици бранио од самог себе” (Радошевић 1993: 20) или „Видео сам мале, скромне, добре људе који у неким страшним, грозним временима постану монструми, убице. Ја сад не знам ко је ко поред мене... Два пута сам то већ доживео: једанпут у рату, други пут на Голом отоку” (Pašić 1993: <https://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem/>).

се у суштини и није променио. Чини се да је Рубикова коџка његовог менталног и стваралачког склопа само искомбиновала нову боју” (Љуштановић 2015: 15).

Половином шездесетих година Алексаџдар Поповић је један од најтраженијих српских и југословенских драмских писаџа. Дословно влада позоришном сценом, а његове фарсе бивају игране у свим значајнијим позориштима. Крајем шездесетих, након студентских демонстраџија, долази до појачаних забрана и изражених идеолошких интервенџија власти. Поповићеве представе због социјално-политичке алузивности и сатире бивају, углавном, скидане с репертоара. Крајем шездесетих и у првој половини седамдесетих⁷ његово стваралаштво, можемо претпоставити, углавном из тих разлога прелази у нешто бенигније, мање политички и идеолошки контролисане медије, у позориште и прозу намијеђену најмлађима. Књижевност за дџеџу постаје тако поново својеврсни егзил овог писџа.

У књиџи сабраних разговора намијеђених најмлађима *Познансџава с дечјим ѝисџима* – прво издање обајвљено 1970. године – Алексаџдар Поповић, увелико забрађени драмски писаџ за одрасле, на питађе, о чему још није писао и у ком жанру, одговара: „Никада ми нису дали да пишем законе. А сад је већ касно. Довољно сам паметан да се тако старомодног посла не бих прихватио” (Џековић 1970: 93). Овдје би могла да се наслути пишчева резигнаџија, затим алудирађе на кон-

7 „Написао сам педесетак драмских текстова за позориште, а четрдесет сам предао јавности. Од тог броја, седам ми је забрађено, и то су: ‘Капе доле’ (Атеље 212, 1968) ‘Друга врата лево’ (Атеље 212, 1969) ‘Пала карта’ (Југословенско драмско позориште, 1970) ‘Мрак и шума густа’ (Београдско драмско позориште и Атеље 212, 1971) ‘Увек зелено’ (Југословенско драмско позориште, 1972 [...])” (Поповић 1991: 88).

фликт са владајућом политиком и посљедице које је трпио због тога. У реченом периоду, дакле, крај шездесетих прва половина седамдесетих, објављена су три Поповићева романа за дјецу – *Гардијски њошћоручник рибанац* (1968), *Лек њрошћив сћарења* (1974) и *Како се воли Весна* (1974).

Роман *Како се воли Весна* има лирске пасаже, тематизује усамљеност, одбаченост јунака и представља својеврсни дијалог са грађанском класом и њеним врједносним системом. Све ово би, потенцијално, могло да се одреди као рефлексивна на пишчев тадашњи положај. *Гардијски њошћоручник Рибанац* и *Лек њрошћив сћарења* сличнији су по идејама које желе да пренесу, пикторескном језику и сложеној структури. О њима ћемо говорити као формама које су Поповићу омогућиле стварање инструменталне критике и изградњу визије о „идеалној слици” свијета у прози за дјецу, тј. простору егзила.

2. Могућности жанра или „снови Александра Поповића”⁸

Када говоримо о историјском развоју романа за дјецу, он се „све до међуратног периода [...] не издваја [...], нити вредносно учвршћује” (Георгијевски 2005: 26). У првим послератним годинама преовладавали су романи који „наглашавају деструктивну слику рата, описују хероизам и нагло сазревање јунака деце и омладинаца; међутим, не успевају да постигну уметнички релевантан ниво” (Георгијевски 2005: 111). Тек седамдесетих година прошлог вијека роман за дјецу се жанровски и тематски проширује, трансформише и постаје доми-

8 Види Stanojević 1981: 38.

нантан облик (в. Георџиџевски 2005). Његова дефиниџија може да се одреди као збир „релативно хетерогених феномена повезаних заџедничком тежњом да се приближе истини и животу савременог дџетета и да ту истину умџетнички уобличе, оваплоте средствима романсиџерског говорења” (Турџаџанин 1978: 15–16).

Романи Александра Поџовића *Гардиџски џоџџио-ручник Рибанаџ* и *Лек џроџџив сџаренења* управо могу да осликаџу почетке развоја новог сензибилитета српског (џугословенског) романа за дџеџу. Њихове особености џесу приближавање и стапање различитих књижевних жанрова (баџка, предање, авантуристички односно криминалистички, детективски роман) и, истовремено, њихова наглашена десконструкџија. То доводи до стварања дџела хибридне форме, иновативних по начину приповиџедања и креирању слике свиџета коџа је блиска савременим искуствима.

2.1. Ликови

У оба романа главни ликови су (потенџијално) представници демонских бића – Самаџ/Гардиџски поџпоручник Рибанаџ и Ждракула су џиновни коџи долазе из свиџета баџке или предања.⁹ Међутим, од традиџионалних представа о џиновима из усменог и писаног

9 „Див је митски горостас човек огромне снаге и узраста: обичног човека дрџи на длану, лопатом га пребаџује преко велике реке, баџа топуз под облаке, па га дочекује рукама; своџим дахом претура ћосаву деџу, а куће руши и разноси као перушине. Има једно око на челу или на врху главе, густе обрве као шума и магични камен на врху главе, а корак му је велик колико пут од сахат хода. [...] Они су дволични и често глупи, па зато брзо наседаџу. Људима чине добра, али им и пакосте, па их и проџдиру. Нерадници су, и све што им треба, отимаџу од људи.[...] Живе у друштву у планинским пећинама а на улаз приваљуџу огромне плоче” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 116).

наслеђа у романима су остале једино њихова изразита висина и снага.¹⁰

Лик цина у роману *Гардијски њоџиоручник Рибанац* гради се кроз тобожњи страх средине од њега као злог и поквареног бића:

– Круже неке приче – најзад им је био признао Нокат. – Љубавне приче са срећним завршетком – била је рекла Виолета. Али Нокат то није био рекао. Он је рекао: – Страшне приче. Језиве, ужасне, зубате, мрачне и клемпаве. – Ооооо! Како је то фантастично! – викала је Маргарета и забадала свој мали носић у седишта. У ствари, тамо неки цин каквим је седамнаести век обиловао... Причали су стари људи, кад су били залудни. Цин по имену САМАЦ... (Није био још решио своје стамбено питање, потуцао се по напуштеним пећинама, као медвеђи подстанар.) Ту негде шуњао се, као... Па био... Тражио дугме које му је отпало с капута. Казивали неки: идеалише се да ће у некој муклој ноћи међу милион жирова наћи једно своје дугменце с рукава. Тако су стари људи причали увече кад нису имали других послова... Ко ноћу наиђе кроз шумовиту шуму, САМАЦ га развуче летвом по леђима и подвикне: – Дај моје дугме, ако ти је живот бар донекле мио с главом без чворуга. Ти си ми га макнуо! Тако су казивали неки стари докони људи... (Поповић 1984: 18)

10 У свјетској и домаћој књижевности за дјецу цинови као демонска бића битно су модификовани и прилагођени: у бајци *Себични цин* Оскара Вајлда цин доживљава карактерну трансформацију – од себичног до брижног јунака; у бајци *Рејоц* Иване Брлић-Мажуранић „големи и неупутани” цин својом снагом рјешава низ препрека, па, ипак, на крају он показује своју уплашености тако суштински бива и маркиран; у *Чаробној шуми* Бранка Топића Ћоса (*Бајка о добром Ћоси*) на хумористички и довитљив начин се разрачунава са цинovima, тиме се, такође, потенцира њихова уплашеност итд.

Прича о џину Самџу почиње маниром усменог приповџедача демонолошког предања – „круже неке приче”. Међутим, док „сва предања инсистирају на веродостојности исприповеданог” (Милошевић-Ђорђевић 1997: 26), овдје се, оно што би требало да потврди истинитост казаног, разграђује – сам казивач сумња у речено, јер наглашава да су то приче старих доконих и залудих људи. Осим тога, слушаоци се уплићу у причу наивним коментарима, па прича добија хумористички тон. Потенцијална драматичност – џинса летвом, његово дјеловање ноћу, у шуми – нестаје, јер долази до уплива свакодневног и модерног начина живљења и говора – џин је тобож „медвеђи подстанар” и „изгубио је дугменџе с рукава”, те жаргонски узвикује: „Ти си ми га макнуо!”. Могући „продор у натприродно, непоштовање норми које оно намеће” (Милошевић-Ђорђевић 1997: 27) не доноси кобне посљедице, већ чворугу на глави. Коначни исход, умјесто убједљиве, истините приче која би требало да изазове страх и језу, уводи заправо комичну пародију традиционалног усменог предања. Осим тога, иницира се сумња, постоји ли џин као демонско биће.

Елементи демонолошког предања постоје и у стварању лика Ждракуле у роману *Лек џрошџив сџарења*. Они су искоришћени да би се изградио хумористичко-алегоријски тип лика:

– Дозволите да вам се представим: ја око поноћи будим седам црвених градских петлова да кукурикну на време. Ето то! [...] Мислим, ја сам у приватном животу необично тих, немојте ме прерано описати к’о галамџију. Ја уста имам језик немам, што се каже. Пете имам, на прстима ходам. Само што не полетим. Фали ми перушка. Једина ми је мана руж-

но име. Ждракула се зовем, а по пореклу сам џин. Родом џиногорац. У августу берем звезде, то вам је сезона матроских одела (Поповић 2009: 68–69).

Значење имена Ждракула можемо довести у везу са именом Дракуле – најпознатијег вампира популарне културе. Међутим, страх који потенцијално Ждракула треба да изазива у роману, не постоји. Он није вампир већ један добри џин, емотивани сањар. Јунак губи идентитет демонског бића, и у урбаном контексту стиче нови вид постојања који му даје дозу комичког. Значење његовог имена, осим тога, можемо довести и у везу са жаргонским глаголом „ждракати – гледати, посматрати, видети” (Андрић 1976: 50). Ждракула је главни носилац позитивних особина – онај који у роману све *види* и тако успијева да задовољи правду.

Суштина његовог дјеловања се мијења – он пјетлове буди како би град (дакле, простор урбаног) на вријеме сваког дана почео нормално да функционише. Потенцијална медијаторска комуникација пјетлова с оностраним – означавају крај ноћи и почетак дана (в. Гура 2005) – губи своју магијску функцију. Концепти традиционалне културе уткани у овај лик умногоне су ишчилели. Ждракула је чврсто везан за урбану средину – његово дјеловање има практична својства, схвата се, у савременом контексту, као запослење: „Како је страшно кад човек зна да има толико лепих послова и звања за која он није кадар. Ждракула никад неће догурати до звања забављача... Целог живота ће петљати тим петловима...” (Поповић 2009: 12).

Дакле, главни ликови џин Самац и џин Ждракула – бића која долазе из традиционалних представа и вјерована – преобликовани су и прожети општим „морално-филозофским идејама” и означавају „дух ауторовог времена” (Пешикан-Љуштановић 2009: 15). У том смис-

лу, натприродно се не прихвата, према њему чак постоји негативан однос и потреба да се оно објасни у неким оквирима које дају законитости модерног доба.

Истина је да је био дрвосечин унук, ето! Као мало-лог деда га је хранио овчијим пуномасним киселим млеком и врућим лепињама, па је он од такве планинске хране, као и изворске воде и оштрог ваздуха који је био зачињен мирисом борових смола и уља... дакле – израстао је преко два метра и то је све.

[...]

Случајни залутали сељаци, скривени у шипражју, видели су га како седи на пропланку и свира са свирали па су од тога направили чудо: прогласили су га за џина, неко чудовиште које и није човек него је нешто страшније и веће! (Поповић 1984: 119–121)

Прича о страшном џину Самџу (роман *Гарџијски џоџиџоручник Рибанаџи*) се у потпуности разграђује, јер текст нуди објашњиве реалије. Осим тога, можемо рећи да роман посјеђује освијешћен однос према природи што је, такође, одраз савременог начина живота.¹¹ За горостасни изглед лика задужена је природа (средина у којој живи) – оштар ваздух, изворска вода, планинска храна итд. Овим се наглашава значај природе за човјека. То се односи и на обликовање карактерних особина јунака – правичност, племенитост, храброст. Након што спасе принџезу од лопова јунак одбија мираз, срећу налази у породичној топлини, загрљају природе и прак-

11 Окретање природи није необично у стваралаштву за дџеџу Александра Поповића. Нпр. један облик тога се може пронаћи у драмској транспозиџији *Снежана и седам џаџиуљака* (1969). Принџ, како би излџијечио Снежану од отрова зле маћехе, нуди јој домаћу храну природног поријекла.

тичним вјештинама које она нуди. Окретање природи је саставни елемент срећног завршетка овог романа:

То је бедно и просто, за момка из шуме. Помиња-ти мираз... [...] – Пуј-пике, – рекао је шумар – ја не пристајем. Шта ће нам богатство? Занимљиво, зар не? – Знаш ли да испржиш јаје на око? Питао је шумар своју будућу жену. Она је рекла: – Знаш. – Знаш ли да запржиш чорбаст пасуљ са сувом сланином? – Научићу – рекла је она. Он је рекао: – Па онда за нас нема зиме, нека све остане твојој сестри Маргарети. Ја знам да бацам ђубре из кофе у канту и знам да подмазујем шарке, на вратима, да не шкрипе. И знам да подложим ватру... (Поповић 1984: 211–213)

Слика помјереног, изокренутог свијета у роману *Лек иројив сџарења* може да се објасни смијештањем радње у онирички контекст. Дјеловање и карактерне особине главног лика Ждракуле објашњени су сном дјевојчице:¹²

Шта бисте урадили кад би вас неко пробудио из најслађег сна у пола ноћи, само због тога да бисте били судија неким мачкама које су се посвађале на крову? Да ли бисте пристали? То питање се поставља зато што се нешто слично десило девојчици Соњи. Према томе, ова прича је сасвим истинита, не сумњајте у то (Поповић 2009: 7).

Соња је „знала да измишља бескрајно [...] тако је дошло до тога да Ждракула из постеље у пола ноћи по-

12 На примјер, роман *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола, такође, има онирички карактер, тј. све иреално се објашњава сном једне дјевојчице.

зове девојчицу...” (Поповић 2009: 104). Према томе, потенцијал њене маште Ждракулу је лишио трауматичног изгледа – он је ближи изгледу доброг клоуна него ли изгледу неког демонског бића:

Отприлике, нос му је био сличан кромпиру! А испод носа је имао као точак округла уста. Очи су му биле љубичасте као маслине и још одозго некако снене, доброћудне... Захваљујући само тим благородним очима и умиљатом погледу, Ждракула није био страшан, иако му је коса била много чупава. Изгледало је као да он на глави и нема косу, већ као неку козачку шубару од сламе! [...] Вероватно би свако дете зажелело да се за успомену и дуго сећање слика са овим џином... (Поповић 2009: 11)

У оба романа, ликови нису самосвојне и слободне личности. Они су ограничени у испољавању, јер репрезентују одређене ставове, особине и понашања, то су тзв. јунаци маске (в. Георгијевски 1998). Кроз позитивне ликове представљене су хуманистичке вриједности – љубав, правда, брижност – које се снажно супротстављају негативним појавама у романима.

Негативно веома лако налази свој идентитет у новом контексту (хибридном жанру) – оно само себи додјељује нову улогу и прибавља маску. Маска не игра прави идентитет, одриче се било какве подударности са самим собом и врши метаморфозу ликова. Увођењем маски романи добијају особине представности (својствена неком драмском комаду), јер ликови аналогно глумцима улазе у улоге и маскирају се према потребама улога. Међутим, маскирање је овдје надограђено наративним поступцима пародије, хумора и ироније; негативни ликови постају карикатуре које се испољавају

гримасама, кревељењем, усиљеним пренемагањима, извјештаченом дрскошћу итд. То су „деривати маске. У маски се веома снажно открива сама суштина гротеске” (Bahtin 1978: 49).

Здипидаус – Јохан Фонфусакла

Било је потребно да се Здипидаус маскира, да представља маторог кнеза у једној уносној представи... Матори кнез има дрвену ногу, а нема једну руку. Као најуочљивије: грба на леђима. Десна рука у кошуљи сакривена, а празан рукав ландара. У џепу панталона полупразна кутија шибица да звецка... [...] Грбави кнез који спава на парама случајно свраћа на бал и надмено захтева да му се додели ручица лепе принцезе Виолете... [...] Нуди јој све оно што једна шипарица може да пожели кад је залуде љубавни романи са срећним завршетком... С друге стране, насупрот богатом али ружном кнезу, стоји Фонфусакла, млади гроф који је изненада осиромашео гајећи пилиће... Ударио помор на живину и то га отерало под стечај... Није искључено да ће их Фонфусакла фарбати још неким фарбама, шириће и богатити причу оним што му дође у главу на лицу места... (Поповић 1984: 175–176).

Носорог – нилски коњ

Било је већ све измишљено: носорог ће изигравати богатог нежењу у годинама, а нилски коњ сиромашног студента при одличном апетиту... Обојица ће се, кобајаги, загрејати за младу даму, па ће због тога доћи између њих и до кошкања. Ма знали су они да такве ствари годе младим дамама више него малине са шлагом! А дамин отац ће на све то почети да се топи од милине и одрешиће кесу... А они ће их дељати све док буде ишло. Дељаће их све док им не донесу из подрума и оне три каце киселог купу-

са... Онда ће се укрцати у своје корито [...] (Поповић 2009: 140–141)

Укопали су се пред великим огледалом, па бирали и пробали све од реда! На крају, носорог се одлучи за сламни шешир с нојевим пером... затим за чипкасту блузу од најлона и пругасте панталоне с узаним ногавицама! Нилски коњ натакари љубичасти џемпер од чупаве мохер вуне... и жути шортс од сјајне свиле – па обуче, али шешир не могаде изабрати за своју као буре велику тинтару. Зато се повеза марамом од црвеног тила на гусарски начин! (Поповић 2009: 145).

Гротеска у случају негативних ликова романа – Здипидаус и Јохан Фонфусакла (*Гарџијски љоџио-ручник Рибанаџ*); носорог и нилски коњ (*Лек љроџив сџарења*) – у функцији је критике непожељних облика егзистирања и понашања. Искоришћена је и да би показала свијест о постојању трагичног као саставног дијела живота које, ипак, може да се представи на духовит начин.

Негативни ликови су ситни лопови који неспретним обманама покушавају да дођу до мираза богатих удавача, а њихови подухвати уједно су и најдраматичније тачке у романима. Према томе, *Гарџијски љоџио-ручник Рибанаџ* и *Лек љроџив сџарења* добијају обрису криминалистичког романа који се деконструише гротескним описима изгледа и дјеловања лопова. Гротеска ствара комички несклад између онога што ликови јесу и онога што би требало да буду. Рогобатни физички изглед, карикирани манири, подијељене стереотипне улоге својствене фарси (на богатог старог и сиромашног младог удварача) – све наведено ближе је циркузантима него неким озбиљним просцима. То

унижава драматичну неизвјесност криминалистичког романа и прототип лика својствен овом жанру – вјешти лопов са беспрекорним трансформацијама (тип Арсена Лупена).

Са друге стране, позитивним ликовима средина намеће социјалне улоге. Они су присиљени да траже под тим околностима одговарајућу маску – идентитетски су изгубљени: Шумарев унук кога су прозвали џин Самац лаже да је гардијски потпоручник Рибанац како би ушао у домен прихватљивог; Ждракулин прави изглед схвата се као креативно рјешење карневласког маскирања: „– Одај ми шефе тајну: који ти је кројач ту маску сашио и колико ти је узео за руке? Јеси ли сам купио ту сламу за козачку шубару или си погодио с његовим материјалом?” (Поповић 2009: 48).

Ликови би због овога могли имати елементе онога што се назива *homo ludens* – онај који се игра на смислен начин, уређен по неким правилима (в. Huizinga 1970). Суштински, оба романа уређена су као својеврсни простори за игру у којима се надмећу позитивно и негативно, а побједник те игре, премда се суочава са бројним препрекама, познат је од самог почетка.

2.2. Хронотоп

У романима *Гардијски потпоручник Рибанац* и *Лек њрошив сџарења* отворени простор и поигравања временским одредницама чине хронотоп који има многобројне могућности модификовања и надоградње. Управо то чини искорак у односу на форме из којих су простор и вријеме преузети. Хронотоп у романима, осим тога, покреће питања која су у вези са социјалним и егзистенцијалним проблемима савременог човјека, васпитном функцијом романа итд.

Хронотоп романа *Гардијски љођљоручник Рибанац* могао би се одредити као бајковни, међутим, не може се аналогно довести у везу са поимањем простора и времена у усменој бајци.¹³ Можемо претпоставити да је, у некој мјери, на „романтизовано” обликовање простора и времена (и, уопште, сижеа романа) утицала популарна култура и начин на који је она пласирала бајку у модерном контексту – цртани филмови (нпр. Волта Дизнија), стрипови, сликовнице, медији (новине, телевизија, радио) и сл.

Тако модификована бајковна естетика свечаности која је присутна у роману подразумеијева очекиване елементе: вечерњи бал, двораци, позлаћене кочије, тоалете, накит, титуле (цар, принцезе, грофови, официри), послугу (дадиље, лакеји, ађутанти) итд. Осим тога, у обликовању атмосфере романа (простор, вријеме, ликови) може се уочити утицај насљеђа предратне грађанске класе: одабрана група повезана сличним интересовањима,¹⁴ из чега проистиче његовање институције салона блиске француском културном моделу, учтива опхођења и интелектуалне расправе, свечано представљање гостију, приватне забаве уз камерну музику тзв. „кућна музицирања” (в. Чолак-Антић 1994: 57–66). У роману би све наведено могло само да подсјећа на салонски амбијент, свечано

13 Простор у усменој бајци: „Простор линеаран, апстрактан, повезан с радњом; одсуство дескрипције; нема историјско-географске локализације” и вријеме: „време неодређена прошлост, некад и негде, без историјског ситуирања; пауза у развиту сижеа условљава и прекид у времену (‘прође девет година’, ‘дуго постаја тако’); време почиње *ex nihilo* – ни из чега и окончава се завршетком бајке (јунакова женидба и ступање на престо су крај времена)” (Пешикан-Љуштановић 2007: 18).

14 Неријетко су организаторке биле жене, нпр. Исидора Секулић, Јелена Скерлић-Ђоровић и др.

балско вријеме и госте одређених титула. Искоришћени модели читају се пренесено – њихово неусаглашено функционисање производи својеврсну „замаскирану” критику друштва.¹⁵

Критички аспект, између осталих, уносе ликови грофице Орхидеје (некада је чувала гуске и звала се Обренија), принцеза (принцезе од стрица) Виолете и Маргарете (необразоване сеоске дјевојке Вукосава и Стојанка), ађутанта Нокта (некадашњи келнер, чарапар, коцкар) итд. Овим се доводи у питање значење високог друштвеног сталежа и начина на који се улази у тај круг, социјална слика је потпуно изокренута и подвргнута критици. Свечани моменат почетка бала означавају прождрљиви музиканти: „Бал је отворен отварањем кутије ратлука! Трубадури су се залетели с чачкалицама као с копљима... (Поповић 1984: 191), док су им инструменти „раштимовани”: „Трубадури су се правдали да су затезали струне још синоћ, али у току ноћи је пала киша, жице се овлажиле и обесиле; виша сила нису они криви” (Поповић 1984: 189). Ађутант Нокат циркузантски парадира са хоклицом на глави по салону, док се грофица Орхидеја (организаторка забаве) физички разрачунава с њим: „Домаћица бесно скочи одозго са подијума и песницом муну Нокта у слабину...” (Поповић 1984: 200). Млади гроф Јохан Фонфусакла дрско се опходи према принцези и његов однос према времену потпуно је неприкладан: „Да не би с њом траћио време улудо Фусакла јој запрети да ће спаковати своје лаковане ципеле за игру у новине и напустити бал” (Поповић 1984: 202).

15 Ово код Александра Поповића није необично. На примјер, Поповићев драмски комад за дјецу *Пейлеуја* (1966) у којем се краљевски двор љуља и распада, читан је као „сатирична алегорија на државу која иза сјајне фасаде крије беду и нестабилност” (Љуштановић 2015: 8)

Роман *Лек њрошњив сѡарења* тематизује отворени градски простор у коме се одржавају различита колективна весеља. Она би унеколико могла да се доведу у везу са значењема карневала који је означавао потребу човјека да трансформише озбиљни, званични свијет и да му створи, бар привремену, илузију предаха од строге стварности (в. Бахтин 1978). Коришћење елемената карневала у роману, у првом реду, има функцију да се оснаже (код млађег узраста) маштање, слобода, забава, уживање итд. Стога, васпитна улога овог романа онеобичена је, тј. остварена из другачије визуре.

У бољем локалу

Има ту сударања, падања, превртања, кревељења, гуркања, ал' све по вртоглавом такту музике. [...] Весело је ту све, шарено, црвено, форте и беле круте крагне, зебра штрамплице, прскалице, конфете, све се то разиграло и устрептало, као да је неко с неба дугу скинуо, па је ту у том бољем локалу од безброј делова уситнио... (Поповић 2009: 29)

Карневал

У граду сваке недеље поподне беху одржавани весели карневали. Поворка пајаца, великих глава, шарених маски, прскалица, пампурача и цвећа кретала се од трга према Зеленом парку. У то време све живо, почев од деда и баба, па до деце, мишева и бува, све живо је излазило на улице да се провесели. [...] Недеља поподне беше време кад су све старе свађе престајале и кад су сви живели у слози и љубави, да би весела карневалска поворка била што лепша и што срећнија. Црвенкапа је јахала на вуку... Петар Пан и капетан Кука су ишли загрљени као два нераздвојна друга... У истим колицима су

патуљци вукли царицу и Снежану... Барон Минхаузен је говорио само истину... Тил Ојленшпигел је предавао математику... Пепељуга није изгубила ципелицу... Ивица и Марица нису залутали у шуми... (Поповић 2009: 38).

Циркус

За пола сата плануше све улазнице за премијерну циркуску представу и многи остадоше без карте, па почеше да се пењу на дрвеће у намери да на некој грани заузму бесплатно место с којег се може пратити програм свих изненађења који су најављивали циркуски трубачи.

– Факир! Џин! Девојка у бурету, глава горе, ноге доле! Столица на бициклу чик погоди! Балерине са Хаваја! Тачка сезоне, нумера један: Мали бата добио велику јединицу! Кмее! Ближе! Ближе! Гурај се народе! Програм прати богато сортирана музика! (Поповић 2009: 188).

Простор романа би се могао одредити као својеврсни колаж – састављен је од многобројних елемената који оличавају и граде његов динамички карактер. Поред различитих локација у граду (забава у локалу, градски карневал, циркус и сл), динамику одређују весела људска маса, костими, музика и сва пропратна естетика колективних забава (конфете, цвијеће, прскалице и сл). Динамичност се, осим тога, исказује кроз питорескни стил:¹⁶ доминантни су готово „раблеовски низови” (в. Ваhtин 1989: 286–330) који имају способност да кроз каталошка набрајања сажму живу атмосферу

16 Веома често ова особина може да отежа читање романа, прекомјерно коришћење стилских средстава „затрапава” основне идеје романа и смањује његову естетску вриједност.

хронотопа; узвици, парадне најаве, имитације садрже представљачки карактер, па простор добија особине драмске врсте (комедије) – *commedia dell'arte*. Наведене пригоде имају, такође, специфично трајање – оваква дешавања временски су ограничена и управо то ствара привид слободе. То доводи до подједнаког испољавања крајности које су представљене кроз позитивне и негативне ликове у роману.

Овако окарактерисан хронотоп отвара могућност развоја особина које можемо довести у везу са авантуристичким романом (и његовим подврстама, детективски односно криминалистички роман). Динамичност омогућава лако кретање кроз простор, па су у наративним токовима (постоје три главна) доминантни мотиви потраге, ухођења, потјере који појачавају драматичност романа: први ток бака, детектив пас Клемпа и помоћник миш Варзиљ – траже унуку Соњу; други Ждракула и Соња – траже саксофонисту магарца; трећи ток лопови носорог и нилски коњ – траже магарца.

3. Закључак

Овај рад отворио је тему која може бити значајна приликом даљег истраживања, до сада, мало проучаване прозе за дјецу Алeксандра Поповића. Осим тога, овај почетни истраживачки корак у изучавању Поповићеве прозе за дјецу може бити важан и за сагледавање целокупног стваралачког опуса аутора. Рад је представио контекст у коме је Поповићева проза настајала и дошло се до сљедећих закључака: Алeксандар Поповић на књижевну сцену прво ступа кроз кратке књижевне форме намијењене нижем узрасту; у моментима највећих политичких сукоба и забрана, књижевност за

дјецу је Поповићу давала простор слободног литерарног изражавања; у периоду најдуже политичке забране написао је три романа за дјецу кроз која се наслућује критика система (којима је припадао и у које је потенцијално вјеровao). У том смислу, прозу за дјецу Александра Поповића интерпретирали смо у кључу егзила.

Поповићеви романи најавили су у српској односно југословенској књижевности за дјецу нове стваралачке сензибилитете. *Гардијски њојњоручник Рибанац* и *Лек њројњив сѡарења* (романи којима само се бавили највећим дијелом у истраживању) су кроз хибридно жанровску форму представили иновативне начине приповиједања и представљање слике свијета блиске савременом читаоцу. Кроз призму позитивних и негативних ликова, затим употребом хумора, ироније и пародије у романима су представљени пожељни и они мање пожељни облици понашања и, уопште, егзистирања. Просторно-временске одреднице показале су прилично „затрпану” васпитну улогу романа путем колективних весеља која би требало да подстакну слободу, машту, игру, забаву код млађег узраста. Осим тога, кроз ове одреднице смо представили критички однос према социјалним парадоксима и диспропорцијама.

Рад је покренуо и даље могућности истраживања ове прилично комплексне теме: прикупљање грађе у периодици кратких форми за дјецу што карактерише рану стваралачку фазу писца, затим одређивање њихових поетичких елемената и повезивање с контекстом настанка; упливи драмског жанра у прозном стваралаштву за дјецу; компаративни прегледи дјела у прозној и драмској форми (постоје романи који су егзистирали и као драме извођене у позоришту или на радију) итд.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Мирослав. *Речник жарѡна*. Београд: БИГЗ, 1976. Штампано.
- Георгијевски, Христо. „Приближавање и деструкција жанрова у романима ‘Судбина једног Чарлија’ и ‘Лек против старења’ Александра Поповића”. *Дејинство* 3–4 (1998): 8–18. Штампано.
- Георгијевски, Христо. *Роман у срѡској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајево дечје игре, 2005. Штампано.
- Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној митологији*. Београд: Бримо – Логос – Александријада, 2005.
- Закс, Жан. *Док су савали*. Београд: Дечја књига Издавачко предузеће Србије, 1956. Штампано.
- Кулишић, Ш., Петровић, П.Ж., Пантелић, Н., *Срѡски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970. Штампано.
- Љуштановић, Јован, прир. *Живети међу крхотинама света. Александар Поѡовић*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске 2015, 7–24. Штампано.
- Малетић, Гордана. „Чаробна вртешка Александра Поповића”. Гордана Малетић (пр.). *Шкрѡи берберин*. Александар Поповић. Београд: Bookland, 2015. 5–8. Штампано.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Од како се земља охладила*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997. Штампано.
- Миочиновић, Мирјана. „Предговор”. Мирјана Миочиновић (пр.). *Изабране драме*. Александар Поповић. Београд: Нолит, 1987. 5–29. Штампано.
- Павићевић, Борка. „Човек у црном мантилу”. Јован Љуштановић (пр.). *Александар Поѡовић*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. 251–258. Штампано.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа”. *Усмено у ѡсаном*. Београд – Нови Сад: Београдска књига, 2009: 9–28. Штампано.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Усмена и ауторска бајка у настави”. Унапређивање наставе српског језика и

књижевности. Зборник радова. Нови Сад. Филозофски факултет – Одсек за српски језик и лингвистику, 2007: 36–58. (Према: http://www.ff.uns.ac.rs/studenti/oglasne%20table/oglasne_table_sr_knj/Vajka%20odlike%20zanra%20za%20%20nastavnike.pdf) Штампано.

Поповић, Александар. „Сам сам бирао свој пут”. *Сцена* 2–3 (1991): 88–89. Штампано.

Поповић, Александар. *Гардијски њојћоручник Рибанац*. Београд: Нолит, 1984. Штампано.

Поповић, Александар. *Лек њројив сѝарења*. Београд: Bookland, 2009. Штампано.

Поповић, Радован. *Последњи срѝски бољшевик*. Београд: Службени гласник, 2009. Штампано.

Путник, Радомир. Предговор ‘Драмама’ Александра Поповића. Јован Љуштановић (пр.). Александар Поповић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. 259–261. Штампано.

Радошевић, Мирјана. Александар Поповић: Живеће се и после нас/[разговор водила] Радошевић Мирјана. у: *Политика*. год. 90, бр 28633 (29. јун 1993), стр. 20. Штампано.

Цековић, Иван. *Познансѝва с гечјим њисцима*. Крушевац: Багдала, 1970. Штампано.

Чолак-Антић, Тијана. Књижевно-уметнички салони у Београду 1830–1940. *Годишњак за друшѝвену исѝорију* 1 (1) (1994). 57–66. Штампано.

... „Александар Поповић”. *Сцена* 3. (1983): 69–70. Штампано.

Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit, 1978. Štampano.

Bahtin, Mihail. *O romanu*, Beograd: Nolit, 1989. Štampano.

Huizinga, Johan. *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*, Zagreb: Matica hrvatska, 1970. Štampano.

Idrizović M., Jeknić D. *Književnost za djecu u Jugoslaviji*, Sarajevo: Književna zajednica drugari 1989. Štampano.

Pašić, Feliks. *Mrešćenje života Aleksandra Popovića: intervju sa*

Aleksandrom Popovićem 1993. <https://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem/> Veb. 25.08.2014.

Stanojević, Zoran. Snovi Aleksandra Popovića. *Detinjstvo*. 1 (1981): 38–48. Štampano.

Turjačanin, Zorica. *Roman za djecu (Teorijski i didaktički pristup)*. Sarajevo: Svjetlost, 1978. Štampano.

Анкица М. Вучковић
Педагошки факултет, Сомбор
ankica@ptt.rs

82.09:821.163.41.09"20"

Прегледни научни рад

РЕФЛЕКСИ МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ У НАГРАЂЕНИМ СРПСКИМ РОМАНИМА ЗА ДЕЦУ У ПРВОЈ ДЕЦЕНИЈИ ХХИ ВЕКА

Овај рад је настао на основу истраживања, у оквиру докторске тезе, о поетичким и културолошким тенденцијама у српским романима за децу у првој деценији 21. века. Предмет анализе били су само награђени романи за децу пошто су награде нека врста колективне валоризације дела, те се посредством њих могу уочити основне представе о естетским и идеолошким очекивањима друштва од савремене књижевности за децу. У првом сегменту рада дали смо кратак осврт на дела у којима се директно рефлектују мултикултурни мотиви, док смо у другом настојали да синтетичемо специфичности поимања мултикултуралности у првој декади века.

Кључне речи: награђени романи за децу, мултикултурализам, прва декада ХХИ века

Кроз књижевно-уметничка дела зрцали се, мање или више експлицитно, тренутни велтшаунунг одређеног времена и географских координата, али исто тако, књижевна дела су по својој природи другостепени моделативни системи (Lotman 1976) који чине културу и усмеравају њене токове. Отуда у прочитању књижевности толико методолошких тенденција којима су основ-

ни предмет прочитавања имаголошке представе о другом и другачијем, са посебним освртом на феминизам, квириност, расно, класно, родно и народно.

Док је у другим културама доминанта инсистирање на укључивању различитости у књижевне текстове, нарочито оне које ће бити део канона, пошто се тиме постиже сензибилизација друштва на лична својства других и тиме развија разумевање и емпатија према другачијим животним стиловима (потенцијално већ у раном узрасту), дотле у српској култури и књижевности постоји изразита тенденција ка хомогенизацији. Међутим, она није нужно последица аверзије према некоме или нечему, како би се очекивало, већ потребе досезања идеала укључивања у главни ток „наше књижевности“. Да бих ову тврдњу учинила пластичнијом, али без намере да је експлицирам пошто то није тема, желим само да са тим у вези скренем пажњу на (анахронна) очекивања од добитника НИН-ове награде да буде гласноговорник колективног идеолошког и естетског доживљаја следећи тиме традицију, како је то у перцепцији већине и стручњака и лаика, златног периода овог одличја.

По истом моделу, новија дела за децу и стилистички и идејно се примарно одређују према традицији певања и мишљења на нашем језику, а мање су концентрисана на уметничку аутономност и инвентивност, на слободу тематског избора и храброст одступања од познатих идеолошких матрица. У том смислу, рефлекси мултикултуралности се у српским романима за децу у првој декади новог миленијума више могу описати кроз одсуство, него кроз присуство намерне и систематске дивергентности. Ипак, ово је тачно само ако се посматра предњи план, односно основни наративни ток, док у задњем плану, „ономе који подржава јунакова леђа“

(Bahtin 1989: 19), постоје многи прозраци који се на различите начине инкорпорирају у дела. Они постају све видљивији према крају деценије што је паралелан процес са демократизацијом друштва и његовим отварањем према свету.

Сам почетак новог миленијума обележила је ренесанса брижљивости према књизи за децу што је подразумевало поновно обраћање пажње на опрему књиге (лектуру, коректуру, илустрације, уредничке интервенције), али и сам квалитет литерарног штива. Важно је нагласити и то да су критичари, чланови жирија, издавачи, уредници часописа за децу и дечији писци једногласно оценили да су књиге објављене 2001. године, након деценије потпуног пада књижевности за децу „из које се ништа не би могло издвојити, а дефинитивно се најгоре писало за децу до десет година“ (Споменка Крајчевић, према Ђирић 2002), постигле озбиљан естетски значењски квалитет који пореде са златним добом седамдесетих и осамдесетих година XX века. Први роман који је награђен након 2000-те јесте *Иваново ошваране* Ранка Рисојевића, комплексна прича о инвалидитету и шаху писана ијекавицом. Занимљиво, то је једино дело из Републике Српске које у првој деценији XXI века било у конкуренцији за награде, те га сматрам апартним из тог аспекта.

У главном току наградама подржане романескне продукције у првих пет година новог миленијума није само досегнути естетски ниво повезница са књижевношћу друге половине XX века, већ укупно ослањање млађих писаца на певање и мишљење Душана Радовића. Они логику (нео)синкретичног стваралаштва у времену које је доминантно медијско, усвајају и задржавају као најмаркантнију одлику своје поетике, и надаље доследно поштујући све озбиљне захтеве ра-

довићевог доксија етаблиране у доменима стилске перфекције, лингвистичког капитала, еклектичности лудистичког принципа (игре смислом, значењима, звучањима, композицијом, односом делова и целине, микстуром детаља...), мултимедијалности и интермермедијалности, церебралности и информативности, стимулације подједнако маште и дивергентног мишљења, као и развијања осећаја за литерарно лепо, идејно хумано и аксиологију универзалних вредности (укорењену на врло широкој епистемиолошкој основи). Један од најважнијих Радовићевих легата јесте то што је он стваралаштво за децу поставио искључиво као *language soutenu*, односно творевину књижевног језика који треба разликовати од стандардног српског језика управо по стилистичкој узвишености, онеобичајености, деликатности и перфекцији.

За ауторе награђене између 2001. и 2005. године, Радовићево певање и мишљење је узорни модел не само у поетичком смислу, него и као традицијска база промишљања света с обзиром на то да је Радовић у своје дело инкопорирао широка научна и културолошка знања и достигнућа 70-их година, иако их је презентовао литерарно кроз особености говора и мишљења предшколског детета (чија је важност такође откриће њему савремених неуролингвистичара). Са тим у вези, треба нагласити да је и за нове ауторе језик тај који је и „медиј и супстанца књижевног стварања“ (Kajzer 1973: 322), те они смисао производе управо кроз вајање у језику. То се најмаркантније види у делу *Пустолов* Владимира Андрића, који је првобитно настао као сценарио за ТВ-серију са одличним Миланом Гутовићем у насловној улози, а касније је ремедијализован у роман. Критика о овом роману пише као о авантури или акробатици у језику пошто Андрић успева да приме-

ни готово све микростилистичке поступке, а да текст и даље делује врло спонтан и духовит чак и у дугачкој форми романа. Шта више, реч је о потпуно нонсенсној причи која производи један занимљив мета-смисао и то управо културолошки – ми можемо доспети, сугерише Андрић, управо догле докле досеже наш језик. Ово је од нарочитог значаја када се узме у обзир да је дело објављено 2001. године (серија је снимљена 1998) када смо још били под санкцијама. Након више од десет година ограниченог кретања што се у литератури за децу рефлектовало тако да скоро у потпуности ишчезне један од најважнијих топоса – *јужно море*, што је заправо генеративни именилац за све егзотичне крајеве о којима деца маштају – и уместо њега се „насеље“ локалне одреднице (обале река посебно Дунава и Мораве, одмаралашта на планинама и бакина кућа на селу) што није само одредило литерарни хронотоп већ и обликовало специфичан скучен начин промишљања света око нас – Андрић креира јунака који је прави Џејмс Бонд језика и који на том плану разбија све границе те не признаје постојање места на које не може стићи. Аналогично, онај ко све те појмове има у језику, поседује их и у свести, те за Пустолова цео свет постаје једна целина и територија у којој је настањен његов космополитски дух.

Јели су ме алигатори, гавијали, кракени, хидре, парадигме и бланкверси, цибетке, левијани, завулани и кладовци, мамут-буве, комарци-роде, зердови, мрак, бриге, сампраси свих боја, пиране, маракује, брунхилде, цејлонски клајверти, паспарту крволочни, анаконда, поларни ждеравац Каркацу, Тасманијски Ђаво, чак и један кратковиди мравојед (Андрић 2001: 81).

У овом кратком одломку из *Пусџолова*, грађеном према моделу радовићевске игре речима „деца воле чудне ствари, деца воле смешне ствари“, препознајемо низ именица које, не случајно означавају егзотичне животиње, плодове или су просто туђице (употребљене смислено или нонсенсно). Међутим, у другом плану, иза духовитости, шармантности потенцијалне едукативности, неопходно је увидети како лингвосфера директно утиче на логосферу, односно промену начина поимања простора и времена – након низа година бежања у историју и планинске врлети, те трагања за „чисто српским“ архаизмима, језик којим говоримо и даље је у стању да искаже све оно што постоји у свету, дакле далеко изван граница којима смо били опасани. Зато су ова дела први весници новог усмерења нашег друштва након промена 2000-те године.

Други аспект по којем се дела ових аутора директно наслањају на традицију друге половине XX века јесте аксиологија универзалних вредности, односно тенденција да се говори *sub specie eternitatis* и настојање да јунаци буду заступници одређеног, увек хуманог, али више филозофског него аутономног погледа на свет. *Пуженко и њејова кућица* Весне Видојевић Гајовић (2000) јесте роман за сасвим малу децу, у чијем је подтексту снажна расправа између егзистенцијалистичких и есенцијалистичких идејних ставова. Централни лик је пужић који је у формативној фази. Он не прихвата унапред наметнуте идеје како би требало да изгледа његова кућица (акултурација), већ креће на путовање у непознато – у мисију откривања самог себе. Овде је, како је записао Јован Љуштановић „реч о детету као хегелијански схваћеном субјекту који тежи слободи и има одређену способност рефлексije о свету и себи“ (Љуштановић 2012: 138). Ауторка одабира животиње као главне ликове да би мог-

ла са малим примаоцем да разговара о различитостима које постоје међу врстама, али и начину како се те дистинкције обједињују и хармонизују у природи. Структуралном хомологијом, та идеја јединства различитости преноси се на људску заједницу, али и унутрашњи свет Пуженка-Замишљенка, а посредством њега и на свако свесно биће. Зато Весна Алексић записује да *Пуженко и његова кућица* најдиректније говоре о:

О различитости.

О потреби неговања различитости, првом услову откривања и остварењу својих снова. Не можеш да имаш оно што ти није дато и не можеш да одбациш оно што ти је намењено – једна је до порука овог романа којим се заокружује авантура младог пужа, започета његовом жељом да оствари нешто више од онога што му је судбина наменила. Привидно. У судбину се урачунава и одважност сваког бића и непослушност духа велико непристајање чија је метафора у овом случају – кућа! Кућа није само оно што се види споља, већ што се гради изнутра.

Кућа почиње да се гради у најранијем детињству. То је кућа отвореног духа. Кућа на више нивоа, попут грађе овог необичног романа над којим ће се замислити најстарији читалац, а у који ће лако упловити и онај најмлађи (Алексић 2001: 60).

Весна Видојевић Гајовић успева да свог јунака поведе на путовање које је прилагођено социјалном искуству предшколског детета, али опет има велику озбиљност. Наиме, Пуженко се среће са различитим бићима у природи, упознаје њихове биotope и сезонска понашања, а кроз разговоре о кући у другом плану се успоставља и расправа о стицању потомства. Пуж је, и то није неважно, хермафродит, а Пуженко одраста у „фази

огледала“ без оца. Ако се удубимо психоаналитички у ову наизглед једноставну причу, наићи ћемо на расправу Јулије Кристеве (1980) и Лакана о мушком и женском принципу, односно о семиотичкој и симболичкој фази изградње личности. Овде немам прилику да проширујем анализу па ћу само рећи, да је ово једно од ретких дела које не искључије квирност. И, да се нашалим, сем *Пуженка*, једино би можда дело Игора Коларова *Два наесто море* (2007) могло да подлегне строгој цензури контраверзног 28. поглавља којом је Маргарет Тачер забранила помињање квирности у литератури. Иначе, заиста циљани говор о том феномену, ако се изузме кратак пасус у *Сексу за њочешнике* (2000) и једна дирљива дводелна прича, такође Јасминке Петровић, из књиге *Све је у реду* (2017), не постоји у нашој књижевности за децу што је првенствено културолошка ствар.

Када је реч о делима награђеним између 2000. и 2005. године, важно је нагласити да се она у потпуности, и идејно и формално ослањају на оне поетичке и идејне доминанте које су стабилно изграђене у периоду пре југословенских ратова. У књизи *Култура на делу* (награда „Војин Милић“ за најбољу социолошку књигу 2013) социолог Ивана Спасић пише да је Југославија у културолошком смислу била необична и комплексна творевина. Анализирајући „отвореност према свету“ (космополитизам), она примећује да је није реч о једнозначној појави, већ о скупу вредности које су се међусобно и сударале и допуњавале: „социјалистички интернационализам; окренутост Западу у потрошњи и животном стилу; несврстаност; упућеност на високу културу свих народа као универзалну баштину човечанства; суделовање у западној масовној култури; антирасизам, антиколонијализам, антистаљинизам“ (Spasić 2013: 216). Аутори дела насталих после 2000.

године, нису поједностављено желели да оживе неко прошло време, већ да користећи изграђени систем вредности као традицију на коју се настављају и у коју су дубоко урођени ПО-етички, директно репродукују („цитирају“) културолошке вредности које Дубравка Ораић Толић (Oraić Tolić 1990) означава „суперпод-текстом еуропске умјетности и цивилизације“ (овде је примарно реч о искуственим и идејним доприносима феминизма, психоанализе и других институционално признатих теоријских, али и низа поткултурних праваца, као и о утицају естетских принципа лингвистичке, садржинске и формалне лудистичке еклектичности). Дакле, мултикултуралност је уграђена у саму базу оваквог промишљања света, живота и уметности, те би истицање тих мотива у првом плану била таутологија.

Средином деценије, императив постаје промена те жирији трагају за романима који су директније комуникативни са децом. Наиме, током деведесетих година деца су из сакралне позиције средине ХХ века, доспела на друштвену и економску маргину и практично су, како каже Игор Коларов, „избрисана из културне политике“. То је ситуација, која уз одређене модификације, још увек није превазиђена: „Једна од великих тешкоћа данашњег детета је што се наше друштво претворило у друштво одраслих. Деца само формално имају нека одређена права, али су избрисани пре свега из културне политике. Оно мало културе и времена што су посвећени деци је занемарљива и формална ствар“ (Коларов, према Југовић Јовановић 2013). Деведесетих се гаси Редакција програма за децу, а национална телевизија снима миноран број, идејно и технички сиромашних, програма – углавном са темом националне традиције и историје (ексклудованих из претходних програмских садржаја). Комерцијалне телевизије емитују уживо из

студија неколико дечјих емисија без јасног концепта, чија је једина сврха забава. Артистичка телевизија – како ју је промишљао Душан Радовић – некада моћан посредник између високе културе и прималаца, у потпуности се повлачи из те функције што отежава рецепцију па захтевнији уметнички облици деци постају у великој мери недовољно разумљиви.

У таквој ситуацији на конкурсима постају интересантна дела која не баштине директно ниједан од узуса поетика писаца из претходних периода, ако се изузму неки елементи романа дружине. Ти романи највише наликују америчким тинејџерским филмовима. Тако се награђују романи у којима нема више „кићеног језика, мисаоних пасажа, психолошких интроспекција, ни пренесеног значења, већ све се све што је важно посредује радњом и оправдава динамиком збивања” (Потић 2006: 15). Нарочит проблем везан за ове романе јесте што у њима нема односа према „официјелном систему друштвених вредности“, те је често упадљиво друштвено превредновање и патријархална регресија. Нпр. жене су у њима најчешће, без обзира на образовање, домаћице које читају викенд романе, друштвено потпуно маргиналне, а идентитет им одређује и уређује удаја (од тога шта једу, до моралних светоназора – све зависи од мужа). У награђеном роману Зорана Божовића *Ошмица Балше Појовића* можемо прочитати фрапантну реченицу: После петооктобарских промена, изронио је [Коста] из муља и сврстао се међу најугледније тајкуне од којих се са правом очекивало да нас са слепог балканског колосека изведу на широке европске просторе“ (Божовић 2007: 43). Истог тог Косту аболира лично, независно од суда, поштени инспектор Перић након што је утајио милион евра пореза, пошто је његова процена да би син Балша много патио да му отац оде у затвор. Међу анулираним достигнућима друштва нашао се и

white riot, побуна панкера против расне сегрегације у Британији и то, такође у једном Божовићевом роману (2014). Младог Рома нападају у аутобусу из чистог мира панкери и тешко озлеђују. Нема објашњења зашто баш они – вероватно зато што писцу делују „опасно“. У реалности би они могли само да бранеROME управо зато што је панк култура апсолутно инклузивна.

Занимљиво је да се напомене да су жирији у трагању за романима који би изашли из скученог простора наше свакодневице наградили 2008. године псеудо-историјски роман *Rex mundi* Дејана Илића чија је тема поход француских крсташа на Катаре. Нажалост, реч је о лошем литерарном штиву, на неким местима изразито морбидном и социјално дефетистичком, а које је награђено управо из ванлитерарних разлога пошто су оцењивачи осетили радост у самој чињеници да се посредством топонима „отворио прозор у свет“.

Ниједно од ових дела није свесно и циљано илуминативно у односу на велики подтекст „европске цивилизације и културе“, те у њима не долази до превредновања чији би резултат била замена неких старијих вредности новим. За разлику од писаца на почетку деценије који су стварали под изразитом облигацијом према традицији из чијег су шињела изашле, аутори тинејџерских романа имају апсолутну флексибилност у погледу и садржине и форме. Сем одступања од аксиологије универзалних вредности, неприказивања живота ликова и заједнице у тоталитету већ само у сегментима које сам писац сматра важним¹ и његове често

1 У тексту „Умјетничка проза“ Александар Флакер дефиницију високе уметности извлачи парафразирајући запис Сер Волтера Скота из 1862. године те каже да се разлика између уметничког и обичног приповедања налази у оме што „у обичну животу приповједач може оставити у мраку узроке појединих догађаја, док приповједач умјетник мора о свему водити рачуна“ (Flaker 1986 :357).

приватизоване интерпретације друштвених догађаја, један од проблема који се јавља јесте и поједностављивање језика уметничког стварања.

Стога је средину деценије обележило и додатно трагање жирија за делима која би ипак била деликатнија и амбициознија у погледу уметничке обраде, нарочито са језичког аспекта. Тако се у том периоду паралелно награђују дела која показују раскош и велику интегративну баштину нашег језика: „Наш [српски] језик је“ каже књижевник Лаза Лазић у интервјуу Милошу Јевтићу, „језик свих слојева народа и језик високоучених људи, језик њиве и улице, катедре и проповедаонице, слободан језик популуса и нормативни језик академије, његове струје се прожимају и утичу једна на другу“ (Лазић, према Јевтић 1999: 69). Најчешћа тема ове врсте романа јесте давно прошло детињство ауторово које он у лирском и медитативном, али и акционом, кључу транспонује у уметничко дело за децу. То су дела неспорног уметничког домета у којима се реактуелизују класичне вредности попут честитости, беневоленности, духовности... Једини проблем јесте то што се у њима не приказује савремени живот деце.

Аутори који су књижевношћу почели да се баве око две хиљаде године, аутентични су ствараоци XXI века. Свако од њих има препознатљив ауторски „потпис“, али заједничко за поетике ових писаца јесте да су њихова дела у потпуности еклектична, што је саобразно данашњем човеку који свет доживљава управо на тако шаролик и дивергентан начин. За разлику од стваралаца из ранијих периода који су се одређивали према некој од традиција у нашој књижевности за децу или хватали корак са светским трендовима, ови (тада) млади људи дали су себи тежак задатак да уметничким средствима опишу *актуелни шренушак и месито* у којем

живе, при чему они нису виђени само са социолошког, већ првенствено са културолошког становишта (ако културу прихватимо у најширем смислу као ону „која постоји пре свега и која је све“), те су и описивани примарно као сензибилитет који се употпуњује (накнадно) упечатљивим сликама и радњом. Управо отуда потиче толико јак креативни и естетски печат у овим делима, јер сва она настају без калкулација и из чисте потребе за уметничким изразом. Притом, антиципирају аксиологију општих вредности и постижу онај ниво композиционе, структуралне и лингвистичке строгости који је упоредив с поетикама *јисаца са јочейка деценије* али је, истовремено, комуникацијски аспект, поготово у стваралаштву Јасминке Петровић и Уроша Петровића спонтан и близак деци, што је свакако „хибридна“ надоградња који оригинира из рада писаца који су пратили тинејџерску уметност и културу.

Јасминка Петровић је отворила низ тема важних за развојну психологију: телесне мане, инвалидитет, насиље, развод родитеља, анорексија, секс, непријатељство међу народима, па све до кврности... Она у центар својих романа поставља проблемску ситуацију актуелну у савремености деце и тинејџера и храбро се упушта у процесе који ће довести до разрешења. Ова ауторка је прва отворила тему односа обичних људи из Србије и Хрватске, између којих је дуго након рата владало неповерење. У роману *Лейно када сам научила да лејим* (2014) Јасминка Петровић недвосмислено пројектује став да је помирење неопходно и да мултикултуралност врхунска вредност.

Владислава Војновић је у *Принцу од јайира* (2008) који је у једном делу наставак *Аија и Еме* (2002), имала храброст да уведе атипичан за нашу књижевност лик мајке прељубнице и оца који, не случајно, поседује већи

број пасоша (сарадник ДБ-а). У овом Војновићкином роману води се оштра расправа о стилловима савременог родитељства као актуелној културолошкој чињеници. Споља описивана породица делује савршено, али ближи увид показује шта се све скрива иза тог паравана. Првенствено то је усамљеност детета и његова потпуна искљученост из света одраслих. То важи и за појединачно дете, али и децу као социјалну категорију. Тако се у најновијим романима оваплоћује посебан тип „усамљеног јунака“ који замењује дечију дружину из претходних периода. Главни јунак је или потпуно невидљив за своју породицу (Аги), или је ни нема (Алекса из *Пейтої лейтиира*), или се ставља у изразито неравноправан положај (Јулија из *Принца од ѱаиира*). Основни задатак протагонисте јесте да се победом над ситуацијом извуче из статуса „пригушене групе“ у какав су данас стављена сва деца. Сем маргиналне позиције у односу на свет одраслих у овим романима се рефлектује и отуђеност деце од вршњачке групе, што јесте изразито негативан коментар на савремени конструкт родитељства. Један мотив из овог романа нарочито је привукао пажњу критичарке Тијане Тропин (2012): религиозност. Наиме, главна јунакиња, за разлику од родитеља, има религиозно осећање, те се критичарка пита да ли је оно у служби поновне афирмације патријархалне матрице или се, са обзиром на то да су главне јунакиње жене, ипак и овај сегмент може некако тумачити у феминистичком кључу. Наравно, целокупан текст *Принца од ѱаиира* је натопљен у иронију, те су у њему очувани сви конструкти урбанитета, али је истовремено и отворен за неке културолошке парадигме које у том тренутку још увек нису биле широко прихваћене. Тако се испоставило да је једнак табу као приказивање мајке љубавнице и оца шпијуна у савременој литератури за децу била и (дечија) религиозност.

Посебно занимљив аутор јесте Игор Коларову у чијем се делу култура рефлектује у густом сплету античке и хришћанске мотивике, преко асоцијација и реактуализација свих видова уметности из различитих историјских периода и праваца, с посебним нагласком на интертекстуалним везама са светском књижевношћу, што се огледа у садржини, форми, па чак и језику, до супкултурних и покултурних феномена (посебно телевизије, инди рока и постпанка). Оно што читаоци, који потичу из ове покултурне традиције, могу интезивно да осете и доживе у сусрету с Коларовљевом књигом јесте изванредна и узбуђујућа музикалност, која је снажно подржана упадљивим калковањем. Тај билингвални укрштај с енглеским, језиком који смо усвојили примарно преко музике, контекстуално даје Коларовљевим романима пуноћу звучности. Други важан елемент јесте приступ који фаворизује краткоћу и емоције као ефикаснији изражајни облик од интелектуалности и распричаности, а затим и предпубертетску чедност и неутилитарност као уопштено пожељне моделе живљења (отуда привлачност дела и за одрасле), те приказ љубави (и других емоција) које се искушавају као сензибилитет, а не као сензуалност (Bortvik i Moј 2010: 233).

На крају, ту је и специфична врста нежне, али катарзичне ироније удаљене од сарказма и цинизма, а блиске меланхолији, чији је главни циљ хуманизација путем разбијања стереотипа и предубеђења. Она је директан производ покултуре 90-их, која је „открила“ да „о свему сме да се прича док год је иронично“ (Jones 2013: 85), јер на такав начин могу да се преобликују значења и отворе нове, увек лирске, игриве и благотворне перспективе. Занимљиво јесте да су романи Игора Коларова на самом почетку 21. века прихваћени са одушевљењем. У том периоду рокенрол је још увек интензивно био присутан

у јавности, те су кодови који доминирају у његовим делима били широко препознатљиви. У наредних десетак година, нажалост, дошло је по повлачења те традиције из доминантне позиције у друштву те је претило да ова дела постану мање препознатљива. Међутим, роман *Аџи и Ема* је у међувремену уврштен у школску лектуру и показало се да је његов садржај итекако комуникативан са децом, али са одраслима. Увођењем у канон ово дело је постало део националног културног капитала и као такво представља потврђену културолошку матрицу.

Урош Петровић је репуларисао епску фантастику у нашој књижевности за децу, али је у културу за децу вратио и загонетку. Тај облик који оригинира из народне књижевности, Петровићу, савременом полимату, учинио се изузетно подесним за развој латерарног мишљења и са тог аспекта његове загонетке су уврштене у НТЦ програм учења. Међутим, овај аутор загонетку хибридује са наративом те добија нови облик *зајонейних ѝрича* и романа који су изазовни, мистични, неретко духовити и романтични. Гледано са аспекта мултикултуралности, његове загонетне приче су спој традиције и модерности што даје једну софистицирану повезницу између различитих матрица нашег националног књижевног стваралаштва за децу.

Тешко је одредити да ли већу популарност имају загонетке Уроша Петровића или његови фантастични романи. Први роман *Авен и јазојас у земљи Ваука* Урош Петровић је објавио као самиздат 2003. године и то дело је завршило на зачељу листе за награду „Раде Обреновић“. Штавише, наишло је на апсолутно згражавање неких од чланова жирија пошто се у дугом току времена епска фантастика била у потпуности повукла из књижевности. Наиме, чинило се да су са периодом рационализма, они елементи који су заједнички за мит,

бајку и фантастику, а који спадају у домен чудесног послати у историју. Ауторска бајка користила је неке елементе из свог традиционалног облика, али само у сврху стилског онеобичавања текста, док је у домену семантике чудесно у потпуности замењено чудним, односно алегоријским и параболчним приказима социјалних и психолошких проблема и феномена. Повратак чудесног у наратив у времену рационализма изазвао је приличну запитаност везану за сврсисходност таквог приступа књижевној обради стварности.

Унеколико парадоксално, могло би се на крају рећи да фантастични роман за децу у извесном смислу прелази пут супротан ономе који се, уопштено гледано, остварује у ауторској бајци, у односу на усмену. Ауторска бајка често се одваја од чудесног, схваћеног као хармонични преплет природног и натприродног, људског и нељудског, 'одвајањем од фолклорне основе [...] приближава тзв. фантастици у ужем смислу и [...] меша са жанром фантастичне приче' (Пешикан Љуштановић 2009: 12). При том, верујемо, до изражаја долази 'рационални дух модерног доба', који 'намеће строже раздвајање реалног и иреалног [...], па кључно збивање ауторске бајке постаје, у суштини, прелазак из једне сфере у другу', чиме се 'зачиње нови књижевни облик – фантастична прича – и коначно тањи веза с усменом бајком'.

Насупрот томе, фантастични роман за децу креће од фантастике, схваћене као продор оностраног, натприродног, у стварност, али се, тамо где фантастика 'за одрасле' свом читаоцу предочава чудо 'као претећу, опасну агресију, која подрива стабилност света' (Кајоа 1971: 62), враћа утешном, активистичком оптимизму бајке. У којој мери они тиме срећују 'унутрашњу кућу' свог читаоца, остаје отворено питање (Пешикан Љуштановић 2012: 108–109).

Две године касније *Авен и јазојас у земљи Ваука* су добили реиздање и то у издавачкој кући Лагуна, најприсутнијој на домаћем тржишту. 2007. године из штампе излази и *Петти лејџир*, други Петровићев роман, који је означен као први хорор за децу на српском језику. У том моменту у свету је већ изразито популарна епска фантастика те ови романи долазе на плодно тле. Као и код тинејџерских романа постојала је извесна задршка критике у односу на овај жанр. Пошто је реч о жанровској литератури (а исто важи и за филм), није постојала строга облигација везана за естетичност дела, већ су у први план долазиле конвенције врсте. Такође, и у домену морала и идејности било је могуће да се појави много несистематизованих елемената (Лотман),² те се лако могло одступити од официјелних система вредности. Ипак, када је реч о Урошу Петровићу прихваћени су и у критици афирмисани најпозитивнији аспекти његових дела: изразита маштовитост, познавање конвенција жанра, али и истовремена еклектичност текста који чини да се секундарни и примарни свет огледају један у другом, те је могуће разумевање дела и у модернистичком кључу, перфекционистичка брига о језику, уграђена еколошка свест... У наредном периоду, неки млађи српски аутори дечје књижевности писаће у фантазијском кључу и ова врста књижевног израза постаће једнако прихваћена и код нас и у свету.

Закључак

У овом раду бавила сам се романима за децу у одређеном временском раздобљу – првој декади XXI

2 Повремено је реч чак и о „несистематским“ елементима, које Лотман (1978: 96) дефинише као оне који су без значења, те се стога одбацују.

века. Реч је о особеном тренутку за наше друштво које након демократских промена тендира да оствари социокултурну ренесансу. Видели смо да се у првом периоду књижевна дела ослањају на традицију певања и мишљења из времена пре расапа свих вредности на овим просторима. Тако се аутори и поетички и идеолошки враћају потврђеним постулатима и идеалима. Треба нагласити да је у југословенском друштву било разрешено много социјалних тензија: оно је је било постетничко, пострелигиозно, бескласно, антирасистичко и родно равноправно. У том смислу, није било потребно освајати кроз литературу те вредности, већ је било довољно користи ти их као уграђени смисао. Такође, ове тенденције су се поклапале и са великим контекстом „еуропске културе и цивилизације“ који потиче из 70-их година ХХ века када су се многи чувени филозофи и филолози борили и изборили за разумевање потребе да култура, нарочито онај њен део који је канонизован кроз школски програм, буде апсолутно инклузивна. Тако Пјер Бурдије инсистира на томе да сви сегменти уметности који представљају неку групу морају бити укључени у главни ток књижевности, те да се никако не смеју екскудовати или у други план стављати дела на основу расне, класне, полне, етничке или неке друге припадности писца или основне мотивике дела кроз коју се рефлектују. На темељима Бурдијевих и сличних социокултурних и филозофских, као и уметничких промишљања, настало је низ теорија и уметничких покрета (феминистичка, постколонијална, квирна, прагматична и друге) који се могу везати за постструктурализам или пак за субкултуре. Такође, овај период је још увек снажно обележен интерпретацијама Фукојаминог есеја о крају историје (1989), које су родиле велики ентузијазам да је човечанство прона-

шло идеални модел (либерални капитализам) у којем ће људи моћи да равноправно остварују своја права.

Но, већ деведесетих година отворило се питање колико је такав идеал могућ и одржив у реалном свету. Модел Corporate Multiculturalism (Semprini 2014: 117) учинио је да се посредством демократизације корпорација и њиховим ширењем по целом свету избришу етничке границе и да се се сви људи посматрају искључиво као професионалци. Са друге стране, попкултура и паралелно са њом маскултура пласиране кроз медије, потпомогли су да се створи јединствено осећање нарочито код млађих људу, готово блиско новом Вавилону. Пресудну улогу је, недвојбено имао рокенрол: „На плесном подијуму, у соматоделичном трансу, сви су једнаки“ (види Birn 2015:163).

Међутим, негативна последица корпоративног приступа друштву почела се брзо осећати на плану класних разлика. Сем тога, и духовни аспект је био потиснут у други план што је почело сметати многим друштвеним групама. „Која сећања, које митове и симболе, вредности и идентитете може понудити глобална култура коју углавном покреће комерцијалност и, у случају уметности, организује само шачица културних конгломерата који функционишу на глобалном нивоу?“ (Смирс 2004:121). На место свих раније познатих класа, долази једна заједничка професионално-менаџерска, чије су културне потребе веома удаљене од грађанских. „Професионално-менаџерска класа заснива се на идеји да, из угла профита који ће остварити, читање изузетних дела није вредно улагања нити њиховог времена нити новца“³ (Guillory 1994:46). Потреба већине да доживи инстант задовољство, без

3 “The professional-mananagerial class has made the correct assessment that, so far as its future profite is concerned, the reading of great works is not worth the investment of very much time or money.”

сопственог ангажмана, довела је до оштрог раздвајања (могуће – први пут у историји) културе и забаве на опозитне позиције, стављајући, следствено томе, критику и рекламу у исти ранг, па „нека бољи победи“. У Америци се чак отвара питање да ли треба радити ревизију канона и битно га поједноставити да би се прилагодио новим потребама друштва. Ову исту дилему видимо у лутањима наших књижевних жирија средином деценије у потрази за делима која су примарно комуникативна, без обзира да ли су уметнички и идејно софистицирана. Но, ова расправа о новим основама канона у свету се ипак разрешава у правцу снажне подршке делима која имају уметничку вредност (види Guillouy 1994). И код нас уметничко дефинитивно односи превагу над комуникативним, те се у другом делу деценије награђују дела која су језчки и стилски дотерана.

Крајем деценије појављују се млади аутори који говоре о актуелним темама. Занимљиво је да је до тог тренутка дошло до многих промена у свету. Класна неједнакост је продубљена, а са њом је доведено у питање низ друштвених аспеката који су деловали као трајно разрешени. Идеал „лонца за топљење“ у целом свету, па тако и код нас, заменила је идеологија „чиније салате“ (Semprini 2014:109). – уместо јединства, у први план се промовишу супротности и инсистира се на толеранцији и суживоту. Тако се у сваком новом делу преиспитују ставови о мањинским и етничким групама, квир појединцима, верским и поткултурним заједницама. Такође, културолошки положај жена и деце има нове и врло различите интерпретације. Нарочито занимљива јесте морална паника која се диже око афирмације фантазијске уметности из угла модернизма. Наиме, након периода рационализма и интелектуалних увида у свет „видљивог и невидљивог“, јасно је да није био неопхо-

дан повратак на готово митске матице мишљења. Међутим, док са естетског становишта може бити подржан такав приступ уметности, са политичког (идеолошког) аспекта поставља се питање колико је опасно што се кроз таква дела (посебно дистопијска), приказује неретко свет у којем је укинута парламентаризам и у којем опет владају обласни господари и бесне бесмислени ратови (види Kravar 2010). Да ли је уметност индикатор будућег или само једна од слободних игара маште?

На крају прве деценије XXI века ипак може да се направи једно заокружење: заједничко за све ауторе нагрених српских романа за децу, било да су користили лиризам, реализам или фантастику, јесте да су деци, кроз маштовитост, хумор и наглашену емотивност, понудили флексибилнију визију света.

У наредном периоду мултикултурализам ће бити пред великим искушењима јер „ниједан актуелни модел није у стању да наговести одлике будућег мултикултуралног простора“ (Semprini 2014:121).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Весна. Кућа из снова. *Детиньство* 3/4 (2001): 59–60.
- Андрић, Владимир. *Пустолов*. Београд: Радио Телевизија Србије, 2001.
- Божовић, Зоран. *Ојмица Блаше Појовића*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Божовић, Зоран. *Кошуља добре среће*. Чачак: Пчелица, 2014.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Пуженко и његова кућица*. Београд: Просвета, 2001.
- Јевтић, Милош. *Распознавања Лазе Лазића*. Ваљево: Кеј, 1999.
- Југовић Јовановић, Јелена. *Игор Коларов – наш омиљени њисац*. (интвју). <http://www.osmb.edu.rs/18-intervju/14-igor-kolarov-intervju> 5.6.2014.

- Коларов, Игор. *Аи и Ема*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 2006.
- Коларов, Игор. *Дванаестко море*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 2007.
- Љуштановић, Јован. „Лиризација детињства у причама за децу Весне Видојевић Гајовић, Весне Алексић и Весне Ђоровић Бутрић“. Јован Љуштановић. *Књижевности за децу у ојлегалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 137–147.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Од заштићеног до заштитника. О неким питањима типологије фантастичног романа за децу“. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012а, 99–113.
- Потић, Душица. Новине Градимира Стојковића. *Детињство* 3/4 (2006):14–18.
- Рисојевић, Ранко. *Иваново отиварање*. Бања Лука: Петар Кочић, 2000.
- Тропин, Тијана. „Мајке од папира (Принц од папира и проблематичне мајке у новијој српској књижевности за децу)“. *Детињство*2 (2012): 48–54.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Birger, Peter. „Institucija umetnosti kao kategorija sociologije“. Petrović, Sreten (ur.). *Sociologija književnosti*. Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, 231–245.
- Birn, Dejvid. *Kako radi muzika*. Beograd: Geopoetika, 2015.
- Bortvik, Stjuart i Moj, Ron. *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio, 2010.
- Burdije, Pjer. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
- Burdije, Pjer i Žan-Klod Paseron. *Reprodukcija, elementi za jednu teoriju obrazovnog sistema*. Beograd: Fabrika knjiga, 2014.
- Bužinjska, Ana, Markovski, Mihal Pavel. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Ćirić, Sonja. Poštovana deco. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=306698> 31.1.2002.
- Flaker, Aleksandar. *Umjetnička proza*. Škreb, Zdenko/Stamać, Ante. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 1986, 335–375.
- Fukuyama, Francis. *The end of history?* New York: The National interest, 1989.

- Guillory, John. *CULTURAL CAPITAL (The Problem of Literary Canon Formation)*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- Jones, Rihian. *Clampdown, popcultural war on class and gender*. Winchester; Zero book, 2013.
- Ilić, Danijel. *Rex Mundi*. Beograd: Filip Višnjić, 2006.
- Kajzer, Wolfgang. *Jezičko umetničko delo*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1973.
- Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia university press, 1980.
- Koković, Dragan. *Kultura i umetnost*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2000.
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog dela*. Beograd: Nolit, 1976.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Zagrafički zavod Hrvatske, 1990.
- Petrović Jasminka. *Seks za početnike*. Beograd: Kreativni centar, 2000.
- Petrović Jasminka. *Leto kada sam naučila da letim*. Beograd: Kreativni centar, 2014.
- Petrović Jasminka. *Sve je u redu*. Beograd: Kreativni centar, 2017.
- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, 2005.
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2007.
- Semprini, Andrea. *Multikulturalizam*. Beograd: Clio, 2014.
- Smirs, Jost. *Umetnost pod pritiskom* (promocija kulturne raznolikosti u doba globalizacije). Novi Sad: Svetovi, 2003.
- Spasić, Ivana. *Kultura na delu* (Društvena atranformacija Srbije iz Burdijeovske perspektive). Beograd: Fabrika knjiga, 2013.
- Vojnović, Vladislava. *Princ od papira*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2008.

Ankica M. Vučković

REFLEXES OF MULTICULTURALISM IN AWARD-
WINNING SERBIAN NOVELS FOR CHILDREN IN
THE FIRST DECADE OF THE 21ST CENTURY

Summary

This work was created on the basis of research, within the doctoral thesis, on poetic and cultural tendencies in Serbian novels for children in the first decade of the 21st century. The subject of the analysis were only awarded novels for children, since the awards are a kind of collective valorization of the work, and through them one can see the basic ideas about the aesthetic and ideological expectations of society from contemporary children's literature. In the first segment of the paper, we gave a brief overview of works that directly reflect multicultural motives, while in the second we tried to synthesize the specifics of the notion of multiculturalism in the first decade of the century.

Key words: award-winning children's novels, multiculturalism, the first decade of the 21st century

Јелена М. Стевановић
Институт за педагошка истраживања, Београд
jelena.stevanovic.jelena@gmail.com

801:811.163.41'373
Информативни прилог

ЛЕКСИЧКИ СЛОЈ КАО ОДЛИКА МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА ВУЧА*

Циљ овог рада је да се укаже на особености лексичког слоја као одлике мултикултуралности у Вучовој поезији за децу. Посебно ће бити разматрана функција позајмљеница у поеми *Сан и јава храброј Коче*, *Подвизи дружине Петј ијетилића* и *Полудели дициклеј*, као и у песми *Мој оџац ијрамвај вози*. Основни критеријум је лексички а поткријум је семантички. Посматрано са лексичког аспекта, Вучов поетски израз не обилује само необичном лексиком и ванредним смислом за необичајавање употребљених лексема, већ показује да је песник на посебан начин доводио у везу поједине речи у дечјој поезији.

Кључне речи: мултикултуралност, лексика, лексички аспект поетског текста, Александар Вучо, поезија за децу

Увод

Премда би се у савременом свету, односно у све хетерогенијим друштвима и пред изазовима различитих глобализацијских процеса о мултикултуралности могло говорити најпре у контексту политике и политичке

* Реализацију овог истраживања финансирао је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. Уговора 451-03-9/2021-14/200018).

филозофије, овај феномен подразумева широк спектар тема међу којима су свакако неизоставне језик, религија и култура. Иако у теорији не постоји концензус о значењу термина и мада нема јединствене дефиниције појма мултикултуралности, он се најчешће тиче разумевања различитости у социокултурном и демографском смислу. Наиме, Кимлика појашњава да је држава мултикултурална ако њени чланови или припадају различитим нацијама (мултинационална држава), или су имигрирали из различитих нација (полиетничка држава) и ако ова чињеница представља важан аспект личног идентитета и политичког живота (Кимлика, 2003).

Будући да је у питању сложен конструкт, приликом разматрања мултикултуралности неизоставно морају бити узете у обзир различите научне дисциплине, на пример, лингвистика, социологија, антропологија, књижевност и др. С тим у вези, у англоамеричкој литератури постоје мишљења да књижевност и језик, као и уметност уопште могу бити изузетно вредни ресурси за истраживање питања мултикултуралности, али и за указивање на бројне примере датог феномена који су садржани у овој области (Фукујама и Рид, 1996). Притом се посебно издваја поезија која представља, како се наводи, посебан и моћан облик комуникације, историје међуљудских односа и осећања и стога је веома значајна за испитивање и потврђивање динамике свеобухватног концепта мултикултуралности.

Реченица да је *језик праћа од које се пради књижевно дело* (Солар, 1986: 12) представља аксиом. Међутим, иако не можемо рећи да је оно што књижевноуметничко дело чини књижевним и уметничким искључиво језик, књижевно дело се заиста „не може спознати ни доживјети мимо његова језика” (Лешић, 2011: 18). Језик је изузетно значајно средство којим се обликује, разуме

и поима књижевноуметнички свет, којим се проучава свет књижевног дела и изграђује снага поетске поруке.

Језик књижевности од средине XX века заокупља посебну пажњу како теоретичара књижевности и књижевних критичара, тако и лингвиста. Заправо, данас се готово подразумева лингвистички, односно лингвостилистички приступ када се изучава језик и стил неког писца.¹

Свако литерарно штиво садржи неколико слојева које је нужно разоткрити приликом његовог тумачења: нпр., слој звучања и значења, слој предметности, идејни слој, слој аспектуалности и др. Лексички слој у књижевноуметничком делу представља значајан план његове структуре. Књижевноуметнички стил је најотворенији за разнородна лексичко-семантичка средства и за њихово комбиновање на различитим нивоима. Пишчева селекција, на пример, дијалекатске, експресивне или поетске лексике, неспорно има свој посебан удео у информативности уметничког текста, али и у рецептивној моћи поетског језика. Принципи и ефекти употребе лексичких и општих језичких средстава посебно се одражавају на естетску функцију језика која носи превагу над другим језичким функцијама управо приликом обликовања књижевног дела. Дакле, лексички план умногоме утиче на способност изражавања и стварања естетске поруке, емоција и асоцијативног богатства у тексту, односно у поетској индивидуалној реализацији/поетском језику.

1 Ковачевић примећује да су се лингвисти у „анализама исцрпљивали углавном само на истраживању стилематичности (а стилематичност се своди на истраживање формалног или семантичког онеобичајења језичке јединице), а књижевни истраживачи само на стилогености (при чему стилогеност подразумева истраживање функционалне вриједности језичке јединице, што ће рећи њене естетске или умјетничке вриједности) (Ковачевић, 2017: 55).

Хетерогеност сагледавања питања значења, међусобног удруживања и употребе речи/лексема у поетском дискурсу указује како на комплексност језика књижевноуметничког дела одређеног писца/песника, тако и на његове стваралачке моћи да пренесе, између осталог, и језичке и културне обрасце друштва и времена у коме је дело настало. С тим у вези, Данојлић сугерише да свако поетско дело увек полази од свих, свеукупних чињеница које одређују једно време и једно друштво (Данојлић, 1966). Разматрање овог питања може бити посебно изазовно у контексту разумевања корпуса поезије за децу и младе, јер писац/одрасли, полазећи од конструкта *действија* и *действијства*, гради конструкт „*чијџаоца* који треба да реципира књижевно дело и *слику действија* у самом књижевном тексту” (Опачић, 2015: 19).

Песник који је својим авангардним делом улио нови дах и савремени смисао поезији за децу и младе и коме се приписује улога песника који је препородио дечју поезију на српском језику јесте Александар Вучо. Вуковић сматра да се потреба за иновацијом традиционалне дечје песме осетила код неких међуратних песника, наводећи Десанку Максимовић и Гвида Тартаљу, али су они ипак остали у крилу традиције. Једини који је отишао корак даље, тврди Вуковић, био је Александар Вучо (Вуковић, 1996). Управо су авангардне књиге намењене младим читаоцима представљале прекретницу у европској (и неевропској) историји књижевности за децу и младе, увеле су нове наративне, естетске, како књижевне, тако и визуелне концепте и отвориле су пут модернизацији дечје поезије (Палавестра, 1983).

Данојлић указује и на то да је Вучо „преусмерио нашу дечију поезију“ (Данојлић, 1976: 88). Вучо ће створити, читамо даље код Данојлића, нови, супротни тип дечијих јунака у односу на Змајево дете честите грађанске среди-

не (Данојлић, 1976). Проширујући простор дечије слободе, Вучо је редефинисао и подручје дечје субјективности, па тако, на неки начин, и улогу детета као песничког субјекта, уносећи иновативност у дотадашњу поезију за децу (Љуштановић, 2008).

Дакле, до сада су се у средишту бројних истраживања и студија нашле поетика авангарде и поезија Александра Вуча. Међутим, лингвостилистичким карактеристикама, односно стилским доминантама и значењу² његовог језичког израза посвећено је мање пажње.

Имајући у виду изнесене констатације, циљ овог рада је да се укаже на особености лексичког слоја, односно необичног лексичког богатства као одлике мултикултуралности у поезији за децу Александра Вуча. При томе, посебно ће бити разматрана функција позајмљеница у Вучовим песничким текстовима за децу, тј. у поеми *Сан и јава храброј Коче*,³ *Подвизи дружине Пећ њејлића* и *Полудели дициклеј*, као и у песми *Мој оџац њрамвај вози*. Основни критеријум је лексички (извор лексема, њихова припадност одређеном темат-

2 Разматрано са аспекта науке о језику (лингвистике), значење представља „вероватно најсложенији и најразуђенији предмет лингвистичких истраживања” (Прћић, 2008: 11). Термин значење коришћен „без експлицитног објашњења, у свом популарном смислу” (Прћић, 2008: 25) подразумева неколико врста значења, између осталог, лексичко и реченично значење. Како наводи Прћић, према традиционалном приступу, значење се дефинише као ментални садржај, оличен у одређеном појму, који се може пренети од енкодера до декодера (пошиљалац и примаалац поруке), уобличавањем у језичке јединице (Прћић, 2008). Такође, лексички концепт јесте јединица семантичке структуре, а она представља информациону форму концептуалне структуре која је директно заступљена у језику (Еванс, 2006).

3 Ова поема је објављена у неколико верзија. Коначна верзија, чији је назив *Сан и јава храброј Коче*, објављена је 1957. године (Љуштановић, 2008).

ском кругу, њихово значење и њихова улога у анализираним дискурсу), а поткритеријум је семантички.

Лексичке особености Вучове поезије за децу

Између два светска рата, односно од 1930. до 1938. године Александар Вучо је објавио неколико песама и три поеме за децу. „Из тог невеликог књижевног опуса, по обиму и истрајности критичке и читалачке рецепције, издвојиле су се поеме *Пушовања и авантуре храброг Коче* и *Подвизи дружине Пет и његових* и песма *Мој отац ирамај вози*. Самим тим, ова дела, а пре свега *Подвизи дружине Пет и његових*, „имају посебан значај и за дефинисање модерности Вучове поезије за децу” (Љуштановић, 2008: 68), али и за иновативност језика и стила којим су ови песнички текстови писани.

Како анализирана грађа показује, у Вучовом поетском дискурсу преовлађујуће позајмљенице представљају турцизми. Бројне су лексеме које припадају категорији заједничких именица, као што су на пример: *рабош* (Или рабош сав исецкан улицама? *Сан и јава храброг Коче*; 20), *дурбин* (Кад кроз дурбин угледаше... *Сан и јава храброг Коче*; 25), *чалма* (Као шара турске чалме... *Сан и јава храброг Коче*; 46); *урме* (И коштица младе урме... *Сан и јава храброг Коче*; 50); *ленгер* (Дижиленгер и са прамца... *Сан и јава храброг Коче*; 58); *цвикери* (Цвикер децо није кликер... *Сан и јава храброг Коче*; 63); *бакалница* (О излога бакалнице... *Подвизи дружине Пет и његових*; 17); *дућан* (Поред кућа и дућана... *Подвизи дружине Пет и његових*; 17); *мојка* (Успео на врху мотке... *Сан и јава храброг Коче*; 63); *шегрт* (А шегрту своме каже... *Подвизи дружине Пет и његових*; 18); *јорган* (Кроз рупицу од јоргана... *Подвизи дружине Пет и његових*; 20); *чардак* (У чардаку од кашмира... *Сан и*

јава храброї Коче; 31); кама (И са својом оштром камом... Сан и јава храброї Коче; 35); вампир (И познају сви вампири... Подвизи дружине Пеї њеїлића; 20). Вучо употребљава и назив најпознатијег београдског трга – Теразије Насред среда Теразија... – Полудели дициклеї; 370). Реч *ѡеразије* је турског порекла и значи вага, кантар и сл. Пронашли смо и узвик *авај* (Да сад, авај!, без команде... Сан и јава храброї Коче; 26) који је такође преузет посредством турског језика и којим се изражава бол, патња, очајање, жаљење и сл.

Вучо двома позајмљеницама *хурме* и *халадука* даје призив народног говора, тако што посрбљава ове турцизме именицама *урме* и *аладука*, изостављајући иницијалну фонему *х*. Сличан поступак, односно губљење поменуте фонеме без супституената Вучо примењује и у неким другим речима турског порекла. Дати примери из анализираног језичког материјала указују да се овај тип лексике разликује од књижевне на фонетском плану, али са друге стране може представљати и тежњу ствараоца на одбрани матерњег језика у целини (и са дијалекатског аспекта и са књижевнојезичког становишта).

Порекло и неминовност ових позајмљеница у српском језику Томић објашњава на следећи начин: „Највећи број турцизама „потиче из периода вишевековне турске владавине на нашим просторима. Повлачењем турске власти са Балкана, турцизми нису у потпуности нестали” (Томић, 2015). „Велики број је наставио да живи у српском језику; негде око 2000 ушло је у српски стандардни језик, многи су незаменљиви домаћим речима и говорници српског језичког подручја нису свесни њиховог порекла и не сматрају их страним речима” (Радић, 2001: 8). Будући да су турцизми присутни у говорном језику, народном стваралаштву, уметничкој речи/књижевности, њихово проучавање у српском језику је веома важно (Томић, 2015).

Оријентализмима припадају и речи које су проди-рале у наш језик посредством арапског и персијског језика иако су врата поменутом лексичком наносу у српском језику отворена управо под утицајем турског језика. У Вучовим поемама *Сан и јава храброї Коче* и *Подвизи дружине Пеї иейлића* такве су следеће лексе-ме: *караван, белај, амбар, алва/халва*. Ове позајмљени-це су у датом контексту свакако прагматички обележе-не и поткрепљују чињеницу да се Вучов језички израз није, превише, удаљавао од књижевног језика.

Лексички слој у анализираном корпусу чине и по-зајмљенице које се односе на храну. Дијастратска пар-целизација језичке грађе показује да су и на овом ни-воу најзаступљеније лексеме турског порекла. У поеми *Сан и јава храброї Коче* песник употребљава турцизме *сарма, кавурма, суїлијаш* и *циіерица* који су у српском језику међу најфреквентнијим лексемама које именују јела. У сваком народу су називи јела као највећа темат-ска група кулинарске терминологије веома значајни и са језичког и са културног аспекта. Употреба поменутих позајмљеница и то у поетском дискурсу сведочи о њи-ховој адаптираности и уклопљености у оквиру лексич-ког система српског језика, али и о културном и мулти-лингвалном утицају турског језика на нашем простору. С тим у вези, и резултати испитивања турцизама у сав-ременом српском књижевном језику показали су да је управо поље јела и пића једно од оних у којима је турски језик извршио најснажнији утицај (Ђинђић 2013: 96).⁴

4 О високом степену семантичке адаптације турцизама сведо-че и бројне лексеме којима се именује експресивно-емотивни садржаји у циљу постизања стилских ефеката, као средства за пејоративизацију, еуфемизацију и др. (Ристић, 2006: 137–167). Управо турцизми, који припадају сфери која се односи на чове-ка, задржали су свој статус и фреквентност у српском језику до

Разматрајући раслојеност језика према сфери употребе у Вучовим песничким текстовима, опажамо и позајмљенице из других језика, не само из турског, што потврђује да су и ове лексеме у српски језик улазиле путем контакта народа, тј. путем различитих језичких контаката. Англицизме⁵ *џиренчкоџи*, *џемџер* (Спремио сам све што треба: тренчокот, џемпер... *Сан и јава храброј Коче*; 16), *фудбал* (Ил ко фудбал који тикне... *Полудели дициклеџи*; 369), *радар* (У магнету радар... *Сан и јава храброј Коче*; 26), *бенџо* (музички инструмент северноамеричких црнаца; И у бенџо тихо свира... *Сан и јава храброј Коче*; 31), *џирамвај* (Мој отац кад трамвај вози... *Мој оџац џирамвај вози*; 46), као и грецизме *комџа* (Ил малтене ко комета... *Сан и јава храброј Коче*; 27), *еурека* (На отоку – Еурека... *Сан и јава храброј Коче*; 28), *акробаџа* (Па ко прави акробата... *Сан и јава храброј Коче*; 39), *сџираџосфера* (Лутао кроз стратосферу... *Сан и јава храброј Коче*; 41), песник користи да би применио поступак „језика прве помисли“ који се односи на спонтани, аутоматски и слободан песнички израз који је посебно заступљен у трима поемама. Помену-те лексеме грчког порекла поткрепљују чињеницу да се грецизми у српском језику у односу на остале по-

данас (Ђинђић и Петровић, 2013: 405–417). Данас статус стандардне лексике у оквиру лексичког система српскога језика има углавном одређени број турцизама који припадају истим тематским групама, којима су припадали у предвуковском периоду: *одеђа*, *обуђа*, *џканине*; *јело*, *џиће* и сл. (Ђинђић, 2013).

- 5 Према Шипкином мишљењу, када се говори о страном језику, треба разликовати категорије субјективне фреквенције од стварне фреквенције, где се под субјективном фреквенцијом подразумева представа говорника језика о фреквенцији одређених речи или лексичких слојева. Код англицизама посматраних на овај начин може се говорити о томе да имају вишу субјективну фреквенцију од фактичке (Шипка, 2002: 44–45).

зајмљенице истичу „не само по великој разноврсности времена и путева њиховог продирања, већ и по постојању два нивоа продирања утицаја, ученом и народном” (Влајић-Поповић, 2009: 378).

Међу позајмљеницама се издвајају и именице које воде порекло из немачког језика: именице *кликер*, *шїајз* (...један врло тесан шпајз *Подвизи дружине Пеї̄ њеї̄лића*; 36) и *дремза* (За бремзом у пуном сјају... *Мој ої̄шац ѓрамвај вози*; 46) и глагол *шмуїну*, потом хунгаризам *варош* (Сва се варош у круг вија... *Полудели дициклей*; 369) и романизам, тј. лексема из италијанског језика *бокал* (...скупоцени бокал пао *Подвизи дружине Пеї̄ њеї̄лића*; 21). Такође, у датом дискурсу су заступљени и галицизми *фрак* (Ко у фраку... *Сан и јава храброї Коче*; 25), *далон* (Направи ми један балон *Подвизи дружине Пеї̄ њеї̄лића*; 46), *абажур* (А са стола абажур *Подвизи дружине Пеї̄ њеї̄лића*; 46), *квит* (...да би најзад били квит... *Подвизи дружине Пеї̄ њеї̄лића*; 19), *качекї* (ено видим под качкетом гребе... *Подвизи дружине Пеї̄ њеї̄лића*; 25) и *їрикоїажа* (... у фабрици трикотаже... *Подвизи дружине Пеї̄ њеї̄лића*; 19). Њихова употреба у анализираном корпусу може се довести у везу, између осталог, и са народним језиком пишчевог дијалекатског супстрата, будући да је народни језик у 19. веку и почетком 20. века био под утицајем мађарског, немачког и француског језика. Такође, овај лексички слој упућује на парцелизацију језичке грађе двома језичко-стилским трансверзалама: дијахронијском и дијатопијском чиме се свакако постиже висок степен ефицијентности језичког израза.⁶ На утицај латинског у разговорном српском језику, а не само у научном дискурсу, упућује

6 Ефицијентност, утврђује Симић, јесте нит која спаја ефекте са узроцима, а стил је главна спона унутрашњих и спољашњих чињеница језичког знака (Симић, 1997).

и реч *фирма* (А пред чијом фирмом... *Подвизи дружине Пеј и ејлића*; 17). Можда због сличне фонолошке структуре као у српском језику, латинизми се најчешће природно и неусиљено учвршћују у свакодневном говору, као и у књижевноуметничком функционалном стилу, што потврђује наведени пример. Штавише, латинизми су попунили знатан део појмовних празнина, постали су део књижевнојезичке лексике и остали су у употреби у различитим функционалним стилевима српског језика до савременог доба, након успостављања Вуковог, „народног језика” с краја 19. века, који је био осиромашен за многе апстрактне појмове.

Посматрајући уопштено, лексички аспект је најрепрезентативнији показатељ језичких контаката, јер су лексичке позајмљенице далеко бројније у односу на позајмљенице на осталим језичким нивоима (нпр. фонетском, морфолошком, синтаксичком). Оне заузимају значајно место у систему српског језика, јер многе од њих имају развијену полисемију и деривацију. Такође, многе позајмљенице припадају групи потпуно одомаћених речи које се и не осећају као позајмљенице. Стога је издвајање ових лексема, анализирање њиховог коришћења и тумачење њиховог значења посебно у поетском језику за децу и младе утолико значајније.

Динамици и доживљајности причања у поезији овог песника надреализма доприноси употребљавање речи без реда и набрајање, што је веома блиско дечијем језику. Овакав језички поступак изразита је особеност дечијег језичког исказа, али и језика којим се служе у својим делима надреалисти. Потврду налазимо, између осталог, у набрајању светских метропола кроз које Коча пролази да би спасао малог Папуанца и испунио своју мисију у поеми *Сан и јава храброј Коче*: Париз, Лондон, Берлин, Лисабон, Бон, Амстердам, Ротердам, Рим, Стамбул и др. Иако

би се на први поглед могла чинити као језичка импровизација без дубљег смисла, њихова употреба у овом делу може, између осталог, имати и језичко-културну функцију, упућујући младог читаоца, превасходно читаоца из времена када је поема настала, на постојање различитих културних и економски развијених средина у Европи и свету, што овој Вучовој поеми даје асоцијативнији и колоритнији карактер на лексичко-семантичком плану и поткрепљује чињеницу да је управо лексичко-семантички аспект (слој) језика литерарног стваралаштва суштински значајан за свестраније сагледавање књижевног текста у целини, пошто указује и на мање видљиве везе између ствараоца и његових поступака.

Тему о животу потлачених Вучо је често преноси у дечју поезију. Такав ванредан пример јесте тема заговарања „дечје револуције” у поеми *Полудели дициклеи*. Иако у датом књижевноуметничком тексту нема нима-ло дидактичности и радикалности које би упутиле на разлоге дечје побуне, *дицикл* се може, између осталог, разумети у духу авангардог поимања играчака, њихове доступности само за децу из повлашћених друштвених слојева, као и услова капиталистичке производње играчака (Марковић, 2020).⁷ Штавише, реч из наслова *дицикл* је посредством латинског, односно грчког постала део српског лексичког фонда, али је у овом Вучовом делу додатно одомаћена формом *дициклеи* која је карактеристична за војвођанске говоре, тј. за посебан социокултурни и језички ареал. Такође, играчке за децу

7 Опачић констатује следеће: „...аутори који су били на црној листи државних органа због својих комунистичких опредељења (у време забране Комунистичке партије Југославије која се борила против ројалистичког поретка и династије Карађорђевић), а мислимо превасходно на Александра Вуча, критички су проговарали о капиталистичком уређењу” у својим делима (Опачић, 2019: 100).

су у доба хладног рата, као и у претходним епохама, запажа Сретеновић (2016: 126), представљале важне но-сиоце „симболичких порука јер су као део материјалне културе (...) биле непосредно укључене у обликовање културног и животног амбијента и на нивоу породице и у равни читаве људске заједнице. Трагови микро и макро културно-цивилизацијских наратива дубоко су утиснути у играчке зато што су они предмети жеље и модерни фетиши, колико за децу толико и за родитеље”.

Као посебно значајну карактеристику лексичког нивоа Вучовог поетског израза издвојили бисмо из поеме *Сан и јава храброї Коче* следеће синтагме: *црни друже, ѿри црна коњаника, црном друју, ѿри бела ѿерјаника, црно друшћиво*. Њихова употреба и њихово асоцијативно поље свакако указују и на уважавање различитости и поштовање принципа мултикултуралности у Вучовом поетском исказу. „На више нивоа, а посебице преко простора Африке, црног дечака и његове боје коже, те приказивања егзотичних јела и предела, Вучо деци показује да је свет велики и да у њему има места за све, без обзира на веру, обичаје и боју коже, те на извештан начин утиче да његови млади читаоци прихвате различитост ширећи космополитске идеје. Управо космополитизам преузет из авангарде бива реактивиран у послератним авангардним тенденцијама, те не чуди да се Вучо враћа својој поеми... (Панић Мараш, 2019: 81)”. Могло би се рећи и да на овај начин песник настоји да у детету нађе савезника за различите друштвене промене, чиме нужно нарушава доминантне представе о невиности детета и детињства у датом историјском моменту. Дете које ова литература дискурзивно (ре)конструирате јесте једно „слободно, информисано, активистичко дете”, осетљиво на друштвену неједнакост, неправду и тлачење, суочено са актуелним друштвеним контрадик-

цијама и злоупотребама моћи, и подстицано да пропитује ауторитете и анализира околности у којима живи. С друге стране, овај вид књижевности „прилази детету с већим поверењем у његове когнитивне и емотивне капацитете, његову аутономност, способност да мисли критички и понаша се противно конвенцији и налогу за потчињавањем” (Андоновска, 2019: 31), нашта утичу и особености поетског језика јер је, између осталог, повезаност когнитивних и језичких способности неспорна.

На иновативност/посебност лексичког слоја литеарног израза Александра Вуча свакако указује и употреба „живог и постојећег градског речника, посебно фонда речи којим располажу улична (градска) деца” (Пражић, 2002: 72), односно освежавање поетског текста речима из жаргона.⁸ Заправо, као врста језика,

8 Жаргон представља један од социоеката. У литератури налазимо различите дефиниције овог лингвистичког назива. Симић и Јовановић одређују жаргон као „слој књижевнојезичке грађе, за разлику нпр. од „аргоа” и „сленга” који имају статус супкултурне и супсоцијалне појаве” (Симић, Јовановић 2002; према Јовановић 2010: 301). Даље, аутори констатују да је жаргонизација „општејезичка појава измештања језичких јединица из сопственог амбијента – пре свега књижевно-језичког – и уз извесне формалне адаптације или значењске измене – њихова трансплантација у друге околности – пре свега неинституционалног „друштвеног мишљења” разноврсних друштвених група (Симић, Јовановић 2002:256). Дајући опсежније објашњење назива жаргон Симеон разликује жаргон у ужем и ширем смислу и дефинише жаргон као „језик који се састоји од више или мање слободно изабраних модифицираних или повезаних елемената једног или неколико природних језика те употребљаван (обично у усменом споразумевању) одјелитом језичком скупином са сврхом издвајања од осталог дијела заједнице, каткада с криптолалијском сврхом” (Симеон 1969: 795). Уопштено говорећи, „жаргоном се може назвати сваки неформални и претежно говорни варијетет неког језика који служи за идентификацију и комуникацију унутар неке друштвено одређене групе – по професији, социјалном статусу, узрасту и слично...” (Бугарски, 2006: 12).

жаргонизми су оригинални и духовити и имају важну улогу у стилској маркираности лексике дечије поезије Александра Вуча. Жаргонизми и шатровачки језик улице из поеме *Подвизи дружине Пет и емилића* упућују, између осталог, на то да је песник на умешан начин бирао језичку грађу, што је умногоме допринело полистилематичности и индивидуалности његов поетског израза и то не само у овом делу.⁹ Ову језичку појаву потврђују следећи примери из дате поеме: *лемати* а не *тући*; *цајнути* а не *преминути*; *здийи* а не *украсти*; *кева* уместо *мајка*; *џекмеца* уместо *размаженко* и др. Урбани карактер Вучо даје и надимцима главних јунака: Крака, Ждера Њоре звани Њог, Ђођа-вођа, Буља. Поменути надимци су по свом симболичном значењу кондензовани психолошки портрети дечака,¹⁰ преузети „из слободног језика стварности, града, језика неоптерећеног тепањем и милоштом” (Пражић, 2002: 72), који су били изразита карактеристика књижевности за децу доба пре појаве Вучовог стваралаштва.¹¹

9 Како утврђује Пражић, Вучо је прихватио жаргон градске деце служећи се њиме у портретисању својих малих јунка (Пражић, 2002).

10 Поред тога што је појединачна карактеризација дечака јунака успела, сви они заједно обједињени представљају један лик, што је у складу са жанровима дечје књижевности коју тематски окупља идеја дружине, али и у складу са тим да се све особине атомизирани на ликове поеме налазе у једном претпостављеном детету—читаоцу, које је свакако пројекција пожељног друштвено освешћеног детета, тј. *друга* (Марковић, 2020).

11 Према Милинковићевом схватању, након Змајеве смрти настао је период стагнације квалитета у продукцији литературе за најмлађе. „Тај застој је нарочито видан ако се посматра естетска вредност текуће песничке продукције. Већина песника, који су настојали да у својим стиховима што више личе на Змаја, остаће заточени временом у којем су живели, заједно са својим неинвентивним, дидактичким стиховима” (Милинковић, 2014: 187).

Уместо закључка

Између два светска рата у српској књижевности су се дешавале бројне промене, које су довеле до тематског, жанровског и стилског развоја српске књижевности за децу. Ипак, одсутну промену у овој врсти литературе донеће поетска дела Александра Вуча. „Појава Вучовог дела дубоко је уткана у књижевни и културни контекст његовог времена, у ону модернистичку анатомију која се у четрдесетим годинама артикулисала у жестоким расправама између авангарде и социјалне књижевности” (Љуштановић, 2008: 59). Данојлић констатује да би се без Вуча тешко могао замислити процват поезије за децу који је овај песнички израз у послератним годинама доживео (Данојлић, 1976), док Пражић говори о издашној вредности Вучовог стваралачког поимања и третирања детињства, које се препознаје у томе што он овом драгоценом феномену прилази са унутрашње стране, остварујући на тај начин присан контакт са изворно чистим дечјим светом у једном тренутку историје (Пражић, 2002).

Анализа у којој је са лексичког становишта разматран корпус датих књижевноуметничких дела Александра Вуча показује да су позајмљенице, међу којима су, донекле и очекивано, најбројније оне које потичу из турског језика, веома заступљене. Употреба ових лексема у Вучовом језичком изразу потврђује, између осталог, да је он био један од песника који је у својим делима одступао од узвелних језичких правила епохе којој је припадао, одупирући се на тај начин захтевима ондашњих лингвиста – предвођених Александром Белићем, да се у поетским текстовима никако не би смеле наћи речи страног порекла. Такође, колоквијална лексика и комбиновање различитих продуката раслоја-

вања језика (жаргон, позајмљенице и др.) у функцији су стилске издиференцираности и комуникацијке полифункционалности анализираниог песничког дискурса. Узимајући из језика оно што му одговара у датој језичкој ситуацији, Вучо је посежући за колоквијалним и жаргонским обрасцима и ослобађајући се баласта романтичарског језичког фонда дечје поезије, односно комбинујући уобичајено и специјално у језику достигао јединство и склад свих језички манифестација. Посматрано у ширем смислу, на примеру поеме *Подвизи дружине Пећ њећлића* можемо констатовати да језик Александра Вуча, у свом укупном обиму, представља „ослобођен поетски исказ који обезвређује „васпитне” обзире грађанског морала и указује на лажност потребе певушења и идиличноромантичног језичког чистунства у поезији за децу” (Пражић, 2002: 72). Поред тога, управо динамичне промене у лексичком фонду језика, као и сталне промене у значењима речи, неретко одражавају друштвене промене и социјалну стварност на шта, свакако, указује и Вучова уметност за децу.

Такође, уколико дела Александра Вуча посматрамо из перспективе уважавања различитости и космополитизма, на основу проведене анализе, тј. лексичко-семантичких карактеристика песниковог поетског света опажамо да су употребљена језичко-изражајна средства и у сагласју са принципима мултикултуралности и културним разноликостима. Заправо, естетски веома учинковито, Вучо супротставља „језик своје поезије постромантичарској и епигонској” (Пражић, 2002: 72).

Уопштено говорећи, посматрајући са лексичког аспекта, Вучова дела не обилују само необичном лексиком и ванредним смислом за онеобичавање употребљених лексема, већ показују да је песник на посебан, истакнут начин доводио у везу поједине речи.

Лексички аспект/слој поезије за децу Александра Вуча, односно његових трију поема и дате песме указује, између осталог, да је језик један од веома осетљивих показатеља промена различитих образаца понашања у динамичком друштвеном систему, разматрано и са дијахронијског и са синхронијског становишта. Такође, потврђена је позната чињеница да је поезија веома моћан медиј за лично изражавање ставова, прокламовање програмских начела политике и културе и нарушавање доминантних језичких образаца, али и веома значајан ресурс за унапређивање принципа функционисања мултикултуралног друштва. И не мање важно, лексички слој анализираних поетских текстова доказује да су управо лексеме, тј. лексичко-семантичке особености битан сегмент стила Вучове стваралачке аутентичности, али упућује и на то да је ова тематика неоправдано остала на маргинама заинтересованости истраживача који су разматрали различите аспекте језика поезије авангарде за децу и младе.

ИЗВОРИ

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска 2019: Биљана Андоновска, Будућност (без) Будућности: први комунистички књижевни часопис за децу у Краљевини СХС. у: Тијана Тропин, Станислава Бараћ, ур., *Часописи за децу: југословенско наслеђе (1918–1991)*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 17–48.
- Бугарски 2006: Ranko Bugarski, *Žargon*, Београд: Biblioteka XX vek.
- Влајић-Поповић 2009: Јасна Влајић-Поповић, Грецизми у српском језику, *Јужнословенски филолоџ*, 65, 375–403.
- Вуковић 1996: Ново Вуковић, *Увод у књижевност за децу и омладину*, Подгорица УНИРЕКС.

- Данојлић 1966: Милован Данојлић, *Дечје њоеме Александра Вуча (Њредјовор књије Сан и јава храдрої Коче)*, Београд: Просвета.
- Данојлић 1976: Милован Данојлић, *Наивна ѡсма: оїледи о дечјој књижевносїи*, Београд: Нолит.
- Ђинђић 2013: Марија Ђинђић, *Турицизми у савременом срїском књижевном језику (семантичко-деривациона анализа)*, одбрањена докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Ђинђић и Петровић 2013: Марија Ђинђић и Јелена Петровић, „(Не)преводивост културе-погрдне речи и изрази”, у: *Језик, књижевносїи, вредносїи. Језичка исїраживања, зборник радова*, ур. Биљана Мишић Илић и Весна Лопичић, Ниш: Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, 405–417.
- Еванс 2006: Vyvyan Evans, Lexical concepts, cognitive models and meaning-construction, *Cognitive Linguistics*, 17(4), 491–534.
- Јовановић 2010: Јелена Јовановић, *Линївисїиика и сїиилисїиика новинскої умећа: језичке и сїиилске осодине новинарсїива*, Београд: Јасен.
- Кимлика 2003: Will Kymlicka, *Multicultural citizenship: a liberal theory of minority rights*, New York: Oxford University Press.
- Ковачевић 2017: Милош Ковачевић, *Срїски језик ѡод луїом науке*, Београд: Завод за уџбенике.
- Лешић 2011: Zdenko Lešić, *Jezik i književno djelo*, Beograd: Službeni glasnik.
- Љуштановић 2008: Јован Љуштановић, *Брисање лава: ѡоеїиика модерної и срїска ѡоезија за децу од 1951. до 1971. їодине*, Нови Сад: Дневник.
- Марковић 2020: Бојан Марковић, *Поеїиика и ѡоезија аванїарде за децу и младе (Александар Вучо, Оскар Давичо и Васко Поїа) – меїодички и теоријски асїекїи*, одбрањена докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Милинковић 2014: Миомир Милинковић, *Исїорија срїске књижевносїи за децу и младе*, Београд: Bookland.
- Опачић 2015: Зорана Опачић, Претпостављени читалац (културни и идеолошки контекст књижевности за децу), *Иновације у насїави*, 28(4), 18–28.

- Опачић 2019: Зорана Опачић, *(Пре)обликовање дејиньсїва*, Београд: Учитељски факултет.
- Палавестра 1983: Педраг Палавестра, Правци проучавања међуратне српске књижевности (1919–1941), у: Марко Недић, ур., *Међурајна срїска књижевностї – зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 9–57.
- Панић Мараш 2019: Јелена Панић Мараш, *Певање и ѿријо-ведање – ѿѿијеви срїскої модернизма у срїској књижевностїи за децу*, Београд: Учитељски факултет.
- Пражић 2002: Милан Пражић, *Речи и време*, Нови Сад: Библиотека Матице српске.
- Прћић 2008: Tvrtko Prčić, *Semantika i pragmatika reči*, Novi Sad: Zmaj.
- Радић 2001, Првослав Радић, *Турски суфикси у срїском језику*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Ристић 2006: Стана Ристић, *Раслојеностї лексике срїскої језика и лексичка норма*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Симеон 1969: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva I и II*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Симић 1997: Радоје Симић, *Увод у филозофију сїшила*, Београд: Филолошки факултет, Универзитета у Београду.
- Симић и Јовановић 2002: Радоје Симић и Јелена Јовановић, *Основи ѿеорије функционалних сїшилова*, Београд: Јасен.
- Солар 1986: Milivoj Solar, *Теорија књижевности*, Zagreb: Školska knjiga.
- Сретеновић 2016: Дејан Сретеновић, *Урнебесни кликер*, Београд: Службени гласник.
- Томић 2015: Драгана Томић, Турцизми у роману Нечиста крв Боре Станковића, *Годишњак Учиѿељскої факулѿеѿа у Врању*, година 6, Врање: Учитељски факултет, 243–259.
- Фукујама и Рид 1996: Mary A. Fukuyama & Alaycia D. Reid, The Politics and Poetry of Multiculturalism, *Journal of Multicultural Counselling and Development*, 24(2), 82–88.
- Шипка 2002: Данко Шипка, „Унутрашња и спољна лексичка динамика и њена лексикографска обрада”, у: *Дескриѿѿивна лексикоѿрафија сїандардної језика и њене ѿеоријске основе* (зборник радова са Међународног научног скупа о лексикографији и лексикологији), Гордана Штрбац, ур., Београд–Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Матица српска, Институт за српски језик САНУ, 39–47.

Jelena M. Stevanovic

LEXICAL LAYER AS A CHARACTERISTIC OF
MULTICULTURALITY IN POETRY FOR CHILDREN
OF ALEXANDER VUČO

Summary

The aim of this paper is to point out the peculiarities of the lexical layer as a feature of multiculturalism in Vučo's poetry for children. It will be considered separately the function of the loanword in the poem *The Dream and Reality of the Brave Koča*, *The Feats of the Fellowship Five roosters* and *Crazy bicycle*, as in the song *My father rides a tram*. The basic criterion is lexical and the sub-criterion is semantic. Observed with lexical aspect, Vučo's poetic expression is not only rich in unusual lexicon and with an extraordinary sense of the uncommonness of the lexemes used, it already shows that it is the poet in a special way connected certain words in children's poetry.

Keywords: multiculturalism, vocabulary, lexical aspect of a poetic text, Aleksandar Vučo, poetry for children.

Јана М. Алексић

Институт за књижевност и уметност, Београд
tiamataleksic@gmail.com

82.09:821.111-93-31.09 Kipling R.

Оригиналан научни рад

КУЛТУРНИ МОДЕЛИ У *КЊИЗИ О ЦУЊИЛИ* РАДЈАРДА КИПЛИНГА

Рад представља културолошку систематизацију и анализу правила уметнички опосредованих у *Књизи о цуніли* Радјарда Киплинга који су обухваћени метонимијом закон дунгле. Та правила не посматрамо само са наратолошког становишта, као интегративне делове заплета, већ, превасходно, као моделе понашања аналогоне обрасцима културе који су препознати у антрополошким истраживањима традиционалних заједница. На темељу хипотезе да је Киплингов хронотоп дунгле алегоријска представа мултикулталне средине, њене групе и колективи суживот уређују према принципа тог закона као врховног регулативног начела. Предмет нашег интересовања је и поступак подучавања и усвајања културних облика у специфичном васпитно-образовном процесу којим се дечак Могли формира као јединка оспособљена да преживи у затеченим условима, односно у задатој, традираној култури.

Кључне речи: обрасци културе, културни образац, традиција, фикција, мултикултуралност, граница

Књижевноуметничко дело *Књија о цуніли* Радјарда Киплинга у овој студији желимо да кандидујемо за референтан извор или приручник модела понашања, система обичаја, дозвола и забрана који одсликавају

суживот припаданика једне или више фикционалних заједница на симболички омеђеном простору џунгле. Ову дводелну збирку, објављену у последњој деценији XIX века (1894–1895), чини дванаест приповедних целина, али нашу аналитичку пажњу је привукао тематски обједињен венац прича о дечаку Моглију и његовим изазовима током одрастања у џунгли, међу вуковима, слоновима, пантерима, медведима, мајмунима, дивљим пчелама, змијама, јеленима, дивљим биволима, итд.

Сагласно проучавању књижевних остварења у светлу културних студија, занимало нас је како се посредством класика светске и књижевности за децу постулирају културни модели у свести младог појединца у формативном периоду. То се испоставило као прворазредан естетски изазов за самог Киплинга, без обзира на његове иницијалне стваралачке намере. Предмет нашег интересовања је и поступак подучавања и усвајања културних облика у инокосном васпитно-образовном процесу ради уобличења јединке/појединца оспособљеног да преживи у затеченим условима, односно у задатој, традираној култури. Из овога проистиче и једна условност – задата култура је за Моглија у фази његовог духовног буђења и одабрана култура готово све до завршетка последње приче.

Приликом разматрања културних модела имамо на уму да свака култура, зависно од својих оригиналних творевина и комбинације познатих елемената, опстаје као целина, чији се препознатљив профил исказује *обрасцем културе* (Јовановић 2008: 60). Држимо се зато појашњења антрополога Бојана Јовановића да је *образац културе* „етнопсихолошки израз једног колектива“, те „начин на који одређена заједница организује свој привредни, социјални и духовни живот и тиме потврђује своје људско постојање“ (Јовановић 2008: 60).

Због способности варијабилности приликом културних утицаја, међутим, за наше разматрање инструктивнији је појам *културни модел*, али у његовом редефинисаном виду, што одговара пропозицијама фикције и сложеној перспективи промишљања приповедача.

Будући да обухвата процесе давања и узимања културних дарова, које је Арнолд Тојнби назвао „културним зрачењем“ и „културним примањем“ (Тојнби 1971: 39), појам „културни модел“ открива своју флексибилност. Овај појам у себи сабира разгранату мрежу напоредних микроегзистенција и историјских наратива у културној сфери и одговара микроваријацијама које се одигравају у кратком временском размаку, те донекле утичу на промену културне слике заједнице, али не и на њено духовноисторијско суштаство (*telos*) – полазиште, исходиште и сврху (који дубински осмишљавају саму заједницу) – а што је *културни образац*. Културни модели у венцу прича о дечаку Моглију, његовој браћи, учитељима и пријатељима, поред тога што су условљени конкретном животном средином, спонтано су настали као особени израз хабитуса појединачних група унутар веће заједнице, али и као регулативни принцип по којем се усмерава њихово владање ради опстанка чланова тих група, а тиме и очувања њихових јединствених обележја.

Предуслов описа културних облика који провејавају као мотиви унутар наративног ткива и генеришу саму нарацију мора бити разумевање Киплинговог конструисаног и пред читаоце подастртог могућег света као алегорије премодерног и модерног састава друштва, џунгле као типа мултикултуралне средине, а јунака приче као персонификованих а репрезентативних представника своје групе, тиме и припадајуће им културе. *Књига о џунгли* је релевантан приказ кул-

турних чинилаца једног друштва и његовог уређења прилагођеног законитостима фигуративне поетике и персонификованог кроз систем обележја животиња, приоритетно детерминисаних инстинктом. Међутим, самосвест анималних јунака и њихов разумни и свесни одабир извесних поступака на темељу властитих преимућстава и ограничења, као особености врсте, односно групе којој припадају и коју репрезентују, указују на квалитет који надилази биолошке датости. Из тога проистиче увид у природни и културни диверзитет карактеристика и обичаја живота у џунгли, еквивалентан плурализму или мноштвености заједница настањених на једном месту. Међутим, предочене особености и културни модели, пре наводе на помисао да је приповедач желео да упризори функционисање историјски старијих друштава и њима својствене традиционалне културе. Привидни наратолошко-културолошки парадокс да се разрешити у становишту Волфганга Велша да је мултикултурални, иако тековина постколонијалног и постиндустријског периода, подједнако традиционални концепт културе јер подразумева унутрашњу хомогенизацију и спољашњу сепарацију (Velš 2001: 74). Према немачком филозофу, концепт мултикултуралности и даље поима конкретне културе као хомогене и добро разграничене, на стари хердеровски начин. Развијање навика и модела унутар Киплинговог хронотопа – иако се примарно одиграва на позадини природне селекције и борбе за опстанак – умногоме је сагласно са хипотезом антрополога Рут Бенедикт да „разноврсност културе не проистиче само из лакоће којом друштва израђују или одбацују могуће облике живота“, већ да је превасходно „последица скупа узајамне испреплетаности културних обележја“ (Benedikt 1976: 64). Отуда коначан облик сваког традиционалног друштва, дале-

ко превазилази првобитни подстицај, те зависи делом „од начина на који се дато обележје спојило с другим обележјима насталим из различих области искуства“ (1976: 64).

За разумевање дијалектике традиционално-модерно у мултикултуралној средини, каква је индијска џунгла, не смеју се пренебрегнути ни насложена пост-колонијална читања Киплингових књижевних и публицистичких радова, па и тумачења његове биографије и становишта, (из пера, на пример, Едварда Саида (Said 1994: 32, 39, 58, 60, 67, 78, 132–167; 2008: 301–304), Гајатри Чакраворти Спивак (Spivak 199: 156–163), Доне Лондри и Каролине Руни (Landry, Rooney 2010: 58–78) као флагрантног рефлекса колонијалног ума некадашње британске империје, томе следствено хегемонијалног погледа на свет представника беле расе, који, на темељу искривљеног схватања просвећености, негује, примењује, а у фикционалном домену и упризорије наслеђен систем предрасуда према другим и другачијим појединцима и културама у историјском судару/сукобу цивилизација. *Књију о џунли*, као у том смислу културолошки и аксиолошки неутралнији исход рада пишчеве имагинације, па и идеологије, разумемо као својеврсну естетску пројекцију разноликости култура. Та разноликост носи обележје мултикултуралности, можда и са футуристичким предзнаком могућег историјског разрешења или нове етапе хармоничне коезистенције хетерогених друштава у провинцијама вечне империје.

Узимамо стога у обзир и запажање Џудит ПЛОЦ да Моглијеве приче, превасходно „Моглијева браћа“ и „Кааов лов“, састављене у част солидарности живота вучјег чопора, у зависности од издања, прерастају у параболу америчког мелтинг пота (Plotz 2010: 44–45).

Иако, када је реч о тематски сроднима причама о Моглијевом друговању и узрастању са зверима, попут пантера Багире, медведа Балуга, вука Акеле или питона Каа, задржавамо извесну резерву према таквим и сличним заостренијим читавањима, констатујемо ипак да је Киплинг у овом случају уобличио уверљиву слику међусобно дивергентних, али за суживот на заједничком простору комплементарних културних облика и процеса. Реч је о нормативним инструментима – овде лајтмотивски сугерисаних у закону џунгле као најстабилнијем обрасцу културе – за очување културног диверзитета и заштиту културног идентитета различитих појединаца и мањинских заједница.¹

Ипак, у интензивним бојама Киплингове приповедачке имагинације илустровано друштво индијске џунгле одликују снажна и делотворна разграничења његових група са засебним културним моделима: „Становници џунгле не воле да буду узнемиравани и увек су спремни да се баце на рушиоце мира“ (Киплинг 2002: 44).² Закон џунгле је дакле одрживи образац културе и ултимативни принцип разграничења различитих заједница унутар једног станишта.³

-
- 1 „Такође, прихватање културних разноликости, извесан степен интеркултуралне осетљивости и културне интелигенције грађана, као способности успешне интеракције неопходне за живот у мултикултуралном окружењу који се при томе нужно претпоставља, незаобилазна су основа заопстанак и развој демократски утемељених мултикултуралних друштава. Чињеница је, међутим, да се нормативно заговарање оваквих права и њихово стварно остваривање у свакодневном животу људи и јавној сфери друштва у многим случајевима показује као неуједначено, проблематично и неоствариво.“ (Петковић 2018: 60)
 - 2 У даљем тексту сви наводи ће бити обележени бројем у заграда, будући да се односе на ово издање.
 - 3 О тим разграничењима мултикултурних заједница инструктивно пише Волфганг Велш: „На темељу ове концепције, може се по-

Имајући принципе уређења живота у џунгли на уму, можемо рећи да се испоставља упутним запажање Рут Бенедикт да је (традиционално) друштво тек у извесним приликама регулативно, при чему закон није исто што и друштвени поредак. „У простијим хомогенијим културама колективна навика или обичај могу потпуно да замене потребу за установљавањем било какве званичне законске власти.“ (Benedikt 1976: 269) Киплингов Закон о џунгли је синегдоха образаца културе традиционалне или примитивне заједнице. Међутим, поред убедљивих стилских средстава, налик народним мудростима, његове одредбе и чланови посредовани су и елементима дискурзивног говора, који реферише на административни идиом. Тиме се циљано пребацује акценат на неприкосновеност једног древног консензуса између различитих и међусобно конкурентских друштвених група.

У приповедном хронотопу нема спољашњих, физичких разграничења, већ унутрашњих, на засебна ловишта. Отуда ловачка лозинка туђинца знана сваком становнику џунгле уколико намери да лови на туђем земљишту: „Допустите ми да овде ловим јер сам гладан.“ Ту лозинку мора једнако да понавља све док не добије одговор: „Лови хране ради, али не из задовољства“ (44).

Једино спољашње разграничење су физичке границе џунгле. На почетку приповетке „Тигре! Тигре!“, посвећене Моглијевом силаску у цивилизацију, та граница је предочена на следећи начин: „На једном њеном крају лежало је мало село, на другом крају џунгла се

стићи привремени предах у погледу толеранције, прихватања и избегавања сукоба између културних група, али никада стварно разумевање. Чак ни прелаз граница које их деле. Пре би било да појам мултикултуралности претпоставља и прихвата те границе као своју основу.“ (Velš 2001:74)

пружала све до пашњака и ту престајала као секиром одсечена“ (89). Управо је за устројавање врхунаравног принципа разграничења оличеног у закону о џунгли Киплингу био потребан дечак Могли, као припитомљени странац, односно као лиминално биће које ће ту границу трансцендирати.

Читалац се са системом обичаја, навика и веровања у џунгли упознаје паралелно са духовитом причом о поступцима на који их Могли усваја, уз помоћ својих учитеља вукова, мрког медведа Балуга и црног пантера Багире. То је прича о одрастању, налик билдунгсроману, али и авантуристичким наративима о животу у дивљини. Могли је као беба усвојен и прихваћен у вучјем чопору, која се квалификује као уређена и хомогенизована заједница, самопрокламована као „Слободни народ“, са сетом властитих, интринсичних културних модела. Наслеђивањем обичаја и хабитуса, који, колико проистичу из биолошких карактеристика те заједнице, толико и из искуства борављења у џунгли, као своје природном и избореном станишту, истиче се њена „културна“ самосвест. Обликовање и развијање „човековог младунца“, без обзира на његово другачије, туђе, па чак и непријатељско порекло, одвија се стога према моделима и правилима џунгле. Испоставља се тако тачном опсервација преданог проучаваоца образаца културе Рут Бенедикт да је

животна историја сваког појединца [...], на првом месту и пре свега, прилагођавање обрасцима и мерилима који се у његовој заједници преносе с колена на колена. Од тренутка његовог рођења обичаји света у коме је рођен [у случају Киплингових прича затечен] уобличавају његово животно искуство и понашање. Кад почне да говори, он је мало ство-

рење своје културе, а кад одрасте и оспособи се да узима учешћа у активностима те културе, њене навике биће његове навике, њена веровања његова веровања, њене немогућности његове немогућности. (Benedikt 1976: 31)

С друге, пак, стране, од одгоја зависи и осећај припадности, као и уважавање различитости, јер „ниједан човек не може потпуно учествовати ни у једној култури ако није одгојен у њој и ако није живео по њеним правилима, али може да призна учесницима других култура да ове за њих имају исти онај значај који он придаје сопственој култури” (Benedikt 1976: 64).

Млади вукови из закона џунгле уче само толико колико се односи на њихов сопствени чопор, превасходно ловачку пословицу. Ипак, закон је у том делу изричит: „Ноге које каскају без шума, очи које у мраку виде, уши које чују ветар у заклону, зуби које као нож секу – то су одлике наше браће; искључени су само хијене и Табаки, шакал, које мрзимо” (43). „Човеково младунче“ Могли, за разлику од своје браће, приморан је да научи сва правила џунгле укључене у закон. Као специјалан ученик, од друге врсте, он мора да савлада и мајсторске речи и праречи народа џунгле, како би могао да затражи помоћ од свих народа џунгле „и код свега што четвороношке јури по земљи, изузев код сопственог чопора“ (45).⁴

Овладавањем моделима понашања у средини у којој је одгојен Балуов необични ученик у јединстве-

4 Балу је Моглија подучавао законима воде и шуме: како треба да разликује суве гране од здравих, како треба учтиво да разговара са дивљим пчелама када се нехотице сусретне са њиховим ројем педесет стопа изнад земље; како треба да се извини ако Манга, слепог миша, пробуди у његовом подневном сну и како треба да обавести водене змије пре него што ће да ускочити у воду међу њих (44).

ној је прилици да надиђе постулирана разграничења, слободно се креће, да искуси суштинску дихотомију живота у животињској и у људској заједници, и да, коначно, са тим спознањем, постане вођа слободног народа џунгле. Његови поступци умногоне су одређени системом усвојених правила, без обзира на то што је у међувремену освојио своју слободу и стекао антрополошки претпостављену самосвест, захваљујући којој не напушта свој матични простор, већ стиче нова уверења и обитава између задатих оквира замишљене мултикултуралне заједнице.

Закон џунгле, дакле, подразумева сједињен сет образаца културе, културних модела и правила функционисања у омеђеном простору. Његови регулативни прописи обезбеђују живот у специфичном друштву, чије су заједнице у међусобно антагонистичком положају, неретко и савезништву, али са битним уважавањем међусобних разлика и јасно успостављеном хијерархијом, односно слојевима или кастама. „Закон џунгле – који је најстарији закон на свету – предвидео је скоро све незгоде које могу да задесе народе џунгле, тако да је данас његов правилник толико савршен колико је то само временом и обичајем могао да постане.“ (123)

Најважнији члан закона џунгле, који, угред, „ништа без разлога не прописује“, забрањује животињама да лове и једу људе, осим у случајевима самоодбране (10). Овај кодекс има покриће у томе што би напад животиње на човека имало далекосежне последице за све јер је човек осветољубив. Истовремено, животиње сматрају да је човек слабије биће, због чега би њихова борба била неједнака, али и да би поједено људско месо могло да изазове неприхватљиве болести (10–11). У Киплингвој алегорији не ради се о две различите биолошке врсте, већ о видовима легитимног уређења суживота култур-

но различитих група. Њима се успостављају границе и правила: „Живи у миру с господарима џунгле – пантером, медведом, тигром. / Не сметај ћутљивом Хатију, не задиркуј дивљег вепра у јама. // Кад се у џунгли чопор с чопором сретне и једна другом се не склањају с пута, / Ти лези док говоре вође – може и добра реч спор да реши.“ (150) Индикативни су редови који говоре о природи самог закона: „То вам је Закон Џунгле – као небо ваљан и стар, / Успева вук који га слуша, а гине вук који га газе. // Као што лоза обавија стабло, тако се закон свуда пружа – / Јер закон чопора јесте вук, а чопор је снага вука.“ [...] Али глава и тело закона, његов костур и његова срж јесте – послушност!“ (150, 152)

Изгледа као да је имплицитни аутор романа желео да предочи да су дивље животиње и звери, као засебна и, донекле, изолована група, на вишем ступњу цивилизације зрелости од људи, да су организованији и принципијелнији. Донекле је тиме поставио питање негованих предрасуда о цивилизацијским дометима контактних народа и група, посебно у колонијалним земљама. Јер, ствари, сходно законима и кодексима џунгле, изгледају потпуно супротно од очекиваних или, пак, надмено подразумеваних: звери су часније и доследније од људи. Да ли је тиме сугерисана порука да су и домороци због баштињених образаца културе, ма колико овешталих, редуccionих и крутих, цивилизованији од својих, „просвећенијих“ освајача и господара? Да су ограничења и прописи Закона џунгле делотворни за све њене житеље, чиме се успоставља хармонија међу различитим животињским врстама, схваћеним као групе или колективи, сведочи и лозинка: „Добар одмор свима који се држе закона џунгле!“ (168)

Могли је најпре морао да се упозна са правилима по којима функционише његова будућа матична зајед-

ница – вучји чопор. Вуци су слободан народ и примају наредбе од вође чопора. Њихова колективна самосвест и понос због порекла и карактеристика важна је дистинкција у односу на друге групе са којима деле џунглу. Закон џунгле за њих је недвосмислен: сваком вуку је допуштено да се одвоји од чопора кад се ожени, међутим, чим његови младунци довољно физички стасају, дужан је да их изведе пред скупштину, која заседа увек када је пун месец, да би сви вукови у скупштини признали и прихватили нове чланове заједнице и пружили им адекватну заштиту док се не осамостале: „Закон џунгле одређује да у случају несагласности око примања неког младунчета у чопор треба бар два члана чопора, који му нису ни отац ни мајка, да говоре у његову корист“ (18). Чин иницијације за младе становнике џунгле представља хватање првог јелена. До тада ниједан одрасли вук не сме да их убије (16). Према закону џунгле, и Моглијев отац је дужан да га васпитава као што приличи припаднику слободног народа (21). Међутим, за Моглија, који није рођен у самом чопору, већ је у њега доведен, постоје посебна правила којима би се установио његов положај. Према закону џунгле, дечак је могао да убије кога год је желео у џунгли, али због бика којим га је пантер Багира откупио онемогућен је да убије или поједе говече (22–23).

За формирање Моглијеве слике света посредством правила који престављају својеврсно предање и баштину џунгле, али и духовну вертикалу, пресудну улогу имају његови учитељи и пријатељи медвед Балу и тигар Багира. Мрки медвед Балу је једини прихваћени туђинац у поприлично затвореној заједници вукова. Његова дужност је да, с обзиром на богато животно искуство и стечену мудрост, подучава младе вукове Закону џунгле. Црни пантер Багира усамљеник, „лукав као Табаки, јак као дивљи биво и безобзиран као рање-

ни слон“, са благим гласом као дивљи мед који капље с дрвета (19), Моглија учи практичним вештинама, будући да се искуство преживљавања у џунгли стиче од најранијег животног периода. У специфичном хронотопу Киплингвих прича игра и подука поистовећене су са видовима преживљавања у окрутним условима. Приповедач не настоји само да поступцима зачудности и уживљавања демистификује унутрашњи свет звери, већ да укаже на то да је суживот различитих врста могућ једино уколико се строго поштују правила која су изнад сваке јединке. А та правила се стварају постепено, инстинктом, предајом и непосредним искуством. Зато је култура памћења за народе џунгле врло важна.

Антипод чопорима или усамљеницима који воде уређен живот представља мајмунски народ Бангар-лози. Реч је о нехомогеној заједници, без јасног обележја и формираног идентитета. Мајмуни су својеврсни варвари у џунгли, јер живе ван закона, без вође, без памћења, целог дана се играју. Како медвед Балуг вели, „немају ни свој језик, него краду речи од других, чије разговоре прислушкују више одозго са грана. Њихова нарав није наша нарав“. Као лоша алтернатива успостављеном реду, они су изопштени, лоша анархична алтернатива:

Људи из џунгле не говоре о њима и не мисле на њих. Они су многобројни, зли, бесрамни, прљави, и једина им је жеља – ако уопште имају неке одређене жеље – да буду запажени од народа џунгле. Али ми не обраћамо пажњу на њих, чак ни када нам бацају орахе и разне гадости на главу“ (50).

На извештајан начин, овде се сугерише опасност од заједница без обичаја и традиције, од оног лошег другог, које у овом случају, није непознато, већ неприхватљиво

због својих осведочених недостатака: „Али чим би мајмуни негде открили болесног вука или рањеног тигра или медведа, одмах би дошли да га муче [...] без икаквог повода замећу љуте битке између себе, а своје мртве остављају где их становници џунгле могу видети“ (52). Индикативна је и напомена одсуства било каквог поретка или културе живљења, која је у тесној вези са памћењем, договором и унутрашњим смислом за организацију живота: „Увек имају намеру да себи изаберу вођу и да створе своје сопствене законе и обичаје – али до тога никада не дође јер им памћење не траје дуже од једног дана и стога су измислили пословицу: 'Шта сад мисле Бандар-лози, то ће после мислити џунгла.' Иако кују велике планове у будућности, тврдећи да су моћан народ, падне ли орах, насмеју се и све забораве (49). Њихова егзистенција одвија се искључиво хоризонтално, без упоришта у вертикали. Инверзно, Киплинггов приповедач, овде напомиње које све услове је неопходно испунити да би се обликовали културни модели ради хармонизације и ублажавања опасности. Као ни људи, ни звери нису бесловесна створења.

За потврду веродостојности закона џунгле као ултимативног обрасца, уједно и нормативног и емпиријски потврђеног, Киплинг уводи заједницу дивљих слонова предвођених Хатијем, најстаријим слоном у џунгли. Џунгла је, очигледно, патријархално уређена средина, са јасно успостављеном хијерархијом њених чланова. Тако регулисани односи трају у непрекинутом континуитету, према систему дозвола и забрана које се поштују посредством памћења као предуслова сваке културе. Будући да проистиче из навика и карактеристика саме заједнице, природни образац џунгле се антрополошко-културолошком речнику лако да превести у као образац културе. Према закону, када овлада суша, најстарији слон објављује тзв.

„Водено Примирје“. Како приповедач преноси, „по закону џунгле бива кажњен смрћу онај који после објављеног Воденог Примирја убије некога код појилишта“ (126–127). Тиме се ставља нагласак на значај воде за живи свет џунгле, али и на то како се треба понашати у кризним ситуацијама, не би ли се оне што лакше изнеле. Чувар Воденог Примирја је нико други до дивљи слон Хати, стар преко сто година, са својим синовима, и предстражом јеленима, дивљим свињама и дивљим биволима.

У језгру сваког обрасца културе лежи мит. Тако и овде мит служи да опише генезу настанка закона џунгле, неприкосновеног начела за осмишљавање коегзистенције више група и заједница. Отуда дивљи слон предводник, са најдужим животним стажом и најдужим памћењем, испреда мит о настанку џунгле и њеним обичајима, као и о разлогу узајамног страха људи и становника џунге, што је још један вид раслојавања. Техником сказа он обликује праслику идеалне мултикултуралности – неки вид мита о златном добу – јер се у првобитној џунгли нико никог није бојао и различите групе су живеле у хармонији и благостању. Како није било суше, плодови су расли на истом дрвету. Са њега су равноправно јели сви становници. Господар џунгле је, према Хатијевом казивању, био први слон Та: „Својом сурлом извукао је џунглу из дубоких вода; и где је он својим зубима повукао бразде по земљи, туда су потекле реке, и где је он ударио ногом, тамо су се дигла језера добре воде, а када би дунуо кроз своју сурлу [...] тада би падало дрвеће“ (139). Тада становници џунгле нису били у контакту са људима нити су знали за њихово постојање. Сви у џунгли били су један народ. Када су отпочеле несугласице група у џунгли, први слон је за судију одредио тигра. Први тигар је био по боји као „цвет жуте пузавице“, без пруга на својој

кожи. На симболичком плану, ова обележја указују на тигра као биће које још увек није искусило грех. Зато му је врховни вођа указао поверење и доделио му место са врло високим степеном одговорности: „Сви народи џунгле излазили су пред њега без страха, и његова реч била је закон целој џунгли. Када је оборио јелена и осетио мирис крви, полудевши тигар је пребегао у северене мочваре. Мирис крви осетиле су и разједињене групе и заједнице унутар џунгле без судије“ (140). Како нико није желео да наследи великог тигра и постане судија, јавио се неурачунљив и недостојан сиви мајмун. Схвативши да је први господар џунгле унео смрт у џунглу, а други срамоту, Та је био принуђен да предложи Закон као регулативни принцип који се не сме погазити. Тада је господар џунгле постао Страх. А страх је за житеље џунгле био човек у пећини. Спознавши човека, уплашене групе су се први пут одвојиле. Тигар је заправо пустио смрт у џунглу, а са смрћу се појавио Страх, па се народи џунгле боје једни других, као што тигар страхује од човека (141–145). Посредством овог мита понуђено је сувисло, мада уметничко образложење нужности постулирања културног обрасца у дестабилизованом друштву.

Захваљујући правилима џунгле, стеченим вештинама и увидима, и главном јунаку Киплингових прича, дечаку Моглију, било је могуће да се суочи са различитим искушењима, како у џунгли, тако и ван ње, током свог одрастања, али и да изгради свој аутентични идентитет на прелазу два света. Киплинг је, исписујући етиолошку и зоолошку студију несумњиво уобличио изузетно антрополошко и културолошко виђење коегзистенције различитих група и појединаца који деле заједнички простор. Скренуо је пажњу на то да животињски свет неће угрозити човека осим у циљу са-

моодбране, јер је обично човек тај који, као разумно биће, чини први корак. Поред племенитих намера да инвазивни човек XIX и почетка XX века увиди богатство диверзитета и ближе разуме његове становнике, писац је очигледно имао намеру и да предочи аналогije између принципа којима је обликован и уређен живот животињских и људских заједница. Можда чак и да посредно, естетским средствима, проговори о неопходности одржања културног обрасца као таквог. А тај наговор једног викторијанског ствараоца и интелектуалца, извесно је, проистиче из потребе да се очувају, поштују и традирају хуманистичке вредности.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Benedikt, Rut. *Obrascikulture*. Preveo Božidar Marković. Beograd: Prosveta, 1976.
- Velš, Wolfgang. „Transkulturalnost: forma današnjih kultura koja se menja“. Prevela Vera Vukelić. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 102, (2001): 70–89.
- Јовановић, Бојан. *Пркос и инај – ејнојсихолошке сјугије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
- Киплинг, Радјард. *Књига о џунли*. Превод Олга Димитријевић, редакција превода Душан Пухало. Београд: Источник, 2002.
- Landry, Donna, and Caroline Rooney. “Empire’s Children“. Caroline Rooney, Kaori Nagai (ed.). *Kipling and Beyond: Patriotism, Globalisation and Postcolonialism*. Palgrave Macmillan. 2010, 58–78.
- Петковић, Јелена. „Мултикултуралност савремених друштава: између остваривања и оспоравања демократије“. *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 160 (2018): 58–80.
- Plotz, Judith. “How ‘The White Man’s Burden’ Lost its Scare-Quotes; or Kipling and the New American Empire“. Caroline Rooney, Kaori Nagai (ed.). *Kipling and Beyond: Patriotism, Globalisation and Postcolonialism*, Palgrave Macmillan. 2010, 37–57.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

Said, Edvard. *Orijentalizam*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX veka, Knjižara Krug, 2008.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. London – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

Тојнби, Арнолд. *Исцртавање историје, Том II*. Предео Миодраг Лукић. Београд: Просвета, 1971.

Jana M. Aleksić

CULTURAL MODELS IN RADJARD KIPLING'S *THE JUNGLE BOOK*

Summary

The paper presents a cultural systematization and analysis of the rules artistically mediated in *The Jungle book* by Radjard Kipling, which are included in the metonymy Law of the Jungle. We do not look at these rules only from the narratological point of view, as integrative parts of the plot. We analyze them, primarily, as models of behavior analogous to cultural patterns that have been recognized in anthropological research of traditional communities. Based on the hypothesis that Kipling's chronotope of the jungle is an allegorical representation of a multicultural environment, its groups and collectives regulate their coexistence according to the principle of that law as the supreme regulatory principle. The subject of our interest is also the procedure of teaching and adopting cultural forms in the specific educational process, according to which the boy Mogli is formed as an individual capable of surviving in the harsh conditions, that is, in a given, traditional culture.

Снежана Шаранчић Чутура
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор
sarancic.cutura@gmail.com

82.09:821.163.41-93"19"

Оригиналан научни рад

ЕВРОПСКА КЊИЖЕВНОСТ У ЈЕДНОМ
ИСКУСТВУ СА РУБОВА СРПСКЕ
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ ПРВИХ
ДЕЦЕНИЈА ХХ ВЕКА: МИЛОШ С. МАТОВИЋ
И „УДЕШАВАЊА“ КЛАСИКА

У раду је осветљен удео Милоша С. Матовића у креирању књижевне сцене међуратног времена са аспекта његовог преводилачког, уредничког и ауторског рада којим се, на различите начине, успостављала веза са европским књижевностима и културом. Највише пажње посвећено је његовим драматизацијама/адаптацијама европских класика објављеним у „Новој ђачкој позоришној књижници“ (1924–1926). Матовићеве драмске интерпретације „Вука и седам јарића“, „Младог краља“ О. Вајлда, *Пчелице* А. Франса и *Плаве њишнице* М. Метерлинка, значајне су за општа истраживања српске (драмске) књижевности за децу, те рецепције, стваралачког читања, популаризације и дистрибуције стране продукције у Србији.

Кључне речи: Милош С. Матовић, европска књижевност, српска књижевност између два светска рата, превод, драматизација, адаптација

Научно бављење књижевношћу, па и оно окренуто проблемима присутности и утицајности различи-

тих књижевних традиција и култура у Србији,¹ и при том оријентисано на прве деценије XX века,² морало би укључити и један нарочит сегмент: дечју књигу, али не само ону која улази у репрезентативни национални фонд, већ и ону којој се тај статус не признаје по доминантној вредносној оптици заинтересованој преваходно за естетске врхове и превратничке поетике.³

1 С обзиром на то да су компаративистички приступи међуодносима српске и страних књижевности оформили замашну библиотеку, упућује се на тек неколико имена: Д. Суботић, К. Георгијевић, И. М. Петровић, Д. Пухало, Н. Наумов, С. Кабиљо-Шутић, М. Матарић, В. Вулетић, М. Стојнић, С. Вукобрат, П. Буњак, Ј. Попов, К. Видаковић Петров, Ж. Ђурић, Н. Кузмановић, Ј. Новаковић...

2 И у поменутом контексту и ван њега, оне су предмет различито конципираних истраживања, в. нпр: С. Велмар-Јанковић (1972), Б. Момчиловић (1990), Љ. Димић (1997), Ј. Деретић (2002), С. Ж. Марковић (2004), В. Матовић (2007), Ј. Милојковић-Ђурић (2008), Г. Тешић (2009), Љ. Петровић (2009), П. Пијановић (2014), Н. Вуковић (2018)...

3 Критички однос успостављен након Другог светског рата према највећем делу књижевне продукције за децу створене у првих тридесет година XX века десетине књижевника учинио је невидљивом скупином. Ту судбину, у мањој или већој мери, деле С. Бешевић, М. Петровић, А. Франићевић, Ђ. Глумац, Ј. Поповић, М. Матовић, М. Јовић, С. Динић, Д. Бандић, Д. Ђосић, П. Богдановић, Б. Сучевић, М. Сретеновић, С. Милосављевић, Н. Трајковић, М. Јанковић, С. Дукић и многи други песници, приповедачи, романописци, бајкописци, драмски писци. Не залазећи овога пута у сложеност разлога њиховог смештања у „реакционарну“, „буржоаску“, „учитељску“, „епигонску“ плејаду прећуткиваних или отвореног проскрибованих (в. нпр. Marković 1958; Petrović 1978; Cusić 1974; Tahmišćić 1979; Vuković 1989) – сложеност која проистиче из идеолошких, политичких, културолошких и поетичких промена у годинама Другог светског рата и непосредно по његовом окончању – чињеница је да пробој матрице игнорисања (који за неке ауторе пристиже већ од краја 60-их година XX века) јесте ојачао у последње две деценије. Томе су ветар у леђа дала различита теоријска усмеравања проучавања књижевности (расправе о

Разлога за такву тврдњу је више и они се не тичу пуког ревизионистичког елана, већ уверења да научна миноризација појединих аутора и књижевних токова затвара видокруг у есенцијално: у дискурсну многоликост књижевности за децу (и књижевности уопште), коју обезбеђују управо различити списатељски сензибилитети, проседеи и амбиције.

Дакако, окретање европској књижевности континуирано је присутан начин литерарног и културног општења, па у том смислу списатељи активни у првим деценијама XX века, били скрајнути или не, немају ексклузиван положај. Но изостанак увида у рад аутора са периферије критичког занимања умногоме чини упитним одговоре на бројна питања. Било да су им у фокусу друштвени, политички или културни чиниоци који су условљавали интересовање за одређене европске књижевности, било да је то процес књижевне „национализације ненационалног“ (Јанићијевић 1980: 220), интензитет и екстензитет неке књижевне појаве, појединачне текстуалне и интертекстуалне везе, праксе дечјег читања (и на страним језицима и у преводима), феномен експанзије преводне књижевности, сваковрсних адаптација и „препричавања по“ које су обележиле (и) дати период... Уопште, реч је о низу питања из домена преводне, читалачке и издавачке рецепције појединих аутора, жанрова, тема, те њиховог удела како у задовољавању и креирању књижевног укуса домаће читалачке публике, тако и спи-

канонизацији, постмодерна децентрирања критичке оптике, феминистичка и постколонијална теоријска школа, имагологија, студије културе, занимање за популарну културу, итд), те спознаја важности проучавање онога што Б. Мајхут (2013: 311–328) именује „белим подручјима“ (потпуно или готово потпуно неистражено) и онога што стаје у синтагму „црне рупе“ (истражено у границама једног идеолошко-критичког кључа и ауторитативних критичких гласова).

сатељских стратегија. Отуда се не чини илузорним подсећање на рад Милоша С. Матовића, једног од писаца за децу међуратног времена које деценијама прати безмало потпуно одсуство критичке пажње.⁴

- 4 У *Лексикону њисаца Јујославије* (осим указивања на присуство у антологији поезије за децу Ж. Карића и један некролог), не наводи се ниједна референца која би посведочила да је о његовом књижевном раду (барем до године објављивања те публикације) ико написао макар белешку или приказ. У простор академског интересовања Матовић улази са историјама српске књижевности за децу Д. Јекнића (1998) и Т. Петровића (2008), да би и у новије време каткад био апострофиран (в. Опачић 2011: 38–39; Lalatović 2019: 87; 89). Матовић је рођен 1893. у Краљеву. Одрастао је у Крагујевцу и Београду где је завршио нижу гимназију, а потом Учитељску школу у Јагодини. Учитељевао је у Србији и Македонији. За време Првог светског рата, како наводи на крају своје последње књиге за децу, „препешачио је од Забрежја на Сави преко српских, црногорских и албанских планина и последњи пут се борио с Аустријанцима испред Драча“, а потом и на Кајмакчалану и Соколу. Након Првог светског рата био је учитељ у мачванским селима, Врбасу, Суботици и Београду. У том периоду настаје највећи део његовог опуса. Уређивао је „Нову ђачку позоришну књижницу“ (1924–1926) и ту објавио: *Вук и седам јарића: дечја иџра у две слике* (1924), *Код ујке на селу: дечја иџра у једном чину са њевањем* (1924), *Млади краљевић: њозоришна иџра у једном чину* (1924), *Плава њиџица: њозоришна иџра у њри чина* (1924), *Свеџлана: дајка у њри чина* (1926). У Суботици је уређивао лист „Мирољуб“ (1927–1931), а био је ангажован и у „Југословенчету“ (1931–1934). Приредио је неколико читанки и „школских свечаности“ (избор рецитала, дијалога, монолога, драмских дела), као и књиге *Дечја радосџи* (1931) и *Најљеџши дар* (1932). Са Г. Тартаљом и П. Богдановић потписао је *Шарену књиџу* (б. г.). Осим наведеног, објавио је и: *Приче доброџи младића – за дечке и девојчице* (б. г.), *Краљичица Звездана* (1932), *Бајка о краљевићу Зорану* (1934), *Дечји рај* (1935), *Гнездо на крову и групе њриче* (1936). За време Другог светског рата био је „више од четири године у седам заробљеничких логора“ у Немачкој. По повратку из заробљеништва 1945. године радио је у редакцији „Пионира“, сарађивао у „Полетарцу“ и „Пионирским новинама“. Његова последња књига, *У вучјем завичају*, објављена је 1951. Умро је у Београду 1952. (Матовић 1951: 117–118; Stanojević 1997: 258).

Његов однос према европским књижевностима уско је везан за учитељске, уредничке и приређивачке послове којих се прихватао и даје се сагледавати са више аспеката. Први – овде посматран крајње фрагментарно – јесте упуштање у преводилачке воде, подручје у контексту књижевности за децу наслојено мноштвом додатних изазова поврх свих оних које и иначе има (в. Тропин 2014, Тропин 2016). О томе понешто говоре и *Дечја радосћ* (1931) и *Најлејши дар* (1932), књиге типичне по начину стављања стране продукције у дечји видокруг.⁵ Приређене од прилога претходно штампаних у „Мирољубу“, оне, баш као и дати лист, одражавају Матовићеву визију доброг дечјег штива, уредничке и списатељске склоности, али и општи сензибилитет једног дела српске дечје књижевности.

Међу занимљивијим прилозима у *Дечјој радосћ* је Матовићев превод приче из Андерсенових (Н. С. Andersen) *Ненасликаних слика* (уп. Андерсен 1952: 65; Матовић 1931: 8). Насловљен „Оџачарски шегрт“ и дат

5 Публикације сличне *Дечјој радосћ* и *Најлејшем дару* – у основи налик белетристичким изборима за децу – ни пре ни после међуратних година нису биле реткост. Тек ради илустрације споменуће се *Слободанка – књија за децу* (Београд: Издање Организације учитељица и забавиља, 1920) у којој је, осим текстова домаћих ауторки (М. Јанковић, Д. Ћосић и других), штампано и неколико превода/ прерада приповедних и едукативних текстова са руског, француског, енглеског и немачког; у *Најлејшој ружи*, (ур). В. Петровић (Велики Бечкерек: б. г.) место су нашли Андерсен (Н. С. Andersen), Тургенев (И. С. Тургенев), Толстој (Л. Н. Толстой) и једна домаћа драматизација „Трнове Ружице“; књиге *Лабудови* (Београд: Издање Књижарнице Томе Јовановића и Вујића, 1927) и *Галебови* (Београд: Издање Књижарнице Томе Јовановића и Вујића, 1928) приредио је А. Гавриловић и у њих унео, сем „ориђинала“, и своје преводе В. Игоа (V. M. Hugo), А. Ламартина (A. Lamartine), Р. Л. Стивенсона (R. L. Stivenson), А. Тенисона (A. Tennyson) и других аутора.

без икакве назнаке о изворном делу, а рађен по верзији на немачком језику (без прецизирања публикације и преводиоца), тај превод, бар хипотетички, јесте драгоцен за истраживања рецепције Х. К. Андерсена у Србији. Тим пре јер се *Ненасликане слике* као засебна књига на српском појављују тек 1952. у преводу Љ. Радовић. И у другој књизи Матовић се вратио данском класику преводом „Анђела“, бајке присутне на српском од 1885. у преводу П. Богојевића у „Српском забавнику“ (в. Љуштановић 2012: 32). Сем тога, у *Најлејшем дару* – где су, између осталог, и преводи прича А. Каралијчева (А. И. Каралијчев), С. Рајнхајмер (S. Reinheimer), М. Кибера (М. Kyber), Р. Демела (R. Dehmel), П. Росегера (P. K. Rosegger), Ф. Молнара (F. Molnár) и других – има још неколико наслова уз које је Матовић потписан као преводилац. Његову пажњу привукао је савременик, Е. Хилгенберг (E. Hillgenberg), учитељ, писац за децу/ младе и приређивач књига бајки,⁶ из чијег опуса је превео „Причу о дечаку пуном врлина“ и „Жеље мишјег краља“. Потписан је и испод „Јелице“ Р. Леандера (R. Leander, пс. R. Volkmanна), немачког лекара и хирурга, песника и бајкописца (*Träumereien an französischen Kaminen*, 1871) и испод „Милене“, бајке коју је „испричао по Бехштајну“ (L. Bechstein).⁷ Наполетку, у *Најлејшем дару* је и његов превод „Себичног дива“ О. Вајлда (O. Wilde), чија је преводна рецепција

6 *Schnurrige Märchen* (1920), W. Hauff, *Märchenbuch: Auserlesene Märchen* (1922), *Ramata, der Gauklerjunge* (1931); *Bahnwärters Miese: Erzähl f. Junge Mädchen* (1931); *Helmuth der Zirkusdetektiv. Eine heitere Jungen-Detektivgeschichte* (1939)...

7 Књиге *Deutsches Märchenbuch* (1845) и *Neues deutsches Märchenbuch* (1856) – популарне у Немачкој XIX века, више но оне браће Грим (J. Grimm, W. Grimm) чија их је слава касније засенила (Uther 2001: 126) – Бехштајн је сачинио је од прерада бајки већ објављених у књигама Гримових и у другим изворима.

на српском и југословенском простору, изузме ли се Андерсен, најразућенија од свих побројаних аутора, поготово када се има у виду и време након Другог светског рата (в. Тропин 2014: 191). Без обзира на то какви ће бити закључци неког будућег одмеравања Матовићеве преводилачке умешности и успешности, појединим изборима (Хилгенберг и Леандер) сврстао се међу изузетке, док се другим (Андерсен, Бехштајн, Вајлд) придружио развијеној преводилачкој пракси свог времена.⁸ Његови избори говоре о доминацији немачке књижевности и књижевности посредоване преко превода на немачки језик, а потом и о превласти сентиментално-бајковно-моралистичко-религиозног дискурса дећјег штива, омиљеног и стваралачки виталног. Обе ствари само додатно поткрепљују оно што је већ знано у научној литератури о српској дећјој књижевности међуратног времена.

Други аспект са ког је могуће сагледати Матовићев однос према страним књижевностима захвата књижевност, издаваштво, школство и позориште. Наиме, у Београду је марта 1924. покренута „Нова ћачка позоришна књижница“, едиција која се, судећи по доступним по-

8 Током 1920-их и 1930-их Андерсенове бајке штапане су у преводима В. Срнића, З. Каралић, С. Милосављевића, Т. Манојловића... О српској рецепцији Андерсенових бајки в. у: Љуштановић 2012. Бехштајнове бајке су већ с почетка ХХ века добиле друго издање на српском у преводу М. Дојчиновића (1909), а и касније су се појављивале у издању Геце Кона без назначеног преводиоца (*Одабране бајке*, 1939), те у издању Народне просвете у преводу И. Секулић (*Књића бајки од Лудвића Бехићјајна са 39 слика*, б. г.). У овде омећеном периоду Вајлдове бајке као засебне књиге појављују се у Загребу у преводу И. Великановића (*Млади краљ и друге приповијести*, 1918), у Сарајеву у преводу П. Слијепчевића (*Срећни Царевић и друге ћриче*, 1921), затим, без имена преводиоца, у издању Геце Кона и „Златне књиге“ (*Бајке*, 1936), потом у преводу С. Милосављевића (*Златнојрсћи краљевић*, 1938).

дацима, одржала до 1926. и то понајвише захваљујући Матовићу као уреднику, рекламеру и аутору.⁹ Да тај издавачки потхват није био лако остварен илуструје његов текст штампан на унутрашњим страницама корица осме свеске из 1926. Осим што је подсетио читаоце на већ објављена „дечја и омладинска делца“, понудио се као ентузијастичан саветодавац уверен у моћ аматерске импровизације,¹⁰ истакао задовољство због лепог пријема (осамдесет приказивања објављених комада за две године), због похвала у штампи, доброг одзива „у растурању наших јевтиних издања од стране пријатеља и другова“, препорука које је за поједине наслове дало Министарство Просвете и дозволе да их „може превести и штампати једна чешка Ђачка Позоришна Књижница“, потцртао је (и графички, већим и масним словима) да ће „Књижница“ настојати да опстане без обзира на то какве је све материјалне тешкоће прате.

Оно што је том настојању сам дао као аутор било је амбициозно. За превод/ драматизовање/ адаптирање бирао је више но значајне наслове: „Вука и седам јарића“, „Младог краља“ О. Вајлда, *Пчелицу* А. Франса (A. T. François) и *Плаву ијџицу* М. Метерлинка (M. Maeterlinck). Све и да се помније никада не погледају

9 То што је објављивао у едицији коју је покренуо и уређивао може се двојачко тумачити: или као нечасно употребљавање едиције зарад сопственог афирмисања, или као доказ свесрдног уредничког залагања за сопствену идеју.

10 „Редитељима дајем сва потребна обавештења, чим их потраже. Сваки комад може се свуда одиграти, макар како то тешко изгледало читајући комад. Исти комад може се дати и на модерној позорници и у скромној сеоској школи или кафани. Главно је мисао писца истаћи, а средстава за то има свуда доста. Ко жели приказивати, нека у писму опише место позорнице и шта нема, а комад тражи, наћи ћемо заједно начина да се постигне успех“ (Матовић 1926: б.с.).

исходи његових „удешавања“, настојање да се светски позната дела нађу у новом облику и лако доступним, штампарски и графички скромно опремљеним издањима за широко одређену (ђачку) публику, и да уместо уобичајених шаљиво-дидактичких игроказа писаних најчешће на брзу руку (што ни Матовићу није било страно) и посебно омиљених драматизација усмених бајки, коначно и „оживе“ на сценама „сеоских школа“ (и „кафана“) – има своју тежину: књижевну, педагошку и културолошку.

Уопштено гледано, оно што је на цени у савременом вредновању драматизација/ адаптација за децу (в. нпр. Крчмар 2009; Млађеновић 2017; Gruić 2017), а што би се у најкраћем могло одредити као разнолико пародијско читање извора, у Матовићевом приступу није изостало. Он јесте понудио властиту интерпретацију и драмску верзију изабраног. Успелост његових књижевних и драматуршких решења друго је питање и посебна тема за посебне расправе. Оно што му се, у најмањем, мора признати је слух за сценски потенцијал одабраног. Имајући у виду да су драматизације и адаптације сложен захват, без обзира на то о ком поступку је реч и у којој мери (и да ли уопште) успевају да потврде постојање стваралачке (ре)креације извора у обличју новог дела, те да њихов успех умногоме зависи и од способности да се, за почетак, изабере остварење податно за сценски језик, тај слух није споредан.

Прва драматизација којом је „Нова ђачка позоришна књижница“ и отпочела постојање је *Млади краљевић – њозоришна иџра у једном чину* (књ. 1, св. 1, 1924). Уз страна издања Вајлдове *Куће нарова* (*A House of Pomegranates*, 1891) из које је бајка „Млади краљ“, Матовићу је на располагању био и превод И. Великановића

из 1918.¹¹ Уколико ова бајка проблематизује темељна питања Вајлдове поетике и схватања уметности, идентитета, лепоте, њене материјалне појавности, порекла, рецептивности, корисности, те питање духовне лепоте до које се пристиже одрицањем од уживања у сензуалности предметног света,¹² онда је одсуство кореспондирања драматизације са изворником видљиво најпре у игнорисању Вајлдове аутополемичности којом је задирао у властити естетицизам, релативизујући га и унеколико негирајући га јер ће врховну вредност изнаћи у лепоти другог кова: хришћанској етици самилости и љубави према ближњем. Уз све друго, каткад и тенденциозно изостављено,¹³ Матовић избацује све чиме се у изворном делу потцртава опчињеност Младог краља дворским предметима (које спомиње углавном у ремаркама, и у основи оставља у равни мртвог декора или, у најбољем случају, сценографског оквира), јер његово обликовање овог јунака драмски набој не види у преображају естете у изопштеника анђеоског лика, већ у осујећеној слободи, засужњивању „пастирчета“ дворским конвенцијама, формалностима, ласкањима, интригама... Премештањем акцента на краљевићеву меланхоличну природу и чежњу за негдашњим „шум-

11 У књизи Вајлдових бајки у преводу П. Слијепчевића из 1921, која је Матовићу такође могла бити позната, ове бајке нема.

12 Избор релевантних референци домаћих и страних аутора који су се тиме бавили у оквирима тумачења ове бајке и ван њих, в. у: Миџетић 2015.

13 Рецимо, изоставља спомен на љубавну везу краљеве јединице која није била окончана браком, могуће је зато што тај мотив процењује као неприкладан за дечју сцену. Уместо тога настоји обликовати неку врсту интриге која живи међу дворским намесницима и ствара извесну политичку тензију међу присталицама и противницима Младог краља, што остаје нејасно, са много алузија на причу која се крије „испод“ површине.

ским животом“, за козама и планинама, топлином интиме сиротињске колибе у којој је одрастао, дрводељом који га је одгајао, за непосредношћу, самоћом, дечјим данима и игром, Матовић наговештава (јер убедљивог, правог драмског развоја овде нема) конфликтну ситуацију у којој се нашао, условно казано, русоовски тип човека. Сем тога, добрим делом његова драматизација настоји да буде похвала свему што улази у мит о детињству као златном добу чистоте, искрености, невиности и слободе. Вредносну платформу сачињену од та два елемента он уткива у суштину властите визије Вајлдовога јунака и преноси је у сферу његових владарских особина (у чему, макар латентно, истрајава повезница са критичком димензијом изворног дела). У свему томе питање религије и вере остаје видно присутан слој, донекле и свему надређен јер се структурирање ове верзије „Младог краља“ доследно везује за тезу о излишности цркве као посредника између човека и Бога. Од самог почетка Матовић потцртава краљевићеву склоност „старој вери“ и знању да је „Бог свуда и на сваком месту“ и да „воли да му се молимо од срца и како ко уме“ (1924а: 3) и на тој основи настоји да заснује представу о јунаку као несхваћеном и другачијем, а онда иоле и нужно тензичност радње. Његов дечак из народа јесте народни краљ, намах препознат и слављен у простом руху и с трновитом гранчицом руже уместо круне, па је цео склоп завршнице извора – иначе драмски и идејни врхунац – овде напросто сасечен: нема путовања главног актера ка цркви, ни боравка у цркви, ни молитве, ни дотиција божанске промисли, ни екстатичности религијске атмосфере. У целој драматизацији, а посебно у њеном финалу где краљ познаје свој добри народ и народ познаје свог доброг краља без посредника, слутти се и нарочита интенција. Колико је у величању не-

патворене љубави између владара и народа присутна рефлексија друштвено-политичке климе из средине двадесетих година XX века у којој је династичка лојалност просветних радника била непрестано на провери,¹⁴ остаће недоречено. У истом стању оставиће се и друга могућност: да Матовићева драматизација протура својеврсну критику тадашњег дворског естаблишмента и поретка с мишљу да је неки *нови и друџачији* краљ једина узданица за срећну краљевину. Знајући да је овај комад намењен за дечју сцену и дечје извођење, та политичност најављује засебна размишљања о идеолошкој употреби дате бајке.

Наредно драмско дело, *Вук и седам јарића* (књ. 1, св. 3, 1924), Матовић је радио „по Х. Беру и нем. бајци“. Како је реч о драматизацији познате усмене приче у запису браће Грим коју је за дечје позориште написао Х. Бер (Н. Ваер), *Der Wolf und die sieben Geißlein: ein Märchenspiel in drei Akten; für das Kinder-Theater* (1921), Матовић је заправо понудио преводну адаптацију тада савременог текста. Домишљање о разлозима због којих му је баш ово обличје „Вука и седам јарића“ било занимљивије од Гримоваг,¹⁵ може ићи у различитим правцима. Изузме ли се најочитији – посезање за већ готовом драматизацијом коју је ваљало превести и прилагодити новом

14 О односу власти према просветним радницима датог времена в. у: Petrović 2009: 173–208.

15 Њихове бајке присутне су у Србији што на немачком и другим страним језицима, што у преводима (од 1902) у облику појединачних бајки/прича као засебних књижица и/или сликовница (попут управо *Вука и седам јарића* из 1926. године у издању Свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга), у различитим изборима народних бајки, компилацијама и збиркама које се у првој половини XX века јављају у преводима Г. Регнеровића, М. Вујакије, А. Милосављевића, Д. Јовановића, В. Срнића, П. Филиповића, Д. Илића (в. Стаматовић 1988: 75–87).

културном миљеу – претпоставка је да су томе допринели и атмосфера и дух Берове „сценске бајке“.

И у Беровој и у Матовићевој обради генолошка сложеност ове усмене приче (в. Намеђак 2010: 102–115) ишчитана је са нагласком на причу о животињама, док су се у други план потиснуле карактеристике фолклорних прича упозорења и бајки (чије поједине структурне одлике могу постојати и у причама о животињама – в. Прор 1982: 109). Бавећи се драмском бајком у српској књижевности и позоришној пракси М. Млађеновић наводи различите методе преобликовања фолклорног од којих би се овде, уз извесна ограничења, могао распозати онај теоријски идентификован као „оригинална надоградња приче“ (2009: 107). У том смислу тумачи се увођење нових ликова (Медвед, Зечица), умножавање ситуација,¹⁶ повремено ретардирање радње, минимализовање елемената бајковне структуре, испољавање склоности појачаном упливу реалија, тривијализацији реплика, карикатуралности појединих актера... На пример, у Матовићевом тексту Вук није тек страшна претња већ и помало карикирани неспособњаковић; Пекар није тек невољник који од страха помаже Вуку већ и пијаница и преварант који подваљује бајате перече и троструко наплаћује робу; Коза није само брижна мајка већ је са Зечицом, „драгом пријом“, и део тандема доконих „торокуша“ које верују у информације из извора „рекла–казала“, прате једна другу до куће и вајкају

16 То је приметно већ од експозиције. У уводној сцени Вук се буди гладан и јадикује јер не зна како да се домогне „мастног залагаја“ све док га Медвед (једнако халапљив и спреман да се задовољи „матором Козом“ и који до краја завршава са Вуком у истом бунару), не упути на кућу у коју се уселила Коза с јарићима и открије му како их може преварити и појести (Матовић 19246: 3–5).

се на лоша времена, у чему провејава тежња ка комичком рабљењу стереотипа о „женској“ природи, а онда и критика родитељства јер се сутерише да одговорност за умало фаталан догађај не лежи само на плећима злог Вука или неискусних јарића. Траг реалистичко-хуморне атмосфере и стилизација појединих реплика у маниру фамилијарног, колоквијалног, жаргонског говорења и фразеологије („немам шта да прожваћем“, „масни залогјчићи“, „матора козетина“, „чек да гуцнем још малчице“), упућују на прилику да се назре и понешто блиско депатетичном изразу савремене драмске продукције за децу, што је један од разлога за нова враћања овом тексту.

Преводом и адаптацијом Берове драматизације „Вука и седам јарића“ Матовић се наметнуо као име које се не би смело игнорисати у проучавањима рецепције датог наратива, и уопште народних прича и бајки у редакцији браће Грим. То вреди и за истраживања усмерена на природу, фреквентност и утицајност страних драматизација у Србији првих деценија XX века (и ван тих ограничења); и за погледе у конкретна књижевна, драматуршка и сценска модулирања приче и данас атрактивне бројним прозним, драмским, луткарским и анимирано-филмским интерпретацијама; и за проучавања дуге традиције драмског читања „Вука и седам јарића“, како у Немачкој (в. у: Klotz 1999: 457–458), тако и ван њених граница. Штавише, и мимо конкретног наслова, истраживање стваралачке рецепције бајки и прича браће Грим у српској дечјој књижевности и преко оваквих прилога – језички, жанровски, стилски вишеструко „преломљених“ – може доћи до важних одговора. Поготово ако се прихвати да понирање у присутност немачке усмене традиције из Гримових записа у домаћој науци нема интензитет какав се види,

на пример, у бављењу отисцима Андерсенове ауторске поетике. Бајкама и причама браће Грим признаје се значај у смислу провоцирања „стварања књижевног вида за децу“ у доба романтизма (Марковић 1988: 61). Но, како су се оне, и у изворном и у посредованом облику, уистину корениле, шириле и пародирале у српској дечјој књижевности, од деветнаестовековних посрба до *Браће Грим С. Пешића* или Ршумовићеве „романтичне комедије“ *Усиавана лејошница* и многих других (не само драмских) дела – за сада је питање без одговора у исцрпним монографским студијама.

Матовићев наредни избор – адаптација Метерлинкове *Плаве њице* (*L'Oiseau Bleu*, 1908) – најамбициознији је у „Новој ђачкој позоришној књијници“ (књ. 1, св. 4, 1924), и списатељски, и маркетиншки. Чувена драма белгијског нобеловца могла му је бити позната из неког издања на страним језицима, или из превода М. Видаковића објављеног у „Српској ријечи“ 1912, а потом и као засебна књига 1918, или, можда, из „Хрватске позорнице“ где је 1913. штампана у преводу непотписаног преводиоца. Матовићево улетање у такав подухват било је оснажено изузетношћу светске рецепције *Плаве њице*, која датира од премијерног извођења 1908. у Москви и режији Станиславског (К. С. Станиславский), затим и изузетношћу опште рецепције Метерлинка у Србији,¹⁷ а коначно и личном потребом да дечјој сценској игри понуди тада савре-

17 „Неоромантичарски чудесни и декоративном фантастиком богати“ многи симболистички Метерлинкови комади наишли су крајем XIX и почетком XX века на добар пријем код публике, која је, сматра се, била сензибилна за поетику лирске и драмске бајке, па не изненађује што је тих година његов одјек видан у појединим драмским делима Б. Нушића, А. Шантића или М. Настасијевића (Vučković 1982: 413).

мено (показало се и свевремено) дело неспорне вредности. Знајући да је, иако „намијењен дједи, раскошно маштовит, препуњен чаробним бојама и сликама, блистав од водопада глазбе ријечи и пјесничких симбола, треперав од откривања значења – тај артистички текст тек дјеломично достижан дједи“ и да се због театарске захтевности веома ретко изводи (Crnković i Težak 2002: 92),¹⁸ *Плава њишица* била је и остала огроман изазов.

Матовићева адаптација у позоришну игру за децу позорницу – уз устаљено посрбљавање имена и детаља, неопходна сажимања радње, дијалога, сцена и ситуација, композициона одступања и упрошћавања – минимализује симболистичко-лирску димензију извора. Оно због чега је *Плава њишица* означавана најавом авангарде и ремек-делом алегоријског позоришта овде јесте присутно, али у знатно редукованом облику. То је јасно већ при првом погледу на списак лица: изузев Времена, међу драмским актерима нема Светлости, Материнске љубави, Велике Радости, Домаће Среће, Дебеле Среће, Ноћи, Шећера, Хлеба, Пса, Мачке, Ватре, Воде... Матовићево тражење равнотеже између раскоши Метерлинковог поетско-фантазмагорично-ониричко-сликовно-симболичко-философског језика, реалних могућности реалних поставки на школским позорницама и властитих драматуршких моћи, сачувала је голу окосницу *Плаве њишице*: „Догађа се у сну или на јави. То је за децу све једно. Први чин претставља беду садашњице и снове о лепшој будућности. Други чин је царство вечног забо-

18 Текст М. Ђукић о позоришној рецепцији М. Метерлинка у Србији и Црној Гори доноси и податке о извођењу *Плаве њишице* у Новосадско-осјечком позоришту 1934, потом у сомборском Народном позоришту 1974. године. У Београду је приказана први пут 1993. на сцени Југословенског драмског позоришта, потом 2008. у Позоришту „Бошко Буха“ (2016: 148–149).

рава наших покојника. Трећи чин је лепша будућност о којој и деца сновијају“ (Матовић 1924в: б.с.). У та три корака, утисак је прилично вештим, динамичним структурирањем дијалога, приказани су доживљаји деце у различитим просторним и временским сферама, у реалности свакидашњице, у свету оностраног, сновидног и ирационалног, те у контактима са натприродним бићем, мртвима и нерођеном децом које Време, по реду, пушта на овај свет. Међутим, иако сва свођења мисаоне, метафоричке, фантазијске и композиционе сложености извора завређују коментар, сам свршетак захтева посебан осврт. Наиме, у Матовићевој адаптацији дечја ониричка пустиловина окончана је добављањем плаве птице: девојчица је износи „у недрима“ из Краљевства будућности и са братом „бега“ од Времена. Такво финале, у ком се све зауставља на размеђу двају облика егзистирања, између јаве и сна, пружа прилику за читање посебности адапторове интерпретације крунског Метерлинковог симбола: плава птица остаје, с једне стране, химера, сан о срећи, апстракција, бајковни и бајколики фантазам и, с друге стране, могућа реалност, опипљива онолико колико је то племенита душа и чисто срце, оно место у дечјим „недрима“ на ком се у овом случају и наша. Отуда делује да се у Матовићеву адаптацију не би могли по аутоматизму пресликати закључци приступа који показује да је у Метерлинковој чаробној игри „потрага за плавом птицом динамична нит унутрашњег сукоба јунака у чијој недостижности се очитује читава трагичност индивидуалног – јунака у драми, и колективног – људског рода“ (Весковић 201: 151). Овде флуид резигнантног није искључен, али јесте затомљен снажном вером у детињство: оно плаву птицу може наћи, чувати, сачувати и донети, а пре свега може *бити оно* што улази у језгро датог симбола. Како је овај комад штампан недуго по окончању

Првог светског рата, та идеалистичка, оптимистична, па и митотворна вера у нове генерације и нови свет, има и своју социолошку подлогу, и јасно идеолошко зрачење.

Комад насловљен *Свејлана – бајка у три чина* (књ. 2, св. 8, 1926) Матовићева је драматизација романа *Abeille Conte* (1883) А. Франса,¹⁹ који се на српском појавио као *Челица* 1923. у преводу В. Р. Петровића. То издање, као и каснија под насловом *Пчелица*, 1940, 1951, 2006. и 2009. године, указују на скоковито, али и континуирано интересовање у неколико битних етапа историје српске дечје књижевности. У датом времену Матовићев избор био је последица и добре рецепције А. Франса, аутора несумњиво привлачног српским издавачама и читаоцима првих деценија ХХ века. Уопште, у првој четвртини ХХ века Франс се успиње на сам врх и постаје једна од „најблиставијих књижевних личности у Европи“, да би касније бивао деградиран и препуштен заборава (Tibode 1961: 554). Ипак, чини се да је главни разлог за овакав Матовићев одабир у поетичкој блискости и истоветној свести о важности књижевног задовољавања потребе за тзв. вилинском причом као претпостављеном константом дечје читалачке глади.

Структура која релативизује беспоговорно смештање Франсове *Пчелице* међу бајке и уводи је међу романе, саздана је од фолклорних предања, бајковних елемената усмене и писане традиције, фантастике, морализма, „галантних“ љубавно-пустоловних приповести – свега чему су наклоњени списатељи попут Матовића.²⁰ У датој драматизацији књига француског нобеловца подлегла је, сасвим логично, значајним ре-

19 Наслов изворног дела Матовић не наводи. У поднаслову његове драматизације стоји само да је рађена „по приповеци Ан. Франса“.

20 То потврђују и његови романи, *Краљичица Звездана* и *Бајка о краљевићу Зорану*.

дукцијама. Неке од њих подривају мотивациони склоп и само разумевање,²¹ али је најочљивији изостанак симетрије између приказа судбине мушког и судбине женског актера у оностраном простору, паралелизам који је у изворном делу с разлогом конструисан. Главница Матовићевог драмског уобличавања окренута је животу јунакиње међу патуљцима, драми залудног удварања патуљачког краља и драми њене жудње за вољеним младићем и завичајем. Судбина мушког јунака у вилинском подводном царству, године стасавања и опирања вилинској љубави, приказ његовог спасавања из ропства уз помоћ краља патуљака, повратак у родни крај, сазнање о судбини Светлане/ Пчелице, припреме за поход којим ће је изабавити – у Матовићевој драматизацији је или невидљиво или споредно. Упркос баласту који стварају неке недоречености, епски комодитет романа јесте „преведен“ у језик драмских сцена, слика и ситуација. Тиме се, ако ништа друго, потврдио позоришни потенцијал Франсовог дела, чија сижејна динамичност са забранама и кршењима забрана, измештањима у подводна и подземна царства, осујећеним љубавима, конфронтацијама људских и нељудских ликова, баш као и визуелно атрактивни прикази земаљског и оностраног у једној сентиментално-бајковитој чаролији, могу пуним животом заживети на сцени, посебно убедљиво на оној која костимографски и сценографски неће шкртарити. Како је, пак, све то заиста изгледало на позорницима за које је Матовић ову драматизацију наменио, и овим и свим другим поводима о којима је било речи, остаје неодгонетнуто.

21 Рецимо, конфузија због немогућности да се одгонетне како јунаци од уводних сцена у којима су брат и сестра до краја постају брачни пар, настаје због изостављања првих поглавља извора, уједно и једне од значајних конвенција оваквог типа романа.

Ван сумње је да би подаци о непосредном сценском реализовању и о критичким коментарима у периодици, допринели бољем разумевању Матовићевих домета. Исто би учинила и истраживања присутности наведених дела на школским, аматерским сценама и професионалним поставкама у званичним театарским кућама у Србији. Ипак, и без тога, гледајући само штампано обличје његових драматизација/ адаптација у оквири-ма едиције коју је покренуо и уређивао (што у области драмске књижевности за децу није једино што је написао), може се рећи да је био активан учесник свега што је условило да се међуратни период препозна као време страственог драмског стварања за децу (Mladenović 2009: 9).²² На питање да ли од његове страсти за преиначавањем страних дела у предложак за сценску игру српска дечја књижевност има више штете или користи, и да ли је „Нова ђачка позоришна књижница“ краткотрајна и квалитетом понуђеног безутицајна епизода у историји позоришних библиотека за децу у Србији, могу се дати различити одговори.

Из визуре која је овде постављена као примарна, а по којој бављење ауторима, делима и тенденцијама на рубовима великих литерарних, уметничких и културних збивања и превирања није са научног становишта „бура у чаши воде“ већ неопходност, Матовићу не следује архивска судбина. Његови преводи/ драматизације/ адаптације Андерсена, браће Грим, Бехштајна,

22 При том се мисли на оно што је излазило испод Нушићевог пера, али на оно што је низ других аутора (М. Сретеновић, С. Бешевић, И. Митровић, Ј. Удицки, Б. Лукић, Д. Ћосић, С. Милосављевић, Ж. Вукадиновић, Д. Бандић, итд), објављивао мимо или у оквирима едиција какве су „Библиотека Малог позоришта“, „Библиотека Дечјег листа“ или „Позоришна библиотека подмлатка Црвеног крста“.

Вајлда, Метерлинка, Франса и других европских писаца, надилазе значај затворен у међе индивидуалне учитељске, уређивачке, издавачке и списатељске агилности. Већ самим постојањем, тај део његовог рада истраживачки је провокативна грађа за дочитавање слике о разумењости и динамичности маргинализованих контактних веза српске и страних књижевности, о преводним и стваралачким интерпретацијама књижевности са европског тла, а тако, коначно, и за дочитавање слике о путевима и начинима обликовања националног корпуса српске дечје књижевности.

ИЗВОРИ:

- Матовић, Милош С. О. *Вајлд: Млади краљевић – ѿзоришна иџра и једном чину*, удесио М. С. Матовић. Београд: Нова ђачка позоришна књижница, књ. 1. св. 1, 1924а. Штампано.
- Матовић, Милош С. *Вук и седам јарића*. По Х. Беру и нем. бајци написао М. С. Матовић. Београд: Нова ђачка позоришна књижница, књ. 1. св. 3, 1924б. Штампано.
- Матовић, Милош С. М. *Метерленк: Плава иџица – ѿзоришна иџра у иџри чина*, за дечју позорницу приредио М. С. Матовић. Београд: Нова ђачка позоришна књижница, књ. 1. св. 4, 1924в. Штампано.
- Матовић, Милош С. *Светлана – бајка у иџри чина ѿо иџриовеци Ан. Франса*, за дечју позорницу написао М. С. Матовић. Београд: Нова ђачка позоришна књижница, књ. 2. св. 8, 1926. Штампано.
- Матовић, Милош С. (ур). *Дечја радосиџ*. Суботица: [б. и.], 1931. Штампано.
- Матовић, Милош С. (ур). *Најлеиши дар. Прииовейке за дечачке и девојчице*. Београд: Издање књижаре Јеремије Цељебџића, 1932. Штампано.
- Матовић, Милош С. *У вучјем завичају*. Београд: Дечја књига, 1951. Штампано.

ЛИТЕРАТУРА:

- Андерсен, Ханс Кристијан. *Ненасликане слике*. Превод Љ. Радовић. Београд: Просвета, 1952. Штампано.
- Велмар-Јанковић, Светлана. *Књижевности између два раића*. Београд: Нолит, 1972. Штампано.
- Весковић, Јелена. „Структуралне вредности драме *Плава њишица* Мориса Метерлинка“. *Лийар* 61 (2016): 137–152. Штампано.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: NIO Univerzitetska riječ, 1989. Štampano.
- Вуковић, Ново. *Иза іраница моіућеі. Фанііасіічно и чудесно у књижевним дјелима за гјецу насііалим у іериоду између два свјејіска раііа на сріскохрваііском језичком іодручју*. Подгорица: Матица српска, 2018. Штампано.
- Vučković, Radovan. *Moderna drama*. Sarajevo: IRO „VeselinMasleša“, 1982. Štampano.
- Gruić, Iva. „Dramatizacija i/ ili originalni autorski tekst“. *Kazalište* 69–70 (2017): 46–52. Štampano.
- Деретић, Јован. *Исііорија сріске књижевности*. Београд: Просвета, 2002. Штампано.
- Димић, Љубодраг. *Куліурна іолиііка Краљевине Јуіославије 1918 – 1941*. Београд: Стубови културе, 1997. Штампано.
- Ђukić, Marjana. „Raznovrsne interpretacije u recepciji Mauricea Maeterlincka u Srbiji i Crnoj Gori“. *Književna smotra* 180/ 2 (2016):145–152. Štampano.
- Јанићијевић, Јован. „Превођење и усвајање страног у националној књижевности“. *Преводна књижевности – зборник радова Четвртіих деоірадских іреводилачких сусретиа 8–9. децембар 1978*. Београд: Удружење књижевних преводилаца Србије: 216–220. Штампано.
- Јекнић, Драгољуб. *Сріска књижевности за децу. Исііоријски іреілед*. Београд: МАК, 1998. Штампано.
- Klotz, Aiga. *Kinder-und Jugendliteratur in Deutschland 1840–1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache. Band V (T–Z). Mit zwei Nachträgen: Die Märchen der Brüder Grimm, Tausendundeine Nacht*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1999.

- Крчмар, Весна. „Драматизација – шта је то?“. *Тумачење књижевної дела и методика насћаве*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2009: 263–274. Штампано.
- Lalatović, Jelena. „’Jugoslovenski srednji vek’ – diskursi nacionalizma, modernizacije i tradicije u časopisu ’Jugoslovenčė’“. *Часојиси за децу: јуословенско наслеђе (1918–1991)*, (ур.) Т. Тропин и С. Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019: 73–91. Штампано.
- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у оілегалу кулћуре*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012. Штампано.
- Marković, Slobodan. „Književnost za decu nastala između dva svetska rata na srpskohrvatskom jezičkom području“. *Književnost za decu i rad u dečjim bibliotekama. Zbornik materijala sa seminara za rad u dečjim bibliotekama*. Београд: Savet društva za staranje o deci i omladini Jugoslavije, 1958: 60–113. Штампано.
- Марковић, Слободан Ж. „Место бајки браће Грим у књижевности за децу на српскохрватском језику“. *О двестіаіодіишњици Јакоба Грима (Зборник радова са научној скуіа одржаној од 12. до 14. новембра 1985)*, (ур.) П. Ивић. Београд: САНУ, 1988: 59–64. Штампано.
- Марковић, Слободан Ж. *Срјска књижевност између два свейска раіа (іојаве, іисци и дела)*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004. Штампано.
- Матовић, Весна. *Срјска модерна. Кулћурни обрасци и књижевне ідеје. Периодика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007. Штампано.
- Мажут, Берислав. „Bijela područja i crne rupe povijesti hrvatske dječje književnosti“. *Veliki vidar. Stoljeće Grigora Viteza*, (ур.) М. Protrka Štimec, D. Zalar i D. Zima. Загреб: Ућителјски факултет Свеућилишта у Загребу, 2013: 311–328. Штампано.
- Милојковић-Ђурић, Јелена. *Усїони срјске кулћуре. Музички, књижевни и ликовни живої 1918–1941*. Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2008. Штампано.
- Mirčetić, Predrag. *Shvatanje umetnosti u kritičkim ogledima i prikazivanje umetnosti u prozi Oskara Vajlda*. Doktorska disertacija. Београд: Filološki факултет, 2015.

- Mladenović, Milivoje. *Odlike dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu*. Novi Sad: Sterijino pozorje/ Pozorišni muzej Vojvodine, 2009. Štampano.
- Млађеновић, Миливоје. *У замку замки. Драмски и сценски њоџенцијал њоезије и њрозе за децу*. Сомбор/ Нови Сад: Градска библиотека „Карло Бијелички“/ Змајеве дечје игре, 2017. Штампано.
- Момчиловић, Бранко. *Из историје јуословенско-британских културних веза од 1950. године до Другој светској рати*. Нови Сад: Филозофски факултет, 1990. Штампано.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга/ Учитељски факултет, 2011. Штампано.
- Petrović, Ljubomir. *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*. Београд: Institut za savremenu istoriju, 2009. Štampano.
- Petrović, Mirko. *Lastavica – biblioteka i kolonija dječje jugoslovenske književnosti (biblioteka 1954–1978, kolonija 1959–1978)*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1978. Štampano.
- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008. Штампано.
- Пијановић, Петар. *Српска култура: 1900–1950*. Београд: Службени гласник, 2014. Штампано.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Prevod P. Vujičić, R. Matijašević i M. Vuković. Београд: Prosveta, 1982. Štampano.
- Стаматовић, Десанка. „Први преводи бајки браће Грим на српскохрватски језик“. *О двестогодишњици Јакоба Грима (Зборник радова са научној скупи одржаној од 12. до 14. новембра 1985)*, (ур.) П. Ивић. Београд: САНУ, 1988: 75–87. Штампано.
- Stanojev, Bogdan. „Miloš S. Matović“. *Leksikon pisaca Jugoslavije*, IV, М–Њ. Novi Sad: Matica srpska, 1997: 258. Štampano.
- Tahmišćić, Husein. „Zapis o jugoslovenskim književnostima za djecu i omladinu“. *Detinjstvo* 3 (1979): 62–67. Štampano.
- Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност/ Службени гласник, 2009. Штампано.
- Tibode, Alber. *Istorija francuske književnosti od 1789. do naših dana*. Prevod M. Šamić. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1961. Štampano.

- Тропин, Тијана. *Теоријски аспекти перевођења књижевности за децу са сћановишћиа сћудуија кулћуре*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2014.
- Тропин, Тијана. „Преводна књижевност за децу као први сусрет са другим културама: тактике упознавања“. *Компартитивна књижевност: теорија, тумачења, перспективе*. Београд: Филолошки факултет, 2016: 299–308. Штампа­но.
- Uther, Hans-Jörg. „Fairy Tales as a Forerunner of European Childrens Literature: Cross-Border Fairy Tale Materials and Fairy Tale Motifs“. *Narodna umjetnost* 38/1 (2001): 121–133. Штампа­но.
- Hamersak, Marijana. „Životinja, жанр i kroatologija“. *Kroatologija* 1 (2010): 102–115. Штампа­но.
- Crnković, Milan i Težak, Dubravka. *Povijest hrvatske dječje književnosti (od početaka do 1955. godine)*. Zagreb: Znanje, 2002. Штампа­но.
- Cucić, Sima. *Iz dječje književnosti II. Ogledi i članci*. Zrenjanin: Kulturni centar, 1974. Штампа­но.

Snežana Šarančić Čutura

ЕВРОПСКА КЊИЖЕВНОСТ У ЈЕДНОМ ИСКУСТВУ СА РУБОВА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ ПРВИХ ДЕЦЕНИЈА ХХ ВЕКА: МИЛОШ С. МАТОВИЋ И „УДЕШАВАЊА“ КЛАСИКА

Summary

У раду је осветљен удео Милоша С. Матовића у креирању књижевне сцене међуратног времена са аспекта његовог преводилачког, уредничког и ауторског рада којим се, на различите начине, успостављала веза са европским књижевностима и културом. Највише пажње посвећено је његовим драматизацијама/адаптацијама европских класика објавље-

ним у „Новој ђачкој позоришној књижници“ (1924–1926). Матовићеве драмске интерпретације „Вука и седам јарића“, „Младог краља“ О. Вајлда, *Пчелице* А. Франса и *Плаве њивице* М. Метерлинка, значајне су за општа истраживања српске (драмске) књижевности за децу, те рецепције, стваралачког читања, популаризације и дистрибуције стране продукције у Србији.

Александра М. Петровић
Гимназија „Светозар Марковић“, Јагодина
aleksandraja.petrovic@gmail.com

82.09:821.163.41-31.09 Ћорић В.
Стручни рад

БРАНКО ЂОПИЋ: ЗАКЛОНИ ОД СВЕТА И ПУТОВАЊЕ КА СЕБИ

У раду се, путем феноменолошког и постструктуралистичког приступа, отварају питања усмерена на проблем егзистенције човека, који се уочава у *Јуџирима илавој сљеза*, првом делу збирке приповедака *Башића сљезове доје* Бранка Ђопића. С обзиром на то да се дечји, дакле, непосредни доживљај света у Ђопићевој збирци уствари открива као изгубљено искуство почетка одраслих, човек се, суочен са дететом у себи, истовремено суочава и са личном драмом постојања, које је обликовано у складу са псеудохуманистичким обрасцима и историјском свешћу западног човека.

Кључне речи: дете – одрасли, егзистенција, почетак, аутентичност, слобода, историјска свест, хуманизам

Читајући Бранка Ђопића и његову збирку приповедака *Башића сљезове доје* отварају се неколика питања која се тичу проблема човекове егзистенције, његове смештености у свету и са самим собом. Сходно томе, први део збирке, који носи наслов *Јуџира илавој сљеза*, везан је за питање искуства и доживљај света и стварности једног дечака али, истовремено, и за дечји свет који се овде открива као изгубљени почетак одраслих. Друго питање које се намеће јесте може ли се човек,

према томе, одвојити од усвојених интерпретација света и изнова успоставити блискост са дететом у себи, дакле са заборављеним, изворним осећањем живота. И, на крају, на који начин се, упркос својим страховима и несигурностима, он уопште може изнова вратити себи као изнова пронађеном човеку.

Сва ова три назначена питања тичу се проблема целовитости и положаја субјекта, његовог односа према Другоме, према истини бивствовања и појму слободе. Мислећи појмове слободе и идентитета, о њима се не може говорити као о кључним појмовима филозофске мисли француских постструктуралиста, јер су по себи ови појмови у постидеолошком тренутку изгубили своје основно значење, али се, ипак, на основу њихове кореспонденције са другим појмовима, могу мислити поједина проблематична места, карактеристична за искуство модерног човека. Уколико се, према томе, идентитет посматра као двојако искуство субјекта, он се онда открива најпре као онтолошко стање, а онда и као део социјално-дискурзивне конструкције (в. Шијаковић 2013: 64). Као онтолошко стање идентитет је производ прединтенционалног, традиције и културног наслеђа, док, у другом случају, он је израз сопства – интенционалност која себе опредмеђује у почетку, у виду самоконституишуће свести. „Превођење идентитета као онтолошког стања у простор социјално-дискурзивне конструкције, што и јесте основно својство модерне концептуализације идентитета, представља деонтологизацију или колонизацију идентитета, јер се актом политичке конструкције идентитета, сам хабитус идентитета делокализује из поља онтологије у поље политике [...]“ (Ђукић 2020: 2). Због тога сам идентитет постаје поље стратегије моћи, истргнут из трансцедентног као могућег. Аутоцентрична концепција идентитета, према

француским постструктуралистима, утолико се испоставља као десубјективизација субјекта, то јест као деконструкција (модерног) идентитета. Жак Лакан тако показује да субјект није супстанцијалан, већ је његов идентитет ништа друго до контингентна функција језика, која је увек појединачни историјски објекат жеље. Утолико субјект нема природу, он је празнина у пуни стварности, који, као последица губитка у низу ознака, постаје *друјоси* сама. „Све што је језик“, вели Лакан, „позајмљено је из те другости, и због тога је субјект увек ствар која нестаје, бежећи у ланац ознака“ (Лакан 1988: 227). Ознака настоји да представи субјект, и то не за неки други субјект већ за другу ознаку, што доводи до неминовног брисања субјекта. Према Фукоу идентитет је производ поретка дискурса. Увођењем у игру појмова као што су дисконтинуитет, раскид, праг, границе, низ, преображај, Фуко разматра проблеме везане за различите видове дискурса који су се, варијајући тему континуитета, јавили кроз историју и своје позиције утврдили исцрпљујући начела хегемоније, истости, целовитости, јединства и сл. Сва ова начела или континуитете, према Фукоу, треба проблематизовати, преиспитати или, прецизније – суспендовати. „То свакако не значи да [те синтезе] треба коначно одбацити, него да треба уздрмати спокој са којим се оне прихватају, показати да се оне не разумеју саме по себи, да су увек учинак конструкције чија правила треба упознати, а оправдања контролисати“ (Фуко 1998: 30). Јер у сваком поретку дискурса непрекидно се указује на скривено, утемељено и изворно порекло до којег се не може стићи. Стога је субјект непосредно суочен са оним што му неумитно измиче, са празнином, од које би сви почели у хронологији историје изнова и изнова отпочињали али у сопственом закривању.

Ђопићева приповетка „Поход на мјесећ“ илуструје у ствари поход на почетак, на оно измичуће, на нужно временом изгубљени извор јаства који би себе сачувао у светлости и чистини егзистенције. Такав субјект би себе разумевао у својој пунини, изван искуства расцепа и празнине егзистенције. Стари Петрак је свестан свог изгубљеног почетка, док је дечак, наизглед, у прилици да га сачува:

Ја се мотам око њих двојице, више одмажем него помажем, прислушкујем њихов разговор, па се најзад толико осмјелим да сједнем сасвим близу, већ готов и да запиткујем. Поменуше мјесећ.

— Дједе, би л' се мјесећ могао дохватити грабуљама?
— изненада се огласих ја.

— Хех, шта њему паде на ум! — дочека дјед некако с висине и не обраћајући се мени него самарцији. — Хоће да докучи мјесећ.

Самарција уздахну и погледа ме преко чаше.

— Па нека, има дјечак право.

— Шта има право?

— Па нек опроба. Камо среће да сам и ја некад тако радио, можда би ми друге тице данас пјевале.

— Ма шта тице, шта ... Ти се већ напио ко мој весели Ницо.

— Јок, побратиме тмурно дочека старац. — Сјећам се као да је вечерас било: помоли се мјесећ над гајем, сто метара над нашом кућом, а мене ноге саме понесу к њему. Куда? — дрекне ћаћа па за машице, за камцију, за ... не бира чиме ће. Затуче ме тако, утуца, изгубих душу још од малих ногу. А да сам се једном отео и пошао. Раде, брате мој... (Ђопић 2010: 18–19)

Дечакова жеља да грабуљама дохвати месец старог Петрака подсећа на свој одавно изгубљени пут освајања простора слободе, када се и сам као дечак, у чистини ег-

зистенције, са непољуљаном вером у лепоту живота, усудио да тежи и, из свог осећања света, определио на пут који води у висине, у саму светлост егзистенције, а одваја га од духа времена којем је рођењем припао. Овај дечаков подухват оживео је, међутим, Петраково сећање и на моменат када је заувек изгубио душу, односно самога себе у свом почетку, и пропустио прилику да задобије себе у својој пунини. Јер, остајући на том путу, човек се одваја од своје свезаности за земљу, од историцизма, од осећања пропадљивости и пролазности и сеже *КА*; он, наиме, тежи једној новој пунини егзистенције која измиче искуству свакодневнице и надилази све хуманистичке обрасце обликоване историјском свешћу западног човека. Према Левинасу, то је „луда тежња према невидљивом, док нас оштро искуство Људског у двадесетом вијеку учи да у основи људских мисли леже потребе које објашњавају друштво и историју“ (Левинас 2006: 21). Стога је стари Петрак близак са дечаком колико налази блискост са дететом у себи, са оним изворним, које му је отето још у почетку, оним батинама које су га откинуле од себе самог, а које и сада памти. Патријархални модел спровођења власти преко самог тела, како би се и сам дух преобликовао, описује Фуко у својој студији *Надзирајши и кажњавајши*:

Историјски тренутак за дисциплине је онај када се рађа таква вештина управљања људским телом чији циљ није једино да се његове способности повећају нити да се оно још више потчини, већ да се створи такав однос који у оквиру истог механизма тело чини утолико покорнијим што је оно корисније, и обрнуто. Ствара се, значи, политика принудног потчињавања тела, а то подразумева прорачунату

манипулацију његовим елементима, покретима, понашањем. (Фуко 1997: 133)

Такав облик механизма власти Фуко је назвао „политичком анатомијом“ којом се овладава телом других, не само да би други учинио оно што се у датом тренутку од њега тражи, већ да би његово понашање увек и засвагда одговарало ономе што се од њега очекује. Утолико, насиље које је деда Петрак претрпео у детињству, онда када је пожелео да се успне до месеца, није само спречило тадашњег дечака да то учини, већ га је, како се наводи, „утукло, затукло и узело му душу“; душу, која је била на путу ка светлости, која није знала за свет сенки, те није умела на њега ни да пристане. Патријархат, који је у битном смислу изданак хришћанског погледа на свет, и, у том контексту, пастирска моћ, како је назива Фуко, налажу да се заслуга, на овом месту дечакова, стиче искључиво послушношћу. Послушност у датом моменту треба да води стању послушности. Бити послушан је основни услов свих других врлина. Које послушан? У овом случају оцу, који је пастир свога стада, односно породице. „Када сам понизан, скрушен, то значи да у том моменту усвајам упутства неког другог када ми их даје и да ја у тој вољи другог, ја који сам најмањи, могу да препознам саму божју вољу.“ (Фуко 2007: 251) Отуда је, извојеваном послушношћу, у једном патријархално-хришћанском моделу стварности, душа тадашњег дечака, најпре отета, а онда изгубљена, од себе одвојена, сада у вечном повратку ка изгубљеном почетку, ка себи самој. Стога ће Петрак, подржавајући и охрабрујући дечака да се упути у поход на месец, са једне стране, покушати да сачува макар једног међу нама, једног којем ће бити допуштено да *буде*, да стане у раван са месецом, на светлости и чистини, а да није

морао ни загазити у пећину и у свет сенки. Са друге стране, тај мудри, а опет, несрећни старац, близак са дететом у себи, са грабуљама у рукама, хрли своје месецу којег је одавно изгубио, суочавајући се са оним одсутним у себи, са празнином која му је одредила облик живота, а на који је старац морао пристати. Јер, он је самарџија, али и луталица и скитница, о којем се никада није знало у ком је месту нити ком домаћину прави или поправља самар. Једино оно што се знало јесте да више воли коње него људе:

— Како само овако спретном коњчићу можеш рећи да је парипина ...Угађаћу му, јашта нег угађати. Ком би другом ако њему нећу. Начинићу му нешто, има да видиш.

— Их, ти као да човјеку правиш самар, тако говориш.

— А зар коњ није исто што и право чељаде, још бољи. Десет пута бољи. (Ђојић 2010: 14)

И на другом месту, у причи „Ти си коњ“, наводи се:

— Има човјек душу, а. А је ли, Раде, јеси ли ти икад чуо да је коњ некога преварио? Заклео се у душу, у вјеру, у шта хоћеш, па опет слагао ко пас?

— Јок, то се досад није чуло у овој околини уозбиљи се дјед.

— А да је коњ пакостан и завидљив, да туђу срећу очима не може гледати? — наваљивао је мајстор.

— Бог с тобом, немој кукавну марву ружити.

— Раде, брате и побратиме, а је л' икада коњ отео жену свом најбољем другу? ...Шта је мене некад окренуло овим путем?

Бљесну у старчеву оку шкрта суза [...] (Ђојић 2010: 16)

Хришћански поглед на свет, који се, како смо навели, испољава у виду патријархалног модела понашања, а онда и у вредностима које су у основи датог модела, према Ничеу, са једне стране одриче „отмени идеал: лепоту, мудрост, моћ, дивоту и опасност типа човек, онога који поставља циљеве, будућег човека“ (Ниче 1991: 170), док је са друге стране дубоко заривен у псеудохуманизам у којем се огледа лицемерје западног човека. Такву врсту псеудохуманизма, у којем је хришћанство лек али и средство за кроћење, Ниче иронично назива хумором европске културе: када се једно сматра истином, а друго се чини. Зато је могуће да велики хришћанин, поштовалац светаца, који слави славу, буде завистан, да превари, да се заклиње у веру, а да слаже, те да свом најбољем пријатељу преотме жену. И зато је старом Петраку милији коњ од човека, те му је ближа и коњска икона од иконе светаца. Специфичан однос према коњима, где старац неретко са њима разговара, тепа им, угађа, показује његову опредељеност на непосредност која је, према Хусерлу, лишена сваког историјског и духовног искуства и одвојена од психолошких наслага свести, а као таква је и нужна да би се омогућило откривање суштине субјекта. Стога је његово друговање са коњима и чиста љубав према њима, уствари, објава онога детета у њему, за којим непрестано чезне у самоме себи. Како се чисто феноменолошко поље свести у целини тешко задобија, с обзиром на човекову засићеност искуством које је Петрака битно одредило, он свој живот живи лутајући. Јер, лутајући, Петрак измиче свету, заклања се од човека, од насилника и варалице, од сваког који је у стању да отме детету месец из ока и од оног пријатеља који је способан за издају и недело. Његово лутање је, међутим, лутање и његове душе, која је опредељена на своје извориште и

на непрекидно себе-задобијање, али је губитком изворног у себи измештена; те, како нам на почетку сугерише Лакан, она по себи представља увођење тог губитка у стварност. Стварност засићена значењем представља пунину, у коју субјект стога ништа не може увести, те сам постаје празно место у датој стварности: дакле, непрестано одсутни други. Утолико нам се Петрак открива и као човек који попије са домаћином све оно што код њега и заради, лутајући даље ка свом новом домаћину и новом коњу којем ће се обрадовати и направити му самар; али, и као онај, који у тој вечној и беспштедној борби за оним изворним у себи, за изгубљеним дечјим погледом на свет, са месецом у оку, једном дечаку поклања „незаборавна плава самарцијина времена“ (Ђојић 2010: 17).

Да се расцеп субјекта одиграва, заправо, у *самом њочейку*, онда, како смо навели, када се онтолошко стање преводи у социјално-дискурзивни простор, сведочи нам и дечак речима:

Па ипак ...ипак храбро, с пријегором, гутам ову горку кап свога првог, дјечјег, распећа: поред мене је овај смјели, невезани, који све хоће и све може, његова је рука на мом рамену, а доље, у топлој долини, чека ме и мисли на мене онај други, добри, драго гунђало, који ће до краја туговати и помињати ме ако се изгубим у свом чудесном походу. (Ђојић 2010: 21)

Свезан љубављу према свом деди Раду, који је за дечака био „предобри душевни старац“ чија га је љубав грејала „на овој опасној граници гдје се кида са земљом и тврдим свакодневним животом“ (Ђојић 2010: 21), али битно и одређен свим оним приликама које су га

задесиле већ у петој години живота, дечак живи искуство унутрашњег расцепа између онога што му се испоручује као стварност и сопственог искорака ка ономе што је диктат његовог бића. Јер, на почетку приповетке „Поход на мјесец“, дечак вели:

Тек ми је пета година, а већ се свијет око мене почиње затварати и стезати. Ово можеш, а оно не можеш, ово је добро, оно није, ово смијеш казати, оно не смијеш. Ничу тако забране са свих страна, јато љутитих гусака, хоће и да ударе. (Ђопић 2010: 18)

А биће је, супротно томе, опредељено на свет који се открива у својој датости и нуди више од просте свезаности бића, на „моћан и стравичан мјесечев пожар“ (Ђопић 2010: 22) који непрестано вуче изван поретка на који овај свет рачуна. Најзад, пита се сада већ одрасли Бранко: „Је ли паметније бити мјесечар или с миром сједити код своје куће, па кад загусти, тјешити се ракијом као мој стрикан?“ (Ђопић 2010: 22) Уколико већ у почетку биће запада у своје онтолошко стање, које потом бива преведено у социјално-дискурзивни простор, поставља се питање откуд се у дечаковом па и у старчевом искуству света уопште појављује тежња ка откривању неког другог света и једне нове субјективности и о каквој је субјективности ту реч. Хусерл нам о тој субјективности говори као о вансветској и несветској: „по томе она се битно разликује од оне субјективности која припада реалном свету, од људске субјективности, која је увек мундана и утолико релативна, па стога не може бити темељ апсолутне истине“ (Дамјановић 1975: 28). Пут који води према природном и реалном свету, према Хусерлу, дакле није пут досезања апсолутне истине и пунине егзистенције. Ослобађање бића и задо-

бијање света у његовој пунини догађа се тек онда када субјект реални свет најпре изгуби; јер постојање у свету нужно собом условљава и немогућност достизања и задобијања апсолутне истине и слободе. Зато би се та (несветска) субјективност доживљавала „као индивидуална, фактична, исторична, али увек као екстрамундана у једном новом искуству, у трансценденталном искуству“ (Дамјановић 1975: 30), што дату субјективност чини универзалном, чак и апсолутном по себи. Утолико и дечак и старац Петрак могу имати обједињено, јединствено осећање које вуче ка непознатом, аутономном искуству света, очишћеног од природног и историјског, ка самом апсолуту бића или чистом изворишту постојања. Они неодлучни, свезани, спутани, у самом почетку већ одвојени од датог пута, распети, у расколу сопственог идентитета, тужно тумарају земљом, остајући слепи за боје и лишени могућности да досегну пунину човекове егзистенције: „дјед је био слијеп и за боје и за све цвијеће овога свијета. Туга да те ухвати“ (Ђопић: 8); а унук, сада већ одрасли Бранко Ђопић, присећајући се својих дечачких авантура, необичних запиткивања и неуспелих путовања, за исходиште свога бића налази следеће: „И како тада, тако и до данашњег дана: стојим распет између смирене дједове ватрице, која постојано горуцка у тамној долини, и страшног бљештавог мјесечевог пожара, хладног и невјерног, који расте над хоризонтом и силовито вуче у непознато“ (Ђопић 2010: 22).

Јуџира њлавој слеза Бранка Ђопића, преко дијалектичког односа дете–старац, показују нам, наиме, са једне стране, да је свака прича за децу у ствари прича одраслог човека, која нас позива на повратак изгубљеном изворишту, односно на непрекидно враћање самој ствари како бисмо је разумели у њеној чистини, док

нам са друге стране указује на тешку судбину модерног субјекта која је условљена нагомиланим искуством западног човека, осуђеног на расцеп идентитета. Утолико су Ђопићеви јунаци, ухваћени погледом детета, иако заплетени у традиционалном одразу историјски обликоване стварности, битно одређени дететом у себи.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

- Damjanović, Milan. *Fenomenologija*. Beograd: Nolit, 1975. Štampano.
- Ђukić, Nemanja. „Identitet i moć. Filozofsko istraživanje (ne) mogućnosti sociologije identiteta“, 2020. Веб. 14.12.2021.
- Lacan, Žak. „O strukturi kao o inmikstovanju drugosti, što je pretpostavka svakog subjekta“. Ričard Meksi i Euđenio Donato (prir.). *Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku*. Beograd: Prosveta, 1988. 219–234. Štampano.
- Левинас, Емануел. *Тошалииетї и бесконачносї: оїлед о екстїериорносїи*. Београд: Јасен: Службени лист СЦГ, Загреб: Деметра, 2006. Штампано.
- Ниче, Фридрих. *Воља за моћ*. Београд: Дерета, 1991. Штампано.
- Ђопић, Бранко. *Анїолоїја срїске књижевносїи: Башїиа сљезове доје*. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2010. Веб. 1.4.2021.
- Фуко, Мишел. *Археолоїја знања*. Београд: Плато, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998. Штампано.
- Фуко, Мишел. *Надзираїи и кажњаваїи*. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997. Штампано.
- Fuko, Mišel. „Hrišćanstvo i pastirska moć“. *Filozofski fragmenti* (2007): 237–260. Loznica: Karpos. Веб. 2.4.2021.
- Шијаковић, Богољуб. *Присуйносїи тїрансцеденције*. Београд: Службени гласник, 2013. Штампано.

Александра М. Петровић

BRANKO ĆOPIĆ: SHELTERS AGAISNT THE WORLD
AND THE JOURNEY TOWARDS ONESELF

Summary

This paper deals with the questions related to the problem of human existence that can be noticed in the story *The Mornings of Blue Mallow* in the first part of the collection *The Mallow Color Garden* by Branko Ćopić. The paper makes use of the phenomenological and post-structural approach. Bearing in mind that in this collection of stories a child's, that is to say, an immediate experience of the world is revealed as the lost experience of the beginning of adulthood the humans facing themselves are simultaneously faced with a personal drama of existence that has been shaped according to pseudo-humanistic patterns and the historical consciousness of the Western humankind.

Key words: child – adult, existence, beginning, authenticity, freedom, historical consciousness, humanism

ИНДЕКС ИМЕНА

А

Алексић, Весна 201, 216, 217
Алексић, Драгољуб 29
Алерић, Верица 10, 30
Алечковић, Мира 128
Андерсен, Ханс Кристијан 265,
267, 275, 280, 282
Андоновска, Биљана 234, 238
Андрић, Владимир 198, 199, 216
Андрић, Иво 52–55, 60, 62, 115,
131–139, 141–148, 178
Андрић, Мирослав 191
Антић, Тијана Чолак- в. Чолак-
Антић, Тијана
Аристотел 92, 105

Б

Бандић, Душан 35, 42, 48, 262,
280
Бараћ, Станислава 238, 283
Баталви, Шив Кумар 112, 116
Бахтин, Михаил 182, 187, 188,
192, 197, 217
Белић, Александар 236
Беловић, Мирослав 151, 164,
165, 167
Бенедикт, Рут 246, 249–251, 259
Бер, Х. [Н. Ваер] 272–274
Бетелхајм, Бруно 154, 167
Бехштајн, Лудвиг [Ludwig
Bechstein] 266, 267, 280
Бешевић, Стеван 262, 280
Биргер, Петер 217

Бирн, Дејвид 214, 217
Бован, Владимир 26, 30, 35–48
Богдановић, Петар 262, 264
Богетић, Драган 108, 129
Богишић, Валтазар 26, 32
Богојевић, П. 266
Божовић, Зоран 204, 205, 216
Бортвик, Стјуарт 209, 217
Брајовић, Гордана 107, 108, 110,
111, 116, 117, 120–122, 124,
125, 126, 128, 130
Брајовић, Радивоје Раде 111,
121, 122
Брлић Мажуранић, Ивана 73, 176
Бугарски, Ранко 234, 238
Бужињска, Ана 94, 101, 105, 138,
147, 217
Булат, Живојин 116
Булатовић, Владимир 109, 128
Буњак, Петар 262
Бурдије, Пјер 213, 217
Бутрић, Весна Ђоровић в.
Ђоровић Бутрић, Весна
Бућан, Драгана 10, 30

В

Вајлд, Оскар 261, 266–271, 281,
283, 286
Васиљевић, Зорислава А. 29
Ватсјајана 115
Великановић, Исо 267, 269
Велмар-Јанковић, Светлана
262, 282

- Велш, Волфганг 246, 248, 249, 259
- Весковић, Јелена 277, 282
- Видаковић, Милован 275
- Видаковић Петров, Кринка 262
- Видмар, Јосип 113
- Видојевић-Гајовић, Весна 200, 201, 216, 217
- Витез, Григор 18, 109, 110, 283
- Вишњић Жижовић, Соња 87
- Влајић-Поповић, Јасна 230, 238
- Војновић, Владислава 207, 208, 218
- Волк, Петар 163, 167
- Волкман, Рихард фон [Richard von Volkmann] 266, 267
- Вујаклија, Милан 272
- Вујичић, Петар 284
- Вујчић, Никола 29
- Вукадиновић, Ж. 280
- Вукелић, Вера 259
- Вукобрат, С. 262
- Вуковић, Мира 284
- Вуксановић, Миро 31, 166
- Вулетић, В. 262
- Вучинић, Драго 112
- Вучићевић, Бранко 167
- Вучковић, Радован 275, 282
- Вучо, Александар 128, 221, 224–229, 232–239, 241
- Вуковић, Ново 9, 32, 224, 238, 262, 282
- Ван Генеп, Арнолд 12, 30, 42, 48
- Вишекруна, Данка 21, 30
- Васиљевић, Миодраг А. 15, 17, 22, 27, 29
- Г
- Гавриловић, Андра 265
- Гавриловић, Љиљана 83, 86
- Гајовић, Весна Видојевић в. Видојевић-Гајовић, Весна
- Ганди, Индира 114, 122
- Георгијевић, К. 262
- ГеоргијеВСКИ, Христо 174, 175, 181, 191
- Главинић, Гордана 70, 84, 86
- Глумац, Ћ. 262
- Говиндан 115
- Гојковић, Дринка 260
- Грим, Вилхелм [Wilhelm Grimm] 266, 272, 274, 275, 280, 283, 284
- Грим, Јакоб [Jacob Grimm] 266, 272, 274, 275, 280, 283, 284
- Груић, Ива 269, 282
- Грујић, Тамара 19, 20, 21, 30
- Гура, Александар 178, 191
- Гутовић, Милан 198
- Д
- Давичо, Оскар 239
- Дамјановић, Милан 296–298
- Данојлић, Милован 224, 236, 239
- Делић, Лидија 87, 147
- Деретић, Јован 262, 282
- Детелић, Мирјана 87
- Дехмел, Рихард [Richard Dehmel] 266
- Дизни, Волт 184
- Диклић, Арсен 110, 128
- Димитријевић, Олга 259
- Димић, Љубодраг 262, 282
- Дингра, Балдум 113
- Динић, Сретен 262
- Дојчиновић, Михајло 267
- Долежел, Љубомир 90, 91, 97, 101, 105
- Донато, Еуђенио 298
- Драшкић, Љубомир 151
- Дукић, Селена 262
- Ђ
- Ђинђић, Марија 228, 229, 239

- Ђорђевић, Драгутин М. 25, 26, 30
 Ђорђевић, Нада Милошевић- в.
 Милошевић-Ђорђевић,
 Нада
 Ђорђевић, Слободан 40, 49
 Ђорђевић, Тихомир 18, 23, 30
 Ђукић, Марјана 276, 282
 Ђукић, Немања 288, 298
 Ђурић, Ж. 262
 Ђурић, Јелена Милојковић- в.
 Милојковић-Ђурић, Јелена
- Е
- Еванс, Вивијен [Vyvyan Evans]
 225, 239
 Езекиел, Нисим 115
 Еко, Умберто 91, 100, 105
 Елијаде, Мирча 40, 43, 48
 Енде, Михаел [Michael Ende] 78
- Ж
- Жижовић, Соња Вишњић в.
 Вишњић Жижовић, Соња
- З
- Закс, Жак в. Поповић,
 Александар
 Залар, Диана 283
 Зима, Дубравка 283
 Златановић, Момчило 30
 Златковић, Драгољуб 29
 Зорић, Милена 86
 Зупанц, Миодраг 166
- И
- Ивић, Павле 86, 283, 284
 Игњатов Поповић, Ивана 84, 86
 Иго, Виктор [V. M. Hugo] 265
 Идризовић, Мурис 170, 192
 Илић, Биљана Мишић в.
 Мишић Илић, Биљана
 Илић, Д. 272
- Илић, Данијел 205, 218
- Ј
- Јаворшек, Јоже 113
 Јакшић Провчи, Бранка 151,
 155, 165
 Јанићијевић, Јован 263, 282
 Јанковић, Милица 262, 265
 Јанковић, Светлана Велмар- в.
 Велмар-Јанковић, Светлана
 Јевтић, Милош 206, 216
 Јекнић, Драгољуб 170, 192, 264,
 282
 Јовановић, Александар 111, 129
 Јовановић, Бојан 244, 259
 Јовановић, Д. 272
 Јовановић, Јелена 234, 239, 240
 Јовановић, Јелена Југовић в.
 Југовић Јовановић, Јелена
 Јовановић, Јован Змај 16, 18–20,
 23, 24, 30, 224, 235
 Јовановић, Тома 265
 Јовић, М. 262
 Јокић, Јасмина 34, 49
 Југовић Јовановић, Јелена 203,
 216
- К
- Кабиљо-Шутић, Симха 262
 Кајзер, Волфганг 198, 218
 Калер, Џонатан 99, 105
 Кант, Имануел 59, 60, 62
 Карајличев, Ангел [Ангел
 Иванов Каралийчев] 266
 Каралић, Зорка 267
 Карановић, Зоја 34, 49
 Караџић, Вук Стефановић 20,
 24, 29, 30, 75, 86, 231
 Карић, Ж. 264
 Кауел, Кресида [Cressida
 Cowell] 78
 Керол, Луис 180

- Кесен, Вилем [William Kessen] 8
 Кибер, Манфред [Manfred Kyber] 266
 Килибарда, Новак 29
 Кимлика, Вил [Will Kymlicka] 222, 239
 Киплинг, Радјард 243, 244, 246–250, 252, 255, 256, 258–260
 Клеут, Марија 29
 Ковачевић, Милош 223, 239
 Коен, Џефри Џером [Jeffrey Jerome Cohen] 80
 Коковић, Драган 218
 Коларов, Игор 202, 203, 209, 216, 217
 Кон, Геца 267
 Конески, Блаже 113
 Кохли, Суреш 115
 Кравар, Зоран 70, 87, 93, 105, 216, 218
 Крајчевић, Споменка 197
 Крапалани, Кришна 115, 122
 Крел, Александар 10, 30
 Кристева, Јулија 202, 218
 Крмпотић, Весна 113
 Крњевић, Хатица 13
 Крсмановић, Марија 108, 128, 129
 Крчмар, Весна 269, 283
 Кузмановић, Н. 262
 Кулишић, Шпиро 49, 175, 191
 Купер, Џин Кембел 40, 49
- Л
- Лазивић, Лаза 206, 216
 Лакан, Жак 202, 289, 295, 298
 Лакићевић, Мијат 164, 167
 Лалатовић, Јелена 264, 283
 Ламартин, Алфонс де [A. Lamartine] 265
 Леандер, Р. [R. Leander] в. Волкман, Рихард фон
- Леванат-Перичић, Миранда 79, 80, 87
 Левинас, Емануел 291, 298
 Леовац, Петар 113
 Лесковац, Младен 30
 Лешић, Александар 114
 Лешић, Зденко 90, 222, 239
 Лома, Александар 30
 Лома, Јелена 30, 48
 Лондри, Дона [Donna Landry] 247, 259
 Лотман, Јуриј 100, 195, 212, 218
 Лукић, Б. 280
 Лукић, Миодраг 260
- Љ
- Љуштановић, Јован 132, 148, 150, 156, 164–166, 169, 171, 173, 186, 191, 192, 200, 217, 225, 226, 236, 239, 266, 267, 283
 Љуштановић, Љиљана
 Пешикан- в. Пешикан-Љуштановић, Љиљана
- М
- Мажуранић, Ивана Брлић в. Брлић Мажуранић, Ивана
 Мајхут, Берислав 263, 283
 Максимовић, Десанка 115, 224
 Малетић, Гордана 171, 191
 Мандић, Ђорђе М. 128, 129
 Манојловић, Тодор 267
 Мараш, Јелена Панић 233
 Марјановић, Весна 10, 31
 Маркес, Габријел Гарсија 117
 Марковић, Божидар 259
 Марковић, Бојан 232, 235, 239
 Марковић, Слободан Ж. 262, 275, 283
 Марковски, Михал Павел 94, 101, 105, 217

- Мартин, Џорџ Р. Р. [George R. R. Martin] 77, 83
 Матарих, С. 262
 Матеших, Јосип 22, 32
 Матијашевић, Радован 284
 Матић, Душан 115
 Матовић, Весна 262, 283
 Матовић, Милош С. 261, 262, 264–281, 284–286
 Мекси, Ричард 298
 Метерлинк, Морис [Maurice Maeterlinck] 261, 268, 275, 276, 281, 282, 286
 Мијић, Ивана 151, 156, 166
 Миларић, Владимир 123, 128
 Милинковић, Миомир 18, 21, 31, 235, 239
 Миловановић, Ана 150, 152, 163, 164, 167
 Милојковић-Ђурић, Јелена 262, 283
 Милосављевић, Андра 272
 Милосављевић, Светолик 262, 267, 280
 Милошевић-Ђорђевић, Нада 41, 44, 46, 177, 191
 Миљанић, Ана 167
 Миндеровић, Чедомир 112, 113
 Миодраговић, Јован 18, 23, 31
 Миоциновић, Мирјана 163, 166, 170, 191
 Мирчетић, Предраг 270, 283
 Митровић, И. 280
 Мишић Илић, Биљана 239
 Младеновић, Живомир 30
 Младеновић, Кокан 167
 Млађеновић, Миливоје 151, 152, 166, 167, 269, 273, 280, 284
 Мој, Рон 209, 217
 Молнар, Ференц [Ferenc Molnár] 266
 Момчиловић, Б. 262
 Момчиловић, Бранко 284
- Н**
 Насер, Гамал Абдел 108
 Настасијевић, Момчило 275
 Наумов, Н. 262
 Недељковић 11
 Недић, Владан 29, 30
 Недић, Марко 240
 Нехру, Џавахарлал 122
 Нешић, Ивана 65, 66, 71, 74, 86, 88
 Ниче, Фридрих 52, 57, 58, 61, 62, 294, 298
 Новаковић, Ј. 262
 Нушић, Бранислав 275, 280
- О**
 Олујић, Гроздана 107, 108, 110–114, 116–120, 128–130, 284
 Ораих Толић, Дубравка 203, 218
 Опачић, Зорана 16, 31, 109, 110, 118, 128, 129, 147, 148, 152, 166, 224, 232, 239, 240, 264, 284
- П**
 Павићевић, Борка 171, 191
 Палавистра, Предраг 224, 240
 Панић Мараш, Јелена 233, 240
 Пантелић, Никола 49, 175, 191
 Паолини, Кристофер [Christopher Paolini] 78
 Пасерон, Жан-Клод 217
 Пашић, Феликс 167, 172, 192
 Пеневски, Зоран 89–93, 96, 98–106
 Перо, Шарл 154
 Петковић, Јелена 248, 259
 Петрановић, Богољуб 29

- Петров, Александар 117
 Петров, Кринка Видаковић в.
 Видаковић Петров, Кринка
 Петровић Његош, Петар II 26, 31
 Петровић, Бошко 30
 Петровић, В. 265
 Петровић, В. Р. 278
 Петровић, Воја 109
 Петровић, И. М. 262
 Петровић, Јасминка 202, 207,
 218
 Петровић, Јелена 229, 239
 Петровић, Љубомир 262, 272,
 284
 Петровић, Мирко 262, 284
 Петровић, Петар Ж. 49, 175, 191
 Петровић, Сретен 217
 Петровић, Урош 65–67, 70, 71,
 75–77, 83, 84, 86, 88, 207,
 210, 212, 218
 Пешикан-Љуштановић,
 Љиљана 25, 31, 70, 76–78,
 84, 86–88, 149, 166, 178, 185,
 191, 211, 217
 Пешић, Радмила 41, 44, 46, 49
 Пешић, С. 275
 Пешић-Хамовић, Валентина
 151, 152, 166
 Пијановић, Петар 262, 284
 Платон 52, 53, 58, 60, 62
 Плоц, Џудит [Judith Plotz] 247
 Попа, Васко 115, 239
 Попов, Ј. 262
 Поповић, Александар 149–152,
 155, 157, 159, 161, 163–184,
 186–193
 Поповић, Ивана Игњатов 84
 Поповић, Ј. 262
 Поповић, Јасна Влајић- в.
 Влајић-Поповић, Јасна
 Поповић, Марко 154, 158, 160,
 161, 166
 Поповић, Радован 192
 Поповић-Андрије, Милица
 [Milica Poro-ović-Andrieux]
 151, 167
 Потић, Душица 204, 217
 Пражић, Милан 234–237, 240
 Притам, Амрита 107, 108,
 112–117, 122, 130
 Провчи, Бранка Јакшић в.
 Јакшић Провчи, Бранка
 Проп, Владимир Јаковљевич 77,
 88, 273, 284
 Протрка Штимац, М. 283
 Прћић, Твртко 225, 240
 Путник, Радомир 170, 192
 Пухало, Душан 259, 262
 Петковић, Новица 12, 31
 Павловић, Миодраг 16, 31
 Петровић, Тихомир 18, 21, 31,
 264, 284
- Р
- Раденковић, Љубинко 31, 87,
 135, 148
 Радић, Првослав 227, 240
 Радичевић, Бранко В. 18
 Радовић, Душан 110, 150, 172,
 197, 198, 204
 Радовић, Љубица 266, 282
 Радошевић, Мирјана 172, 192
 Радуловић, Немања 78, 87
 Раичевић, Горана 89
 Рајнхајмер, С. [S. Reinheimer] 266
 Регнеровић, Г. 272
 Рид, Алејша [Alaucia D. Reid]
 222, 240
 Рисојевић, Ранко 197, 217
 Ристановић, Цвијетин 150–152,
 166
 Ристић, Стана 228, 240
 Ристовић, Милан 154, 158, 160,
 161, 166

- Роић, Сања 8, 31
 Росегер, Петер [Peter Rosegger] 266
 Руни, Каролина [Caroline Rooney] 247, 259
 Ршумовић, Љубивоје 72, 275
- С**
 Саид, Едвард [Edward W. Said] 247, 260
 Сантини, Мира 156, 167
 Секулић, Исидора 185, 267
 Селенић, Слободан 163, 167
 Селинић, Слободан 111–114, 116, 129
 Семприни, Андреа 214–216, 218
 Сикимић, Биљана 34, 49
 Симеон, Рикард 234, 240
 Симић, Радоје 230, 234, 240
 Скерлић-Ђоровић, Јелена 185
 Слијепчевић, Перо 267, 270
 Смирс, Јост 214, 218
 Сократ 61
 Солар, Миливој 222, 240
 Спасић, Ивана 202, 218
 Спивак, Гајатри Чакраворти [Gayatri Chakravorty Spivak] 247, 260
 Сретеновић, Дејан 233, 240
 Сретеновић, М. 262, 280
 Срњић, Витомир 267, 272
 Стаматовић, Десанка 272, 284
 Стамаћ, Анте 217
 Станиславски, Константин С. [Константин Сергеевич Станиславский] 275
 Станковић, Борисав 12, 240
 Станојев, Богдан 264, 284
 Станојевић, Зоран 174, 193
 Стефановић, М. Ј. 272
 Стивенсон, Роберт Луис [Robert Louis Stivenson] 265
- Стојановић, Љубомир 30
 Стојковић, Градимир 217
 Стојнић, М. 262
 Суботић, Д. 262
 Сучевић, Б. 262
- Т**
 Тагоре, Рабиндранат 122
 Тартаља, Гвидо 224, 264
 Тахмишчић, Хусеин 262, 284
 Тачер, Маргарет 202
 Тежак, Дубравка 276, 285
 Тенисон, Алфред [Alfred Tennyson] 265
 Теофиловић, Павле 166
 Теранова, Надија 8
 Тесла, Никола 122
 Тешић, Гојко 262, 284
 Тешић, Момчило 18, 109
 Тибодe, Албер 284
 Тимотијевић, Гордана 72, 166
 Тимотијевић, Мирослав 154, 158, 160, 161, 166
 Тито, Јосип Броз 108, 129, 163
 Тодорић, Гордана 150, 163, 167
 Тодоровић, Мина Д. 65–68, 71, 77, 81, 86–88
 Тојнби, Арнолд 245, 260
 Толић, Дубравка Ораић в. Ораић Толић, Дубравка
 Толкин 67, 77
 Толстој, Лав Николајевич 265
 Толстој, Никита Иљич 25, 31
 Толстој, Светлана М. [Толстая, Светлана Михайловна] 22, 31, 87, 148
 Томановић, Смиљка 8
 Томин, Светлана 89
 Томић, Драгана 227, 240
 Томић, Миомир 10, 32
 Томић, Тамара 10, 32
 Тошић, Десимир 164, 167

- Трајковић, Н. 262
Требјешанин, Жарко 18, 23, 32, 34, 49
Тропин, Тијана 73, 81, 87, 208, 217, 238, 265, 267, 283, 285
Тртовац, Александра 150, 167
Тургењев, Иван Сергејевић 265
Турјачанин, Зорица 175, 193
- Ђ
- Ђирић, Соња 197, 217
Ђопић, Бранко 18, 128, 176, 287, 290, 293, 295–299
Ђоровић Бутрић, Весна 217
Ђоровић, Јелена Скерлић- в. Скерлић-Ђоровић, Јелена
Ђосић, Добрица 262, 265, 280
- У
- Удицки, Ј. 280
Усачова, Валерија В. 25, 31
- Ф
- Филиповић, Петар 272
Финк, Еуген 54, 62
Флакер, Александар 205, 217
Флакер, Вида 88
Франићевић, Андра 262
Франс, Анатоли 261, 268, 278–281, 286
Фуко, Мишел 289, 291, 292, 298
Фукујама, Мери А. [Mary A. Fukuyama] 222, 240
Фукујама, Френсис [Francis Fukuyama] 213, 217
- Х
- Хајдегер, Мартин 54, 58, 60, 62
Хамершак, Маријана 273, 285
Хамовић, Валентина 110, 129
Хелдерлин 54, 58
Херкул 77
- Хилгенберг, Егон [Egon Hillgenberg] 266, 267
Хуизинга, Јохан 184, 192
Хусерл, Едмунд 51, 56–58, 62, 294, 296
- Ц
- Цековић, Иван 173, 192
Црнковић, Милан 276, 285
Цуцић, Сима 262, 285
- Ч
- Чајкановић, Веселин 47, 49
Челановић, Тихомир 72
Чолак-Антић, Тијана 185, 192
- Џ
- Џелебџић, Јеремија 281
Џоунс, Дајана Вин [Diana Wynne Jones] 67, 88
- Ш
- Шамић, Мидхат 284
Шантић, Алекса 275
Шекспир, Виљем 159
Шијаковић, Богољуб 288, 298
Шипка, Данко 229, 240
Шкроб, Зденко 217
Штимац, М. Протрка в. Протрка Штимац, М.
Штрбац, Гордана 240
Шутић, Симха Кабиљо- в. Кабиљо-Шутић, Симха
- ***
- С
- Chevalier, Jean 129
Clute, John 65, 78, 87
- Е
- Ekman, Stefan 70, 87

G

Gheerbrant, Alain 129

Grant, John 65, 78, 87

Guillory 214, 215, 218

I

Ingersol, Ernest 78, 87

J

Jones, Rihian 209, 218

K

Kessen, William 32

Klotz, Aiga 274, 282

M

Mendelsohn 98, 104, 105

N

Nagai, Kaori 259

Nikolajeva, Maria 66, 87

T

Terranova, Nadia 32

Tibode 278

U

Uther, Hans-Jörg 266, 285

Библиотека
НАУЧНИ СКУПОВИ
ОДЈЕЉЕЊА ЗА КЊИЖЕВНОСТ

Коло
Зборници радова
Књ. 23

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ
КРОЗ ПРИЗМУ МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ

главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

уредник
проф. др Александра Вранеш

* * *

издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

за издавача
Емир Кустурица, директор

лектура и коректура
Желидраг Никчевић

индекс имена
др Гордана Станчић

припрема за штампу
Жељка Башић Станков

штампа
Белпак, Београд

ISBN 978-99976-89-00-9

Тираж
100



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

82.09-93(082)

НАУЧНИ скуп "Књижевност за децу кроз призму мултикултуралности" (2021 ; Вишеград)

Књижевност за децу кроз призму мултикултуралности : зборник радова са научног скупа одржаног 16. и 17. априла 2021. у организацији Андрићевог института / [главни и одговорни уредник Емир Кустурица ; уредник Александра Вранеш]. - 1. изд. - Вишеград : Андрићев институт, 2022 (Београд : Белпак). - 314 стр. ; 20 см. - (Библиотека Научни скупови Одјељења за књижевност. Коло, Зборници радова ; књ. 23)

Радови на срп. и енгл. језику. - Тираж 100. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на енгл. и срп. језику. - Регистар.

ISBN 978-99976-89-00-9

COBISS.RS-ID 136950273

