

# ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу  
Година XLV, број 4, зима 2019.

Редакција:

Др Јован Љуштановић,

главни и одговорни уредник  
Др Валентина Хамовић  
Др Зорана Опачић  
Др Снежана Шаранчић Чутура

Секретар редакције:  
Ивана Мијић Немет

Лектор и коректор:  
Мр Мирјана Карановић

Ликовно обликовање:  
Атила Капитањ

Издавач:

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

За издавача:

Душица Мариновић, директор

Слоџ:

АС дизајн, Сремска Каменица

Штампа:

Zack, Петроварадин

Часопис излази тромесечно  
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара  
340-11006551-47

Издавање ове публикације  
финансијски су подржали:



Министарство културе и информисања  
Републике Србије

Град Нови Сад – Градска управа за културу  
Покрајински секретаријат за културу, јавно  
информисање и односе са верским заједницама

## САДРЖАЈ:

### НАЈЛЕПШЕ БАЈКЕ ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ – ИНТЕРПРЕТАТИВНА АУРА

<b>Јован М. Љуштановић,</b> Децје жеље као водич у друге светове у бајкама Гроздане Олујић . . . . .	3
<b>Тијана Д. Тропин,</b> Бела брада и Златобради: једно упоредно читање . . . . .	8
<b>Ивана С. Игњатов Поповић,</b> Скривена значења бајке „Златопрста” Гроздане Олујић . . . . .	14
<b>Светлана Р. Калезић Радоњић,</b> „Ташко Орашко” Гроздане Олујић – интердисциплинарни приступ . . . . .	22
<b>Јелена З. Стефановић,</b> Бисер Седефне руже . . . . .	28
<b>Милица М. Алексић,</b> Игра и метаморфозе у бајци „Зачарани чичак” Гроздане Олујић . . . . .	34
<b>Ана Ж. Малешевић,</b> Мотив вечите невесте у бајци „Златокоса” Гроздане Олујић . . . . .	39

### ПОЕЗИЈА И ПРОЗА СЛОБОДАНА СТАНИШИЋА

<b>Тамара Р. Грујић,</b> Слика детета и детињства у књижевном делу за децу Слободана Станишића . . . . .	46
<b>Горица Д. Радмиловић,</b> Одрастање и перцепција адолесценције кроз збирку песама <i>Не дирај Весну</i> Слободана Станишића . . . . .	54
<b>Сава Д. Уко,</b> Женски ликови у Станишићевим романима за децу. Српска средњовековна прошлост између историје и наративе . . . . .	59
<b>Мирјана С. Карановић,</b> Стрниша или о (не)одрастању . . . . .	66
<b>Милена Ж. Кулић,</b> Дијалог и драмски елементи у роману <i>Седмо небо</i> Слободана Станишића . . . . .	77

### НОВА ИСТРАЖИВАЊА

<b>Биљана Т. Петровић,</b> Дете као читалац: видови разумевања књижевних дела на основу литерарног конкурса „Читам, па шта” . . . . .	84
---	----

---

## IN MEMORIAM

- Поп Д. Ђурђев, Још један међу светлим гробовима . . . . . 94  
Ивана С. Игњатов Поповић, Вечити дечак – Јован Љуштановић . . . . . 95

## ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

- Миљан Деспотовић, Загонетке као мисаоно напрегнуће . . . . . 98

### Рецензенти:

- Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,  
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет  
Проф. др Зорица Хаџић,  
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет  
Др Тамара Грујић, проф. струковних студија  
Висока школа за образовање васпитача у Кикинди  
Проф. др Зорана Опачић,  
Универзитет у Београду, Учитељски факултет  
Доц. др Миливоје Млађеновић,  
Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору  
Мр Стеван Дивјаковић, проф. струковних студија  
Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за децу / главни и одговорни уредник  
Јован Љуштановић. – Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајеве дечје игре,  
1975-. – 23 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

---

◆ **Јован М. ЉУШТАНОВИЋ**

*Висока школа струковних студија за  
образовање васпитача у Новом Саду  
Република Србија*

## ДЕЧЈЕ ЖЕЉЕ КАО ВОДИЧ У ДРУГЕ СВЕТОВЕ У БАЈКАМА ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ<sup>1</sup>

Изворни научни рад

### НАЈЛЕПШЕ БАЈКЕ ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ – ИНТЕРПРЕТАТИВНА АУРА\*

**САЖЕТАК:** Рад тематизује човекову потребу за преласком граница и за одласком у неки други свет, која је мотивисана потребом за задобијањем и потврђивањем идентитета у овом свету. Овакви преласци су конститутивни елемент бајке, пре свега усмене али и ауторске. У раду се кроз анализу неколико бајки Гроздане Олујић – „Седефна ружа”, „Маслачак”, „Шаренорепа” и „Село изнад облака” – показује да се прелазак у друге светове збива као начин остварења дечјих жеља. Иако су путовања деце – јунака ових бајки фантастична, њима се у реалном свету долази до стицања сопства. За разлику од традиционалне усмене бајке, где ипак на крају задобија чврсто дефинисан соци-

<sup>1</sup> Рад је првобитно објављен у преводу на бугарски, у зборнику са научног скупа у Сливену под насловом „Фантазија и хумор в съвременната детска литература: защо е важно да се предложат на децата множество светове”: сборник доклади от кръгла маса, XXI Национален фестивал на детската книга, Сливен, 8–9 май, 2019 г. [зборник приредила д-р Росица Василева Петрова], Йован Люштанович /Сърбия/. *Дейскиите желания кајко ийшеводийтел към други светове в приказките на Гроздана Олуич*; Сливен: Регионална библиотека „Сава Доброплодни”, 2019. Овде се први пут објављује на српском језику.

\* Овога марта наш свет напустила је Гроздана Олујић (1934–2019). Оставила нам је у наслеђе значајно књижевно дело. У њему се посебно издвајају бајке. Часопис *Дейинство*, одајући посмртну почаст угледној књижевници, објављује темат „Најлепше бајке Гроздане Олујић – интерпретативна аура”. Темат који је осмислио и реализовао дугогодишњи уредник *Дейинства*, Јован Љуштановић (1954–2019), заснован је на двоструком сећању и пијетету, пошто нас је и сам прерано напустио. У његову част и из најдубљег поштовања према његовом књижевнонаучном и уредничком раду, темат почињемо његовим читањем бајки Гроздане Олујић.

јални статус, дете у усменим бајкама Гроздане Олујић гради властити идентитет у неизвесности савременог света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Гроздана Олујић, ауторска бајка, прелаз, идентитет, жеља

Бајка је одувек вишеструко одговарала на потребу човека за другим светом и преласком граница. Владимир Проп сматра (Prop 1990) да бајке имају своје историјске корене у прастарим обредима прелаза и да су оне, у основи, иницијастичке приче. Он показује да увек постоји нека врста недостатности или штете (VIII функција), која тера главног јунака да оде од куће (Prop 1982: 38–42). На свом путу он мора проћи кроз свет у коме егзистирају натприродна бића и делују натприродне силе, мора се суочити с њима, сукобити се, или споразумети, преваљити опасан пут, који често доноси неку врсту привремене смрти, и, на крају, победити. Самим тим бајка јесте прича о преласку граница, о дугом и тешком путовању, о промени социјалног статуса.

Према Проповој морфологији бајке, прелазак јунака у други свет инициран је, пре свега, наношењем штете. То је, најчешће, последица деловања противника, натприродног бића, и, на први поглед, штета долази споља и изненада продире у свакодневицу јунака. Осма функција не мора почивати само на наношењу штете: „једном од чланова породице нешто недостаје, он би желео нешто да има” (Prop 1982: 38–42). Дакле, људске жеље могу бити покретачи радње у усменој бајци, а прелазак у други свет може бити инициран унутрашњом потребом јунака.

Потреба за бајком као причом о преласку у други свет није само дечја, она је општељудска. Бајка дуго није била жанр намењен само деци. Ипак, од *Прича моје мајке Ђуске* Шарла Пероа и *Kinder- und Hausmärchen* (1812) браће Грим, бајке се као жанр превасходно везују за децу.

Деци је бајка блиска из више разлога. Она због отворености свога мишљења и разумевања света, које још није чврсто оковано рационалним логичким структурама и конструкцијама, с лакоћом прелази у чудесни свет бајке. Истовремено, потреба за бајком јесте и потреба за идентификацијом. Дете, заједно с главним јунаком, прелази границе, преваљује тежак, често опасан пут и заједно с њим тријумфује. Другим речима, бајка оснажује дете, помаже му „да уреди унутрашњу кућу” (Betelhaјm 1979), спрема га за суочавање са светом, помаже изградњи идентитета, води га, како мисли Карл Густав Јунг, на путу *индивидуације до сојства* (Јакоби 1992: 56).

Настанку савремене ауторске бајке знатно је допринео однос немачких романтичара према бајци. Они су у често изједначавали бајку и поезију. Новалис је говорио: „Чини ми се да у бајци најбоље могу изразити своје осећајно расположење. Све је бајка” (Novalis 1979: 262). Управо из такве поетичке свести настала је *ауторска бајка*. „Романтичарска новела је строго оријентисана на један ’нечувен догађај’ и на њој својствену естетику чудноватог, коју романтизам схвата веома широко – и као заиста натприродно, мистично, бајковито, и као необична психичка стања, и као карактере јунака, и као изразит локални колорит. Наравно, бајковност је водила у стварање хибридног жанра романтичарске бајке–новеле” (Мелетински 1996: 339–340).

Из овог хибридног жанровског концепта настале су и бајке и приче Ханса Кристијана Андерсена и бајке Гроздане Олујић. Те бајке су значајно различите у односу на усмену бајку, чију морфологију описује Владимир Проп. Оне се можда ређе показују, на начин усмене бајке, као *чудесне* приче у којима „натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумевамог читаоца” (Todorov 1987: 58). Много чешће обли-

кују се као права *фантастика* с елементима спознајне несигурности: „догађа се нешто што се законима (...) нама блиског света не може објаснити”, што и ликове и читаоце суочава с „неизвесношћу” (Todorov 1987: 29); или као *чудна* прича, чија ће се необична збивања изван свакодневног искуства разоткрити као последица психолошких збивања или заблуде чула (види: Todorov, 46). Свет фантастичних бића, углавном антропоморфизованих биљака и животиња (ређе предмета), открива се, веома често, као инструмент симболичког скривања и разоткривања – као алегорија.

Бајке и приче Гроздане Олујић изражавају осећање света које од просветитељства наовамо у знатној мери обележава модерног човека. Оне почивају на својеврсној несигурности и нестабилности у односу тог човека према оностраном. Модерни човек је дефинитивно затворен у свом реалном свету и одељен дубоким јазом од свега што није проверио у своме непосредном искуству. Њему је драга антропоцентричност усмене бајке, али он, пре свега, жели да кроз алегоријску причу сагледа људску природу и људску судбину у реалном свету. На другој страни, када признаје постојање оностраног, он га измешта у паралелни свет, зато оно у његову реалност продира изненада и на драматичан начин, изазива збуњеност и страх. Зато „однос према чудесном и фантастичном прелази границе теоријског или поетичког питања и почиње да одражава својеврсну неспособност човека модерног доба да се суочи са светом који обједињава људско, нељудско и надљудско” (Пешикан Љуштановић 2009: 25).

Отуда у бајкама Гроздане Олујић добијају на значају људске, а посебно дечје жеље. На пример, бајка „Седефна ружа” приповеда о снажној жељи из које настаје драгоценост, али која доводи и до трагичног исхода. Бајка отпочиње: „Дубоко на дну мора, где зраци сунца стижу тек у подне, живела је

шкољка лепотица, звана Седефна ружа, расла и самој себи шапутала: Да ми је изаћи на светлост дана, да ми је видети сунце и цвеће, осетити дах ветра!” (Олујић 2011: 27). Чежња Седефне руже претвара се у бисер (Јунг би рекао да јунакиња долази до *сојства*), тако да је *други свет* испунио своју формативну функцију иако јунакиња није прешла у њега. Сам прелазак је насилан, рониоци отргну шкољку и изваде бисер, тако да формално испуњење чежње значи и смрт главне јунакиње.<sup>2</sup>

Слично Седефној ружи, и главни јунак бајке „Маслачак” (Олујић 2011: 32–37) у потрази је за идентитетом и, подразумева се, за *сојством*. Маслачак се рађа међу сунцокретима и, иако на први поглед личи на њих, део је заједнице којој не припада. Он, за разлику од сунцокрета, својом вољом одбија да непрестано прати Сунце: „Велико је и моћно Сунце! Али, зашто због њега постати слеп за све остало?” (Олујић 2011: 33). Он тако присваја другачији свет. Њега привлаче и поток, и мрави, и плави мехури брда. Више од свега воли ноћ. Обожава Месеца. Чежња за другим и другачијим светом помаже му да открије властити идентитет – сазнаје да је маслачак. Осећа се усамљено међу сунцокретима, али и то осећање самоће потврђује да је процес *индивидуације* завршен, да је досегао *сојство*. Једне ноћи лак и прозрочан, одвојио се од сунцокрета и полетео према месецу и звездама. У лирској симболици коју на крају ове бајке гради Гроздана Олујић може се наслутити да је коначан прелазак Маслачка у други свет нека врста смрти. Међутим, то није нигде изричито речено. Чини нам се да је Гроздана Олујић у тој слици активирала своје источњачко духовно искуство: „Смрти нема. Постоји само преливање из једног облика у други као претва-

<sup>2</sup> Лако је повући паралелу између „Седефне руже” и „Мале сирене” Ханса Кристијана Андерсена. О односу између бајки Гроздане Олујић и Ханса Кристијана Андерсена види: Опачић 2011а.

рање воде у лед, леда у воду, воде у пару, при чему ништа не нестаје сасвим и за сва времена” (Олујић 2000: 5).

И „Седефна ружа” и „Маслачак” лирске су алегорijske приче. Оне причају о чежњи за другим светом као неминовним путем стицања идентитета и људске *индивидуације*. У обема се слуги и сенка смрти. Обе су модерне приче прожете осећањем апсурда. Истовремено, то су приче које су, својом чулном конкретностју и лирском једноставношћу, отворене и за децу. Како је приметила Зорана Опачић: „Целокупна проза Г. Олујић (романи, новеле и бајке) усредсређује се на стање свести детета / младог човека у оформљењу. И у оним случајевима када јунаци нису деца, искуство раног детињства битно утиче на обликовање њихове личности и карактера” (Опачић 2011б: 381).

Наравно, међу бајкама Гроздане Олујић постоје и оне у којима су несумњиво ликови деца. У њима, често, жеље воде дечје ликове у друге светове и, притом, то је, можда, мање путовање на неко друго место, а више пут градње идентитета, пут *индивидуације*.

Једна од најзанимљивијих бајки овог типа јесте „Шаренорепа” (Олујић 2011: 279–281). Главна јунакиња ове бајке је девојчица која, „као зачарана”, данима стоји у зоолошком врту пред кавезом у коме живи тигар. Она животињу гледа с нежношћу. Чувар врта примећује да и тигар почиње њу да гледа на исти начин. Ми о жељама девојчице знамо само из њеног понашања. Њега описује свезнајући приповедач, али и чувар зоолошког врта. У тим описима слуги се нејасна али снажна жеља за другим светом. Ако је запажање чуварово тачно, нежни поглед тигра значи да је девојчица прешла неку границу коју ми не разумемо сасвим. На делу је права фантастика: „догађа се нешто што се законима (...) нама блиског света не може објаснити”, што

и ликове и читаоце суочава с „неизвесношћу” (Тодоров 1987: 29).

Мајка тек преко цртежа открива опседнутост девојчице тигром и помисли: „Па она тигра воли више од родитеља” (Олујић 2011: 280). Забрањује девојчици одлазак у ЗОО врт и она се разбољева. Болест је тешка и родитељи не успевају да излече дете. Истовремено, тигар у ЗОО врту одбија храну и сам копни. Једне ноћи пролама се урлик и животиња нестаје из свог кавеза. Поред болесне девојчице појављује се шаренорепа мачка која јако личи на тигра. Шта се и како се десило није јасно ни мајци, ни чувару ЗОО врта, ни нама читаоцима. Дете захваљујући мачки прездрављује и полази у школу. Истовремено мачка нестаје, а у зоолошком врту појављује се тигар. Чежња девојчице за другим светом, па и нека врста преласка у њега, очигледни су, мада нам нису јасни. Јасно је само да се без тог преласка не може стабилизovati положај детета у овом свету који нам је познат и близак нашем искуству.

„Шаренорепа” је бајка која би се можда могла објаснити психоаналитички. Лик који осујећује блискост девојчице с тигром, њен пут у други свет, јесте мајка. Она је, у складу Проповом *Морфологијом бајке, наносилац шипетје*, значи противник главној јунакињи. У бајци се спомињу родитељи, али, за разлику од мајке, отац се не издваја посебно. Можда је фигура оца скривена у лику тигра. Сви (чувар, мајка, читаоци) знају за дивљу природу тигрову и не разумеју и не прихватају блискост девојчице са животињом. А тигар је, управо, оно биће које је девојчици потребно. Он има моћ да се од звери претвори у мачку, да замени своју дивљу природу заштитничком и исцелитељском улогом и да подигне и оснажи девојчицу у овом свету.

Дечје жеље посредују дечје путовање у други свет и у бајци „Село изнад облака” (Олујић 2011: 380–384). Бајка описује време рата. О коме је рату

реч, нема прецизних података, али слуту се да се бајка односи на неки од ратова на простору Југославије из деведесетих година двадесетог века. Главни јунак је дечак чије је село спаљено, а родитељи и рођаци побијени. Дечак, заједно са старцем и псом, неко време се скрива у пећини, а онда га проналазе војници и воде у избеглички логор. Дечак снажно чезне за изгубљеном породицом и нада се да ће је пронаћи. Уништени свет родног села и нестала породица јесу онај *други свет* за којим, из своје сурове избегличке реалности, дечак чезне. Та чежња је, по свој прилици, медијатор између детета и чуда. У пукотини прозора појављује се на тренутке светлосни лик неке жене. По свој прилици, тај лик је супститут мајке и зове се Мала праља туге. У овој бајци је она нека врста помагача. Она открива дечков резбарски таленат (или му га можда дарује). Дечак од пања резбари своје село и људе у њему. Једне ноћи, заједно с псом и старцем, бежи из прихватишта. Враћа се на згариште села. Тамо резбарија оживљава, претвара се у право село, из куће излази дечакова мајка и полази му у сусрет.

Ово су само неки примери бајки Гроздане Олујић у којима су дечје жеље посредници у путовању деце у друге светове. То путовање се остварује, често условно, као апсурд, као сан, или пут у несвесно. Оно, врло често, није хоризонтално, већ је путовање по оси света, симболичко уздизање у више сфере. Наравно, такво путовање најчешће не доноси нови, чврсто дефинисан социјални статус који јунак добија на крају усмене бајке. На другој страни, деца у бајкама Гроздане Олујић, захваљујући својим жељама, граде властити идентитет, проналазе властите моћи и вредности, досежу *соисиво*. Универзум традиционалног патријархалног света у бајкама Гроздане Олујић замењен је индивидуалистичком егзистенцијом јунака у неизвесности савременог света.

## ЛИТЕРАТУРА

- Betelhajm, Bruno (1979), *Značenje bajke*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Jugoslavija–Prosveta.
- Jakobi, Jolanda (1992), *Jungov put individuacije*. Preveli Bosiljka Milakara i Ivan Milakara, Beograd: Nolit.
- Novalis [Friedrich von Hardenberg] (1979), *Fragmenti (Izbor)*. Preveo M. Beker. U: M. Beker, *Povijest književnih teorija (od antike do kraja 19. stoljeća)*, Zagreb: SNL, 257–266.
- Олујић, Гроздана (2000), *Фантастика у књижевности за децу или сан о ружи лептиру. Дејинство, Часопис о књижевности за децу*, XXVI, 1–2. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Олујић, Гроздана *Сабране бајке* (2011). Приредила Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет.
- Опачић, Зорана (2011а): *Наслеђе бајке Ханса Кристијана Андресена у бајкама Гроздане Олујић. Наивна свест и фикција*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Опачић, Зорана (2011б) *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2009): *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига.
- Prop, Vladimir (1982): *Morfologija bajke*, preveo Petar Vujičić, redakcija Jovan Janičijević. Beograd: Prosveta.
- Prop, V. J. (1990), *Historijski korijeni bajke*. Prevela Vida Flaker. Sarajevo, Svjetlost.
- Todorov, Cvetan (1987): *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Rad.

CHILDREN'S DESIRES  
AS GUIDES TO OTHER WORLDS  
IN GROZDANA OLUJIĆ'S FAIRY TALES

## Summary

The work thematizes man's need to cross borders and to go to another world, which is motivated by the need to obtain and confirm identity in this world. Such transitions are constituent elements of fairy tales, both oral and literary ones. In the paper, through the analysis of several fairy tales of Grozdana Olujić – "Sedefna ruža", "Maslačak", "Šarenorepa" and "Selo iznad oblaka" – it is shown that the transition to other worlds happens as a way of realizing children's desires. Although the journeys of the children heroes are fantastic, in the real world they gain their own *self* through them. Unlike the traditional oral fairy tale, where the hero eventually acquires a firmly defined social status, the child in the oral fairy tale of Grozdana Olujić builds his own identity in the uncertainty of the modern world.

Keywords: Grozdana Olujić, literary fairy tale, transition, identity, desire



Тијана Д. ТРОПИН

Институт за књижевност и уметност  
Београд  
Република Србија

# БЕЛА БРАДА И ЗЛАТОБРАДИ: ЈЕДНО УПОРЕДНО ЧИТАЊЕ<sup>1</sup>

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** Овај рад бави се упоредном анализом две уметничке бајке: „Дворац изукрштаних огледала” Гроздана Олујић и „Златобради” Мишела Турнијеа. Осветљавањем заједничких корена и контрастирањем развоја радње покушаћемо да пружимо допринос смештању дела Гроздана Олујић у контекст савремене светске књижевности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Гроздана Олујић, Мишел Турније, бајка, парабола

Овај текст писан је за темат посвећен Гроздани Олујић, која нас је напустила ове године. Тако се недвосмислено наметнуо избор приче која се најнепосредније бави односом појединца према животу и смрти, као и значајем оног што човек оставља иза себе.

„Дворац изукрштаних огледала” приповеда о Цару Белој бради који влада Царством Брзих потока све док не усни сусрет са Смрћу, која му пружа

<sup>1</sup> Овај рад настао је на Институту за књижевност и уметност у Београду у склопу пројекта Министарства науке, просвете и технолошког развоја 178008, Српска књижевност у европском културном простору.



три гранчице – једну са зеленим лишћем, другу чије лишће већ жути и трећу с које лишће опада. Преплашени цар гради дворца препун огледала и властитих двојника и у њему се успешно сакрива од Смрти, али, како ће се испоставити, и од целог спољног света и од својих најближих, саветника, породице, жене, па и од самог себе. Бајка се завршава царевим напуштањем дворца и наговештеним новим рађањем или одласком „у неки нови сан” (Олујић 2011: 266–269).

У питању је текст који не спада у ред најпознатијих или најчешће анализираних бајки Гроздане Олујић; ово можемо објаснити, између осталог, и чињеницом да спада у њене позније радове, тако да је период рецепције знатно краћи него за нпр. бајке из збирке *Седефна ружа*, али и чињеницом да се, формално и тематски, „Дворац...” приближава жанру параболе и да је можда и стога мање занимљив дечјој читалачкој публици. Како запажа Зорана Опачић, ово дело спада у другу стваралачку етапу Гроздане Олујић, у којој је чешће присуство тзв. злокобних бајки и још учесталија тема пролазности: „Док су јунакиње поменутих прича [„Царица зевалица” и „Огледало” из прве етапе, прим. Т. Т.] опседнуте пролажењем своје младости и лепоте, ликови у последњим збиркама су на измаку свог животног пута, решени да не прихвате смрт (...) У овом погледу, бајке параболе из завршних збирки указују на другачију животну и стваралачку етапу Г. Олујић” (Опачић 2010: 118).

Мотив владара који живи изоловано од спољног света како би био заштићен од спознаје живота и његових тамних страна – болести, старости и смрти – није нов. Препознајемо га у једној од најпознатијих легенди о Сидарти Гаутами, чији је преображај у Буду изазван управо таквим напуштањем дворца. Иницијално напуштање палате, а потом судбоносни сусрети са болесником, старцем и мртвцем

разбијају љуштину раскошног живота склопљену око њега, док га потоњи сусрет са аскетом упућује ка духовном трагању. Западна књижевност богата је различитим одјецима те легенде, почев од Варлаама и Јосафа преко Калдеронове класичне драме *Животије сан* па све до Вајлдовога „Срећног краљевића”. Сви ови наративи имају једну заједничку одлику: говоре о преображају појединца који доживи такво откровење и његовој тежњи за спасењем.

Цара Белу браду не избавља ништа слично: сусрет са Смрћу и њена загонетка, напротив, иницирају супротност излагања у свет, избегавање Смрти по цену престанка сваке смислене активности, сваког остављања трага за собом. Наглашава се да цар притом губи и царицу која је „три стотине папучица поцепала тражећи свога Цара” (Олујић 2011: 267), као и малог сина: напушта, дакле, не само своје место у друштвеном поретку и царску одговорност већ и улогу супружника и родитеља. Цар тако постепено али неповратно и у потпуности губи идентитет. Одабрана пасивност, лутање међу безбројним одразима, живот проведен у испразном уживању – као да и нису постојање.

Упоредно читање са два друга ауторским бајкама заснованим на овом мотиву може нам открити неке занимљиве паралеле, али и контрасте. Вајлдова бајка „Срећни краљевић” готово извесно полази од истог културног импулса: приче о Гаутами Буду и његовом буђењу из зачаране пасивности. Вајлд у својој бајци, међутим, приказује специфичан начин да се патњом и жртвовањем „окаје” таква егзистенција. У његовој верзији загробног живота краљевић тек после смрти, као свесни кип, открива колико је тежак живот његових поданика и одриче се својих украса, позлате и драгуља, како би олакшао њихове патње. У складу са Вајлдовом јединственом комбинацијом цинизма и сентименталности, кип ће због свог одрицања бити проглашен

ружним и некорисним, уклоњен с постоља и истопљен, али ће зато краљевић, заједно с ластавицом која му је помагала, бити пренет у рајски врт. Вајлдова бајка смештена је у (ма како широко оцртане) хришћанске оквире, а судбина њених протагониста следи развојни пут хришћанских светаца; за нас је најзначајније то што је прогрес јунака линеаран и води од земаљског ка небеском.

Сасвим другачије, циклично кретање радње описано је у бајци „Златобради” Мишела Турнијеа. Турније је своју бајку сместио у оквир романа *Гашићар, Мелхиор и Валијасар*, да би је доцније објављивао и засебно, као причу за децу.<sup>2</sup> У контексту романа, међутим, намеће се читање овог текста у кључу параболе, поетички врло блиске „Дворцу изукрштаних огледала”: код Турнијеа, професионални приповедач на захтев краља Ирода прича ову повест. На први поглед у питању је љупка приповест о краљу Навунасару III, који се подмлађује тако што му чаробна птичица односи длаку по длаку из браде чим оне оседе, да би се на крају, ћосав, претворио у дете – властитог наследника који ће владати под именом Навунасар IV. Назначено је да ће се читав циклус поновити кад „нови” владар поново остари: у гнезду свијеном од седих власи браде излегла се нова птичица.<sup>3</sup> Турније у „Златобрадом” инсистира на бесконачном понављању и вечитом враћању истог – његов индолентни краљ се, како наслућујемо по

завршетку приче, стално изнова подмлађује, забрављајући своје претходно постојање и понављајући своје владарске грешке – незаинтересованост за благостање својих поданика и везаност за овоземаљске ствари, а пре свега за лагодан живот и неограничену власт.

У контексту романа у коме се први пут појавио, „Златобради” носи изразит сатирично-политички тон; Радивоје Константиновић тако наглашава улогу коју прича о Златобрадом има у структури романа: „Уоквирена причом о Златобрадом и магарчевим монологом, Иродова исповест делује и гротескно, јер Златобради на смешан начин исказује Иродову тајну жељу да вечно остане на престолу, а магарчева уображеност само је карикатура Иродове охолости” (Константиновић 1991: XV). Неопходност двоструког читања наглашена је и опасним положајем приповедача, коме Ирод прети да ће остати без ушију ако га не забави довољно. Међутим, примећујемо да „Златобради” не одскаче стилски нити се издваја темама намењеним одраслима ни у збирци прича *Пјеро или њајне ноћи*, коју је сам Турније наменио децијим читаоцима, напротив. Али док се друге приче („Амандина или два врта”, „Бијег малог Палчића”) често баве темом иницијације детета у свет одраслих, „Златобради” је посвећен њеној супротности: избегавању природног животног тока. Ту се крије можда и пресудна разлика између „Златобрадог” и осталих Турнијеових бајки. Иако је Сандра Бекет, када је у својој студији *Crossover Fiction* (Beckett 2009) увела истоимени концепт текстова који прелазе из корпуса за одрасле у корпус деце књижевности и обратно, тај концепт највећим делом демонстрирала управо на примерима Турнијеових дела, ипак се може проценити да је тематика „Златобрадог”, чак и ван контекста метафизичког романа у који је бајка угнеждана, окренута пре свега одраслим читаоцима који на другачији

<sup>2</sup> На српском односно српскохрватском „Златобради” је објављен и у оквиру збирке прича за децу (Турније 1988: 52–60) и као саставни део романа (Турније 1991: 85–93). Наводи ће бити пренети према другом издању и преводу Иванке Павловић.

<sup>3</sup> Поједини истраживачи склони су религиозном читању Турнијеа и у белој птичици виде оличење Духа светог (Petit 1991: 110). Овде би требало скренути пажњу на то да би такво тумачење унело blasphemичан тон у причу јер би пасивног и безначајног Навунасара повезало са Исусом. Још значајнију разлику представља цикличност описаних догађаја која се директно супротставља есхатолошкој усмерености хришћански схваћеног времена.

начин осећају и доживљавају проток времена.<sup>4</sup> Потврду за то у једном интервјуу даје сам аутор: „Рекли су ми да сам написао верзију за дјецу, али то није точно. Ја не пишем за дјецу. Ни за одрасле, за жене или за скитнице. Пишем најбоље што могу, постављајући си као идеал јасноћу, сажетост и конкретност. То је идеал који је тешко остварити. Кад му се приближим, он даје оно што сам написао тако добро да то могу разумјети и дјеца. Дјеца су ми криви, не циљ.” (Турније 2016: 114)

Паралеле између „Дворца” и „Златобрадог” одмах су видљиве. Оба текста баве се источњачким владаром чија је власт такорећи неограничена и његовом жељом да превари смрт. Истинска сродност ових текстова, међутим, почива у приказу *владавине* и *мањка личног идентитета* који се повезују управо с губитком смртности, линеарног усмерења живота.

И Бела брада и Навунасар III су неспособни, пасивни владари који бреме управљања земљом препуштају другима и проводе празне и бескорисне животе. Турније то дочарава сатиричним приказом бесконачног већања које не доноси никакве резултате и своди се на понављање флоскула „Околности нису сазреле. Треба препустити ствар времену. Хитно одлучити да се сачека” (Турније 1991: 88) док Гроздана Олујић користи сажету, симболички значајну слику: наводи да је цар Бела Брада наредио да се

спале све књиге које говоре о прошлости и о претходним царевима. То га повезује са првим кинеским царем, Ђин Ши Хуангом, коме се приписује да је наредио да се спале све књиге и све историје писане пре његовог доласка на власт. Међутим, карактер ове параболе је такав да измиче било каквим прецизним историјским паралелама. За разлику од Турнијеове приче, она није настала у контексту који би нагласио њен сатирични тон; а иако се „Дворац” може читати у сатиричном кључу, такво тумачење је ипак знатно подесније за друге бајке у којима Гроздана Олујић пише о владарима („Царица зевалица”, „О папагајима и овцама”, „Мали свирачи”), док овде фокус почива на царевом губитку идентитета. Тако и Вишња Мићић (Мићић 2010) анализира ову бајку заједно са другима у којима Гроздана Олујић користи мотив огледала и сврстава је у групу у којој се истражује мотив двојника. Како истиче, „своје изгубљене жеље и нови идентитет цар је пронашао тек пошто је напустио склониште од смрти (Дворац огледала) и суочио се с празнином у себи” (Мићић 2010: 249) јер је његов лик „удвајањем разложен, обезвређен, обезличен, а огледало има митолошку функцију, која је имплицитно дата и кроз метафору Смрти” (Мићић 2010: 250).

Ова констатација о обезвређивању удвајањем се од речи до речи може применити и на Турнијеовог Навунасара, који се без икакве тешкоће преображава у следећег владара, такође Навунасара: нико га не препознаје, нити он у идући живот носи неко стечено искуство и знање – како нам саопштавају завршне реченице приче, Навунасар је до тренутка кад је стекао нову златну браду заборавио на своје порекло и на чаробну птицу. У том светлу треба размотрити и његово име – Навунасар (у оригиналу *Nabounassar*) јесте име једног од историјских вавилонских царева, али за савремене читаоце далеко је значајнији одјек имена Навукодоносор, које са со-

<sup>4</sup> Студија је углавном посвећена истраживању маркетиншких стратегија и уредничких односно издавачких одлука да се одређена дела објављују у верзијама за одрасле и за децу, а не истраживању естетских или језичких одлика које их чине подесним за такав третман. Сандра Бекет наглашава да се измене приликом промене циљне читалачке групе често свode на „паковање” тј. графичко обликовање текста и илустрације, а да су обимније интервенције на самом тексту сразмерно ретке. Турније је један од ретких аутора који сам прерађује своје текстове за други узраст (в. Beckett 2009: 79–80), али то није случај са „Златобрадим”, чији је текст идентичан у обе варијанте (в. Beckett 2009: 40).

бом носи конотацију огрешења, лудила и пропасти (треба нагласити да је у романескном контексту, у окружењу других библијских личности, тај одјек знатно јачи). Иако Турнијеов Навунасар није изложен ударцима судбине попут библијског цара, лишен је и његовог искуства оздрављења и преобраћања. За разлику од њега, Цар Бела брада у једном тренутку раскида са дотадашњим безвременим бивствовањем: то је моменат кад схвати да је већ остварена најављена судбина по којој за собом неће оставити никакав траг. То га наводи на одсудни потез и напуштање дворца.

Крај „Дворца...” је, као често код Гроздане Олујић, отворен и вишесмислен – читаоцу је препуштено да се определи за исход, али је једна од могућности и та да је цар изнова започео *дружи* живот. Такав расплет би, међутим, био у потпуној супротности с Турнијеовим и савршен контраст *дружом* животу Навунасара: подразумевао би да се цар коначно помирио с властитом смртношћу и прихватио је као нужни део општег постојања. Свест о смртности и њено прихватање у овој параболи јесу неопходан предуслов да се живот искуси у свој његовој пуноћи и да се властите снаге и способности употребе у општу корист. Гроздана Олујић не приказује наговештени нови живот Беле браде нити могуће окајавање његовог преступа, као што то чини Вајлд у већ поменутом „Срећном краљевићу”: и само бесмислено постојање у дворцу огледала послужило је као својеврсна казна. Овакво виђење надовезује се на поједине ране бајке које тематизују зазор од вечног живота, пре свега „Огледало”, које се и мотивом огледала повезује с „Дворцем”: због небрижљиво исказане жеље, Лепотица је у тој бајци осуђена да надживи читаву своју породицу, све пријатеље и познанике, да би јој живот дојацио кад схвати да је потпуно туђа људима међу којима живи а њене вештине – ткање и мешање хлеба – непо-

ребне у савременом свету. Међутим, значајну разлику између „Огледала” и „Дворца...” представља развој радње после спознаје јунака да је вечни живот бесмислен: док Лепотица креће у типичну бајковну потрагу за чаробном травком која ће је ослободити, Цар напросто одлази у непознато и ишчезава. У питању је, могло би се рећи, још један пример „несигурности и нестабилности” модерног човека у односу према оностраним, коју Јован Љуштановић препознаје као темељни стваралачки порив Гроздане Олујић: „Њему [модерном човеку] је драга антропоцентричност усмене бајке, али необичан свет антропоморфизованих биљака и животиња и необичних бића није потврда о другачијем устројству његовог реалног света, већ само начин да се конструише огледало за Нарциса, да се кроз алегоричку причу, која често постаје парабола, сагледа људска природа и људска судбина у реалном свету” (Љуштановић 2010: 104).

И супротстављени завршеци у бајкама Турнијеа и Гроздане Олујић указују на то да се упркос њиховој једнакој модерности, једнаком преиспитивању старих форми, њихова виђења људске природе суштински разликују, као и њихов начелни став према постојању као таквом. Турније је често циничан и мрачан, а његови јунаци, од Тифожа у *Краљу виловњака* до Жила де Реа у *Жилу и Жани*, у трагању за испуњењем својих исконских жеља и порива свесно се одвајају од норми људског друштва (толико да Жан Бернар Вре све Турнијеове протагонисте назива *перверзним*, Вре 2016: 170). Иако готово безазлен у односу на њих, Навунасар остаје затворен у кругу јаловог живљења и узалудног подмлађивања. Мада и Гроздана Олујић пише о неопходности индивидуације и тешкој борби појединца против друштва које му намеће просечност, њени позитивни јунаци ипак теже нечему узвишенијем, било да је у питању етички или естетски идеал, те се Бела

брада у ново постојање враћа са скупо плаћеним сазнањем о томе да животу управо његова пролазност и променљивост дају вредност. Овакав закључак и повратак у делатно бивствовање пресудно се разликују и од будистичког виђења живота као зачараног круга реинкарнација из ког се треба ослободити постизањем нирване; Гроздана Олујић тако чини искорак у односу на изворни мотив којим се послужила. Опрезни оптимизам на крају „Дворца...” и прихватање пуноће живота која укључује и смртност одударају и од Вајлдовога песимизма и од Турнијевог цинизма. Двосмисленост и запитаност завршетка, ипак, раздвајају ову бајку и од просте алегорије и од јефтине мотивационе приче: као и најпознатија и најцењенија дела Гроздане Олујић, и „Дворац изукрштаних огледала” оставља простор за вишеструка и можда међусобно супротстављена читања.

#### ИЗВОРИ

- Олујић, Гроздана. Дворац изукрштаних огледала. *Сабране бајке* (приредила Зорана Опачић), Београд, Учитељски факултет, 2011, 266–269.
- Турније, Мишел. Златнобради. *Пјеро или ѿајне ноћи*. Сарајево, Веселин Маслеша, 1988, 52–60.
- Турније, Мишел. Златобради, или о наследству. *Гашићар, Мелхиор и Валѿасар*. Београд, Српска књижевна задруга, 1991, 85–93.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction*. New York, Routledge, 2009.
- Вре, Жан Бернар. Питање почетака. *Поља*, LXI/500, јул–август 2016, 168–177.

Константиновић, Радивоје. Мишел Турније или повратак приче. Турније, Мишел. *Гашићар, Мелхиор и Валѿасар*. Београд, Српска књижевна задруга, 1991, VII–XVII.

- Љуштановић, Јован. О алегоријском и фантастичном у бајкама и причама за децу Гроздане Олујић. *Бунѿовници и сањари. Књижевно дело Гроздане Олујић*. Београд, Учитељски факултет, 2010.
- Мићић, Вишња. Функција огледала у бајкама Гроздане Олујић (могућности за методичку обраду). *Бунѿовници и сањари. Књижевно дело Гроздане Олујић*. Београд, Учитељски факултет, 2010, 243–261.
- Опачић, Зорана. Типологија бајки Гроздане Олујић. *Бунѿовници и сањари. Књижевно дело Гроздане Олујић*. Београд, Учитељски факултет, 2010.
- Petit, Susan. *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1991.
- Турније, Мишел. Ја сам кријумчар филозофије. *Поља*, LXI/500, јул–август 2016, 111–119.

Tijana D. TROPIN

#### WHITE BEARD AND GOLDBEARD: A COMPARATIVE READING

#### Summary

This paper offers a comparative analysis of two fairy tales: Grozdana Olujić's "The Castle of Criss-Crossed Mirrors" and Michel Tournier's "Goldbeard". By focusing on their common roots and contrasting the development (or lack of development) of their protagonists, we shall attempt to place this parable in the context of world literature.

Key words: Grozdana Olujić, Michel Tournier, fairy tale, parable, crossover fiction

◆ **Ивана С. ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ**  
*Висока школа струковних студија за  
 образовање васпитача у Новом Саду  
 Република Србија*

## СКРИВЕНА ЗНАЧЕЊА БАЈКЕ „ЗЛАТОПРСТА” ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** У овом раду покушаћемо да бајку „Златопрста”, која на први поглед припада корпусу антибајки, представимо као бајку која има поруку какву од бајки очекујемо. Дакле, на површинском нивоу тумачења „Златопрста” не пружа оно што очекујемо од бајки – катарзично осећање праћено чињеницом да добро увек победи зло – већ се сусрећемо са таштином која надвладава и уништава чисто биће – што није подстицајно. Међутим, ако у тумачење укључимо више нивоа посматрања – митски, филозофски и религијски – долазимо до закључка да „Златопрста” превазилази хришћанске догме по којима праведника чека бољи живот негде другде и открива нам истину да смо сви ми саткани од неуништиве, креативне енергије која неминовно мења свој облик појављивања.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** антибајка, таштина, хришћанска трпељивост, креативна енергија, андрогин

Бајке Гроздане Олујић припадају самом врху српске књижевности. И мада већина њих излази из оквира традиционалних бајки – уместо јунака који пролази кроз тешкоће али ипак остварује свој циљ и наставља да живи срећно, ми сусрећемо јунака чија је судбина несрећна до краја – оне у себи носе дубоку поруку. Слична је ситуација и с бајком „Зла-

топрста”, у којој порука, истина, није лако читљива, а оно што се на први поглед намеће – да моћ таштине надвладава и уништава чисто биће – није подстицајна. Занимљиво је да у овој бајци нема ни хришћанске вере у бољитак који праведника чека у загробном животу, јер Златопрста је постала златни траг који прати звезду (сликара).

На први би се поглед „Златопрста” могла сврстати у антибајке, за које Зорана Опачић истиче да су „приче са затвореном сликом света, које не пружају излаз и спас, у којима се појединац осећа уплашен пред доминантним злом” (Опачић 2011: 29). И заиста, када погледамо Златопрсту која, затворена у кули прво једне владарке а онда друге, испуњава таште жеље својих тамничарки – она јесте метафора свих оних који своју креативност, снагу и у крајњу руку свој живот – дају зарад нечије туђе добробити. Сагледана на овај начин, „Златопрста” има социјални призивок. Међутим, сама главна јунакиња не показује страх од свега што ју је задесило. Она само немо везе своје емоције и кроз своје везове открива светове чудесне лепоте, обичном смртнику непознате.

### Натприродно чедо

Само порекло Златопрсте је загонетно. Бајка „Златопрста” почиње искушеничким подухватом старице која девојчицу из мочваре узима код себе, првенствено занета сјајем који је избијао из њених очију. Девојчица је у моменту појављивања немоћна, блатњава и прекривена крастама. Присуство краста на девојчици је врло симболично, о чему ћемо говорити касније, али сада ћемо се позабавити њиховим тумачењем. Наиме, о крастама се срећу различита тумачења. Код нас су синоним ружноће и неспретности, док је у Азији жаба крастача (у

овом случају се за њу везујемо првенствено због појма крастача) синоним месеца (а касније ћемо видети да се сама Златопрста може тумачити и као женски симбол – јин – таман, месечев принцип), у Вијетнаму је симбол успеха, док је на Западу крастача била краљевски и соларни симбол, пре него што је то постао љиљанов цвет (*Речник симбола*<sup>1</sup> 2004: 420). Такође, жаба као симбол јесте ускрснуће. Мада у бајци нећемо имати потврду Златопрстиног ускрснућа, нећемо имати ни потврду њене смрти – она је само променила облик – од људског обличја претворила се у златни траг видљив на небу. У многим религијама се сматрало да се употребом жабе крастаче у ритуалима призива киша – што свакако указује на плодност. Када је реч о Златопрстој, она није рађала децу, али је стварала везове и чипке, дакле – њена плодност јесте њена креативност. У неким деловима Африке веровало се да у трудноћи женски заматак у једном моменту добије облик крастаче, а како је то све повезано с водом, земљом, женом и влагом – сматрало се да крастача доноси исцељење. Повезано с овим последњим тумачењем – Златопрста је пронађена у мочвари, и мада она сама нема исцелитељске моћи, њени везови изазивају дивљење, што можемо протумачити тако да доносе извесну веру у лепо ономе ко их посматра.

Речено је на почетку да се старица оснажила да узме нејаку девојчицу првенствено због сјаја у њеним очима. Њене очи су биле оно што опчињава, јер су „подсећале на зраке сутонског сунца, цвет драгољуба, крила лептира” (Олујић 1996: 78). Ако бисмо тумачили значења свих елемената с којима се девојчине очи пореде, дошли бисмо до натприродне лепоте. Сунце је у веровању Словена заузимало посебно место, јер су га поштовали као извор топлоте, живота и светлости (*Словенска митологија*<sup>2</sup> 2001:

<sup>1</sup> У даљем тексту РС.

<sup>2</sup> У даљем тексту СМ.

522), биљка драгољуб има лековита својства, крила лептира представљају тананост и осетљивост. Тумачење да је лептир симбол ускрснућа управо због метаморфоза кроз које пролази од чауре до развијеног лептира (РС: 488) можемо препознати и на примеру Златопрсте, јер ће и она проћи кроз одређени одлик метаморфозе када од крастаче девојчице постане прелепа девојка.

Ако очи повежемо са симболичким значењем интелектуалног опажања, закључујемо да дете, без обзира на свој физички изглед, носи у себи одређене моћи (РС: 633)<sup>3</sup>. Само место где проналазе девојчицу – мочвара – за све је било прокажено. Према веровању Источних и Западних Словена – мочвара је место где бораве ђаволи (СМ: 366). Порекло девојчице будило је знатижељу и зазор – од нагађања да ли је вилинског или ђавољег рода, прерушена принцеза или уклетата вештичја кћи.

Међутим, мочвара не мора имати негативну конотацију. Она може бити и симбол ока које је пролило превише суза (РС: 327), односно, у Азији се сматра извором напретка. Према сумерској митологији мочвара представља пасивну и женску материју, док у кинској митологији мочваре испољавају моћ неба и представљају духовни центар (РС: 583). Психоаналитичари иду корак даље и у мочвари виде симбол несвесног и мајке – место у коме је присутно невидљиво клијање (РС: 584). Из свега наведеног, ауторка ових редова склонија је тумачењу позитивног контекста које мочвара има, првенствено због атрибута светлости (златни сјај који избија из очију девојчице) и умешности у везу – које ће се код пронађене девојчице временом развити (а можемо га тумачити као креативност која ће из девојчице проклијати).

<sup>3</sup> У масонској традицији, на пример, око на физичком плану симболизује видљиво сунце из кога еманира живот и светло (РС: 633).

Бајковити број три се појављује у више наврата у бајци – три године девојчица нити расте, нити говори, нити хода. Тек после пуне три године она почиње да се развија, нестају красте с њеног лица „и она заблиста као месечева шкољка на дну мора” (Олујић 1996: 78). У овом ослобађању од краста можемо пронаћи симболичку представу да је Златопрста вила која живи да би се прочистила (красте) и да би волела (што ће се десити кад сретне сликара). О љубави између вила и људских бића постоје и народна предања<sup>4</sup>, а када је ауторска бајка у питању – „најчешће се приповеда о немогућој љубави човека и натприродног бића, а испуњење љубави подразумева жртву заљубљених и одрицање од сопственог света” (Опачић 2011: 267).

Ипак, случај Златопрсте је специфичан. Ми се не сусрећемо с артикулисаном потврдом њеног натприродног порекла, већ га само наслућујемо пратећи трагове које нам Гроздана Олујић даје у виду њеног неидентификованог порекла, места на коме се појавила (мочвара) и способности које ће исполити при везењу. Наиме, спознавши занат, Златопрста, која је због умешности и лепоте свог веза и добила име, почиње да везе мотиве које је старица никада није учила (птице и цвеће каквих нигде није било) – све ово указује на њено неземаљско порекло, вилинско – ако о вилама размишљамо као о симболима велике моћи духа и чудесне способности маште (РС: 1042), али и на сећање које „вуче” из неког претходног живота. Још нешто је специфично код ње – она се појавила да би спознала љубав, али не у њеном физичком (еротском) смислу, већ на нивоу духовне лепоте и заноса – Логоса – стваралачке мисли, који ће своје потпуно оваплоћење добити Златопрстиним везом о сопственом животу с вољеним бићем који никада неће искусити.

<sup>4</sup> Видети у СМ на стр 81.

Занимљиво је да се умешност веза код Златопрсте није јавила сама од себе. Старичина брига о будућности Златопрсте када једном остане сама (постане „сироче”) нагна је да је научи да везе и плете чипке, не би ли себи прибавила средства за живот. На симболичан начин Гроздана Олујић нам указује на чињеницу да се само поштеним радом стиче поштовање и миран живот.

Умешност Златопрсте у везу донекле подсећа на грчке Мојре које су плеле судбине (а поготово ће се то приметити када извезе живот који је замишљала да је могла проживети са вољеним човеком). Међутим, ако се осврнемо на трпељивост коју Златопрста показује у свом приступу везу и самом животу (она се ниједног момента није побунила или покушала да промени своју судбину, да је узме у своје руке), можемо прихватити тврдњу да су виле „израз Мајке Земље” (РС: 1043). Управо као Мајка Земља, она од себе само даје свима који је окружују, па и онима који је у својој таштини користе, не тражећи ништа заузврат.

Својеврсну ресемантизацију легенде о краљу Миди видимо и у овој бајци. Наиме, Златопрста је почела да оставља танки златасти сјај на сваком везу или чипки које је направила. То постаје почетак њене туге – јер таштина похлепних царица од Златопрсте прво чини заточеницу владарке Земље Сребрних Бреза (која је сурово, лажима одваја од помајке и затвара је у кулу<sup>5</sup>, да само за њу хаљине везе), а потом ће је преотети такође похлепна царица Источног царства, „с чијом се моћи нико није могао мерити” (Олујић 1996: 80).

<sup>5</sup> Мотив затвореног простора где се крију драгоцене бића присутан је нпр. и у „Цвилдрети” (браћа Грим) – где млинарева кћи, која реално нема моћи, бива затворена у амбар препун сена које треба да претвори у злато, само да би задовољила краљеву похлепу. Други пример је Мотовилка или Златокоса (из истоимене бајке браће Грим – зависи како у ком издању је преведен наслов), која бива заточена у кули без могућности да из ње изађе.



Златопрстину тугу за неко време разбиће млади сликар чији је задатак био да наслика оно што би Златопрста требало да извезе или изатка у чипку. Ауторка нам указује на Златопрстину лепоту коју у њеној појави открива сликар, а код ње се први пут због њега појављује осмех на лицу. То је уједно и почетак пропасти безгрешне љубави, јер сликар наслика њен лик, а она га, несвесна себе, пренесе на царичину хаљину, при чему егоизам ове долази до свог врхунца: „То је ужасно! Још горе: то је недопустиво! На царској одећи лик некакве бедне везиље!” (Олујић 1996: 81).

На почетку смо споменули да ова бајка има и социјални призвук. У цитираном коментару присутан је мотив, карактеристичан за бајке, где умишљеност таштих и за неко време моћних надилази све границе и где се ниподаштава постојање и живот онога ко је у том моменту подређен, без обзира какве квалитете тај појединац испољавао.

### Недодирљива драга

Због зависти и злобе царица раздваја заљубљене, али они и даље комуницирају преко сликаревих слика и Златопрстиног веза.

Са сваком од њих, уткана у цвет или облак, долазила је до ње порука о његовој љубави и тузи.

Златопрста их је нежно и с бескрајном пажњом преносила на свилу. Али, уз златни прах свила је сада била присутна бисерима (Олујић 1996: 81).

Поред мотива позлаћивања предмета, појављује се још један чест мотив поетског приказивања – метафора у којој сузе постају бисери (као у персијској бајци „Расцветала ружа”). Тако и Златопрстину везови поред златног сјаја добијају и бисере. Ти везови проткани бисерима младићу дају непоколебљиву

вољу да оде до своје вољене и утеша је. И он се пење, као краљевић у „Мотовилки” на кулу, с том разликом што он и Златопрста могу само да шапућу једно другом раздвојени решеткама. Но, њихова макар и таква срећа неће дуго трајати, јер сликар страда. Ово можемо тумачити и као ресемантизацију мотива о недодирљивој драгој. Мотив недодирљиве драге срећемо у песмама „Сунчева сестра и паша тиранин”<sup>6</sup> (где прелепа девојка не може постати ничија жена, јер није овоземаљска, већ је послата с висина, а ко одлучи да је узме – тај страда, јер смртне очи не могу спознати узвишено) и „Сунчева сестра и цар”<sup>7</sup> (где се мотив донекле ублажава па цар, кад схвати да Босиљку девојку не може поседовати, награди је и врати где је и била). Дакле, мит о жени која у себи скрива праизвор целокупне васионе, праизвор из кога човек никада неће окусити, можемо пронаћи и у Олујићкиној „Златопрстој”.

<sup>6</sup> „Сунчева сестра и паша тиранин”: [...] Силне свате паша окупио, / Он окупи сватах шест стотинах, / Те отоле хојдош’ по ђевојку. / Кад их виђе лијепа ђевојка, / Јесте млада ријеч говорила: / „Фала Богу, чуда великога! / Да ли је се паша помамио? / Кога хоће да узме за љубу, / Да он узме сунчеву сестрицу, / Мјесечеву првобратучеду, / Даничину Богом посестриму!” / Па се млада од земље подигла, / И бачила у џепове руке, / Те извади три јабуре златне, / И бачи их небу у висине. / Натаче се сватах шест стотинах, / Ко ће прије уграбит’ јабуре; / Но три муње од неба пукоше: / Једна гађа два ђевера млада, / Друга гађа пашу на дорина, / Трећа гађа сватах шест стотинах; / Не утече ока за свједока, / Ни да каже, како погибеше!” (Народна песма из Црне Горе). Цитирано према: *Антологија српског ђесништва*, приредио Миодраг Павловић, VIII издање, Српска књижевна задруга, Београд 1997 – [http://www.rastko.rs/kwizevnost/umetnicka/poezija/antologija\\_sp/index.html](http://www.rastko.rs/kwizevnost/umetnicka/poezija/antologija_sp/index.html).

<sup>7</sup> „Сунчева сестра и цар”: [...] Посла царе два лака улака: / „Доведите Босиљку дјевојку.” / Доведоше Босиљку дјевојку, / Прије цара ријеч говорила: / „Што си, царе, за ме поручио? / Ја сам сунцу рођена сестрица, / А мјесецу првобратучеда.” / Лијепо је царе даровао: / Дао њојзи дванаест дуката: / „Иди тамо, Босиљка дјевојко, / Иди сједи, гдје си и сједила” (Народна песма). Цитирано према: *Антологија српског ђесништва*, приредио Миодраг Павловић, VIII издање, Српска књижевна задруга, Београд 1997 – [http://www.rastko.rs/kwizevnost/umetnicka/poezija/antologija\\_sp/index.html](http://www.rastko.rs/kwizevnost/umetnicka/poezija/antologija_sp/index.html).

Када је на крају млади сликар страдао, уз последње речи: „Чекаћу те!” – на небу се појавила звезда и Златопрста је знала да је то он. Претварајући сликара у звезду, тек по његовој смрти, Олујићка донекле излази из домена општесловенских представа о звездама по којима су оне „нераскидиво везане за човекову судбину. [...] рођењем човека 'пали' се звезда (одн. Бог, анђели пале 'свећу'); она расте заједно са човеком, а затим пада на земљу и гаси се, као свећа, када човек умре” (СМ: 191), али остаје верна веровањима Јужних Словена – по којима се у звезде претварају душе умрлих. Такође, тумачење да су звезде „симболи духа, а посебно симболи сукоба између духовних снага или светлости и материјалних снага или мрака. Продире кроз таму као светла уперена у ноћ несвесног” (РС: 1120) може се применити и на случај страдалог сликара. Наиме, он постаје небески представник светлости који би требало да се избори са мраком оличеним у непобедивој таштини (окрутна царица која држи заточену Златопрсту зарад сопствених интереса). И тако, младић претворен у звезду постаје Златопрстина водиља кроз таму реалности у којој се нашла.

Везиво и даље остаје Златопрстин једини вид комуникације са светом. Кроз свој вез она је пренела идеју о срећи уз свог сликара:

Блистала су на свили језера каква младић и девојка заједно никада нису видели; црвено се кров куће у коју никада нису ушли; трчало стазом дете које никада нису успели да имају; смејало се двоје младих као што се они никада нису смејали, а преко свега вејао је нежно златасти прах (Олујић 1996: 82).

Све ово има метафоричну основу, јер је на бајковит начин приказана експлоатација надарених, трпеливих и смерних од стране бескрупулозних моћника. Но ово можемо тумачити и као ресемантиза-

цију судбине јунака из грчких трагедија, који бесмртност стичу управо не одабравши живот обичних смртника (једино што Златопрста бива присиљена на такав избор управо због заточеништва у ком се задесила, мада – можемо се запитати и који је разлог да се она никада није успротивила).

На крају је Златопрста нестала у златном праху и придружила се крупној, усамљеној звезди на западној страни неба.

У рано лето и пред јесен, када су ноћи прозачне и пуне звезда, тај златни траг постаје нарочито видан. Стишавајући глас, становници Земље Сребрних Брега тада шапућу да то Златопрста по небу још и сада везе, путујући да нађе своју љубав (Олујић 1996: 83).

### Мит о андрогину

Све до сада наведено само донекле представља тумачење бајке „Златопрста”. И ниједно од понуђених објашњења не даје онај призив и лепоту којој смо навикли да проналазимо у бајкама. Вилински дар који Златопрста носи у својим прстима нема сврху општељудског добра. Он је у почетку средство преживљавања (помајка је обучава како би Златопрста себи обезбедила за живот), затим постаје видљив захваљујући везовима који постају предмет дивљења свих (што можемо тумачити тако да људима указује на присуство лепоте у свету), али не делује исцељујуће на друге јер буди похлепу код моћника, па га за себе присвајају царице и користе га ради приказивања сопствене моћи и јединствености. Чак нема ни катарзичног осећања по читању бајке, јер једино што се на површинском нивоу може протумачити јесте да таштина побеђује, а чистим душама остаје да се изгубе у небеским сферама – да пронађу вечни живот у Царству небеском, како проповеда хришћанска догма.

Но начин на који се проналазе две сродне душе, Златопрста и сликар, у себи носи скривену поруку – мит о андрогину. У Гербрановом и Шевалијеовом *Речнику симбола* проналазимо да је андрогинија симбол божанства, потпуности, аутархије, плодности и стварања (РС: 16). Дакле, Златопрста и сликар чине савршено, божанско биће које комуницира са собом, али и са спољашњим светом, кроз уметност (извезени мотиви са слика који представљају плодове њиховог заједништва), обојену божанским надахнућем. Пасивним (Златопрста) и активним принципом (сликар, јер он је покретач Златопрстине потпуне креативности) ствара се моћ која делује на космос у његовој целини – Златопрста и сликар су као Јин и Јанг<sup>8</sup>.

У традицији Запада с појмом андрогина сусрећемо се у Платоновој *Гозби*, где се објашњава да су андрогини, састављени од оба пола, „били (су) страшни снагом и јачином, и имали су крупне мисли, штавише: ударили су на богове” (Платон 2002: 76). Из тог разлога Див је одлучио да их расече и од њих направи две половине, како би их ослабио. О постанку првог човека у *Старом завету*, у „Првој књизи Мојсијевој која се зове Постање”, наводи се следеће:

#### Глава 1.

26. По том рече Бог: да начинимо човјека по својему облику, као што смо ми, који ће бити господар од риба морских и од птица небеских и од стоке и од цијеле земље и од свијех животиња што се мичу по земљи.

27. И створи Бог човјека по облику својему, по облику Божијему створи га; мушко и женско створи их (*Стари завет* 1896: 1–2).

<sup>8</sup> Знак Јин састоји се од јина (што означава присуство облака, облачно време) и фуа (брежуљак, обронак). Јанг се састоји од јанга (што означава сунце уздигнуто над обзором, његово деловање) и истог корена фу. У ширем смислу Јин и Јанг означавају тамни и светли аспект свих ствари: земаљски и небески аспект, негативни и позитивни, женски и мушки, једном речју они представљају израз универзалне двојности и комплементарности (РС: 331).

Мотив стварања првог човека, по *Библији*, узвишен је и не садржи у себи егоизам и себичност. Бог је створио човека, по свом облику, не да му служи већ да буде господар свега онога што је Свевишњи створио, дозвољавајући му да проводи дане у божјем врту, у Едену. Даље, ако се дословно протумачи речено: „мушко и женско створи их”, може се закључити да је човек створен као андрогин, два пола у једном.

Како Платон наставља да тумачи раздвајање андрогина, оно је довело до појаве Ероса, јер су половине жуделе једна за другом. Но, Ерос није само полна жудња, он је персонификација стваралачке жудње која креће од сфере чулног, али се успиње тражећи мудрост и долази до лепог „јер што је љубави достојно, то и јесте лепо, и нежно, и савршено, и блажено” (Платон 2002: 76). Љубав тежи ка томе да јој увек припадне оно што је добро, а људи који иду за тим добром иду путем рађања у „лепоти и телом и душом” (Платон 2002: 108). Здруживање човека и жене је рађање, али не само у телесном већ и у духовном смислу. „А то је божанска ствар, и то је у бићу које је иначе смртно бесмртан део, трудноћа и рађање” (Платон 2002: 108), али не само у телесном већ и у духовном смислу. А то рађање може да се деси само у хармонији и управо због тога Златопрста и сликар одлазе у више сфере, јер овоземаљски простор у својој ружноћи није погодан за лепоту.

Када се лепоме приближи оно што жуди да рађа, онда се оно разведрава, и од радости се разлива, па зачиње и рађа. [...] Отуда у ономе што жуди да рађа и што је већ набујало настаје страсно узбуђење у близини лепоте, јер она оно што њу грли ослобађа од великих трудова. [...] Јер љубави је до зачињања и рађања у лепоти. [...] А зашто до рађања? Зато што је рађање вечно и бесмртно уколико је то могућно смртноме бићу. А нужно је жудети бесмртности заједно са добрим [...] љубав тежи и на бесмртност (Платон 2002: 108–109).

Управо у овоме можемо препознати Златопрстин полет, и осмех који јој се први пут појавио на лицу, када је упознала сликара и када су се ујединиле њихове креативне моћи. Чулна жеља је у њиховом случају прерасла у натчулно, набој који свој израз добија у Златопрстиним везовима. А када није могућ заједнички живот, она „рађа” своје последње овоземаљско дело („чедо”) – живот који је могла имати а није, и прелази у сфере идеје – неба.

На симболичан начин Златопрстин пут је био пут уздицања – физичког и духовног – од мочваре, преко куће помајке, а онда и заточеништва у кулама, где у једној спознаје и љубав, па све до сагледавања чистог и лепог ван овог света – оличеног у светлосном спајању с вољеним бићем. Дакле, њен пут је ишао од трагања и лутања кроз таму овоземаљског битисања до уздицања и изненадног сагледавања божанске светлости – и стапања с њом – и претворио се у златни траг. Но, теорија филозофа да врхунац духовног сазнања и стваралачког уздицања појединца унапређује како њега самог тако и његову околину и друштво уопште – у бајци „Златопрста” је изостао. Уздицања околине и друштва нема. Златопрстини везови јесу изазивали дивљење, али нису утицали на то да људи постану бољи – ни светина окупљена око царица, а ни оне саме.

Ако се осврнемо на тумачење андрогина код немачких романтичара, проналазимо да је за њих он представљао савршеног човека будућности. Мирча Елијаде тумачи романтичарске теорије и закључује: „супруг и супруга спојиће се у једном истом блеску” (Елијаде 1996: 74), а тело које ће се тада родити биће бесмртно. И управо тај блесак видимо на крају бајке „Златопрста” у златном трагу на небу. Како тумачи Елијаде, андрогин је постојао на почетку и поново ће постојати на крају времена. Једино што се можемо запитати, читајући „Златопрсту” Гроздане Олујић – да ли то време савршеног човека бу-

дућности још чекамо, с обзиром на чињеницу да Златопрста и сликар нису могли да нађу своју срећу на Земљи.

### Закључак или „Има сеоба. Смрти нема.”<sup>9</sup>

Ова бајка, и порука да је таштина (владарке) надвладала дух ослобођен сваког зла (Златопрста), добија смисао какав очекујемо од бајки једино ако је тумачимо као причу о андрогину. Дакле, ако је тумачимо као оду савршеном човеку који добија метафизичко обличје и који постоји, па макар и у небеским сферама, али ипак постоји.

Позитиван призив ова бајка има и ако се сагледа из уверења, још даљих од Платона, која налазимо у Елеусинским мистеријама – по којима ако нешто не умре, не може се поново ни родити, што представља вечити обнављајући пут природе, или онога што проналазимо у *Египћанској књизи мртвих*, да је сваки праведни покојник клица живота у дубинама космоса.

Како истиче Милош Ђурић у својој књизи *Историја хеленске еџике*, „[...] за посвећенике Елеусинске религије смрт и живот нису били две душманске стране, него два лица једне тајне која остаје једина подлога стварности, два пролазна стања једне и вечне супстанце” (Ђурић 1976: 18).

Дакле, бајку „Златопрста” на својеврстан начин можемо тумачити и као веровање да је све неуништива, креативна енергија (јер Златопрста и сликар јесу изгубили свој физички облик, али су се претворили у енергију), и да је само питање времена који ће облик поново задобити.

<sup>9</sup> Милош Црњански: *Сеобе*, Београд: Лагуна, 2015, 780.

## ЛИТЕРАТУРА

- Антиологија српског јесништва*, приредио Миодраг Павловић, VIII издање, Српска књижевна задруга, Београд 1997 – [http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/antologija\\_sp/index.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/antologija_sp/index.html).
- Гербран, Ален; Шевалије, Жан. *Речник симбола: митови, снови, обичаји, постојаци, облици, ликови, боје, бројеви*. Нови Сад: Киша, Stylos 2004.
- Ђурић, Милош. *Историја хеленске етике*. Београд: БИГЗ, 1976.
- Елијаде, Мирча. *Мефистофелес и Андроџин*. Чачак: Градац, 1996.
- Олујић, Гроздана. *Дечак и принцеза*. Нови Сад: Матица српска, 1996 („Златопрста”, стр. 77–83).
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга: Учитељски факултет, 2011.
- Платон. *Гозба*. Београд: Моно и Мањана, 2002.
- Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Редактори: Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepher book world, 2001.
- Светло писмо: Стијари завјет*. Предео Стијари завјет Ђуро Даничић, Београд: Издање британског и иностраног библијског друштва, 1896.

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

THE HIDDEN MEANING OF GROZDANA OLUJIĆ'S  
FAIRY TALE "ZLATOPRSTA"

Summary

In this paper we will try to present the fairy tale "Zlatoprsta" ("Goldfingert"), which on the first sight looks as an anti-fairy tale, as a fairy tale which has message that we expect from fairy tales. At the first level of interpretation, *Zlatoprsta* does not provide what we expect from fairy tales

– a cathartic feeling that good always overcomes evil. Instead of this, we are confronted with the fact that the power of vanity overcomes and destroys a pure being – and that is not encouraging. But, if we include multiple levels of observation in the interpretation – mythical, philosophical and religious – we come to the conclusion that *Zlatoprsta* goes beyond Christian dogmas according to which the righteous goes to a better life elsewhere, and reveals to us the truth that we are all made up of indestructible, creative energy which constantly changes its appearance.

Keywords: anti-fairy tale, vanity, Christian patience, creative energy, androgynous

◆ **Светлана С. КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ**  
 Филолошки факултет  
 Никшић  
 Црна Гора

## „ТАШКО ОРАШКО” ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ – ИНТЕРДИСЦИПЛИ- НАРНИ ПРИСТУП

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** У раду се бавимо интерпретацијом приче „Ташко Орашко” Гроздане Олујић са становишта интердисциплинарности. Поменуто остварење, које је у критичким освртима, чини се, неправедно било запостављано, занимљиво је са више аспеката – са становишта односа реалистичких и фантастичких елемената у њему, коришћења елемената филмског кадра, пројекција несвјесног или архетипског, социјално-психолошких мотивација, економисталгије, као и поступка симболизације веома карактеристичног за стваралаштво Гроздане Олујић. Такође, у раду разматрамо и жанровско одређење ове приче, које по својим кључним особинама припада категорији коју је Цветан Тодоров означао као фантастично-чудесно, док ју је ауторка посредно другачије класификовала, сврставши је међу бајке.

**КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ:** Гроздана Олујић, Цветан Тодоров, орах, патуљци, несвјесно, психичка реалност, економисталгија, фантастично-чудесно

Појам *ауторска бајка* јавља се као једна од првих асоцијација на име Гроздане Олујић – готово да не постоји писац са ових простора који се бајкама бавио систематичније, посвећеније и разноврсније

је од ње. Утолико је теже, у складу са богатством њеног опуса али и богатством појавности феномена ауторске бајке, дати једнозначно објашњење њених прозних творевина: критичка мисао је утврдила да се, по структури и начину постојања чудесног, дјела ове списатељице, ако се изостави њена проза реалистичког усмјерења, могу подијелити на: чудесне приче, приче с елементима фантастичног и чудног, алегоријске приче и роман бајку (Опачић 2011), а често се дешава да исто дјело може послужити као примјер два или више модела, фигурирајући као хибридна жанровска творевина.

Предмет нашег интересовања је прича „Ташко Орашко”, која је у критичким освртима, чини се неправедно, била запостављана, а занимљива је са више аспеката – са становишта односа реалистичких и фантастичких елемената у њој, коришћења елемената филмског кадра, пројекција несвјесног или архетипског, социјално-психолошких мотивација, економисталгије, као и поступка симболизације веома карактеристичног за стваралаштво Гроздане Олујић.

Прича почиње реалистичким уводом о ратним пустошењима и разарањима, чиме значајно одступа од фоклорне бајковне матрице. Као посљедица ратне стихије нестају синови и унуци главног јунака, старца који до краја приче остаје безимен, у чему се може видјети и начело универзалности. У самом тексту се каже да су ратови „односили по неког старчевог сина или унука, док није остао сам на салашу...” (Олујић 1984: 36, истакла С. К. Р.), при чему није до краја јасно да ли су они одлазили од њега или гинули. Сматрамо да је ова двосмисленост намјерно искоришћена зато што се на микројезичком плану њоме интензивира осјећање усамљености главног јунака, што чини и централни мотив ове приче.

Слици ратних стихија супротставља се идилична слика природе у којој старац остаје сам „усред ши-

роког житног поља заталасаног на ветру” (Olujić 1984: 36). Ова „поетска” слика је врло занимљива зато што у исто вријеме представља и *симболизацију њејзажа*, али и *симболизацију психолошког сјања главног јунака*. Као таква она врши троструку функцију – потцртава контраст да би се јаче истакла животворна снага природе насупрот ратним пустошењима, истиче супротност између старчеве усамљености и љепоте природе која га окружује, те наглашава усамљеност главног јунака користећи елементе филмског кадра када се фокус са ширег плана (поље) помјера на ужи (салаш), потом још ужи (људе који су некад долазили) и најужи (орах). Оваквим поступком истиче се однос између детаља и цјелине, као и хомогеност у грађењу утиска, док је основна сврха овог „кадра”, као и у филму, упознавање и сугерисање атмосфере или расположења.

Попут најбољих новелистичких остварења и ово дјело користи технику увођења у радњу по принципу *in medias res* – одмах на почетку спомиње се „чувени старчев орах”, односно „тај орах”, надалеко познат по свом раскошном изгледу и плодовима. Прво његово помињање изазива асоцијације на дрво живота због начина на који је у опис уткана и извјесна космолошка црта („раскошна крошња ораха на којој су се звезде и птице заустављале” (Olujić 1984: 36). Одабир овог дрвета нимало није случајан – он се уклапа у тенденцију Олујићеве да се ослања на фолклорну матрицу, али и да је модификује у складу са властитим умјетничким интенцијама.

Трагови некадашњих словенских вјеровања у тијесну везу између човјека и биљног свијета,<sup>1</sup> те у мистичну снагу одређеног дрвећа присутни су и у овој причи. Међутим, Гроздана Олујић заобилази негативна тумачења ораха као хтонског дрвета (да је његова сјенка тешка и штетна и за људе и за

<sup>1</sup> „Поштовање дрвећа је утврђено још код протословенских племена” (Кулишић, 1970: 30).

биљке, да служи као станиште демона,<sup>2</sup> да је кобно, баксузно дрво...), фокусирајући се искључиво на позитивно значење његових плодова у складу са старим вјеровањима: „Док се орахово дрво сматра за кобно, кога се најрадије држе вештице, донде је његов род символ родности и обиља те се зато веома радо употребљује при свадбама” (Софрић Нишевљанин 1990: 174).

Није стога случајно што се као директна асоцијација за обиље у потомству, за којим старац жуди и због којег пати, јавља управо орах. Позиција усамљености главног јунака условљава и његову жељу да све око њега остане онако како је било и раније, у добра стара времена. Идеализујућа функција носталгије служи да освијетли оно што највише вреднујемо – старац одбија да мијења своју спољашњост или животни простор (на наговор трговаца да прода орах и себи обезбиједи одијело или путовање), а тиме и устаљени поредак ствари, у чему се, прије свега, може видјети везаност главног јунака за породичну традицију и предачко наслеђе („Ту, под тим орахом, одмарали су се још његови дедови” (Olujić 1984: 36). Међутим, старост и осјећање немоћи додатно интензивирају осјећање усамљености, због чега старац жали због пустоши која је задесила његов живот, а посредно и његово имање. Управо на том мјесту почиње да се уобличава жеља: „Нема деце на салашу. Зато се нико и не радује кад ораси, сазревши, почну да искачу из својих зелених кошулица. Да макар једно дете протрчи двориштем, насмеје се, покупи или разбаца орахе, свеједно!” (Olujić 1984: 36).

Од тог тренутка слиједи непрекидно преображавање стварности, односно преплитање реалистичких

<sup>2</sup> „Стадијуму развијенијих религијских представа припадају она веровања у нашој традицији по којима се поједине биљке и дрвеће сматрају стаништем одређених духовних бића. Брест, јела, јасен и бор припадају вилама, а зова и орах извесним злим демонима” (Јовановић, 1995: 26).

и фантастичких приповједних кодова, при чему је, у вези са природом догађаја, главни јунак неодлучан до финала, када се наговјештавају постојање и прихватање натприродног. По мишљењу једног од најчувенијих теоретичара фантастике, Цветана Тодорова, управо неодлучност (и читаоца и главног јунака) представља један од кључних услова фантастичког: „Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред на изглед натприродним догађајем” (Todorov, 1987: 29).

Фантастички догађаји дају се у градацији<sup>3</sup> (падање и помјерање ораха, оглашавање пискутавих гласова, излазак сићушних створења из њих), при чему је старчева реакција на натприродно – *двострука*. Без обзира на раскош фантастичких догађаја у које током њиховог догађања једним дијелом повјерује, након тога наступа осјећање невјерице: „учини му се”, „причинило му се”, „али то је морало бити у сну”... Овакво „колебање” између стварносног и натприродног ствара дводимензионалну слику свијета, чије супротности главни јунак измирује скретањем у сфере ониричког („Како бисте и долазили кад је ово само сан?”). Тек на самом крају, када му Ташко Орашко, један од многобројних патуљака који живе у ораховим плодовима, оставља „орак сав од жеженог сребра саздан”, старац га ујутру проналази као подсећање на необичан сусрет који ће се, по обећању патуљка, понављати сваке наредне ноћи. До самог завршетка, када на јутарњем свјетлу проналази магијски предмет за који је мислио да је само дио сновне авантуре која ће нестати буђењем, догађаји су „лелујали” између двије димензије. Коначно, услиједило је *прихватање најприродног* („Је ли чудо што је једва чекао ноћ?”, Олујић 1984:

<sup>3</sup> По мишљењу Цветана Тодорова – градација, суперлатив и претјераност јављају се као изразите карактеристике фантастике (Todorov 1987: 90–94).

39), чиме прича задобија елеменат који је, по Тодоровљевој типологији, сврстава у домен *фантастично-чудесног*, што представља и њено најтачније жанровско одређење, иако ју је ауторка означила појмом бајке.

Категорија фантастично-чудесног еманира емоцију супротну правој фантастичкој причи, из које избијају језа, страх и nelaгода. Велики број теоретичара истиче да је фантастика у самој својој суштини повезана са злом,<sup>4</sup> што се понајбоље може видјети из тематског регистра који је Тодоров разврстао не у виду конкретних слика, попут његових претходника,<sup>5</sup> већ у виду апстрактних категорија, и подијелио га у двије групе. У првој су тзв. *Ја-тјеме* или *тјеме њогледа*, које се суштински тичу структурисања односа између човјека и свијета, у које би спадали узрочност посебног типа, преображај времена и простора, укидање граница између субјекта и објекта, умножавање личности, пандетерминизам и сл., при чему би се готово све могле сврстати у двије подгрупе: *групу преображаја* и *групу њостојања најприродних бића моћнијих од човјека*.

Евидентно је да ова приповједна структура, због постојања патуљака, спада у споменути групацију. Најстарији од њих, Ташко Орашко, истовремено је и једини јунак ове приче који је означен именом. Иако се у „презиму” препознаје директна веза са хтонским дрветом од којег је потекао, име Ташко заправо потиче од грчке ријечи „athanatos” што значи *бесмртан*.<sup>6</sup> Тако се именом, као и изгледом

<sup>4</sup> У том смислу Божо Вукадиновић истиче: „Она (фантастика) је сâм језик којим драма исказује себе полако, али насилно, формирајући *зло искуство*” (Вукадиновић 1985: 15, истакла С. К. Р.).

<sup>5</sup> Иако у том смислу спомиње неколико критичара (од Дороти Скарбороу, преко Питера Пензолта до Рожеа Кајоаа), Тодоров је своју критичку оштрицу нарочито усмјерио на, како сам каже, „најблиставијег представника” тематске критике, на Жана Пјера Ришара (Todorov 1987: 99–103).

<sup>6</sup> Варијације овог имена на подручју Балкана су бројне – Атанасије, Танасије, Таса, Ташко, Танаско...



(величине жира, зелене боје, модрих очију, сребрне косе) конституише као биће вегетације која *не може нестати*, већ се вјечито обнавља, чиме се посредно сугерише и важност везе са природом да би се досегао срећан и испуњен живот. Можда је управо због тога Гроздана Олујић искористила лик Ташка Орашка и у свом чувеном роману-бајци *Звездане луталице*, када помаже Марку Дивцу, повученом и усамљеном дјечаку, да спаси свијет трагајући за Сребрном ружом. У том смислу лик Ташка Орашка може се сматрати и дводјелним нарративом зато што се његове особине додатно конституишу преношењем из плана приче (први пут објављене у збирци *Небеска река и друге бајке* 1984. у загребачкој Младости) на план романа (први пут објављеног у београдској Просвети 1987).

Другу цјелину по Тодоровљевој типологији чиниле би тзв. *Ти-тјеме*, које би представљале *однос човјека и његове жеље, тј. његовог несвјесног*. Иако Тодоров у том смислу истиче несвјесно као оличено углавном у пренаглашеним облицима полне жеље, сматрамо да се прича Гроздане Олујић може посматрати и у овом контексту као *симболизација исихичког бола јунака*.

У психологији се за облик постојања субјекта различит од материјалне реалности, у смислу да њиме владају фантазма и жеља, користи термин *исихичка реалност*. Читалац, као и главни јунак, готово до самог краја приче, када коначно слиједи њено склизнуће у категорију фантастично-чудесног, имају утисак да је све што се старцу дешава заправо један вид пројекције (одбране, када субјекат „пројектује на неки други субјекат или на неки објекат жеље које извиру из њега”, Rudinesko, Plon, 2002: 814) или имагинарног.<sup>7</sup> Такође, и у народним изрекама

<sup>7</sup> Поред уобичајеног тумачења појма имагинарног, којим се у филозофији и психологији означава оно што је везано за машту, односно за човјекову способност да, независно од стварно-

„тврдо орах” представља тежак задатак или ситуацију, док у психологији „сан о орасима може стварно да се односи на проблем који је тешко решити” (Vidderman, 2004: 246).

Кроз стално потенцирање невјерице да необични догађаји могу бити стварни, читалац стиче утисак да је старцу неопходна *трансформација постојеће стварности* да би преживио па, под диктатом патње због усамљености, *креира жељену стварност*. У том смислу остаје до самог краја и појаве „ораша од жеженог сребра” нејасно да ли су патуљци фантастичка бића вегетације, духови земље и тла,<sup>8</sup> или бића старчеве подсвјести која му помажу да преживи усамљеност пројектујући своје жеље на свијет који га окружује.<sup>9</sup>

Поменути „недоумица” условљава *усложњавање иријовједне форме*, чему додатно доприносе и лунарни симболи (ноћ, мјесечина, сребрна боја), који еманирају атмосферу мистичног и несвјесног: ноћ има два аспекта – таму у којој дозријева постојање и припрему за нови дан као свјетлост живота; мјесеца је симбол плодности, периодичности, обнове, преображаја, раста и сна; сребрна боја је у вези са лунарним почелом, као и бјелином и сјајем који представљају обиљежја мјесеца... Осим тога: „Ноћни живот, сан, несвјесно, мјесеца, све су то елементи који припадају тајновитом подручју *двосируког*” (Ševalije, Gerbran, 2007: 445). Управо у овом контексту појављују се побројани појмови и то најчешће у виду легура („у сребрној, лелујавај струји месечине”, „на јакој месечини”, „право ка њему, као

сти, створи неку представу, ту је и лакановска интерпретација имагинарног као једног од феномена ега (поред изнуђивања и обмане).

<sup>8</sup> Овај утисак остаје чак и када Ташко Орашко обраћајући се старцу каже да га овај читавог живота познаје, чиме се сугерише да је одувјек живио у орашу.

<sup>9</sup> Занимљиво је да патуљци по себи персонификују неконтролисано очитовање несвјесног (Ševalije, Gerbran, 2007: 519).

сребрна змијица, јурила месечева зрака смејући се”, „као блистави, сребрни облак пловила је у ноћи крошња ораха”, „месечина је као сребрна водица треперила”, „лелујала се месечина као вилина косица”, „све око њега је блистало у месечини”, „орак сав од жеженог сребра саздан”). Такође, градативна поетизација описа служи као увод у фантастичко збивање зато што обезбјеђује атмосферу у којој је и немогуће – могуће.

Занимљиво је да се паралелно са овим мистичким елементима појављују и (хипер)реалистички (када нпр. наступа „мразна ноћ у којој су га *све косици болеле*”, „све *иже* му је било да се *сагине*, *ложи ваиру*, *гоиови јело*”, „Гле како сам *жедан!*” – помисли, али *иешко* му је било да *устане*. ’Ни живе душе нема да ми донесе чашу воде!’”), чиме се двострукост преноси и на план приповиједања у складу са алтернирањем фантастичких и реалистичких кодова, а тиме се постиже динимизам нарације у истицању *недоумице* као предуслова фантастике.

Иако смо већ констатовали да је Ташко Орашко фантастично-чудесна прича, а да је објављена у збирци бајки, ипак постоји у њој један изразит бајковни елемент који, између осталог, доказује да приче Гроздане Олујић није лако жанровски позиционирати будући да су састављене од богатства разнородних елемената. Наиме, Ташко истиче да ће, у знак захвалности што старац није дао да се посијече њихов град (орак), долазити сваку ноћ да га посјете. Знак захвалности због доброг дјела у бајкама јавља се као важан елемент мотивационог система који је условљен жељом да се помогне другоме. У овој причи та жеља сасвим изостаје будући да старац није био ни свјестан да ће његово чување ораха (који је чувао највише због себе, тј. због веза са прецима и традицијом) неке донијети спасење, али се посредно као потенцијална порука јавља мисао да сваки облик живота неке користи и доноси добро.

Прича „Ташко Орашко” Гроздане Олујић представља занимљиво и успјело приповједно ткање у којем се стара словенска (пантеистичка и анимистичка) вјеровања преплићу са елементима дубинске психологије (несвјесно, пројекција, имагинарно, жеља) и савременим животним проблемима (усамљеност старих људи), у чему се, више од свега, може видјети креативност списатељице у комбиновању привидно неспојивих елемената. Такође, са становишта увјерења да човјека и у најтежим тренуцима може хармонизовати блиска веза са природом, овдје се могу видјети и елементи онога што се у најрецентнијој критичкој мисли означава термином *еконосталгија*. Она је у случају прича Гроздане Олујић обogaћена густим слојем архетипског, симболичког и психолошког, чиме одступа од поједностављеног концепта сентиментално настројених пасторалних наратива. Еконосталгија, у контексту целокупног стваралаштва чувене списатељице, најчешће фигурира као атмосфера или као основно расположење њених прича, бивајући тако, без обзира на богату појавност тема, мотива и умјетничких поступака, кључни кохезиони елемент са врло јасном поруком – човјек се може вратити себи једино повратком природи.

## ИЗВОРИ

Olujić, Grozdana. *Nebeska reka i druge bajke*. Zagreb: Mladost, 1984.

Olujić, Grozdana. *Zvezdane lutalice*, Београд: Прoсвета, 1986.

## ЛИТЕРАТУРА

Бандић, Душан. *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд: Нолит, 1991.

- Biderman, Hans. *Rečnik simbola*, preveli s nemačkog Mihailo Živanović, Hana Čopić, Meral Tarar-Tutuš, Beograd: Plato, 2004.
- Јовановић, Бојан. *Мађија српских обреда у животином циклусу појединца*. Нови Сад: Светови, 1995.
- Кулишић, Шпиро. *Из старе српске религије. Ново-годишњи обичаји*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*, Београд: Учитељски факултет, 2011.
- Rudinesko, Elizabet, Plon, Mišel. *Rečnik psihoanalize*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2002.
- Софрић Нишевљанин, Павле. *Главнице биле у народном веровању и певању код нас Срба*, Београд: БИГЗ, 1990.
- Ševalije, Žan, Gerbran, Alen. *Rječnik simbola*. Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi, Zagreb: Kulturno-informativni centar – Naklada Jesenski i Turk, 2007.
- Todorov Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Rad, 1987.
- Вукадиновић, Божо. *Интердисциплинације*, Београд: Нова књига – Просвета, 1985.

tion which is so characteristic for Grozdana Olujić's work. In the paper we also deal with determining the genre of the story, which by its key properties belongs to the category defined by Cvetan Todorov as fantastic-wonderous, but the author classified it differently, as a fairytale.

Keywords: Grozdana Olujić, Cvetan Todorov, walnut, dwarfs, unconscious, psychical reality, eco-nostalgia, fantastic-wonderous

Svetlana S. KALEZIĆ RADONJIĆ

“TAŠKO ORAŠKO” BY GROZDANA OLUJIĆ  
– INTERDISCIPLINARY APPROACH

Summary

In the paper we interpret the story “Taško Oraško” by Grozdana Olujić from the interdisciplinarity viewpoint. The story, which seems to have been unjustly neglected by critics, is interesting in several aspects – its relation between realism and fantasy, using movie frame elements, projection of the unconscious or the archetypal, social-psychological motivations, eco-nostalgia as well as the method of symboliza-

◆ **Јелена З. СТЕФАНОВИЋ**  
Гимназија „Креативно перо“  
Београд  
Република Србија

## БИСЕР СЕДЕФНЕ РУЖЕ

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** У овом раду користи се гинокритички приступ (*женско читање* женских писаца) како би се објаснило повлачење Гроздана Олујић из романа као типично *мушке* форме у жанр бајке, који се може сматрати *више женским* и како би се анализирао бајка „Седефна ружа“, јер се у њој ауторка бави психодинамиком женског књижевног стварања. Приликом анализе изабране бајке указује се на *женске* аспекте садржине (родне забране, наговештај мотива лудила, метафоричко представљање књижевног стварања као трудноће и порођаја, вредновање женског стваралаштва) пренебрегнутим у досадашњим тумачењима. Иако ауторка у неким својим изјавама одбија да њено дело буде родно обележено, у дубљим, социјално мање пожељним слојевима бајке „Седефна ружа“ могу се уочити поједине специфичности женског стварања, односно препреке са којима се само књижевнице суочавају, чиме Гроздана Олујић прави корак ка превазилажењу лажне универзалности, засноване, према феминистичким теоретичаркама, на патријархалном присвајању моћи.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** гинокритички приступ, *страх од ауторства*, бајка, аутопоетика

Иако се сматра једном од наших најзначајнијих ауторки бајки и део је канона књижевности за децу (њена дела ушла су у обавезну школску лектуру), Гроздана Олујић (1934–2019) је своју књижев-

ну каријеру започела романима, а затим је прошло десет година, у току којих се углавном бавила превођењем, пре него што се определила за жанр бајке, који ју је заокупљао следеће три деценије, да би своје књижевно стваралаштво заокружила<sup>1</sup> романом *Гласови у ветру* и за њега добила НИН-ову награду 2009. године. Била је тек трећа жена која је добила ово престижно књижевно признање<sup>2</sup> и том приликом је изјавила: „Посебно ме је обрадовало што сам жена писац у јубиларном, стотом колу СКЗ. Жене у нашој литератури почињу да бивају бројне и добро пишу, има их неколико у конкуренцији за НИН-ову награду, али ја се осећам више као писац него као жена.”<sup>3</sup> У овој изјави, која би се једноставно могла прогласити родно неосвешћеном, назире се читава драма женског књижевног стварања, јер да није тако, ауторка не би имала потребу да уопште помиње свој родни идентитет, покушавајући да га одвоји од професионалног. Да ли се и како може бити жена и писац?

На ова питања, између осталог, покушава да одговори и гинокритика. Сам појам дефинисала је америчка феминистичка теоретичарка Илејн Шоволтер, правећи разлику између феминистичке критике која се бави представама о женама и мизогинијом у делима мушких аутора и феминистичке критике усмерене на откривање специфичности женског књижевног стварања: „Други тип феминистичке критике [...] представља изучавање жена као писаца. Предмети тог изучавања су историја, сти-

<sup>1</sup> Гроздана Олујић је 2017. објавила и роман *Преживети до суштра*, који је деценијама био у *фиоци* као резултат неког вида аутоцензуре.

<sup>2</sup> Пре Гроздана Олујић НИН-ову награду добиле су Дубравка Угрешић за *Форсирање романа реке* (1988) и Светлана Велмар-Јанковић за *Бездно* (1995), а после ње Гордана Ђирјанић за *Оно што одувек желиш* (2010) и Ивана Димић за *Арзамас* (2016).

<sup>3</sup> Matijević, Ivana. Ličnost Danas: Grozdana Olujić, vitezkinja od Daneborga, dostupno na: <https://www.danas.rs/dijalog/licnostavovi/licnost-danas-grozdana-olujic/>.

лови, теме, жанрови и структуре књижевности коју су писале и пишу жене: психодинамика женске креативности; путања индивидуалног или колективног женског књижевног стварања; развој и законитости женске књижевне традиције” (Showalter 2003: 293). Предмет проучавања гине критичарки су текстови који су „јасно обележени свешћу о роду, свеједно да ли су њихове ауторке имале артикулисан однос према томе или је та свест продрла у дела без знања списатељица” (Dojčinović-Nešić 1993: 120).

Још је Вирџинија Вулф указала на многобројне препреке са којима се суочава жена која жели да се бави писањем. Она је проблем женског ауторства метафорички представила као *вилу домаћеј огни-ишћа*, неки вид аутоцензуре који жена мора превазићи – симболички убити ову вилу да би могла да пише<sup>4</sup>. Феминистичке теоретичарке Сандра Гилберт и Сузан Губар критикују књижевну генеологију Харолда Блума, која на књижевни канон пресликава Фројдов Едипов комплекс. Наиме, док он говори о *сирејњи од уишцаја* и потреби синова да убију и свргну своје поетске очеве, Сандра Гилберт и Сузан Губар у стваралаштву жена проналазе *сирејњу од ауторсиџа*, будући да оне преузимају доминантно мушку професију и често немају на кога да се угледају (Gilbert i Gubar 2000: 45–93).

Гроздана Олујић се већ на самом почетку своје књижевне каријере, као веома млада ауторка, суочава са различитим препрекама. Њени најпре веома хваљени романи, и код нас и у иностранству, убрзо бивају подвргнути оштрој домаћој критици. Кратак увид у друштвеноисторијски и књижевни контекст у коме се ауторка појавила показује да је реч о времену у коме, у званичној критици, с једне стране, постоји тежња одупирању новинама, а с друге потискивање тековина модерне и авангарде, те

<sup>4</sup> Реч је о есеју *Професије за жене*, који је настао на основу говора из 1931. године.

да Гроздана Олујић због тематских и стилских одлика својих романа (као што су тема „странца у самом себи”, затим спој поетски диспаратних елемената, или посебно издвојена субјективизација приповедања) у њему *није могла да наиђе на повољан пријем* (Микић 2010: 19–22). Ауторка сведочи<sup>5</sup> о томе да је била изложена идеолошкој *хајци* у којој јој је замерено што се у романима није довољно дистанцирала од својих јунака (Опачић 2010: 927–928).

Међутим, потпунији увид у контекст добијамо тек када се он *уродни*. „Представа о квалитетном *mainstream*-у прозне продукције, пре свега роману као повлашћеном жанру српске књижевности, и данас је скоро искључиво везана за мушка ауторска имена; фигура писца у српској култури била је и остала преваходно мушка фигура што спискови добитника свих престижних књижевних награда, као и текућа књижевна критика потврђују” (Росић 2008: 8). Још важније запажање, које нам помаже да објаснимо речи Гроздане Олујић приликом вести о добијању НИН-ове награде, односи се на патријархалном матрицом прожето вредновање књижевног стваралаштва, односно указује на „упорно и репетитивно изрицање априорних, теоретски и епистемолошки ничим образложених тврдњи по којима није битна родна разлика међу ауторима, већ остварени квалитет текста тј. нека врста имагинарног канона вечних и универзалних естетских вредности које, једном досегнуте, свима гарантују титулу *писца*” (Росић 2008: 9).

<sup>5</sup> „Била је то хајка коју је својевремено најавио у *Политици* ’званични идеолошки критичар’ (Ели Финци) а чопор задужен за ’бригу о књижевности’ здушно прихватио, заједно са свим пропратним глупостима. Јер, како би се другачије могле назвати изјаве озбиљних књижевних критичара да неће и не могу да прихвате *Излеј у небо* и *Дивље семе* у којима се ’писац није довољно дистанцирао од својих јунака’, као да је то могуће, као да постоји писац који се дистанцира од својих јунака, а да то погубно не делује и на писца и на његово дело” (Опачић 2010: 927–928).

На примеру Гроздане Олујић такође се јасно види да је „најстрожа ипак била жанровска цензура” (Росић 2008: 8). Њено одустајање од романа и окретање ка бајци уклапа се у тврдње гине критичарки да се „од жена очекује да пишу ’мање вредне’ жанрове – дечје књиге, писма, дневнике, да своју читалачку публику ограниче на жене попут себе самих, или да постану мушкарци са грешком, имитаторке прерушеног идентитета и да, поричући себе, стварају неискрену и неаутентичну књижевност” (Јовановић 2017: 40).

Сама ауторка наводи да се за бајку определила из политичких разлога, апострофирајући *мушине* деведесете, иако је бајке почела да објављује већ крајем 70-их година прошлог века: „...ништа није било случајно тих мутних, деведесетих година, оптерећених идеологијама, мржњом, ратовима од којих се једино могло побећи или у сан или у бајку, не само на нашим просторима, већ и у читавом свету”. Такође, додаје да је у бајку *убегла* „и због потребе да се искажу истине о којима се ћутало”. Међутим, управо због тога што је у својим романима изнела или бар наговестила и неке од истина о којима се ћутало, доживела је негативне реакције критике. На директно питање како објашњава толику паузу у писању романа, Гроздана Олујић одговара: „Замором. Није нарочито пријатно бити стално нападан и прећуткиван. Ипак, није то био разлог за неколико деценија отклона од писања романа”, али разлоге не наводи, већ само каже да је у међувремену била заузета писањем збирке приповедака *Афричка љубичица*, превођењем, антологичарским радом, писањем бајки за децу (Опачић 2010: 926).

У сваком случају, чини се да ауторка у изјавама за јавност покушава да оправда свој избор новог жанра, чему доприноси и књижевна критика представљајући то као књижевни развој ауторке (Опачић 2011: 61). Чињеница је, међутим, да избор жан-

ра бајке измешта Гроздану Олујић из *mainstream*-а у маргинализовано поље књижевности за децу. „Књиге за децу – од писања, преко објављивања, до интеракције са децом чине подручје једне културно маргинализоване врсте, а то је жена” (Хант 2013: 7–8). У нашој књижевној традицији бајка је позната као *женска* прича. Вук у Предговору *Српским народним приповијеткама* из 1853. године истиче да су *женске* приче оне у којима се *приповиједају* *којекаква чудеса и што не може бити* и наводи да се само за њих може користити термин *гајка*. „Вуково сврставање гатки у женске приповијетке могло би указивати и на имплицитно смештање ове врсте усмене прозе у женски / мајчински / приватно-породични домен” (Пешикан-Љуштановић 2007). Гроздана Олујић у тексту „Поетика бајке” (1981) такође наводи да је „Вук Караџић бајке окарактерисао као женске приче, наслућујући њихово порекло у дубинама матријархата, али и превласти иреалног у женској психи” (Олујић 2007: 71). Нема сумње да сама ауторка доживљава бајку као родно обележени жанр.

\*

Алегоријска бајка<sup>6</sup> „Седефна ружа” отвара прву збирку бајки<sup>7</sup> Гроздане Олујић, разоткривајући, у свом дубинском слоју, психодинамику женског књижевног стварања. Већ на самом почетку бајке показује се да је главној јунакињи – антропоморфизованој шкољки Седефној ружи – тесно у њеној родној улози. Њено име симболизује две важне традиционалне карактеристике *женског* – лепоту и па-

<sup>6</sup> Зорана Опачић сврстава „Седефну ружу” у „алегоријске приче у ’оделу’ бајке”, уз напомену да је „ова прича вишезначна и да се не може свести на једнозначност алегорије” (Опачић 2011: 229).

<sup>7</sup> У раду се користи издање из 2009. године, део дигиталне едиције *Антологија српске књижевности*, зеједничког пројекта Учитељског факултета Универзитета у Београду и Мајкрософта.

сивност. Седефна ружа живи *дубоко на дну мора*, али, као сасвим млада, чезне да доживи нешто чудесно, попут необичних ствари Горњег света – сунца, цвећа и ветра. Међутим, главна порука коју добија од околине садржана је у *мудрим* речима Коралне гране: „Мора се знати своје место и не одлазити са њега!” (Олујић 2009: 3). Такође, упозорена је да се одрекне сопствених тежњи („Нека се смири Седефна ружа”, Олујић 2009: 3), јер ће поружнети („Од превише размишљања шкољке и корали губе боју, а ништа се њиме не постиже”, Олујић 2009: 3), а она је, иначе, *шкољка лейоџица*. Иако ове патријархалне поруке изговорене свакодневним говорним језиком (подсећање да лепота и интелектуалност не иду заједно) нарушавају поетски тон бајке, оне су формулисане као општеважеће истине. Родни поредак чува старији и искуснији женски лик – Корална грана. Осим тога, поруке о нужности одрицања од Горњег света мотивисане су и опасностима које у њему прете и заоденуте у бригу за безбедност Седефне руже и потребу да она буде заштићена и сигурна, чиме се, иначе, често правдају патријархална ограничења наметута женама. Као тајанствена претња звучи подсећање на једну рођаку Коралне гране жељну Горњег света, која је са таласима отишла у висине и о којој се ништа не зна. Тако се почетна ситуација ове бајке обликује као забрана кршења родних норми.

Говорећи о *вертикалном успројству* у бајкама Гроздане Олујић, Зорана Опачић указује на то да успињање ликови из доње у горњу сферу „нема само просторну, већ и симболичку улогу – подразумева еволуцију/развој” (Опачић 2011: 332). Развој јунакиње у овој бајци не спречава само средина већ и њена *природа*. Седефна ружа је на дну, осуђена на пасивност, затворена у себе, без могућности да упозна свет. Због свести о сопственој осујећености и ограничењима „Седефној ружи постаде мрзак свет

морског дна” (Олујић 2009: 3). Њена побуна, њена чежња за висинама и слободом је подривена и слоњена, што је представљено као постепено заборављање Горњег света који постаје све *безначајнији и блеђи*. Чак и сама Седефна ружа види сопствену чежњу за Горњим светом „као сигуран знак некаквог малог лудила. У праву је Корална грана што на то тако гледа!” (Олујић 2009: 3). Свако одступање од унапред задатих родних улога околина види као удаљавање од нормалности, а овај став интериоризују и саме жене. Мотив женског лудила има посебан значај у гинеоциничким истраживањима. Сандра Гилберт и Сузан Губар иначе сугеришу да је лудација пројекција беса и побуне, оне тврде „да су се саме књижевнице идентификовале са својим ликовима лудих жена и да су у њих пренеле сопствене страхове и бес, и драматизовале сопствену подељеност између жеље да се покоре и побуне против патријархата” (Dojčinović-Nešić 1993: 73).

На који начин се у овој бајци превазилази конфликт *женствене улоге* и *стирење од ауторства*? Будући да су искуства (Горњег) света недоступна и да о њима ништа не зна, Седефна ружа може само да се окрене сопственој унутрашњости, својој преплављујућој тузи и неподношљивом болу од кога настаје бисер односно *мало сунце*. Овим се не указује само на то да је избор тема и садржаја у женском књижевном стварању родно обојен (интимно, изоловано, приватно) већ је и само стварање представљено као специфично женско искуство јер потпуно наликује на трудноћу: „расло је у њој зрно бисера” (Олујић 2009: 3), и: „А зрно бисера расло је и крупњало” (Олујић 2009: 4). Шкољке у различитим културама симболизују рађање и регенерацију и представљају знамење универзалне материце (Elisade 2015: 168). Књижевно стварање је у овој бајци представљено као одговор на патњу, као једини могући начин да се (пре)живи и превазиђе осујеће-

ност. Као што шкољка у природи облаже зрно песка седефом како јој не би повредило унутрашњост, тако књижевница *облаже своју љуштуру* стварајући књижевно дело. Седефна ружа ствара телом, односно стварање за њу није само емотивно и интелектуално већ и дубоко телесно искуство. Овим се ауторкина поетика приближава ставовима оних феминистичких теоретичарки које су тврдиле да *женско писмо* проистиче из тела те да је полна разлика извор специфичности женског писања (Showalter 2003: 296).

Стварање бисера омогућава Седефној ружи да пронађе свет у себи, да постигне мир, она постаје испуњена, самозадовољна и самодовољна. Осим тога, „потајна гордост Седефне руже подавала је зрну бисера све бљештавије и раскошније боје. Оно сада у себи није носило само нежни сјај Месеца, бљесак Сунца, већ и преливање небеске дуге” (Олујић 2009: 4). Феминистичке теоретичарке скрећу пажњу на ову *усмереност на себе која се подражава у чину писања*, додајући да је она учинила књижевну каријеру нарочито застрашујућом за жене будући да је писање *захтијевало бављење осећањима и гајење ега пре него његову негацију* (Dojčinović-Nešić 1993: 72).

Компензација за одрицање од Горњег света је окретање Седефне руже себи и тајна побуна, њено скривено благо, моћ да створи светлост. Бајка кулминира у новом преокрету који је представљен као порођај – „нечија рука грубо ју је држала, чупала јој утробу и раскидала плућа” (Олујић 2009: 3). Тренутак када дело (бисер) постане јавно је истовремено блештав, трауматичан и застрашујући. Иако многи хрле да га виде, потврда о његовом смислу и значењу, као и разумевању целог стваралачког процеса, мора доћи од мушких фигура (дечак и песник).

Гроздана Олујић је у „Седефној ружи” веома уверљиво, на поетски начин, представила женско

књижевно стварање као својеврсну трансгресију која се плаћа животом. „Седефна ружа” завршава се речју *чезња*, чиме се остварује композициона заокруженост, будући да је чезња (за висинама) почетни динамички мотив. Истовремено се испоставља да се цела бајка може посматрати као прави књижевни бисер, о чијем се настанку у овом аутопоетском тексту заправо и говори.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Dojčinović-Nešić, Biljana. *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Beograd: Književno društvo Sveti Sava, 1993.
- Elijade, Mirča. *Slike i simboli: ogledi o magijsko-religijskoj simbolici*, preveo s francuskog Dušan Janić, Beograd: Factum izdavaštvo, 2015.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan. *Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship*. Gilbert, Sandra & Gubar, Susan. *Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Showalter, Elaine. *Feministička kritika u divljini* (1985). Lešić, Zdenko (ur.). *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook, 2003, 288–311.
- Vulf, Virdžinija. *Profesija za žene*. <<https://pulse.rs/profesija-za-zene/>> 1. 9. 2019.
- Јовановић, Татјана. *Књижевни живот: конституисање женског канона у српској прози 1990–2010*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2017.
- Микић, Радивоје. Романи Гроздана Олујић. Јовановић, Александар, Пијановић, Петар и Опачић, Зорана (ур.). *Бунтовници и сањари: књижевно дело Гроздана Олујић*, Београд: Учитељски факултет, 2010, 19–37.



- Олујић, Гроздана. Поетика бајке. Марјановић, Воја и Ђуричковић, Милутин. *Књижевности за децу и младе у књижевној критичкици, књига 1*, Алекси-нац: Висока школа за васпитаче струковних студија и Краљево: Libro company, 2007, 65–72.
- Олујић, Гроздана. *Седерна ружа и друге бајке*. <[http://www.antologijasrpskekwisevnosti.rs/ASK\\_SR\\_AzbučnikPisaca.aspx](http://www.antologijasrpskekwisevnosti.rs/ASK_SR_AzbučnikPisaca.aspx)> 5. 8. 2019.
- Опачић, Зорана. Разговор са Грозданом Олујић: књи-ге имају своју судбину, *Летопис Матице српске*, књ. 486, св. 5 (2010), 925–942.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Учитељски факултет, 2011.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка у настави. <[http://www.ff.uns.ac.rs-studenti-oglasne\\_table\\_sr\\_knj-Vajka\\_odlike\\_zanra\\_za...](http://www.ff.uns.ac.rs-studenti-oglasne_table_sr_knj-Vajka_odlike_zanra_za...)> 5. 8. 2019.
- Росић, Татјана. *Мии о савршеној биографији: Дани-ло Киш и фигура њисца у српској култури*. Бео-град: Институт за књижевност и уметност, 2008.
- Хант, Питер. Увод: изучавање света књижевности за децу. Хант, Питер (ур.). *Тумачење књижевно-сти за децу*, Београд: Учитељски факултет, 2013, 7–27.

bans, insanity motives, metaphorical presentation of literary creation as pregnancy and childbirth and evaluation of female creativity. Although the author in some statements re-fuses to accept that her work is gender marked, some specific features of female creation, or obstacles that only female writers face can be identified in deeper, socially less desirable layers of the fairy tale. This was Grozdana Olujić's step towards overcoming false universality which was based on patriarchal appropriation of power, according to feminist theorists.

Key words: gynocritical approach, anxiety of authorship, fairy tale, autopoetic

Jelena Z. STEFANOVIĆ

#### PEARL OF A NACREOUS ROSE

##### Summary

A gynocritical approach (female reading of female writers) is used in this paper to explain Grozdana Olujić's withdrawal from writing the novel as a typically male form into the fairy tale genre and to analyze the fairy tale "Sederna ruža" ("Rose of Mother-of-Pearl") as it deals with the psychodynamics of female literary creation. The analysis of the selected fairy tale points to the feminine aspects of the content neglected in previous interpretations such as gender

◆ **Милица М. АЛЕКСИЋ**  
 Педагошки факултет у Врању  
 Универзитет у Нишу  
 Република Србија

## ИГРА И МЕТАМОРФОЗЕ У БАЈЦИ „ЗАЧАРАНИ ЧИЧАК” ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** У раду ће бајка Гроздане Олујић „Зачарани чичак” бити сагледана као прича о унутрашњем и спољашњем преображају људи, који је мотивисан игром фантастичног јунака Ђаволка. Услед Ђаволкове игре чичком, која наликује на игру несташног детета, долази до метаморфозе људи, те они добијају ђавоље репове и рогове. Осим физичке, колективни лик људи доживљава и унутрашњу промену: они постају зли, свадљиви и склони тучи, што забавља злог Ђаволка. Метаморфоза се одвија и у хронотопу – град постаје неподношљиво прљав, што представља алегију за зло у свету. Зачарани круг игре окончава се бацањем чичка на хрому и грбаву девојчицу чистог срца, чиме долази до метаморфозе чичка у златну ружу и девојчице у лепотицу, а Ђаволак нестаје из града. Оваквом метаморфозом коначно се потврђује жанровска конвенција бајке да доброта и љубав увек побеђују зло.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** метаморфоза, игра, мотив чичка, зло, љубав

Бајка Гроздане Олујић (1934–2019) „Зачарани чичак” јесте прича о снази доброте и зла да мења-

ју свет. Отуда у њој средишњи проблем представљају метаморфозе јунака, али и хронотопа и чаробног предмета, док се фантастични и реалистични елементи бајке преплићу и надопуњују. Чичак као фантастични предмет доводи до негативних трансформација тиме што га фантастични јунак Ђаволак баца на људе – реалистичне јунаке. Услед тога људи попримају ђавоље особине: добијају репове и рогове, постају свадљиви и зли једни према другима. Тако друштвена појава отуђености и зла међу људима у бајци Гроздане Олујић бива мотивисана фантастиком и игром.

Бајка почиње *in medias res*: „Кад више ни мајка ђаволица није могла да издржи враголије најмлађег сина, решено би да га пошаљу у Горњи свет, међу људе. Нека мало њима загорчава живот док се не уозбили. Зар је мало у паклу ђаволисао?” (Олујић 2003: 44). Елидиран је период најранијег детињства Ђаволка, па се његово слање у Горњи свет појављује као први динамични мотив за покретање централне радње – променâ у Горњем свету, изазваних Ђаволковом игром зачараним чичком. Те промене огледају се на појединцу, колективном лику људи и хронотопу града. Док се изразито негативне метаморфозе сукцесивно нижу током читавог текста, преокрет ка добром донеће тек метаморфоза хроме и грбаве девојчице на крају бајке.

Мотив најмлађег сина, уобичајен у бајкама, искоришћен је и у „Зачараном чичку”. Ђаволак је најмлађе дете мајке ђаволице и његови несташлуци тиме се приписују његовом узрасту. Одлука старијих да буде послат у Горњи свет изазива његов страх и бојазан пред непознатим, али је то и страх једног детета од одбацивања околине: мали јунак Гроздане Олујић свестан је да се разликује од људи по репићу и роговима, те стрепи да ће га људи препознати као ђавола и одрати му кожу с леђа. Типично дечје бежање од прихватања одговорности

видљиво је у Ђаволковом скривању у најудаљенији кутак, одакле га је најстарији ђаво, црни поглавица, извукао претњом батинама, а све тресући се од смеха што такав јунак кукавички бежи. Неопходност послушности најмлађег детета према старијима чини малог враголана рањивим упркос моћи коју има док се игра, „јер на тај начин бајка уметнички ефектно и верно приказује слабашно, немоћно дете и његов положај у свету одраслих” (Требјеџапић 2015: 337). Јунаково *ђаволисање* јесте његова игра, микроуниверзум у коме он има моћ да мења све што пожели, а нема никаквих обавеза нити ограничења.

Прелазак у Горњи свет означава пут sazревања који Ђаволак мора да пређе. Та подељеност на Горњи и Доњи свет, присутна у овој али и многим другим ауторским бајкама, наслеђена је од народне традиције; јунаци из Доњег света прелазе у Горњи, што доводи до некакве промене, трансформације или развоја: „[...] њихово успињање нема само просторну, већ и симболичку улогу – подразумева еволуцију/развој” (Опачић 2011: 332). Ђаволак је послат у Горњи свет да људима загорчава живот „док се не уозбиљи”, односно док не сазри. И Бруно Бетелхајм (2015: 17) истиче важност одласка детета у свет: „Јунак бајке (дете) може да пронађе себе једино одласком у свет”. Кроз игру или ђаволисање мали негативни јунак мења друге, да би променио нешто и у самом себи. Он бива изненађен када угледа лепотицу у коју се трансформисала грбава девојчица, након чега нестају из града и он и све зло које је донела игра зачараним чичком.

Игра је саставни део одрастања, а у случају бајке „Зачарани чичак” игра Ђаволка мотивише зло и деструктивно понашање људи на земљи. Премда је Ђаволак негативни јунак и његово делање иницира зло међу људима, читалац према њему гаји извесне симпатије. Томе су узрок идентификација чита-

оца са негативним јунаком (вид. Milošević 1990: 28–29) и препознавање детета у Ђаволку. Основна функција игре јесте задовољство које играч осећа; Ђаволак је несташно дете које се игра тек да би се забављало и због своје инфантлности није у стању да схвати последице игре.

Ономатопејским звуком бацања чичка: „данг, банг!” дочарани су Ђаволково забављање овом необичном игром и доживљавање игре тек као извора задовољства и ничега изван тога. Реалистична појава зла у свету у бајци Гроздане Олујић поприма катаклизмичке размере. Читав град трпи промене које су потекле од промене појединца, првог човека на кога је Ђаволак бацио зачарани чичак. Њему су израсли ђавољи реп и брада, због чега му се сусед подсмехнуо, а овај насрнуо на њега. И тако су се људи подсмевали један другоме ко има већи реп и ступали у свађе и физичке сукобе због тога. Попут заразе се проширила клица зла коју је зачарани чичак посејао. Овакве сцене у тексту пребојене су сатиричним смехом. Имплицитни аутор благо се подсмехнуо друштву и допустио да њиме управља Ђаволак, односно дао је моћ несташном детету које се игра.

Ипак, зло се задржава само у оквиру граница града, што је и карактеристика игре као затвореног круга, игре „[...] која се одвија у намерно ограниченом времену и простору [...]” (Кајао 1979: 32). Градом је почела да влада зараза у виду туча завађених људи, те су болнице биле препуне повређених и унесрећених, затим су људи почели да подмећу пожаре једни другима, да би на крају градом завладали смеће, прљавштина и глад. Оваква слика хронотопа града симболизује зло које је овладало једним градом у савременом друштву. Услед дејства зачараног чичка дошло је до глобалних промена, до метаморфозе читавог града, који сада бива непрепознатљив и пропада у сопственој прљавштини, односно злу.

Као што је несрећа настала из само једне клице зла, тако и поновно успостављање равнотеже и првобитног поретка потиче из клице доброте, отеловљене у једној девојчици. Хрома и грбава девојчица изашла је из трошне кућице носећи свог малог брата у наручју, тешко ходајући и с муком се пробијајући кроз смеће. Ђаволак се загледао у њу јер му је нечим загонетним закупила пажњу. Та девојчица разликовала се од других људи по свом физичком недостатку, али, испоставиће се, и по добром срцу. Ђаволак је бацио чичак ка њој и тих пар тренутака чине се много дужим него што је кретање чичка заиста трајало, односно, женетовски речено, псевдо-време приповедања постаје много дуже од времена приче (Магџетић 2004: 110–111). Девојчица се у тим тренуцима двоуми шта да ради – видећи да не може да заустави кретање чичка, могла је једино да истури свог братића испред себе и тиме избегне добијање рогова и репа, али би се то онда десило дечаку. Она истог часа одбацује мисао да брат страда уместо ње, јер је дечак био тако мали, недужан и леп. Алтруистички, девојчица преузима на себе ризик да поред физичког недостатка који већ има сада стекне још и ђаволје атрибуте.

Међутим, како је и стари ђаво био упозорио Ђаволка шаљући га у Горњи свет, онда када зачарани чичак буде налетео на некога коме је туђе добро важније од сопственог, чичак се претвара у златну ружу. Сада је чаробни предмет, који је доводио до метаморфоза јунака, и сâм доживео метаморфозу како би се додатно нагласила снага доброте да све мења. Девојчици нестаје грба и зацељује нога, те она постаје лепотица какву нико никада није видео. Њена физичка лепота сада кореспондира са духовном; девојчица пружа златну ружу свом суседу да је и он помирише. Дакле, и након метаморфозе у лепотицу девојчица задржава ону унутрашњу скромност, скрушеност и окренутост другима више него

себи. У томе је морална порука бајке Гроздане Олујић, њено охрабрење да „мотив духовног препорода садржи обећање да су трагедије које погађају човека само привремене, да његова патња није узалудна и да ће он, крив или невин, бити искупљен” (Дажмрић 1978: 104). Тај андерсеновски преображај ружног пачета долази из душе јунака; онај физички недостатак који се може подвести под Пропову функцију наношења штете бива надомештен онда када јунак постане кадар за самоодрицање, када духовно сазри. „Штеточина, чијим се савладавањем поново успоставља целовитост и хармонија света усмене бајке, овде је јунак сам. – Његов прави противник јесте себични, кратковиди, рушилачки део властите природе” (Пешикан-Љуштановић 2010: 154). Тако ће се девојчица решити патње и болести захваљујући свом добром срцу, својој љубави и бризи о малом брату. Њена унутрашња снага и духовна сазрелост успевају да зауставе свеопште зло и чак и њему измене облик, симболички га трансформишући из чичка у ружу.

Преображај чичка у златну ружу представља извештан вид алхемије, претварања у злато као симбол највеће драгоцености, због чега је у бајкама врло често чудесни предмет као циљ потраге управо златне боје (више о симболици златне боје у бајкама вид. у: Опачић 2011: 312–315). Одрастање као трагање за сопством донело је девојчици златну ружу, односно метаморфозу у лепотицу, након што је она свесно прихватила одговорност над неким и поднела жртву уместо некога. Љубав сестре према брату моћно је средство које мења читав уметнички свет, мењајући и јунаке и чаробни предмет и хроно-топ.

Како истиче Тихомир Петровић, чар дела Гроздане Олујић и његова висока уметничка зрелост огледају се у „трансформацији света у живописну визију” (Петровић 2001: 494), па и метаморфоза,

која „чини симболичну основу бајке Гроздане Олујић” (Смиљковић 2006: 159), представља један од најзначајнијих елемената њених бајки. О метаморфози и снази љубави да све мења сама Гроздана Олујић писала је у предговору *Анџиологији љубавних бајки светиа*, где наглашава да у бајци све постаје симбол и све се на волшебан начин може вратити у људски облик захваљујући љубави: „Сва чуда, сви преображаји [...] условљени су или разрешени љубављу” (Олујић 2001: 9). Управо то и чини бајке јединственим метафорама љубави (Исто: 9–10).

Пред љубављу и добротом зло је принуђено да бежи и нестаје. Његова побеђеност симболички је приказана кроз нестајање репова и рогова код људи који су улазили у трошну кућицу поменуто девојчице. Поново је метаморфоза људи везана за хронотоп, јер се тај фантастични преображај дешава на једном одређеном месту, месту где је сконцентрирана доброта, односно где станује девојчица. Не случајно, оличење доброте налази се у детету. Гроздана Олујић тиме исказује поруку да ће деца променити свет. Доброта у девојчици, али и зло у Баволку, два су супротстављена пола на којима почињају све промене и дешавања у свету у коме живимо.

Та честа појава у бајкама Гроздане Олујић – да су протагонисти деца или антропоморфизовани предмети и појаве – како запажа критичар Марко Недић (2017), удаљава бајке ове ауторке од српских народних бајки и приближава их савременој српској поезији, а нарочито поезији за децу. Ипак, оно што ову ауторску бајку, између осталог, чини блиском народној јесте позиција приповедача који на крају текста себе представља тек као преносиоца приче коју је од некога чуо: „У сутон је још само један репати рогоња стајао наред трга, а онда и њега несташе, а *до нас дође прича* о Баволку, зачараном чичку и златној ружи” (Олујић 2003: 48, курзив М. А.). Оваквим приповедачким поступком наглашава се

наративна дистанца између света приповедача и наративне публике с једне и приповеданог света фикције с друге стране.

Уметнички свет бајке „Зачарани чичак” Гроздане Олујић утемељен је на дихотомијама добро – зло, Горњи – Доњи свет, реалистично – фантастично. Као главни елементи ове бајке издвајају се игра и метаморфоза, повезани мотивом чичка као фантастичним предметом. Реалистичном слоју припадају зло, завада и отуђеност људи у великим градовима (у бајци је то Горњи свет, односно најпрометнија улица главног града), али је ова појава у бајци мотивисана фантастичним елементима, односно игром Баволка, што има хуморни и сатирични ефекат. Баволкова игра наликује на игру несташног дечака и биће заустављена тек добротом неименоване девојчице. Чичак доводи до метаморфозе људи, дајући им ђаволе репове и рогове, али и до преображаја хронотопа града, који постаје прљав, загађен и неподношљив за живот. Симболички, овај преображај означава зло које се дубоко укоренило у свету у коме живимо. Ипак, охрабрујућа је снага доброте коју поседује једна девојчица и она је довољна да се читав град врати у пређашње стање. Кроз дејство доброте и љубави метаморфозу доживљавају и зачарани предмет и девојчица сама, а са њима и читав хронотоп града. Ова нестварна појава учинила је да Баволак занем и побегне, па и његово нестајање као симбол нестајања зла такође представља један вид трансформације из нечега у ништавило, из присуства у одсуство. Љубав је та која, како нас бајка Гроздане Олујић још једном учи, на чудесан начин брише свако зло на свету и свему даје другачији облик.

## ЛИТЕРАТУРА

- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki: značenje i značaj bajki*. Priredio Žarko Trebješanin. Beograd – Podgorica: Nova knjiga plus – Nova knjiga, 2015.
- Dajmrih, S. Horst. Zlokobna bajka: inverzija arhetipskih motiva u modernoj evropskoj književnosti. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Priredila Mirjana Drndarski. Beograd: Nolit, 1978: 95–109.
- Kajoa, Rože. *Igre i ljudi: maska i zanos*. Preveo Radoje Tatić. Beograd: Nolit, 1979.
- Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2004.
- Milošević, Nikola. *Negativni junak*. Beograd: Beletra, 1990.
- Недић, Марко. Бајке Гроздане Олујић. *Чарање и илегије приче: огледи о савременој српској прози*. Београд: „Филип Вишњић”, 2017: стр. 63–78.
- Олујић, Гроздана. Метафоре љубави. Предговор у: *Анџиологија љубавних бајки светица*. Београд: Српска књижевна задруга, 2001: стр. 9–16.
- Олујић, Гроздана. Зачарани чичак. *Вилењакова џајна и друге бајке*. Изабрао Марко Недић. Београд: Српска књижевна задруга, 2003: стр. 44–48.
- Опачић, Зорана. *Поеџика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет, 2011.
- Петровић, Тихомир. Гроздана Олујић. *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет, 2001: стр. 492–496.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Месечев цвети* Гроздане Олујић у односу према усменој бајци. *Бунџовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић*. Зборник радова. Приредио Александар Јовановић. Београд: Учитељски факултет, 2010: стр. 147–155.
- Смиљковић, Стана. *Ауџорска бајка*. Врање: Учитељски факултет, 2006.

Trebješanin, Žarko. Betelhajmova analiza bajki i psihičkog razvoja deteta, Pogovor u: Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki: značenje i značaj bajki*. Beograd – Podgorica: Nova knjiga plus – Nova knjiga, 2015, str. 329–340.

Milica M. ALEKSIĆ

PLAY AND METAMORPHOSES  
IN GROZDANA OLUJIĆ'S  
FAIRY TALE "THE ENCHANTED THISTLE"

Summary

This paper will observe Grozdana Olujić's fairy tale "The Enchanted Thistle" ("Začarani čičak") as a story about the inner and outer transformation of people, motivated by the play of the fantastic hero Rascal. Due to the Rascal's play with a thistle, which resembles the play of a mischievous child, the metamorphosis of people occurs and they get the devil's tails and horns. In addition to the physical, the collective character of people also experiences an internal change: they become evil, quarrelsome and prone to fight, which entertains the evil Rascal. Metamorphosis also takes place in the chronotope – the city becomes unbearably dirty, which is an allegory for evil in the world. The vicious circle of the play ends with a thistle being thrown on a lame and humped girl with a pure heart, which leads to a metamorphosis of the thistle into a golden rose and a girl into a beauty, and the Rascal disappears from the city. This metamorphosis finally confirms the fairy tale genre convention that good and love always defeat evil.

Key words: metamorphosis, play, motive of the thistle, evil, love

◆ Ана Ж. МАЛЕШЕВИЋ  
Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду  
Република Србија

## МОТИВ ВЕЧИТЕ НЕВЕСТЕ У БАЈЦИ „ЗЛАТОКОСА” ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** Једно могуће читање бајке „Златокоса” Гроздана Олујић доводи у везу њене носеће ликове, Златокосу и младића, са Софком, Коштаном и превасходно Росандом Старца Милије, али и са типом „вечитог младожење”, чиме се успоставља нов типски јунак – *вечити невеста*. Ликови Софке и Коштана нису битно укључени у компаративне делове рада како не би дошло до превеликог скретања са основне теме: дубље и рељефније карактеризације бајке „Златокоса” Гроздана Олујић. Основне одлике ових јунакиња – изузетна лепота, харизма, гордост, пркос и „мужаствена” природа – предзнак су њихове фаталне судбине. Овај рад представља тек почетак истраживања теме „вечите невесте”.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Златокоса, Гроздана Олујић, Сестра Леке Капетана, вечита невеста, вечити младожења

Текст Милорада Павића „Тема ’вечитог младожење’ у српској књижевности” (Павић 1985), можда због потребе за симетријом, изнедрио је следеће питање: Шта је са женама? Постоји ли женски

пандан овом типском јунаку? Одговора на ово питање дуго није било, као ни представе о томе где тражити и одакле почети. Први траг, односно прва вечита невеста, појавила се на предавању професорке Љиљане Пешикан Љуштановић, током изборног курса *Представе о жени у традиционалној култури Срба и других Јужних Словена*. Реч је о песми „Сестра Леке Капетана”, коју Лидија Делић у књизи *Главни јунак и остала жосиода* у поднаслову свог текста ближе одређује: „О чуду од лепоте, чуду од господства и чуду од певача”. У моме читалачком доживљају постоје извесне сличности између ове песме и „Златокосе” Гроздана Олујић.<sup>1</sup>

Зашто овакво питање није постављено раније? Један од могућих одговора даје студија Катице Дармановић *Женско лице усмене песме. Типологија и функција женских ликова у епским и епско-лирским песмама Вукове збирке*. Ова ауторка узрок непостојања „целовите студије о женским ликовима у епским песмама, иако се многе студије различитог обима баве интерпретацијом и сагледавањем ових ликова у епском фонду” (Дармановић 2018: 5), види у преовлађујућем утиску, или боље рећи илузији, да је тема жена у епској народној песми довољно истражена, и то само на основу студија о појединим женским ликовима и на основу „различитих методолошких приступа” (Дармановић 2018: 6). Корен те илузије

налази се у архетипском, колективно-несвесном наслеђу које баштинимо као индивидуе, укоренење на одређеном простору, па стога препознајемо архетипске обрасце у јунакињама и смештамо их у јасно кодиран систем који не морамо много објашњавати, мада би, понекад, и било

<sup>1</sup> Песма „Сестра Леке Капетана” заслужује засебну анализу у контексту теме вечите невесте, уколико се након неког озбиљнијег истраживања утврди да овакво тумачење женских ликова који одбијају да ступе у брак и осећају отпор према браку јесте одрживо и има шире утемељење у нашој књижевности.

тешко рационално објаснити управо то што нам делује савсим прихватљиво и разумљиво. Културном наслеђу дугује мо ту сигурност у разумевању народне поезије, ту спремност да прихватимо, без много питања, оно што нам епска песма говори, не схватајући на којим све нивоима песма комуницира са нашим бићем (Дармановић 2018: 6).

Неочекивано, потрага за вечитом невестом довела ме је до народне књижевности, у којој постоје дела са елементима ове теме, али ту се прича не завршава. Шта је са Коштаном, Златокосом, Софком и многим другим неоткривеним вечитим невестама? Да ли је објашњење Катице Дармановић примењиво и на друге епохе и жанрове? – Ова тема тек треба да буде истражена, па неопозиво одговора на питање о постојању (или непостојању) вечите невесте још увек нема у ширем књижевном контексту. Ипак, са становишта основне теме овог рада – бајке Гроздане Олујић „Златокоса” – теорија Катице Дармановић има битних додирних тачака не само са теоријама о томе како је настала фолклорна бајка<sup>2</sup>, као претеча ауторске, већ и са битним одређењем жанра бајке као чудесне приче<sup>3</sup>: *прихваћање најприродног као могуће*. Књижевност, попут моста у непознато и неизрециво, а архетипско, читамо као

<sup>2</sup> По неким теоријама, фолклорна бајка је „настала као израз колективно несвесног”, а по другима је „проистекла из митова и усмене традиције” (Опачић 2011: 9).

<sup>3</sup> Реч је о *ужем* и *ширем* схватању ауторске бајке. „Под ужим схватањем ауторске бајке подразумевају се облици приче морфолошки блиски фолклорном моделу (који својим алузијама, алегоријским намерама или приповедачким коментарима могу бити удаљени од логике фолклорне бајке).” Шире схватање жанр ауторске бајке види као „модус чудесне приче, шири и сложенији од ауторске стилизације фолклорних мотива” (Опачић, 2011: 16). Зорана Опачић нарочито указује на комплексност утврђивања порекла поджанра ауторске бајке јер се „писци бајке служе и оним од њене природе најудаљенијим елементима нефолклорне књижевности, те је у бајци данас могуће препознати особености бројних других жанрова”, као и условљеношћу омеђивања појма ауторске бајке рецепцијом тумача и духом епохе” (Опачић 2011: 9–17).

што и пишемо, укрштајем мозга и срца, разума и маште. Ход по том мосту јесте ход по жици за коју је потребан савршен баланс. Препустимо ли се једном или другом тасу – а оба заводљиво, као песма сирена, вуку на своју страну – бескрајни плави мост и у њему звезда руши се.

Ослањајући се превасходно на интуитивно, без потребе за преиспитивањем, одлазимо пут подразумеваног и на том путу губимо кључеве којима се отвара приступ мосту. Један од најбитнијих кључева из тог интересвежња јесте онај на коме пише: Зашто? Зашто Златокоса даје тако округле задатке свом просцу? Зашто Коштана одбија да се скраси и обезбеди у имућном домаћинству? Зашто сестра Леке Капетана, Росанда, одбија да се уда за једног од три највећа јунака наше народне поезије? Зашто Софка не налази младожењу према себи? – Чини се да су поступци женских верзија вечитог младожење објашњиви као последица нечег архаичног, дивљег и некултивисаног у природи оних жена које нису успешно прошле кроз основни обред иницијације – из природе у културу.

Циљ овог рада јесте да на примеру бајке „Златокоса” Гроздане Олујић истражи ту готово демонску природу вечитих невести, као и њихову сличност са типом вечитог младожење. Јер каква може бити жена која одбија да изврши своју биолошку и друштвену функцију до егзотична или натприродна (зла?), једном речју – *Друџа*?

\* \* \*

„Златокоса” Гроздане Олујић почиње хронотопом „на обали реке давно, тако давно да је већ и име места заборављено” (Олујић 2006: 76), чиме се од самог почетка указује на присуство натприродног у свету у који улазимо. Јунаци који живе на некој граници, у овом случају воде и копна, јесу већ самим тим симболички предодређени за различи-



тост и изолованост у односу на заједницу. То прати и изузетност физичког изгледа, способности или неких других атрибута. Златокосине љубичасте очи, златна коса и њена тананост и прозачност сигурни су знаци да је реч о натприродном бићу. Прва асоцијација могла би бити да је реч о вили. Златни сјај припада соларном принципу, али не мора нужно бити „знак за соларни карактер ликова већ [је] просто уобичајена одлика натприродних бића” (Опачић 2011: 314). Виле као демонска бића јесу бића ноћи, тачније – бића на граници сна и јаве. Вода на којој јунакиња борави није само граница земље и воде већ, потенцијално, и размеђа овоземаљског и хтонског, као тачка кроз коју пролази вертикала неба, земље и подземља.

Небеса и водене површине доживљавају се као симетријске и фантазмагоричке. Једна се у другој огледају, преламају, међусобно се прожимају и својим одблесцима образују фантазмагорични свет сачињен од светлосних феномена (Опачић 2011: 341).

Златокосине љубичасте очи симбол су магијског, али и ноћног неба. А у комбинацији са златном косом и њеним погледом који је блесак светлости, можемо закључити да је реч о звезди. То ће се на крају испоставити као тачно, када бајка добије епилог у кључу етиолошког предања. Њена светлост и прозирност јесу предзнаци позитивног јунака, али тај стереотип бива изневерен рефлексом мита о Нарцису. У бајци њена опчињеност сопственом лепотом следи након очараности других – оних који је гледају. Постоји нешто у другима, и људима и природи која јој се диве, што рефлектује њену изузетност и наводи је да и пре додира са воденим огледалом поверује да је изузетна. И Зорана Опачић у својој студији о бајкама Гроздане Олујић истиче да она „није позитивна јунакиња пошто су превелика гордост и нарцисоидност измениле њен карактер” (Опачић, 2011:

193). Дакле, оно што Златокосу чини негативном јунакињом јесте последица трансформације која је узрокована њеном изузетношћу. У бајци имамо две Златокосине трансформације, једну на почетку, и једну на крају. Томе ћемо се вратити нешто касније.

Изузетност младића, Златокосиног просца, почиња на његовој смелости да уопште приђе и запроси ову девојку вилинске лепоте. Не постоји ниједан опис његовог физичког изгледа до самог „дуела” и Златокосиних задатака. Он је „горд и смео момак с чаробном свиралом о појасу и чаробним мачем у руци” (Олујић 2006: 77), са псом који је означен као верни пријатељ. Свиралом лечи, регенерише и трансформише и људе и природу, а „снагом чаробног мача бранио је понижене и обесправљене” (Олујић 2006: 77). Златокоса својом лепотом изазива опијеност и опчињеност, а он „чим би се негде појавио све би постајало радосније и светлије” (Олујић 2006: 77). Зорана Опачић истиче само младићеве карактерне врлине – помагање и неговање слабих и угрожених, и истиче „несагласност врлина јунака и јунакиње (физичка лепота јунакиње наспрам племенитости јунака)” (Опачић 2011: 194). Међутим, оваквом приступу промиче чињеница да је момак не само горд (као и Златокоса!) и смео, што може бити тумачено као склад са епским јунацима који девојку освајају својим јунаштвом (јунаштво као мушки принцип наспрам лепоте као женског принципа), већ и пркосни инација који не одустаје од свог наума ни по цену свирале и мача који су лек и помоћ другима, а одустаје тек када Златокоса затражи срце бића које он воли. Демистификација и пад тог магичног вела – њене физичке лепоте – иза којег се крије „извитопереност” јунакиње последица је њене треће жеље, да јој младић жртвује срце верног пса, уз коментар: „Човек може да жртвује оно што је његово, али има ли права да жртвује неког ко му верује, ко га воли?” (Олујић 2006: 80). Дакле, иако, истина градицијски при-

казано, момку јесте било тешко да се одрекне и свирале и мача, он је то ипак учинио упркос томе што су они лек за друге. Ауторка курзивом истиче значај тога што му пас верује и што га воли. Али шта је са народом који све то посматра и којем је заштитник и препородитељ потребан? Није ли, жртвујући свиралу и мач, јунак жртвовао нешто што, иако јесте његово, јесте и опште добро које помаже и штити? Није ли тиме жртвовао сигурност народа и, условно речено, његов живот? И људи из народа га воле и верују му. Осим тога, Златокоса се такође градацијски ломи и осећа сукоб у себи приликом изрицања задатка. Она је збуњена, жао јој је, бледи, плаши се, али све то крије презривим осмесима, хладним ставом и суровошћу. „Би Златокосој жао, али за њу као и за младића узмицања није могло бити” (Олујић 2006: 78).

Док је његова гордост, смелост и пркос, зато што је мушкарац, нешто на шта се гледа са одобравањем, у фолклорној традицији, али и даље, код женских ликова је то неприхватљиво и представља прелажење дозвољених граница. Сукоб жеље и доследности самом себи и оном што јесу одвија се и у њој и у њему. Златокоса фокус у потпуности ставља на себе, губећи референтну тачку на основу које се одређује наш идентитет – оно око нас, други и свет. Њена жудња за изузетном судбином која би била у складу с њеном изузетношћу налик је нашој жудњи за апсолутом који никада не можемо достићи. Њој се младић допао:

Златокоса се трже и задрхта. Да се то није месец у момка-лепотана претворио? Поглед младића светао и врућ, измицао јој је тло испод ногу. Но Златокоса се прибра [...], али: Ко може сунчану зраку да присвоји? Ничија нисам, ничија нећу ни бити! (Олујић 2006: 78).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Сестру Леке Капетана, попут Златокосе, одликује гордост и пркос. Росанда својом самовољом такође прелази границе дозвољеног женама. Њен пркос и понос, као и сујета, у рангу су са Марком. Она као чудо од лепоте одраста у кавезу, што није

Трансформација јунакиње почиње у току самог изрицања жеља. „Пекли су Златокосу њихови погледи. Прљиво јој је образ њихов дах” (Олујић 2006: 78–79). Ови описи указују на то да Златокоса ипак постаје свесна свог окружења и круга људи око њих. Она спознаје не само меру своје лепоте и изузетности већ и то да те изузетности нема „ако нема оних који јој се диве, да је одбијање највреднијег међу просцима обезвређује пред свима осталима и, што је још страшније, пред самом собом” (Опачић 2011: 195). Златокоса може бити изузетна тек у додиру са другим, тек у односу на оног ко јој није идентичан и једнак.

Интересантно је и значајно запитати се шта младић и Златокоса губе, а шта добијају након неуспешне просидбе. Шта је младић, истина јуначког карактера, након што му се одузму свирала и мач, који бивају жртвовани зарад остваривања властитог наума и освајања нечег изузетног – девојке надземаљске лепоте? Уколико је то највредније што он може да понуди, престаје ли губљењем тих атрибута да буде достојан Златокосине изузетности? И да ли она то зна и свесно га лишава оног чиме је заслужује? Као слаб и рањив, он губи своје магијске атрибуте, донекле и епске. Осим оних карактерних. Јунаштва и доследности себи. Зато и не опрашта Златокосој. Она губи жудњу других за њом, као и властиту опчињеност собом. Њена чежња више није усмерена ка себи, већ од себе. Ка младићу. Чежња или кајање чине је још прозачнијом и још лепшом. Губљење магијских предмета може бити тумачено као хуманизација Месеца, док њени магични предзнаци, односно атрибути – сјај и прозач-

само симболичка ознака за њену изолованост и неприлагођеност новом поретку већ као да поседује њену доследност свом апсолутном идентитету. Њене речи су „став оног племства којем она припада и које репрезентује. Она казује оно што Лека зна и мисли, али што из прагматичких разлога неће да каже” (Милосављевић 1979: 955).

ност, јачају. Можда зато до светог брака више не може доћи. Ако је икад и могло. Бајка се завршава у кључу етиолошког предања, носећи ликови се трансформишу у Месец и Венеру, односно звезду Даницу. Животном причом Златокосе објашњава се природна појава.

Петар Милосављевић у тексту о народној песми „Сестра Леке Капетана” износи могућу тезу да је Марко Краљевић у њој приказан као обичан човек, односно „епска личност коју је захватио процес де-струкције: то је личност која се приближава романескној форми јунака” (Милосављевић 1979: 960). Он посматра и друге песме Старца Милије и закључује да су јунаци „двеју његових великих песама, ’Сестра Леке Капетана’ и ’Женидба Максима Црнојевића’ сујетни људи. У обема песмама повређена сујета главних јунака доводи до трагичних разрешења” (Милосављевић 1979: 961).

Росино самовољно и супериорно понашање у односу на мушке јунаке угрожава мушки принцип на којем почива епски свет. Росини просци просидбу доживљавају као изазов и својеврсни мегдан. Исто као што се момак из „Златокосе” „зарече да ће освојити Златокосу”, јер „чега је имао да се плаши?” (Олујић 2006: 77). Женски ликови инкорпорирани унутар изразито мушког света на овај начин нису само ликови који посредно или непосредно утичу на протагонисте – мушке јунаке, већ „се жена покушава учинити јунаком противником” (Милосављевић 1979: 964). Ове јунакиње тиме престају да буду жене које вреди освајати и са којима треба улазити у заједницу, а постају „женски принцип као вредност која не поштује поредак” (Милосављевић 1979: 964), коју зато ваља казнити и победити као свесно ремећење реда и хармоније.

За разлику од балада, у којима „подривач” бива кажњен а патријархални свет поново успоставља своју равнотежу, у неким, чини се, ретким делима

то није случај. Из сукоба нико не излази као победник. У „Сестри Леке Капетана” оба носећа протагониста робови су властите сујете због које страдају, и мушки и женски, Марко и Роса.<sup>5</sup> Њена лепота као женска изузетност бива унакажена, али чисте не остају ни војводе, њихово јунаштво бива заувек подривено њеним речима. „Мушкарац на њеном месту платио би главом, а заједно са њим била би побеђена и његова истина” (Милосављевић 1979: 964). Да ли би са мушкарцем заиста била побеђена и истина? Богу у Његошевој *Лучи микроkozма* није довољно да победи Сатану у небеском боју, потребно му је да се Сатана покаје и одрекне се „своје истине”, јер само он то може учинити. Да ли је то и овде случај? Зашто Марко не убија Росанду? У Олујићиној „Златокосој” оба лика се упуштају у сукоб мушког и женског из сујете: она из убеђења да не може бити освојена, а он да је може освојити. И једни и други имају прилику за трансформацију. Росандине речи нису морале бити прихваћене тако бурно, оне „нису биле само намењене унутрашњим рањавањима, већ и унутрашњим спознајама и пречишћењима. Мање сујетним јунацима Росине речи могле су да помогну да нађу пут самоспознаје (Милосављевић 1979: 965)”, и тиме заиста закораче у неки други, модеран свет. Њихова трагика почива управо на доследности ономе што јесу, упркос побуни женских ликова против устројства херојског света и непристајања на њега. „Има ли ружиног жбуна који у ружу не процвета? Има ли росе коју не попије сунце?” (Олујић 2006: 77). Трансформација кроз коју ови ликови не могу да прођу јесте неизбежна и десиће се, пристали они на њу или не. Немогућност отпочињања обреда прелаза и промене статуса узрокована је сукобом мушког и женског

<sup>5</sup> Иако надмоћни Марку, Милош и Реља су само употпуњење савршеног мушког принципа: снага, лепота, натприродност, али, као и Лека, трпе радњу, а не граде је попут Марка и Росе.

принципа из ког јунаци излазе у извесном смислу осакаћени и трансформисани. Роса остаје физички осакаћена, чиме губи лепоту, битно обележје које је чини женом и потврђује њен идентитет, Марко и остале војводе бивају упрљани Росиним речима, али и трајно бездетни и нежењени, изложени подсмеху горих од себе.<sup>6</sup> Златокоса наставља вечно да чезне и трчи за момком, док младић (најчистији од наведених ликова) остаје неумољив, што, може бити, указује на то да он наставља своје кружно путовање преображен у Месец, али испуњен презиром и можда чак и мржњом, на шта донекле указују Златокосине речи: „Не одговарај на љубав мржњом” (Олујић 2006: 80).

Из бајки Гроздане Олујић изостаје партнерски однос према претпостављеном слушаоцу, уместо тежње да се као иманентан подтекст васпостави праситуација усменог приповедања њене бајке обликују се као својеврсно проповедање, пророчко казивање о потоњим истинама (Пешикан Љуштановић 2012: 55).

Песма „Сестра Леке Капетана” „на негативан начин афирмише старе грчке идеале мере и склада. Потреба за превладавањем опречности, потреба за добрим и лепим, и потреба за истином, која није једностранна и не трпи сујету, вапи из песме” (Милосављевић 1979: 966).

Заједнички хибрис песме и приповетке и њихових јунака јесте сујета, која чини да приказани јунаци имају потребу за сталном потврдом властите изузетности и посебности у односу на заједницу. Та потреба их изолује и води ка трагичном крају. Док је у епском свету такво мушко понашање донекле и прихватљиво, женско свакако није. И Роса и Златокоса имају предзнаке митског бића које не може припасти епском јунаку, попут изузетне лепоте, необичног простора у ком бораве, мотива светлости

<sup>6</sup> „И гори се брате и женише, / И женише и пород имаше.”

који их прати, те њихово мешање са епским јунацима, колико год изузетни били, није могуће. Младић из „Златокосе” поседује одређене магијске предмете – свиралу и мач, што га, донекле, чини прикладним просцем.<sup>7</sup>

Милија је, са заиста изузетним осећајем за драмско и трагично, сучелио различите системе и у тачки климакса (моменат девојчине одлуке) с епских решења (да девојка одабере једног од више пожељних младожења или да одабере погрешног/иноверника и да за то буде строго кажњена) прешао на митска (да девојка спречи свадбу). Росином репликом – да је Марко турска придворица, Реља пазарско копиле, а Милош кобилин пород – „изнутра, елементима и топосима саме епске поезије, до темеља разара јуначки код и с крајње модерног становишта пропитује епски систем норми и вредности” (Делић, 2017: 145).

Сујета као хибрис присутна је одувек и као таква – лоша – посматрана је и у митском и епском свету. У модерном свету, заједно са индивидуализмом као његовим битним обележјем, она постаје ознака самовредновања и љубави према себи. Јунакиње приказане у овом раду, Роса и Златокоса, уносе јабуку модерног у свет фолклорне традиције, попут Еве која куша плод са Дрвета познања и даје је Адаму. Оне знају нешто и виде свет у ком су се нашле (бачене?) у светлу у ком га други не виде. Њихова немогућност превазилажења сукоба унутар себе, на тој тремећи епског, митског и модерног, заједно са сукобом мушког и женског у њима и свету, чини их трагичним јунакињама које не могу да превазиђу себе и своју природу, која је уједно и њихов усуд. У „вечитом младожењи” као типском јунаку

<sup>7</sup> Златокоса пре изрицања својих задатака упозорава младића да одустане од наума, налик песмама о митском, о Сунчевој сестри. „Врати се тамо одакле си дошао, момче! Ко може сунчану зраку да присвоји? Ничија нисам, ничија нећу ни бити! Заборави ме и нека ти је срећан пут!” (Олујић 2006: 78).

такође постоји несклад између мушког и женског (в. Павић, 1985: 168–188). И он осећа отпор према браку сматрајући га због нечег фаталним. Питање је у којој мери је немогућност ових несуђених младожења да нађу девојку спрам себе последица реалног стања ствари, а колико последица њихове природе. Јер и они ће, попут Росе из „Сестре Леке Капетана”, сваком наћи ману, или ће, попут Златокосе, тражити немогуће управо надајући се да ће тиме избећи тај процес. Чак и кад ступе у брак, овакви јунаци су несрећни, попут натприродних бића којима се људи на превару ожене/удају. То је опиранје удаји/женидби као обреду прелаза којим младићи постају мушкарци, а девојке жене, и тиме улазе у свет сексуалности и репродукције. Оном ко одбија ову трансформацију, као основ плодности и живота, преостаје једино она друга опција – смрт. Можда у причама оваких јунака и јунакиња Танатос односи победу над Еросом.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Дармановић, Катица. *Женско лице усмене џесме. Типологија и функција женских ликова у епским и епско-лирским џесмама Вукове збирке*. Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2018.
- Делић, Лидија, Детелић, Мирјана, Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Сестра Леке Капетана. Главни јунак и остиала џосиода*. Београд: Завод за уџбенике, 2017, 131–148.
- Олујић, Гроздана. *Седефна ружа и друже бајке*. Нови Сад: Знање, 2006.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет, 2011.
- Павић, Милорад. Тема „вечитог младожење” у српској књижевности. *Историја, стилеж и стил: је-*

*зичко џамћење и џеснички облик II*. Нови Сад: Матица српска, 1985, 168–188.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. Усмено предање у ауторским бајкама Гроздане Олујић. *Госиођи Алисиној десној нози: ођледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве деџе игре, 2012, 45–55.

Ana Ź. MALEŠEVIĆ

#### THE MOTIF OF THE ETERNAL BRIDE IN THE FAIRY TALE "ZLATOKOSA" BY GROZDANA OLUJIĆ

#### Summary

One possible reading of Grozdana Olujić's fairy tale connects its main characters, Zlatokosa (Goldilocks) and the young man, to Sofka, Koštana, and, above all, Rosanda of Starac Milija, as well as to the type of "eternal groom", thus establishing a new type of hero – the eternal bride. The characters of Sofka and Koštana are not significantly involved in the comparative parts of the work, so as not to divert too much from the basic theme: a deeper and more prominent characterization of the fairy tale "Zlatokosa" by Grozdana Olujić. The basic qualities of these heroines – exceptional beauty, charisma, pride, defiance and a "manly" nature – are the hallmarks of their fatal destiny. This paper is just the beginning of exploration of the theme of "eternal bride".

Key words: Zlatokosa, Grozdana Olujić, Sestra Leke Kapetana, eternal bride, eternal groom

◆ Тамара Р. ГРУЈИЋ  
Висока школа струковних студија  
за образовање васпитача у Кикинди  
Република Србија

## СЛИКА ДЕТЕТА И ДЕТИЊСТВА У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ЗА ДЕЦУ СЛОБОДАНА СТАНИШИЋА

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА  
СЛОБОДАНА СТАНИШИЋА\*

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У раду се разматра поетика песништва за децу Слободана Станишића и слика детета и детињства у модерном, савременом друштву. У Станишићевој поезији дете одраста у урбаној средини, окружено различитим технолошким достигнућима и приморано је да се прилагоди брзом животном темпу, што јесте обележје модерног времена. У раду се посебно наглашавају различити поетски аспекти и поступци које Слободан Станишић примењује у поезији за децу, а то је заступљеност песничке игре у њеним најразличитијим видовима: онеобичавања, изокретања, нонсенс, хумор, игра речима, римовање, визуелизација текста. Захваљујући слободи и песничкој игри, дете у Станишићевој поезији ослобођено је свих педагошких стега и налази се на путу еманципације у социјално биће савременог доба. Слободан Станишић на тај начин наставља поетичку линију српске модерне поезије за децу на почетку XXI века, прилагођавајући се времену и потребама савременог детета.

\* Радови изложени на стручном скупу „Естетско и педагошко у делима Слободана Станишића”, одржаном 18. септембра 2019. у Библиотеци „Димитрије Туцовић” у Лазаревцу, у оквиру Међународног фестивала хумора за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: песништво за децу, дете, детињство, урбана средина, игра, слобода, машта

Слободан Станишић, истински песник детињства и младости, обележава књижевну епоху крајем XX и почетком XXI века, стварајући слику савременог детета. Иако писац својим делима и различитим жанровима употпуњује слику детета и детињства, стваралачки је најприврженији стиху, те смо се определили да у овом раду анализирамо различите поетске аспекте и поступке Станишићевог песништва за децу.<sup>1</sup>

Слободан Станишић је модеран песник који ситуира дете у модерну, урбану средину и друштво, окренуто првенствено новим медијима, што песника приближава радовићевској поетичкој основи, „која се највише и најделотворније 'примила' у кругу београдских песника изразито урбане и експериментаторске настројености” (Радикић 2010: 163).<sup>2</sup> Моменат када су децу затворили у висока зидана дворишта и улице Душан Радовић посматра као прекретницу у развоју дечјег света: „И ето, баш тај тренутак, подстакао је развој уметности намењене деци. У том тренутку су деца постала деца” (Радовић, 2007: 25) и та је промена „била готово револуционарнија него тренутак када се појавио филм или телевизија” (Радовић 2007: 25). Дете у Станишићевој поезији ослобођено је свих педагошких стега и налази се на путу еманципације у социјално биће савременог доба.

Збирком *Соба је у квару* (1986) Слободан Станишић се поиграва дидактиком, нудећи младом чи-

<sup>1</sup> У раду се нисмо посебно фокусирали на одређене песничке збирке Слободана Станишића, јер су песме прештамповане и могу се наћи у различитим песничким збиркама и антологијама.

<sup>2</sup> Василије Радикић, поред Слободана Станишића, у ову групу песника убраја и Владу Стојиљковића, Зорана Станојевића, Владимира Андрића, Душана Илића, Милована Витезовића (Радикић 2010: 163).

таоцу васпитни образац у дечјем, „наивном” стилу. Према мишљењу Василија Радикића „у Станишићевој песничкој књизи *Соба је у квару* изострено се рефлектују неке од кључних одлика његовог стваралачког поступка: отуда се она може реципирати и као нека врста модела песме за децу овог аутора” (Радикић 2010: 163). Песник насловом уводи читаоца у урбану средину, јер је соба у квару, попут лифта, трамваја или неког електричног уређаја и тиме пародијом уводи младог читаоца у један урбани контекст.

Поднасловом „Увод за цртаче” Станишић укључује и визуелни моменат, којим започиње комуникацију са читаоцем и „упућује на стваралачку игру и интерактивни карактер дела; читалац се позива да обоји цртеже, који су дати само у линијама и чак му се пружа могућност да сам одреди свој однос према цртежу, а тиме и према тексту” (Радикић 2010: 163). То су праве лирске минијатуре и попут загонетки откривају тајну која се разрешава тек пошто се поступи по песниковом упутству („Тајна за цртаче”: „Осенчите поља с тачком, / Тако ћете, гле веселја, / као сусрет са играчком, / наћи старог пријатеља”). У песми „Лавиринт” (Станишић 2009: 39) песник од детета тражи помоћ за миша не би ли га кроз лавиринт довео до сира: „Велика глад мишу не да мира, / мора кроз зид, наћи пут до сира. / Зато помоћ тражи с краја / да стигне до залогаја”). Поред кратког текста, песник је дао и слику лавиринта, са мишем који уз дечју помоћ треба да стигне до сира.

Овакве песме не садрже питање и не захтевају од детета никакво промишљање, већ представљају вид игре и забаве, а „дете у игри може да запажа последице својих акција” (Каменов 2009: 19). Већи ефекат се постиже спајањем вербалног и визуелног, а „ангажовањем чула вида на овај начин активира се већи број можданих функција и остварује већи

интелектуални ангажман код деце/одраслих, а уједно се одступа од уобичајеног, конвенционалног жанра песме” (Грујић 2019: 62). Овим поступком Станишић ствара оригиналну песму, а дете ослобађа стереотипа у мишљењу, подстичући га првенствено на машту и креативност.

Песма „Хладна песма писана преко реда о начину бирања правог сладоледа” (Станишић 1990: 26) јесте допуњалка, или стихови за допуњавање, које је међу првима у српској књижевности за децу писао Змај.<sup>3</sup> Допуњалке су блиске загонеткама, имају одговарајућу риму, а „уз помоћ асоцијације, описа и звуковне игре, читаоцу/слушаоцу оставља се могућност да погоди и допише оно што је песник замислио и хтео да каже” (Ђуричковић 2012: 89). Песма се састоји од дванаест строфа, али су прва и последња строфа завршене, док осталих десет захтевају допуњавање. Тема песме је жеља лирског субјекта да поједе десет кугли сладоледа и у десет строфа од детета се очекује да у сваку строфу допише одређени број од један до десет, водећи притом рачуна да се постигне и одређени ефекат римовања: *зледан–један, сва–два, сви–ћри, умири–чећири, цвечи–ћечи, веси–ћеси, зледам–седам, ко сам – осам, кревети–девети, ћресети–десети*. Уз помоћ маште, вербалном игром и римовањем, предмет игре у стиховима за допуњавање постаје сам језик, што чини „прелазну фазу између симболичке игре и дечјег стваралаштва” (Duran, Plut, Mitrović 1988: 254).

Песма има развијену фабулу и садржи драмске елементе. У уводном делу лирски субјект изражава усхићење сладоледом у излогу, док је заплет који води ка кулминацији грађен на принципу градације – од првобитне жеље да поједе једну куглу ка томе да их поједе чак десет: „Одлуку сам донео / чврст као угал тресет, / оборићу рекорд, / појешћу их...” Последња строфа доноси преокрет и својеврсни рас-

плет, јер песник уводи лик продавца сладоледа, који саопштава да сладоледа нема: „Десет? – рече у чуду / посластичар благ. / – Сладолед сам продао, / имам само шлаг!”

Станишић у песми за допуњавање, откривајући појмове који недостају, примењује хумористични ефекат и ствара својеврсну шаливу „причицу”, „усмеривши поенту песме у сасвим другом правцу, чиме је засенио и контрапунктално изменио такозвани хоризонт очекивања” (Ђуричковић 2012: 91). Одступајући од класичног жанра допуњалки, а стварајући сложенији жанр у виду песме за допуњавање, Станишић првенствено код детета буди радозналост која утиче на развој његовог стваралаштва и доприноси развоју дечје имагинације, фантазије и интелектуалних способности уопште.

Према мишљењу Милутина Ђуричковића, Станишић је „обновио и знатно унапредио овај лудистички жанр, потврђујући у њиховим основама завидну пародичност, хуморност, маштовитост и надасве слободну игру духа и интелекта” (Ђуричковић 2012: 95). Песме за допуњавање Слободана Станишића садрже неочекиване обрте и песничке слике које се веома брзо смењују, попут слика на филмској траци, што нарочито доприноси одржавању дечје пажње. Станишићеве песме за допуњавање „имају своју лирску свежину, богату фигуративику, лексичку разноврсност и уметничку снагу, која их чини естетски релевантним и значајним у интерпретацији и анализи његове целокупне поетике и поезије за децу и младе” (Ђуричковић 2012: 95).

У обраћању детету Станишић одступа од клишеа, што његову поезију доводи у везу с категоријом озбиљно-смешног (Курцијус 1996: 75) и у корпус карневалације књижевности (Бахтин 1978), не би ли се закони реалности померили. Станишић одступа од традиционалног критиковања негативних особина и неприхватљивог понашања, као што то

<sup>3</sup> О Змајевим допуњалкама више видети у: Грујић 2010: 53–55.



чини Змај, и песмом „Нерадинка” (Станишић 1992) на први поглед слави нерад и лењост. Насловом песме „Нерадинка”, поигравши се девојичиним именом, Станишић упућује на лењу девојчицу и даље наставља у истом маниру: „Усред собе запуштене, / где прашина ствари шминка, / живи једна лења дама, / по имену Нерадинка”. Лењост и запуштеност су присутни у свим сегментима живота, и у породици, и у школи, и представљају вид општеприхваћеног понашања. Нерадинкин брат „до подне слава, / по подне дрема, / увече опет за сан се спрема”. Мајка тепа девојчици истичући негативне вредности: „Срећна сам што ниси вредна, / Код тебе је све траљаво / Ти си моје лепо луче / и прљаво, / ох, прљаво”, док деда пропагира запуштеност: „Буди прљаво и запуштена, / А уз све то тако лења”. Ефекат се нарочито појачава рефреном песме: „Ала пријом погледу, / кад је соба у нереду”.

На обрнутим и необичним сликама, на изокренутом прихваћеном систему вредности, Станишић гради целу песму, славећи нерад, лењост и запуштеност и „доследно инсистира на педагошкој инверзији – афирмише се оно што је у педагошком смислу негативно, а одбија оно што је са васпитног становишта позитивно” (Радикић 2010: 164). У таквој слици света нарушавају се традиционалне норме и живот се своди на материјално-телесни план, односно тривијалност и снижавање са циљем пренаглашавања оног негативног у људском понашању. Тако у „школи за ленштине” учитељ хвали ђаке који су заборавили оловке и донели згужване свеске на час и за тај поступак он жели да им подели петице „азбучним нередом”.

Хуморно интонирана, заснована на инверзији и карневалској слици света која „извесно време одбацује стварни живот, званични поглед на свет, друштвени живот и његове норме, уводећи учеснике у другачији реалитет, у разуздану смеховну ствар-

ност” (Потић 2017: 6), песма „Нерадинка” у потпуности одговара дечјој природи, јер закони детињства теже машти, смеху и игри, где је „сваки поредак привремено укинут” (Кајоа 1979: 111). Карневалско понашање „даје право на извесну слободу и фамилијарност, на нарушавање уобичајених норми свакидашњег живота” (Бахтин 1979: 217), а фамилијарност и присност својствени су дечјој природи.

Карневалско-гротескни поступак, који примењује Станишић, „помаже ослобађању од владајућег погледа на свет, од сваке условности, од баналних истина, од свега обичног, познатог, општеприхваћеног, омогућује да се свет види на нов начин” (Бахтин 1978: 43), једном речју, пружа слободу.

У Станишићевој песми сви актери прихватају карневалску игру, и брат, и мама, и деда, и учитељ, јер дете искључује оне који не умеју да се играју (Пражић 1971: 10). Игра је за дете вид постојања, „игра се остварује онолико колико је дете свесно самообмане, колико је та самообмана огољена и стављена на прво место” (Чуковски 1986: 242). Поступком који Станишић примењује у песми „Нерадинка” потврђује се да је игра начин дечје комуникације, и са самим собом и са светом који га окружује.

Ефектом онеобичавања и изокретања, као и поступком именовања девојчице Нерадинке уз помоћ њене главне особине, песничка слика постаје још уверљивија, веселија, ближа дечјем поимању света. Комика и смех манифестују се у игри речима, хиперболисању и повезивању неспојивог: озбиљног–смешног, приземног–узвишеног, материјалног–духовног.

Исти поступак уочавамо и у Витезовој песми „Како живи Антунтун” (Vitez, 1956: 54), где се открива понашање и живот „сасвим на свој начин” једног дечака, који „уместо логички очекиваног понашања, ради све супротно” (Грујић 2015: 175). Код

Антунтуна је немогуће могуће, јер: „у врту сади јаја за лежење”, „мрак граби лонцем”, „разлупано јаје зашива концем”, „бицикл тера по ливади да пасе”, „прасе тера да лови мишеве”, „гуске храни сеном”, „снегом соли овце”... Витез наглашава нешто нетипично у понашању свог јунака: Антунтуново нелогично понашање „последика је његовог 'необичног ума' и бега у свет маште, који је својствен детињству” (Грујић 2015: 175). Песмом „Како живи Антунтун” Витез показује детету да може „свој свијет и његове законе (да) ствара по свом осјећању свијета, по својим жељама и сновима” (Vitez, 1969: 8), дозвољавајући му да машта слободно, без ограничења и да у тој игри оствари своје снове.

И у песми „Нерадинка” Слободана Станишића и у песми „Како живи Антунтун” Григора Витеза<sup>4</sup>, „упркос уобичајеној животної логици” (Љуштановић 2015: 75), обликован је весео, изокренути поредак, „цео свет је представљен као смешан” (Bahtin 1978: 19), јер такав свет одражава слободу и лакоћу уметничке фантазије, „при чему се та слобода осећа као весела, скоро као слобода која се смеје” (Bahtin 1978: 41). У дечјем свету сасвим је могуће радити и живети слободно „на свој начин”, јер је „детињство по себи неофицијелно, а његово се измицање правилима додирује с просторима бесконачне слободе” (Потић 2017: 6).

Песма необичног наслова – „Музика поврћа” (Станишић 1990: 20) представља исповест лирског

<sup>4</sup> Иако проналазимо сродности у песничком изразу Григора Витеза и Слободана Станишића, Витез и Станишић припадају различитим поетичким линијама српске модерне поезије за децу. Витез своју поетику заснива на фолклорној традицији, „суптилно ресемантизује поједине усмене песничке форме, при чему не разара њихово ритмичко, еуфонијско и асоцијативно ткиво, већ, пре свега, проширује њихову естетску функцију, значења, и њихову игривост, преводећи их, преко невидљивог моста, из традиционалног у модерно” (Љуштановић 2015: 75). О традиционалном и модерном у поезији за децу Григора Витеза више види у: Грујић 2013: 95–107.

субјекта који у урбаној, градској средини, усред глади, у ресторану, доживљава „чудно збитије”. Песма има развијену фабулу и почиње стиховима којима се нарочито истиче атмосфера модерног времена: „Дан је био сунчан / али хладан / Свет нервозан, / ја прилично гладан”. Иза сасвим обичног увода, неочекиваним обртом, песник уводи мотив из народне бајке, чаробно зрно пасуља: „Пустили су да / причекам подуже. / На тањиру, попут / сјајног драгуља, / Донеше ми мрко / зрно пасуља, / Запазивши да изгледам туробно, / објаснише да је зрно / чаробно. / Ту већ почех љутито / да предем, / – Нећу бајку, / хтео бих / да једем!” Шаљивом опаском о одбацивању бајке појачава се нестрпљивост лирског субјекта, а нервозно стање услед глади нарочито се појачава контрастном сликом о „љутитом предењу”. Нонсенсни поступак песник примењује од тренутка када се пред лирским субјектом појављује зрно пасуља: „Пасуљ тањир претвори у бину / Па однекуд тргну / виолину”, што доводи до обрта и промене расположења, али и до ређања нонсенсних слика: „Лимунада пева / у бокалу, / Кроз чиније чорбе коло / шире, / Ритам цима пржене / кромпире, / Купус плеше неку игру / грубу, / Кељ басира, а лук свира / трубу, / Док карфиол хитро / диригује, / Боранија гитару / негује...” Бајковити оквир и хуморни тон послужили су Станишићу да створи уверљиву песничку слику засновану на игри: „У том стању свест ми ствара / слике / Како јело кипи од / музике”. Без дидактичке оптерећености, Станишић се поиграва нонсенсним сликама, и то у стилу „шалимсистичке и варамтеистичке мисли” (Роров 1983: 42), стварајући својеврсну лагарију, „јер дечји животни елан од таквих слика добија енергију, боље пулсира, и жељније расте” (Роров 1983: 42).

Бајковити оквир присутан је и у песми „Птичији дворац” (Станишић 1990: 56), која има развијену фабулу и садржи својеврсни формулативни почетак,

који указује на неодређени и бескрајни простор бајке: „Иза брда где се облак ваља, / Беше замак једног чудног краља...” Прошло време песник нагло прекида уводећи достигнућа модерног времена: „Сањао је / све у колор слици, / Чували га / оловни војници, / Певале му / механичке птице, / Свирале му / електричне жице, / Играле му / лутке све балете, / причале му / стерео касете”. Колико краљ и поданици живе у свом свету, окружени технолошким достигнућима, а отуђени од природе, најбоље илуструју стихови: „Ловце нагло к’о да стресе струја, / Јер зачуше глас правога славуја. / Краљ узвикну сав црвен у лицу: / ’Желим такву да поједем птицу!’...” У судару са природом настаје права пометња, нека врста антислике, апсурда, јер долази до „нарушавања обичног и општеприхваћеног” (Bahtin 1967: 190). Песник доноси слику хаоса, у којој су поданици у великој пометњи а краљ озбиљно нарушеног здравља, јер је „живот испао из свог уобичајеног колосека” (Bahtin 1967: 190). Наредна слика најављује исправљање тог апсурдног света, јер се краљ враћа природи и почиње да живи у складу са њеним принципима: „Кад му здравље поче да попушта, / Славуј лети, на прозор се спушта... / Певао му / како лете птице, / Свирао му / низ сунчеве жице, / Играо му / балет пољског цветка, / Причао му / приче из почетка... / Краљ устаде изванредно прав / И осети да је сасвим здрав. / Све прозоре отвори за птице, / Сваког јутра оставља мрвице...” Оваквом сликом, наглим обртом, поред естетског код читаоца се изазива и снажан емотивни доживљај. Иступа се из једног „неприродног” окружења и човек се враћа природи, након апсурда успоставља се нормалност света, односно поновна равнотежа између човека и природе. Песма садржи епилог који доноси универзалну васпитну поруку коју песник жели да пренесе сваком детету: „И дан данас / кад видите замак, / Полусрушен, / труо му басамак, / Празне собе, / го-

ле степенице... / Гле, у њему / још станују птице!” Уверљивост песничке слике и аутентичност дечјег доживљаја „представљају гаранцију да ће оно што је стечено бити трајно” (Kamenov 2009: 18) и да ће код детета допринети изграђивању позитивног односа према природи.

Песмом „Птичији дворац” Станишић потврђује да „нонсенсом утврђујемо дете у реалности: откривајући шта је све погрешно у ’изокренутом’ свету, оно постаје сигурно у ’реалан’ свет” (Јосифовић 2007: 225) и да живот у модерном технолошком окружењу не доноси срећу, већ је срећа у малим стварима и животу у складу с природом.

Пишући за децу Слободан Станишић потврђује да јесте настављач радовићевске поетичке линије, јер се уобраја у ред модерних српских песника за децу изразите индивидуалности. Радовић је својим целокупним стваралаштвом донео ново поимање детета и детињства и на тај начин потврђивао „становиште да се аутентични стваралац не ’спушта’ до детета, како је то стајало у традиционалним поетикама, већ се, напротив, ’уздиже’ до дечјег бића” (Радикић 2010: 146). Песничка асоцијативна игра која има забавно-хуморни тон и „модерно осећање слободе које укида границу реалности и маште” (Љуштановић 2015: 76) показује да Слободан Станишић наставља поетичку линију српске модерне поезије за децу на почетку XXI века, прилагођавајући се времену и потребама савременог детета.

Основни песнички принцип Слободана Станишића је игра у њеним најразличитијим видовима: онеобичавања, изокретања, нонсенс, хумор, игра речима, римовање, визуелизација текста. Захваљујући слободи и песничкој игри, дете у Станишићевој поезији ослобођено је свих педагошких стега и налази се на путу еманципације у социјално биће савременог доба. Дете о којем пева Слободан Станишић је градско дете, окружено булеварима и солитерима, заокупљено

свемиром и роботиком и савременим технолошким достигнућима, али дете које воли да се игра, машта и домаштава. Детињство је за Станишића игра, а игра једнако је живот, што и песник илуструје стиховима у песми „Детињство” (Станишић 1999: 7):

*Детињство је велика игра  
никаква правила за њу не важе,  
неки се играју целој века  
и увек нове  
игре играже.*

#### ЛИТЕРАТУРА

- Грујић, Тамара. *Змајево усмеништво за децу и усменокњижевна традиција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Грујић, Тамара. Везе и сродности између Витезових и Змајевих нонсенсних песама за децу. *Поезија као завичај. Поетика Григора Вићеза. Зборник радова*. Београд: Учитељски факултет, 2015: 169–182.
- Грујић, Тамара. Жанровска прекорачења у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XLV, бр. 2 (лето 2019): 59–67.
- Ђурићковић, Милутин. Историзам и хумор Слободана Станишића. *Писци и детињство: прилози из књижевности за децу и омладину*. Чачак: Легенда, 2012: 77–102.
- Јосифовић, Драгана. Игре нонсенсне поезије за децу. *Књижевности за децу и младе у књижевној критцици I* (приредили Воја Марјановић и Милутин Ђурићковић). Алексинац: Висока школа струковних студија за образовање васпитача; Краљево: Libro company, 2007: 222–240.
- Курцијус, Ернст Роберт. *Европска књижевности и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- Љуштановић, Јован. Појава израза „модерна дечја поезија” – полемички контекст. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XXVII, бр. 1–2 (пролеће–лето 2001): 3–11.
- Љуштановић, Јован. Српска књижевност за децу на крају XX и почетку XXI века – континуитети и промене. *Књижевности за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012: 163–177.
- Љуштановић, Јован. Поезија за децу Григора Витеза и канон модерне српске поезије за децу. *Поезија као завичај. Поетика Григора Вићеза. Зборник радова*. Београд: Учитељски факултет, 2015: 71–85.
- Потић, Душица. Весели свет детињства. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XLIII, бр. 3 (јесен 2017): 3–18.
- Радикић, Василије. Поигравање дидактиком. *Цврчак или мрав. Огледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010: 163–164.
- Радовић, Душан. Дете и књига. *Књижевности за децу и младе у књижевној критцици I* (приредили Воја Марјановић и Милутин Ђурићковић). Алексинац: Висока школа струковних студија за образовање васпитача; Краљево: Libro company, 2007: 25–33.
- Станишић, Слободан. *Соба је у квару*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1986.
- Станишић, Слободан. *Чудна књига*. Нови Сад: НИШП „Дневник”, 1990.
- Станишић, Слободан. *Нерадинка*. Београд: Нова просвета, 1992.
- Станишић, Слободан. *Како се каже волим те*. Земун: ЈРЈ, 1999.
- Станишић, Слободан. *Миш ијео ројквизи: песме за смејање и засмејавање*. Београд: Интерпрес, 2009.
- Чуковски, Корнеј. *Од друге до теје*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1986.

- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit, 1967.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
- Duran, Mirjana, Plut, Dijana, Mitrović, Dijana. *Simbolička igra i stvaralaštvo*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988.
- Grujić, Tamara. Tradicionalno i moderno u poeziji za decu Grigora Viteza. *Veliki vidar – stoljeće Grigora Viteza. Monografija*. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013: 95–107.
- Kajoa, Rože. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit, 1979.
- Kamenov, Emil. *Dečja igra: vaspitanje i obrazovanje kroz igru*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2009.
- Popov, Raša. Bilbiliti, Zmajev amulet. *Detinjstvo – časopis o književnosti za decu*. „Zmaj našeg detinjstva” (izbor poezije za decu Jovana Jovanovića Zmaja), godina IX, broj 1–2 (proleće–leto 1983): 42.
- Pražić, Milan. *Igra kao sloboda*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, Kulturni centar, 1971.
- Vitez, Grigor. *Prepelica*. Zagreb: Prosvjeta, 1956.
- Vitez, Grigor. Djetinjstvo i poezija. *Umjetnost i djete: dvomjesečnik za estetski odgoj, dječje stvaralaštvo i društvene probleme mladih*. Zagreb, 1969, god. I, br. 3: 4–21.

in a modern, contemporary society. In Stanišić's poetry, a child grows up in an urban environment, surrounded by various technological advances; and the child is forced to adapt to the fast-paced lifestyle, which is the hallmark of modern times. The paper emphasizes the various poetic aspects and actions that Slobodan Stanišić applies in poetry for children, namely the representation of poetic play in its most varied forms: inversion, nonsense, humor, wordplay, rhyming, text visualization. Thanks to freedom and poetic play, a child in Stanišić's poetry is freed from all pedagogical restraints and he/she is on the path of emancipation as a social being of modern times. Thus, Slobodan Stanišić continues the poetic line of Serbian modern poetry for children at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, adapting to the time and needs of the contemporary child.

Key words: poetry for children, child, childhood, urban environment, play, freedom, imagination

Tamara R. GRUJIĆ

THE IMAGE OF A CHILD AND CHILDHOOD  
IN SLOBODAN STANIŠIĆ'S  
LITERATURE WORKS FOR CHILDREN

Summary

The paper deals with Slobodan Stanišić's poetics in his poetry for children and the image of a child and childhood

◆ **Горица Д. РАДМИЛОВИЋ**  
 Матица српска  
 Нови Сад  
 Република Србија

# ОДРАСТАЊЕ И ПЕРЦЕПЦИЈА АДОЛЕСЦЕНЦИЈЕ КРОЗ ЗБИРКУ ПЕСАМА *НЕ ДИРАЈ ВЕСНУ* СЛОБОДАНА СТАНИШИЋА

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** У раду ћемо покушати показати развој идентитета адолесцента кроз збирку песама *Не дирај Весну* (1985) Слободана Станишића. Од прве песме, под насловом „Детињство”, па до последње, „Птице су одлетеле”, Слободан Станишић се бави не само љубавним проблемима младог мушкарца већ свим такозваним непогодама које су у кругу особе у пубертету, те подстичу песника на писање. Кроз анализу песама покушаћемо да објаснимо развој идентитета, али и процес одрастања једне мушке особе, која посредством животног искуства, у једном тренутку, схвата шта је живот и како се он, заправо, доживљава и живи.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Слободан Станишић, *Не дирај Весну*, одрастање, адолесценција

Књига *Не дирај Весну* Слободана Станишића из 1985. године<sup>1</sup> јесте збирка песама о одрастању. Већ у самом уводном тексту песник нам даје детаљније објашњење шта га је подстакло на писање ове књиге. Иако сам тврди да је дете и у четрдесетој, неминовно је да други људи, они који нас окружују, дефинишу нашу стварност. Њихова лица, нарочито лица истогодишњака, не могу да сакрију старење, па тако ни перцепцију стварности. Након увиђања да је живот пролазан, песнику се више не игра и тада се приступа чину писања. *Не дирај Весну* тако може да се посматра као приручник за одрастање и развој детета, један вид, условно речено, олакшавања за будуће младе читаоце. Разматрање важних адолесцентских тема и садржаја захтева атмосферу поверења, отворености и узајамног поштовања. Свакако, ово доба није лака тема, али песник, који се „суверено креће кроз свет детињства, младости и најранијих успомена” (Хаџић 2007: 100), читаоцу даје ту част да се у потпуности отвори ономе ко је желео своје време да посвети књизи. Песник даље уноси свој лични идентитет, али са једном општом цртом, на основу које се може око лирског субјекта формирати цела група истомишљеника. У раду ћемо покушати да прикажемо како се детињство једне индивидуе развија – од најранијег детињства, када дете учи да хода, до адолесценције и одраслог доба. Већ у самој подели песама на целине, под насловима „Први корак”, „Авантуре”, „Мале ватре и остале ствари мале”, „Ех када се први пут заљубих”, „Не дирај Весну” и „Игре и приче”, можемо на неки начин да испратимо фазе одрастања. На овај начин покушаћемо да прикажемо како се из перспективе одраслог човека посматра његово одрастање.

<sup>1</sup> Станишић, Слободан. *Не дирај Весну*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, 1985. Сви цитати у даљем тексту биће наведени из овог издања.

### „Први корак” и остали искораци

У првој песми под насловом „Детињство” песник своје детињство посматра као клупко које се постепено одмотава, да ли игром или искуством, те од њега остаје „свилен конач успомена” (9). Такође, детињство се дефинише као путовање, што је веома занимљиво посматрање овог доба, јер не обухвата цео живот већ његов сегмент. Павле Милекић у својој студији *Адолесценција – медицинско-психолошки проблеми сазревања човека* наводи да је „дете психолошки отац одраслог”, а да „одрастао свој посед базира на некадашњем дечијем свету” (Милекић 1965: 72). Управо на овај начин Слободан Станишић евоцира успомене из најранијег детињства, које ће касније послужити као нека врста „правилника” у перцепцији остатка света, па чак и у адолецентском, односно одраслом добу.

У периоду од друге до седме године дете почиње да развија говор, расуђивање и социјализацију, индивидуална осећања и интуицију (Пијаже, Инхелдер 1996: 28). Нешто пре друге године дете такође учи да хода и ова активност се посматра као први, највећи успех ка социјализацији и упознавању простора који га окружује. У овом узрасту дете своје „ја” не одваја од остатка света, већ тежи ка томе да постане део заједнице. Тако се у песми под насловом „Први корак” логично узима у обзир како су и други морали да прођу кроз исти процес одрастања:

Још се увек крећем баш неславно,  
зар овако не личим на себе?  
*Кажу дружи ишћо иду одавно,  
ишћо беше док су били бебе*

(нагласила Г. Р.)<sup>2</sup> (11).

Иако се лично „ја” не одваја од света одраслих, дете развија осећања симпатије. Ова осећања се прво јављају према особама које окружују дете (мајка, отац, браћа и/или сестре). Особе које дете симпатизира свесно или несвесно утичу на развој мишљења. Тако, на пример, ако дете често слуша од брата и/или сестре колико је школа битна, развиће симпатије и према ономе кога не познаје лично. Ауторитети који успевају да утичу на детету симпатичне особе могу постати и њему неки вид ауторитета и дете то најчешће пројектује кроз игру. Васпитавање детета од ране доби и учење радним обавезама такође је приказано у овој збирци, али се све обавезе посматрају као игра упознавања света (Валон 1999: 158). Веома рано, лирски субјекат наводи школу као део свог свакодневног живота. Школа јесте место које својом функцијом образовања и васпитања, поред породице, има најјачи утицај на развој младих. Пошто је у најранијем детињству наглашен егоцентризам, дете воли да се игра само, да измишља сценарије у којима је оно главни актер. На овај начин дете спознаје свој ауторитет који се, парадоксално, налази у слободи. Само свој учитељ/наставник, себи задаје обавезе и задатке, само себе критикује и смирује своје несташлуке. Неминовно је да се појам школе врло често помиње, колико и учење. Међутим, учитељ је ипак најзначајнија фигура, поред родитељских. Он је снажан модел идентификације и имитирања, али истовремено званични ауторитет и извор отпора, као и сукоба. Можемо да претпоставимо да лирски субјекат из песме „Измишљена школа” јесте дете у предшколском периоду које себи само ствара једну врсту обавезе и дисциплине, ону коју чине „велика деца”, да би се осећало надлежно над ситуацијом у којој је остављено само код куће:

<sup>2</sup> У наставку рада, све стихове наведене курсивом нагласила је ауторка текста.

Сви одлазе  
*иу сам ја једино,*  
 празном кућом цео дан да газим,  
 за друштво се слободно сналазим,  
 стално причам  
 како ми је фино.

Своју школу  
 ја измислих тако,  
*професор сам, директор и ђак,*  
*за крај часа себи дајем знак (12).*

Да би дете остало у главној улози, једина могућност других ликова јесу ствари, односно, јавља се анимизам – оживљавање предмета и појава (Пијаже, Инхелдер 1996: 34).

Кад приметим да је неред,  
 да прашина тка прекривач,  
 ја засучем тад рукаве  
 па дограбим усисивач.  
 (...)

Тај насрне на завесу,  
 повуче јој дуге конце,  
 хтеде јуче да поједе,  
 кућна врата, чак и звонце.  
 (...)

Када, најзад, све је чисто,  
 док стојимо бок уз бок,  
 он, уморан, још кашљуца,  
 а ја пијем воћни сок (14–15).

Анимизам је заступљен и када су у питању природне појаве, као у песми „Игра” (16), или пак објекти који служе да би дете нешто створило („Мале јадиковке дрвене оловке”, 18). Осећај супериорности над стварима и појавама олакшава детету да прихвати свет око себе. Као што је наведено, дете се не сепарише од друштва које га окружује, али препознаје ауторитете. Схвативши да не може

бити ауторитет у тој средини, дете ствара сопствени сценарио у коме је оно главни лик и где може да утиче на „понашање” одређених ствари и појава.

### **„Авантуре”, пријатељства и последице као одлика одрастања**

Након породичног окружења, школа постаје следеће место социјализације. Пријатељства, наравно, могу да настану много раније, али чињеница јесте да школа доноси многе авантуре. Однос пријатељства пружа могућност да се у оквиру њега изнесу, размотре и размене важна питања, дилеме, тешкоће, али игра коју оно доноси јесте најважнија за дете које је у школском узрасту. Међутим, игра у периоду основне школе је у много чему другачија. Прва разлика у поступцима основаца наспрам малог детета јесте размишљање пре него што се радња изврши. У овом периоду живота креће и узајамно поштовање детета и друге деце. Сада дете не ствара сâмо сценарије већ дозвољава другом детету да му у томе помогне и на тај начин игра постаје много занимљивија. Игра често подразумева одређена правила. У раном детињству детету се правила могу објаснити, али често то дете неће делати како правила прописују, већ ће учинити нешто што ће игру за њега направити много занимљивијом. У основној школи, поред правила које и сама школа доноси, дете постаје свесно своје улоге у друштву, те да та улога може бити реализована само ако се поштују одређена правила. Још увек са недовољном перцепцијом када је доста игре, уколико прекрши правило времена дете у овом узрасту је свесно да може бити на неки начин кажњено (Милекић 1965: 73). Збирка песама Слободана Станишића *Не дирај Весну* нема заступљене казне које родитељи реализују. У овој збирци детињство је фокусирано искључиво



чиво на лирски субјект (у авантурама и на његове пријатеље), те се казна одражава само сопственим поступцима и у сопственом напредовању:

Ловили смо  
без успеха птице,  
па зграбисмо своје школске торбе,  
*уловисмо мршаве џеџице,*  
*јер дебеле не иду без борбе...*  
А ловисмо без успеха птице (24).

### Мале ватре и велике прве љубави

Већ у претохном циклусу песама под насловом „Авантуре” читалац може да примети одрастање и обавезе које одрастање доноси. Током физичког раста и психичког развоја млад човек је стално изложен проценама других (Милекић 1965: 75). Ове промене манифестују се у фазама. Сад већ у адолесцентском добу, дете почиње полако да се повлачи из друштва, покушавајући само да прихвати промене које му се дешавају. Након ове фазе долази до потребе да се истакне у друштву. Тада долази до изражене мимике, богаћења речника, али и афективног понашања код кога се, поред претераног коришћења речи, користи и тело да би се привукла пажња (Пијаже 1968: 24):

Ех,  
када се први пут заљубих,  
причали су да сам сасвим шенуо,  
кревелих се и на глави дубих  
док на себе нисам пажњу скренуо (39).

Као што нам је познато, осећај заљубљености, приликом којег се јавља и телесна реакција, јавља се управо у адолесцентском добу. Ово доба подразумева да дете себе сматра делом заједнице, међутим његово „ја” има велику потребу да се истакне

и разликује од других. Тако је и при заљубљивању, док не дође до реакције особе чија се пажња привлачи. Осећај да је примећен на адолесцента има потпуно другачији ефекат него на мало дете. Када мало дете осети нечију приврженост, оно ће све урадити да се та приврженост што дуже задржи. Насупрот томе, адолесцент се повлачи у себе те почиње преиспитивање и сумња у могућност да га воли неко за кога се то, иначе, није подразумевало:

Ех,  
када се првих пут заљубих,  
могих ствари нисам био свестан  
у мисли се озбиљно удубих,  
људи моји, да нисам болестан? (39).

Колико је важно мишљење особе према којој адолесцент показује наклоност види се кроз већину песама у овој збирци. Воља је у овом добу одрастања потпуно развијена. Она се јавља као сукоб тежњи или као намера да се постигне одређени циљ (Пијаже, Инхелдер 1996: 59), а у овом случају се пројектује према особи у коју је лирски субјекат тренутно заљубљен и огледа се у дозвољавању процена које у овој књизи искључиво доносе девојке, по којима песме и носе наслове. У песмама се наглашава тежња да се пронађе „сродна душа” и тек тада постоји могућност потпуног одрастања:

Детињство ми беше  
доста кратко,  
што ми данас  
ни мало не смета,  
у мом срцу  
Оља куца слатко,  
куца она  
четрдесет лета... (41).

Као што је наведено, за адолесценте је веома важно успостављање контакта са собом, тј. са својим

осећањима. За њих је важна способност разумевања властитих осећања, као и отвореност и способност да се она изразе, тако да их други прихвате, разумеју, али никако да их понизе. У адолесцентском добу то је нарочито важно када дође до развијања симпатија и заљубљивања. Све песме које носе наслове по именима женских особа доносе по један квалитет који лирски субјекат препознаје код себе само зато што га та одређена особа разуме. Због тога, препознавање и прихватање тих осећања код себе и код других доприноси складнијем односу. Потпуно прихватање долази онда када адолесцент уради нешто несмотрено, нешто, како песник каже, трапаво, нешто на шта нисмо могли утицати, али на шта особа у коју смо заљубљени неће негативно реаговати:

У нечем грешим, сасвим једноставном,  
моја људска ткива  
као да су биљна,  
без разлога ја се  
саплићем на равном  
и сви ми се смеју а ти си озбиљна (54).

### Игре и приче које остају после

Последња фаза одрастања код адолесцената огледа се у такозваном месијанизму. Потреба да се млађима објасни како тече живот, те шта се од живота може очекивати, одлика је и ове збирке песама. На самом крају, песник резимира шта је за њега одрастање представљало, али долази и до сазнања да смо напослетку сви исти. Иако се процеси одрастања другачије манифестују код различитих особа, чињеница јесте да сви кроз ове фазе морамо проћи:

Време рачун своди чисто,  
разликује  
шта је чије,

све нам беше увек исто,  
а ипак је  
све другачије (60).

Збирка песама *Не дирај Весну* Слободана Станишића може да послужи као приручник за одрастање млађим нараштајима, али песнику служи, пре свега, као подсетник да је време пролазно, да сви старимо и да успомене често бледе. Међутим, одрастање није и не мора бити негативна страна процеса наших живота. Одростање је могућност да се сагледа шира слика, да се усвоје вредности које нам је детињство донело и да се добро потрудимо и сачувамо све игре малих ватри у нама.

### ИЗВОРИ

Станишић, Слободан. *Не дирај Весну*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, 1985.

### ЛИТЕРАТУРА

- Валон, Анри. *Психички развој деце*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
- Милекић, Павле. *Адолесценција – медицинско-психолошки проблеми сазревања човека*. Београд – Загреб, 1965.
- Пијаже, Жан, Инхелдер, Бербел. *Интелигентни развој деце*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- Пијаже, Жан. *Психологија интелигенције*. Београд: Нолит, 1968.
- Хаџић, Зорица. Љубавна поезија Слободана Станишића, *Детињство*, 33, 1–2, пролеће–лето, 2007, 100–104.

GROWING UP AND PERCEPTION OF  
ADOLESCENCE THROUGH THE BOOK OF POEMS  
*NE DIRAJ VESNU* BY SLOBODAN STANIŠIĆ

Summary

In this paper we will try to show the development of adolescent identity through the book of poems *Ne diraj Vesnu* (1985) by Slobodan Stanišić. From the first song entitled "Childhood" to the last, "Birds have flown away", Slobodan Stanišić deals not only with the young man's love problems, but with all the so-called adversities in a person's puberty and encourages the poet to write. Through the analysis of poems, we will try to explain the development of identity, but also the process of growing up of one male person, who, through life experience, at one point understands what life is and how it is actually experienced and lived.

Key words: Slobodan Stanišić, *Ne diraj Vesnu*, growing up, adolescence

◆ Сава Д. УКО  
Нови Сад  
Република Србија

## ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У СТАНИШИЋЕВИМ РОМАНИМА ЗА ДЕЦУ. СРПСКА СРЕДЊОВЕКОВНА ПРОШЛОСТ ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈЕ И НАРАЦИЈЕ

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У раду се разматра представа женских ликова у романима за децу Слободана Станишића, пре свега кроз одабране примере из едиције „Деца читају српску историју”, али и осталих Станишићевих едиција чију основу чине значајне личности српске средњовековне историје – „Векови српске писмености” и „Историјска потрага”. Размотрићемо однос Станишићеве прозе и савремених историографских представа значајних жена српског средњег века. Такође, анализираћемо и однос Станишићевих романа за децу и средњовековних извора, значајних за проучавање питања положаја жене у средњем веку. Излажење на сцену значајних историјских догађаја током средњег века за жену овог периода није био лак задат. Значајна препрека на том путу била је и омеђеност традиционалном улогом жене у великим међудржавним процесима, с једне стране, и стере-

отипима (најчешће негативним) о женама, с друге стране. Већ и сами називи Станишићевих едиција наглашавају значај васпитне и образовне улоге ових романа у искуству најмлађих читалаца, те ћемо стога размотрити улогу жена у Станишићевим романима, као иделаним узорима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жена, средњи век, авантура, предање, историја дечја књижевност, средњовековна књижевност

Битан део опуса за децу Слободана Станишића чине његови романи посвећени значајним личностима српске средњовековне историје. Три велике едиције посвећене овом периоду српске историје („Деца читају српску историју”, „Векови српске писмености”, „Историјска потрага”) обухватају значајан број историјских ликова, који, уз пратњу споредних (углавном измаштаних) ликова, уводе најмлађу читалачку публику у средњовековни свет. У овом раду анализираћемо статус женских ликова у Станишићевим романима, пре свега на примерима романа *Симонида – најмлађа српска краљица*, *Кнегиња Милица и девет Јузовића*, *Принцеза Оливера на двору султан Бајазит* и *Проклећа Јерина зида града Смедерево*. Прегледом наслова ових едиција лако можемо уочити да је аутор у свој књижевни фокус узео све значајније биографије великих жена средњег века, али и модерне српске историје. Поред наведених, Станишићеву пажњу привукле су Јефимија, краљица Јелена Анжујска, Чучук Стана итд. Разлог малог броја „женских” биографија у нашој историографији свакако треба тражити у духу времена. Средњи век је препознат као доминантно мушки период. Окружена негативним стереотипима, али и у унапред одређеној улози у великим међудржавним процесима, жена средњег века тешко је иступала на историјску сцену.

Медијалистичка истраживања и проучавање дечје књижевности деле доста тога заједничког. До 70-их година 20. века проучавање средњег века и дечје књижевности сматрано је маргиналном темом

академске заједнице. Као и дечја књижевност, за коју се сматрало да је „млађа сестра” књижевности за одрасле, средњи век је посматран као детињство Европе. Поређење са детињством у овом случају означавало је време које претходи зрелости (у случају дечје литературе), односно цивилизованости и модерности (у случају средњег века) (Bradford 2015: 7).

Средњовековно раздобље људске цивилизације вековима су пратиле заблуде и стереотипи. Као што је познато, превазилажење многих заблуда о средњем веку (почевши од његовог назива у науци, преко епитета „мрачан”) велика је заслуга значајних теоретичара културе и историчара 20. века. Ипак, наслаге легенди, народних предања, стереотипа и заблуда о одређеним личностима и догађајима имају велику и заводљиву моћ, па се чини, ма колико они погубни били по културно наслеђе, да и данас имају значајну улогу у креирању колективног виђења прошлости. У тренуцима великих националних и државних ломова њихова заводљива моћ постаје још снажнија. Поменимо само роман за младе Милована Витезовића *Принц Расико*, настао у тренуцима распада државе, који се у својим значајним моментима јасно подудара са водећим државним и националним програмом и са јасном идеолошком матрицом. Такође, значајну улогу у представљању националне прошлости најмлађим читаоцима има суд јавности, који веома оштро реагује на приказивање оних епизода националне прошлости за које се сматра да нису погодне за уши и очи најмлађих.

Романсирање биографија значајних жена средњег века додатно усложњава овај проблем. Као што је познато, биографије значајних жена обележене су најчешће великом жртвом и тешким подвигом који се од њих захтевао у одређеном судбоносном тренутку. Удаја због државних интереса, или пак као залог мира и гаранција договорених мировних

услова, готово да је била извесна судбина жена и девојака из племићких породица.

Поетика Станишићевих романа из поменутих едиција подразумева авантуру као битан моменат у развоју радње романа, која ове романе приближава херојском нарративу и легендама о витезовима и јунацима. Средњовековни поглед на жену значајно се разликује од схватања живота као витешке авантуре. Иако се њихови животи дефинитивно не могу окарактерисати као статични (сетимо се само Свете мајке Ангелине и њеног животног пута), друштво је ипак највише ценило њихову улогу пожртвоване мајке, одане супруге и/или побожне испоснице. Стога смештање женских ликова у херојски нарратив подразумева значајне ауторске интервенције.

По својој структури и основној замисли ови романи прате линију осталих Станишићевих романа из едиције. Сходно узрасту којем су намењене, Станишићеве романсиране биографије средњовековних јунака не прате читав животни пут јунака о којем се приповеда. Испричана је занимљива епизода из његовог живота, с освртом на значајне догађе из његове биографије. По правилу, епизода је обогачена авантуром кроз коју главни лик пролази, заједно са својим сапутницима (обично су то измаштани ликови). Авантура представља вероватно најбитнији део Станишићевих романа, али и дечје књижевности уопште: „Djeca sanjare o neobičnim zgodama, o uzbudljivim događajima, o velikim podvizima, projicirajući često sebe u njih, maštaju o daklekim putovanjima, o svemu što ih može izvući i izbaviti iz sive, svakodnevne monotonije. Ako dakle pustolovine nisu njihova vanjska zbilja, one su dio njihove duševne stvarnosti” (Zalar 1978: 78). Авантуристички слој романа најчешће је представљен као напад разбојника, или на неки сличан начин, у ком је егзистенција главног јунака и његових пратилаца угрожена.

Представа лика Симониде, најмлађе српске краљице, представља најзахтевнији рад у овом подухвату. Вероватно прва асоцијација на краљицу Симониду јесте њен брак са краљем Милутином, у који је ступила са својих 5 или 6 година живота. Чини се да је све у животу ове краљице обележено неком врстом трагедије. Од њене судбине да од најранијег детињства постане талац државне политике, до њеног памћења у колективној свести као оштећене фреске услед националих и верских сукоба почетком 20 века. У Станишићевом роману *Симонида – најмлађа српска краљица* младу краљицу пратимо као десетогодишњу девојчицу, окружену својим византијским учитељицама. Повод за авантуру и непријатну ситуацију у којој ће се наћи биће њена жеља да посети родитељски дом. На овај пут, без знања свог супруга краља Милутина, одлучује се након наговора једне од својих учитељица и мистериозног посетиоца из Византије. Убрзо након поласка из Милутиновог двора схвата да је била жртва завере и да јој прети опасност да буде опљачкана од стране друмских разбојника. У складу с маниром Станишићевих романа, у моменту када је главни јунак угрожен на сцену ступају његови помоћници. У Симонидином случају, чак три помоћника: Симонидина верна пријатељица (жена из народа, како је аутор описује) Петра, Симонидин љубимац јарац Јаран и мистериозни монах-ратник Данило, хиландарски игуман. Вешти у баратању оружјем, успевају да Симониду спасу од разбојника, а затим је и безбедно врате у Милутинов двор. Штавише, игуман Данило успева да младу краљицу оправда код њеног супруга, те Милутин схвата велику жељу своје супруге за родитељским домом и допушта јој да посећује своје родитеље када год то пожели.

Подаци по којима је краљица Симонида остала упамћена у српској историји дати су у кратким цртама, али нису занемарени. Свакако, аутор жели да

истакне неуобичајеност таквог брака и за средњовековни свет. Сличан приступ аутор има и у књизи *Где је Симонида?* из едиције „Историјска потрага”, у којој наводи неколико занимљивих чињеница на основу којих можемо тек наслутити проблематику Милутинове женидбе Симонидом. У самом роману овај догађај образложен је одбијањем Ане Дандоло да се уда за Милутина, а одлука ја пала на Симониду, као једину неудару женску особу из племићког окружења.

Ипак, без обзира на тежњу аутора да приближи Симонидин лик најмлађим читаоцима што верније, потреба за уметничким интервенцијама у романсирању ове трагичне биографије преузеле су примат у односу на историјске податке које о Симониди бележи модерна историографија. Међу малобројним подацима о животу краљице Симониде у Србији налазе се и подаци о њена два путовања током двадесетдогодишњег брака са краљем Милутином. Прво путовање се односи на посету Београду и Драгутиновој жени Каталини, одакле су заједно посетиле гроб своје свекрве Јелене Анжујске. Друго путовање односи се на Симонидин одлазак на сахрану своје мајке у Цариград, када је покушала да се замонаши и да на тај начин избегне повратак у Србију. У томе ју је спречио њен полубрат Константин Палеолог, поцепавши јој монашку ризу и вративши је краљу Милутину. У Цариград се враћа тек након Милутинове смрти, када се коначно и замонашила (Половина 2017: 24).

*Кнегиња Милица и девети Југовића* представља још један Станишићев роман у којем је подједнака пажња посвећена српском народном предању и средњовековној историји. Приликом представљања Миличиног лика Станишић се одлучио за животни период кнегиње Милице пре њене удаје за Лазара. Авантуристичка прича о Милици и њеној браћи доноси причу о Миличином пореклу и њеној вези са

лозом Немањића. Прича се одвија из правца народног предања о браћи Југовић, ка ономе у чему се средњовековни летописи и модерна наука слажу, а то је блиска веза кнегиње Милице са светородном династијом, преко бочне линије ове династије (тј. преко кнеза Вукана и његових потомака) (Половина 2016: 3–4). У овом роману, као и у роману о принцези Оливери, можемо веома јасно уочити Станишићево ослањање на средњовековну традицију.

Као што је познато, мало је оних жена које су у средњовековним записима биле слављене и хваљене. Кнегиња Милица била је једна од тих мужаствених жена, која је била хваљена од својих савременика као mudar и способан владар. Мужаственост, као позитиван стереотип, најједноставније можемо објаснити средњовековним системом вредности по којем су мужаствене оне жене које су способне да савладају своју слабу женску природу и да делају као мушкарци. Насупрот *женојокоривој* краља Радослава (а ову особину Теодосије истиче као највећу ману једног мушкарца) стоји *мужастивена* кнегиња Милица, као пример идеалне владарке (Томин 2011: 11).

Савремено књижевно уобличење овог мотива можемо уочити у Станишићевим романима, истина не толико очигледно, и свакако не толико политички некоректно. Милица у овом случају предводи своју браћу у авантури. Захваљујући њеној мудрости и снажљивости долазе до списка који откривају њихово право порекло, тј. до списка који ће их уздићи на хијерархијској лествици средњовековног света, а потом и омогућити Миличину удају за Лазара.

Миличин лик у Станишићевој интерпретацији за тренутак напушта ону улогу по којој нам је она позната у народном предању и историографији. По Станишићевој схеми романа, главном јунаку и његовим пратиоцима у одређеном делу романа егзистенција је угрожена нападом непријатеља. Као што

смо већ навели, Станишић се најчешће одлучује за епизоду о нападу друмских разбојника.<sup>1</sup> У овој епизоди Милица преузима улогу стратега. Организује формацију својих сапутника, који затим успешно одбијају непријатеља. С друге стране, Миличина браћа у потпуности остају у својој већ оствареној улози у народном предању:

Док је славље на царском двору још трајало, по сестриној замисли, браћа тајно кренуше на пут.

– Да ли нам је потребан тај барјак, Бошко? – упита Веселин.

– Свуда га носим – одговори Бошко (Станишић 2018: 13).

Мотив мужаствености још више долази до изражаја у роману о принцези Оливери. Представљена не само као мудра и сналажљива девојка него и као вешта ратница, Оливера вешто барата оружјем и учествује у бици код Ангоре, раме уз раме са Бајазитом. Слична техника примењена је и на споредним женским ликовима, попут Симонидине пратиље Петре, или Расткове помоћнице из романа *Расишко Немањић – Поглед дужи од времена*, које се граде по моделу мужаствене жене. Станишић лик принцезе-ратнице гради постепено. Оливеру најпре видимо као скромну девојку која се мири са одлуком сабора да буде предата султану Бајазиту, зарад виших државних интереса. Затим, њено успињање на хијерархијској лествици на султановом двору започиње

<sup>1</sup> Путовање у средњем веку најчешће је подразумевало велику дозу неизвесности, опасности и авантуристичког духа. Пут од једног насељеног места до другог подразумевао је пролазак кроз непрегледна шумска пространства, тзв. „пустиње”, које су биле привремено или стално уточиште разним категоријама маргинализованог слоја становништва. Стога Станишићево инсистирање на разним авантуристичким згодама са разбојницима и сличним недаћама на путу свакако не представља само авантуристички слој романа и жељу да се прича приближи херојском наративу. Опширније видети у: Радивој Радић и Радослав Петковић *Средњовековни људи*, Службени гласник, Београд 2011.

одбраном султанове мајке од напада „опасног, наоружаног човека”. Њен пут до бојног поља након неколико уводних епизода делује затим као логичан пут. Историографска литература сагласна је да није био редак случај „да османски султани са собом у битку воде и харем” (Гиљен и др. 2019: 46). Предање о судбини принцезе Оливере у татарском заробљеништву разликује се у зависности од извора. Татарски и турски извори говоре о поштовању које је указано Бајазиту као пораженој страни, док хришћански извори говоре о понижавању не само Бајазита него и принцезе Оливере (за популаризацију овог предања нарочито је битно дело Мавра Орбинија *Краљевство Словена*). Дакле, Станишић на основу Оливериног потенцијалног присуства на бојном пољу гради причу о принцези-ратници. На примеру овог романа можемо уочити извесну кулминацију мотива помоћу којег Станишић јунакиње уводи у витешки наратив. Симонида, као десетогодишња девојчица, заштићена је захваљујући споредним ликовима. Кнегиња Милица појављује се као стратег одбране, али ипак победу остварују њена браћа, коришћењем својих ратничких способности. Оливера се, у Станишићевој замисли, ослања искључиво на своје витешке способности:

Обучена у мушко одело, Оливера се тог дана борила раме уз раме са осталима. После борбе, Бајазит није могао да сакрије одушевљење.

– Кад си ти тако храбра, какав ли је тек твој брат?! Желим да буде у нашим редовима (Станишић 2018: 22–23).

Прича о Проклетој Јерини значајно се разликује од претходно анализираних Станишићевих романа. Станишић се у својој интерпретацији средњовековних јунака ослања како на историјску грађу тако и на значајне мотиве средњовековне књижевности, али и на народно предање. Народно предање о Проклетој Јерини исказује изразито негативан став пре-

ма овој личности наше историје: „Може се сматрати да је на Мару прешао део кривице коју је народ, такође неправедно, приписао њеној мајци Јерини. На ову странкињу на српском двору, која је својим рођацима и сународницима Грцима омогућила велику власт, бачен је део кривице због изгубљене државе и потоњег ропства под Турцима” (Томин 2007: 127).

Станишић на почетку свог приповедања жели да истакне јаку везу Проклете Јерине са визанзијским двором и грчком традицијом. Позвавши свог брата Тому из Солуна, и архитекту Јулијуса, са одушевљењем прихвата њихов план о градњи Смедерева: „Јулијусова идеја је била веома занимљива Ирини. Она је поштовала све што је подсећа на њену Византију. Међутим, план је сложен и убрзо схвата да нема довољно радника” (Станишић 2018: 8). Да ће народно предање узети примат над историјским чињеницама у роману можемо закључити већ из самог наслова романа, град Смедерево не зида деспотица Ирина већ Проклета Јерина. Изостаје пишчева наклоност ка главном јунаку, која је иначе карактеристична за целокупну едицију, и поред раних извора који деспотицу представљају као пример узорне владарке (Томин 2007: 145–146). На пример, у роману *Симонида – најмлађа српска краљица* краљ Милутин је приказан као разуман супруг, који својој младој супрузи дозвољава да посећује родитеље када год то пожели. Иако се јасно исказује неопходност жртве за изградњу одбрамбеног утврђења, сва кривица и даље остаје искључиво на Јерини. Поједини добро познати детаљи предања о Проклеtoj Јерини су унети у ткиво романа: „Малтер се у то време правио од умућених јаја. Многима су друге могућности падале на памет: – Овај малтер би се лепо могао и појести – рече један од радника” (Станишић 2018: 31).

Ауторке књиге *Српски средњи век кроз историју и легенду* наводе народно предање у вези са зи-

дањем Жупањског града, чија се изградња такође доводи у везу са Силном Јерином: „Деда ми је причао је тад у то време било да се нигде јаје није смело да поједе него се морало све преда. Јаје се чувало да би се стављало у малтер да би се град зидао, па песак морао да се изнесе на брдо, јер је речни и има два километра од реке” (Варница – Половина 2017: 103).

Као што смо већ уочили, основна Станишићева тежња јесте увођење најмлађе читалачке публике у свет средњовековног човека, али и приказивање значајних личности наше историје као пример узорног деловања. Многи детаљи средњовековног система вредности данас нису прихватљиви и често су потпуно неразумљиви модерном друштву, иако многе пороке које приписујемо средњовековном периоду јесу израз каснијих периода, а често представљају и огледало нашег доба (тзв. „пренесени прекор”, како то назива Луис Мамфорд). Станишићева најуспелија интервенција у вези са приказивањем значајних жена средњег века јесте њихово извођење из оквира који су им били наметнути стицајем историјских дешавања – приказане су у новом светлу, у духу авантуристичког романа. Овај Станишићев подухват можемо навести као одлику његовог свеукупног стваралаштва везаног за српску средњовековну историју. Станишић у већини својих романа из поменутих едиција бира рани животни период својих јунака као временски оквир у којем се радња одвија. Детињство средњовековних јунака је период њиховог живота о којем имамо веома ограничен број информација. У медијавелистичкој литератури средњи век је препознат као „дивилзација одраслих”. Поједини историчари, истражујући проблем детета у средњем веку, дошли су чак до закључка да током овог периода људске историје није постојала родитељска љубав. Ипак, велики број средњовековних извора демантује ову тврдњу. С



друге стране стоји чињеница да дете није представљало централну фигуру у породичном животу, а само детињство трајало је веома кратко. Улазак у свет одраслих био је императив, у свим сталежима средњовековне Европе (Гуревич 2016: 236). Станишићево третирање средњовековних биографија, тачније појединих епизода из живота добро познатих личности националне прошлости, по моделу авантуристичких прича о животима легендарних витезова, представља осветљавање детета и детињства, као битног момента у животу будућег великана.

#### ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Bradford, Clare. *The Middle Ages in Children's Literature*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Варница, Невена – Половина, Наташа. *Српски средњи век кроз историју и легенду*. Нови Сад: Школска књига, 2017.
- Гиљен, Никола и др. *Кнегиња Оливера – Пути ружама јосуй*. Београд: Фонд „Принцеза Оливера” 2019.
- Гуревич, Арон. *Појединац и друштво на средњовековном зајаду*. Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2016.
- Половина, Наташа. *Кнегиња Милица*. Нови Сад: Платонеум, 2016.
- Радић, Радивој – Петковић, Радослав. *Средњовековни иујовођа*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Томин, Светлана. *Мужастивене жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- Томин, Светлана. *Књигољубиве жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- Станишић, Слободан. *Симонида – најмлађа српска краљица*. Чачак: Пчелица, 2018.
- Станишић, Слободан. *Принцеза Оливера на двору сулмана Бајазидија*. Чачак: Пчелица, 2018.

Станишић, Слободан. *Кнегиња Милица и девети Јузовића*. Чачак: Пчелица, 2018.

Станишић, Слободан. *Проклеја Јерина зида град Смедерево*. Чачак: Пчелица, 2018.

Zalar, Ivo. *Dječji roman*. Zagreb: Školska knjiga, 1978.

Sava D. UKO

#### FEMALE CHARACTERS IN STANIŠIĆ'S NOVELS FOR CHILDREN. SERBIAN MEDIEVAL PAST BETWEEN HISTORY AND NARRATIVE

##### Summary

In this paper, we will consider the function of female characters in Slobodan Stanišić's novels for children, primarily through selected examples from the edition *Children read Serbian history*, as well as other Stanišić's editions based on significant figures of Serbian medieval history.

Keywords: women, Middle Ages, adventure, folk tradition, history, children's literature, Medieval literature

◆ Мирјана С. Карановић  
 Матица српска  
 Нови Сад  
 Република Србија

## СТРНИША ИЛИ О (НЕ)ОДРАСТАЊУ Слободан Станишић и Селинџерова парадигма

Изворни научни рад

**САЖЕТАК:** У раду се анализира лик Стрнише Липића, протагонисте трилогије Слободана Станишића коју чине романи *Танго за њроје*, *Седмо небо* и *Алек њрејд*. На основу теоријских поставки Александра Флакера у књизи *Про-за у њрайерицима*, ови романи се упоређују са прозом која је означена појмом Селинџерове парадигме. Кроз неколико кључних карактеристика ове прозе (начело оспоравања, опозиција недорасли–одрасли, интелегентни приповедач, самосвесни приповедач, протагониста који се не развија) и кроз поређење ликова Стрнише Липића и Холдена Колфилда, долази се до закључка да Станишићеви романи у целини имају више карактеристика развојног романа него што то допушта концепт Селинџерове парадигме, али да сâм протагониста има особине које га приближавају јунацима који се одупиру одрастању.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Слободан Станишић, Ц. Д. Селинџер, цинс-проза, билдунгсроман, одрастање

Када се 1992. појавио роман *Танго за њроје* Слободана Станишића, Јован Љуштановић је у часопису *Детинство* објавио приказ који носи наслов „Балкански ловац у ражи”. Ово поређење односи се пре

свега на двојицу протагониста: Холдена Колфилда и Стрнишу Липића. Стрниша, као и Холден, каже Љуштановић, „има свој став, свој вредносни систем, свој спор са светом који ће покушати како-тако да изглади”. И стварно, кад почнете да читате *Танго* то поређење се намеће пре свега на нивоу фабуле. Двојица јунака на почетку су у сличној ситуацији. Обојица су избачени из школе, Холден због лоших оцена а Стрниша због изостанака. И ни за једног ни за другог та чињеница није проблематична сама по себи (јер су према школи благо речено равнодушни), већ због тога што немилу вест морају да саопште родитељима. Овде се две приче већ на почетку разликују, јер се Стрниша одмах суочава са породичним страшним судом и од оца добија шамар, док је цела фабула *Ловца у ражи* односно *Ловца у жици*<sup>1</sup> изграђена на одлагању овог саопштавања. Холден, наиме, неколико дана лута по Њујорку јер не жели одмах да се врати кући, и све што му се догађа стаје у тих неколико дана. *Танго* и *Ловац* се чак и завршавају слично – крајеви су им отворени и обојица протагониста обавештавају имплицитног читаоца да не знају шта ће даље са собом у животу.<sup>2</sup>

Ове романи дели четрдесетак година (*Ловац* се појавио 1951, *Танго* 1992) и оправдано је питати се колико оно што је важило за Селинџера важи за једно дело с краја двадесетог века. Тражећи одговор на ово питање, за теоријску основу овог рада узела

<sup>1</sup> У српским и хрватским преводима постоје две варијанте превода наслова: *Ловац у ражи* и *Ловац у жици*. У овом тексту служићу се преводом Флавија Ригоната, који се одређује за варијанту *Ловац у жици*. Цитати ће бити навођени из издања: Селинџер 2018.

<sup>2</sup> Двојица јунака имају и низ других заједничких особина и често се налазе у сличним ситуацијама. Тако су, на пример, обојица оптерећена питањем секса и углавном бивају осуђени у покушајима да остваре своје тежње на том плану. Надаље, обојица су обележена губитком блиских особа: Холден чува успомену на умрлог брата, док Стрниши у првом роману трокњижа умире најбољи друг.

сам књигу која је и сама стекла култни статус у домену теорије – то је студија *Проза у траперицама* хрватског слависте Александра Флакера из 1976 (друго проширено издање 1983). По времену настанка она је негде између поменута два романа, али важно је да је довољно далеко од *Ловца у ражи* те је могла да успостави историјску дистанцу и формулише неке опште ставове. Флакер, наиме, говори о Селинцеровој парадигми, која важи за појаву коју је назвао *проза у траперицама* или *цинс-проза* и тестира је на низу дела из хрватске, српске, источноевропске и западноевропске прозе.

У уводном делу *Прозе у траперицама* Флакер се осврће на предмет своје студије и на његову генезу. Наиме, у време које је претходило настанку књиге, године 1973, он је за Међународни славистички конгрес у Варшави пријавио тему која се односила на младог приповедача у савременим словенским књижевностима. Радећи на теми, чинило му се да оно што је означио савременим пред његовим очима постаје прошлост, односно да „млада проза”, како ју је тада називао, нестаје, да се преобликује у нешто друго.<sup>3</sup> Главни носиоци овог типа прозе, у Хрватској пре свега Антун Шољан, почели су да пишу другачије текстове (нпр. Шољан почиње да пише параболне текстове који нису били везани за живот младих), а с друге стране се овај тип прозе фељтонизовао – наглашена употреба градског жаргона и инсистирање на еротичи довели су до њеног извитоперавања. Али стање „на терену”, стално променљиво, побило је претпоставку о замирању „младе прозе”. Појавио се роман *Боља њоловица храбро сити* Ивана Сламнига, који није био ни тривијалан ни фељтонизован већ је потврђивао све Флакерове почетне претпоставке које су се односиле на роман

о младим људима. Нови увиди донели су и ново име, погодније од старог: „млада проза” уступила је место „прози у траперицама”, при чему „traperice” nisu zapravo odjevni predmet nego pogled na svijet” (Flaker 1976: 20). Нови прозни тип, који је настао педесетих година, функционисао је и даље. „Još uvijek u njemu ima dovoljno dinamike, još uvijek on privlači pažnju”, закључио је Флакер.

Флакерев закључак о фениксовској природи прозе у траперицама остао је на снази до данас. Иако је прошло више деценија од њене појаве, ова проза је у стању да се обнови и прилагоди новим околностима и да пронађе ствараоце и реципијенте у новим генерацијама.<sup>4</sup> И мада су, како Флакер констатује у предговору, већ у кратком раздобљу од почетне идеје до изласка његове књиге фармерке престале да буду симбол побуне и постале део конвенционалног облачења, кључне особине цинс прозе преживеле су овај модни и симболички преокрет.

Селинцеров *Ловац у живљу* јесте парадигматичан за ову врсту омладинског романа, али он није настао ни из чега – претходи му традиција *романа о младићу*, чији су представници неки од највећих писаца европске књижевности: поменимо само Дикенса и Гетеа. Селинцеров роман јесте његов савремени тип. Флакер каже да је то „proza u kojoj se pojavljuje mladi pripovjedač (bez obzira nastupa li on u prvom ili trećem licu) koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture” (Flaker 1983: 36, истакао А. Ф.). Холден Колфилд као тип јунака је нека врста заједничког имениоца овог типа романа: „Главни јунак *Ловца у ражи* никада није био само књижевни лик: за

<sup>3</sup> „Pred sobom sam vidio razvoj ovoga proznog tipa i, u određenom času, učinilo mi se da se on modificira i da sam prisutan njegovu nestajanju odnosno preoblikovanju” (Flaker 1983: 21).

<sup>4</sup> Термини који су у употреби у теорији данас најчешће су адолесцентска, омладинска књижевност, или књижевност за младе одрасле (young adult literature). О терминолошким недоумицама в. Hameršak–Zima 2015: 342–347.

генерације читалаца на већини светских језика он је већ шездесетак година непорециво жив, као пријатељ, сабеседник, сапатник, као старији или млађи брат. Шеснаестогодишњи бегунац из школе, бегунац је и из лицемерног света одраслих који увредљиво рутински настоји да га прогута. Холден Колфилд је прерано остарели, разочарани Мали Принц...” (Рауновић 2017: 148–149).

Будући да је једно од битних начела на којима се конституише џинс-проза – начело оспоравања<sup>5</sup>, роман новог типа наглашава своју опозицију наспрам традиционалног билдунгсромана, односно романа о младићу. Тако на самом почетку *Ловца у животи* стоји: „Ако вас стварно занима све ово, вероватно ћете прво хтети да сазнате где сам рођен, какво је било моје безвезно детињство, шта су моји радили у животу пре него што су ме добили, и још масу таквих глупости а ла Давид Коперфилд...” (Селинцер 2018: 7). Друга претпоставка џинс-прозе је њено хоризонтално тражење континуитета у савременој култури, првенствено мас-медијима:

Друга је пак сасвим сигурно битна претпоставка „прозе у траперикама” – њезино хоризонтално тражење континуитета

<sup>5</sup> „Negacija tradicionalnih struktura, ali i afirmacija nekih potisnutih i zapretnih tradicija je dakle jedna od bitnih pretpostavki na kojima 'proza u trapericama' izrasta” (Flaker 1983: 44–35). У овоме се џинс-проза о којој говори Флакер разликује од адолесцентске књижевности која претходи овом периоду, јер у њој доминира лик адаптираног адолесцента (упор.: „I adolescent i adolescentica su do početka dvadesetog stoljeća u književnom i književno srodnim diskursima uklopljeni, **nimalo buntovni**, te su nakon relativno kratkog razdoblja 'odrastanja' oboje spremni ući u zajednicu i kulturu odraslih i preuzeti predviđene društvene, radne, rodne i kulturne uloge”, Hameršak–Zima 2015: 351). Од друге половине четрдесетих година у Југославији доминира књижевност соцреализма, чији су тинејџери, очекивано, вредни омладинци који раде у корист друштвеног напретка. Нова врста наратива за адолесценте јавља се шездесетих година 20. века, а важну улогу у њеном формирању има и повезивање с популарном културом, као културом бунта (в. Hameršak–Zima 2015: 366–367; Đurić Paunović 2018).

у савременој култури: на њезиним страницима налазит ћемо исте или сродне sustave vrijednosti које млади приповједачи проналазе у савременој култури и првенствено у њезиним масовним медијима: филму, глазби, начину одијевања и књигам. Оспоравујући својим стилем (најчешће националне) традиције и вертикални континуитет, њихови млади приповједачи не престано наводе имена и појаве савремености: филмских глумца, забавних пјевача и књижевника (Flaker 1983: 45).

Већ ова два општа одређења делују као плодна *terra comparationis*, али погледајмо како то изгледа на посебном плану, односно какву врсту везе можемо успоставити између Селинцера и Станишића. Слободан Станишић се у својим романима не позива на Селинцера и не тематизује његово дело ни имплицитно.<sup>6</sup> Веза коју ћемо између њих успоставити је типолошка, не веза заснована на свесном настављању. Могло би се рећи да је Селинцерава парадигма нека врста *колективне несвесне* прозе за младе.

Пре свега, представимо чињенице. Селинцеров роман састоји се од 26 поглавља, приповедач је хомодијегетички, односно аутодијегетички – што у традиционалној терминологији значи да приповеда у првом лицу и да прича причу у којој је и сам учесник. Приповедач се зове Холден Колфилд, има шеснаест година и прича о догађајима који су се збили у недавној прошлости у односу на време приповедања („Испричаћу вам само оно лудило кроз које сам прошао око Божића”, Селинцер 2018: 7). Приповедани догађаји обухватају свега неколико дана: након што је напустио школу, Холден се вратио у Њујорк, град у ком живи, али није хтео одмах да оде кући јер није желео да његови родитељи одмах сазнају да је избачен из школе због слабих оце-

<sup>6</sup> Насупрот томе, неки од писаца које Флакер анализира у расправи о Селинцеровој парадигми експлицитно се позивају на америчког писца: то чини источнонемачки писац Улрих Пленцдорф у роману *Нове ишине младог В.* (1973), а пре њега и руски писац Василиј Аксјонов.

на (иначе, то је већ четврта школа коју је напустио). Зато је неколико дана лутао по граду, сусретао се са старим познаницима и на крају – што са знајемо тек у наговештајима, из неке врсте епилога који припада времену приповедања а не времену приче – завршио у психијатријској установи.

Станишићева трилогија о младићу Стрниши Липићу обухвата знатно дужи период: у првом роману он је седамнаестогодишњак, у другом студира (додуше узалудно), док у трећем наставку има већ 22 године. У прва два романа приповедач је аутодијегетички, док је у трећем он то само делимично – у добром делу *Алек Ђуређа* Стрниша је хроничар тинејџерске бизнис-саге чији је главни актер његов млађи брат. И у самом првом делу, *Танго за Ђуроје*, који има највише сличности са Селинџеровим романом, приповедано време се протеже на целу школску годину. У овом аспекту Станишићева трилогија се не уклапа у модел џинс-прозе. Флакер каже: „*Praćenje lika u vremenu* није за овај тип прозе карактеристично. Ако temeljni karakter doživljava промјене које су повезане с промјенама времена, онда је редовно ријеч о још непревладаној књижевној традицији (...)” (Flaker 1983: 52). За џинс-прозу је карактеристично *несазревање* јунака, па је он у неку руку антибилдунгсроман. За Стрнишу не можемо рећи да је лик који се не развија у времену, али у њему постоји изванредан отклон од уобичајене представе о одрастању, о чему ће бити речи касније и што ће представљати и главни фокус овог рада.

Кренимо од Флакерових основних постулата – од већ поменутог начела оспоравања. Јунаци џинс-прозе, који су најчешће аутодијегетички приповедачи, у сукобу су са светом на много нивоа. Пре свега, то је сукоб са структуром света одраслих коју представљају институције, у нашем случају школа. Ни Холден ни Стрниша нису заинтересовани за школски успех, мада обојица очигледно имају по-

тенцијала да га постигну. И кад Стрниша, након фијаска, у поновљеној години доживи успех, он то схвата као незаслужену добит, јер га у суштини та прича не занима. Једино што би му значило јесте да постане филмска звезда, али осим сањарења на ту тему не предузима ништа. (Узгред, овде се Холден и Стрниша прилично разликују, јер док се Стрниша заноси Холивудом, Холден отворено презире филмове.) Стрниша стално говори о томе да му недостаје ХТЕЊЕ и себе зове представником НЕХТЕЊА. О себи овако размишља:

Небеса наша, свакодневна, направила су неки чудан распоред, овде. Пре подне – једни добијају, а други – губе. По подне, сунце је већ пождерало највећи део небеског колача, а тамо доле, однос снага остаје исти: мањини – више, већини – мање.

Припадам првима, стално добијам.

Све оно што ми не треба.

Оно што хоћу – никада.

Тако сам сасвим изгубио ХТЕЊЕ (...) сви нешто хоће, имају читав бездан хтења, сви осим мене.

Ја – НЕЋУ (Станишић 1992: 7).<sup>7</sup>

За Стрнишу важи оно што Ивана Ђурић Пауновић каже за Холдена: „Попут многих младих бунтовника, он зна шта неће, али не зна шта би заиста желео уместо тога” (Ђурић Пауновић 2018: 31). Из *Ловца у живљу* могао би се саставити подужи каталог ствари које Холден не подноси и у којима одбија да учествује. Такав његов став је и главни разлог

<sup>7</sup> Стрнишино *хтење* активира се једино онда кад се заљуби. Али чак и онда он рефлектује над овом променом у себи, инсценирајући замишљени дијалог са самим собом, у којем „типичан представник Нехтења” бива оптужен за издају својих принципа тиме што жуди за школом (додуше, јасно је да се ова промена збила због тога што ће се у школи срести са Надом), па му зимски распуст тешко пада. ХТЕЊЕ, великим словима, још једном бива прозивано, и то као узалудно, у епизоди о Драгановој смрти. Никакво Стрнишино хтење није могло да му сачува пријатеља, а трагичан исход он схвата као „неверство неба”.

за то што је напустио четири школе. Он исказује ироничне ставова према школским ауторитетима, нервирају га неправда и лицемерје, презире филмове па и позориште, не воли глумце, прозире конвенције лоше литературе...<sup>8</sup>

Стрниша чак долази у ситуацију да губи и *не-хтење*:

Хтење никада нисам имао, па не жалим што га нема. Ипак, бринем што сам изгубио и оно мало Нехтења. У мени је, сада, сасвим истањена верзија ослабљене свести, тако да не служи готово ничему. Доводи ме у дилему – није да нешто хоћу, али, није ни да нећу. Колико год да размишљам – са собом не знам шта ћу (Станишић 1992: 220).

Размишљању се нуде разне опције, од којих су неке одмах одбачене: за Л. А. нема пара, на домаћој академији примају само преко везе, мануелни послови уништавају таленат. Чланови породице за Стрнишу имају свако свој план, од филозофије преко права до војних наука. Стрниша на то каже:

Па, јесу ли нормални? Зар не виде да нећу?

НИШТА!

А некуд морам...

Еј, човече. Најбоље би било да ме оставе на миру! (Станишић 1992: 220).

Сличном ситуацијом избора завршава се и *Ловац у жици*. Након боравка у психијатријској установи пред Холденом је одлука о наставку школовања, али о томе имамо само наговештај:

<sup>8</sup> У жучном разговору са девојком Сали, Холден, изнервиран, почевши од тврдње како мрзи школу, испаљује читав рафал мржње према стварима које му насумично падају на памет: „Е, па ја је мрзим. Људи моји, како је мрзим”, рекао сам. ’Али није само то. Него све. Мрзим живот у Њујорку и све. Таксије и аутобусе са Медисон авеније, возаче који се вечито деру да је излаз на задња врата, упознавање с неким фолирантима који за Лантове кажу да су анђели, вожње горе-доле лифтовима када само желиш да си напољу, типове који ти стално узимају меру за панталоне код ’Брукса’, људе који вечито...” (Селинцер 2018: 140).

Многи ме стално питају, поготово тај психоаналитичар овде, да ли ћу да се посветим учењу кад се следећег септембра вратим у школу. То је, по мени, баш глупо питање. Мислим, откуд знаш шта ћеш да урадиш док то не *урадиш*? Одговор је – не знаш. Ја *верујем* да хоћу, али откуд знам? Баш глупо питање, заиста (Селинцер 2018: 224).

У основи готово свих *хејтлерских* изјава и једног и другог јунака налази се једна од основних опозиција о којима говори Флакер, а то је опозиција *не-одрасли – одрасли*. Флакер ову опозицију тематизује на три нивоа: 1. сами актери: с једне стране ја (лик младића), нас двоје (младић и девојка) или група младих, с друге они, свет одраслих и њихове институције (професије, школство, културне установе, полиција, породица) 2. наша култура (мас-медија, филм, забавна музика, наше књиге, наше одевање) наспрам њихове културе (музеји, галерије, канонизована уметност и књижевност) 3. језик: с једне стране наш језик (говорни језик, жаргон, сленг), с друге њихов језик (стандардни језик, језик канонизоване књижевности, регионални дијалект).

Флакер наглашава да се у цинс-прози опозиција ја–одрасли ретко остварује као опозиција деце и родитеља. Младић или група супротстављени су друштву одраслих у *целини*. Код Селинцера је то веома изразито: његови родитељи се у роману уопште не појављују Њихово минус-присуство важно је као подлога на којој се одвија Холденово скривање. Он због њих лута по Њујорку, јер не жели да им одмах открије да је избачен из школе, али читалац о њима не сазнаје ништа.

Насупрот томе, о Стрнишиној породици сазнајемо много тога. Он живи са родитељима, млађим братом и дедом и сву су они изразито индивидуализовани. Стрнишин прави антагониста у ствари је једино отац: међусобно се не поштују, често се сукобљавају и отац је оличење свега негативног што свет одраслих представља. С друге стране, ту је иде-

ализована мајка – анђеоско створење које је као неком грешком упало у ову фамилију, обавијено бајковитом причом о украјинском племићком пореклу. Стрниша мајку обожава, а и она је слаба према *размејном* сину.<sup>9</sup> Нетипична фигура је деда – није неуобичајено да су деца ближа родитељима својих родитеља него својим родитељима, али у случају Стрнише Липића и деде Гаврила овај однос је подигнут на виши степен: Стрниша и деда излазе заједно, савезници су у освајању женског пола и међусобно се „покривају”. Млађи брат је у почетку гњаватор и делимично непријатељ, да би у трећем делу постао главни лик и преузео команду у кући. По свему овоме Станишићеви романи више следе класичну линију породичних романа, са хумористичким призвуком, него линију џинс-прозе.

Веће сличности постоје у односу спрам институција света одраслих. И Холден и Стрниша, барем на почетку, налазе се у позицији отпадника. Холден бива избачен из школе због слабих оцена, а Стрниша због неоправданих изостанака. О школи ни један ни други не мисле ништа добро – то није место које би им донело испуњење у животу.<sup>10</sup> И док у Холденовом случају не знамо шта је даље било, јер је на крају тек наговештено да након боравка у *устианови* треба да настави школовање, Стрниша прихвата улогу понављача. И кад пристаје да редовно иде у школу, то је због договора са директором, јер је примљен на интервенцију Стрнишине мајке. Он се тог договора држи толико тврдоглаво да то

<sup>9</sup> Син и мајка се шале на рачун свог односа. На пример: „Уосталом, ти знаш да сам ја стари Едиповац и да сам... Мала пауза па кажемо у један глас: – ...Заљубљен у своју мајку” (Станишић 1996: 155).

<sup>10</sup> Овакав однос према друштвеним нормама Флакер назива *евазивним* и он је, за разлику од *конфликтног*, карактеристичнији за џинс-прозу: „Најчеће се, напиме, likovi mladih izdvajaju iz svijeta u kojemu vladaju norme društvenoga ponašanja, uzimaju stav kibica ili autsajdera, 'markiraju' (...) u životu, napuštajući školu ili radni odnos” (Flaker 1983: 49).

већ постаје субверзивно, па тако у тврдоглавости постаје и штрајкбрехер. Али упркос успешној години проведеној у веселој атмосфери „лудог разреда”, Стрниша у суштини не мења став према институционалном образовању – у другој књизи га затичемо као неуспешног студента права, који се делимично остварује ван студија: постаје успешан карикатуриста, хонорарни сарадник часописа.

За разлику од традиционалног романа о младићу, почевши од немачког билдунгсромана па надаље, чија се фабула темељи на сазревању протагониста, „junaci JP su redovito *neaktivni i statični*, тј. они не сазријевају, па према tome nisu ni psihologizirani u svojim karakterološkim oznakama” (40). Тако се фабула *Ловца у жици* у великој мери темељи на премештању лика у простору. И Стрниша, који често истиче како је уморан од свега и како му недостаје *хитиње*, празнину лечи лутањем по граду, а кад доживи слом након смрти пријатеља одлази у крими-авантуру по Француској.

Код питања језика поново постоје и поклапања и разилажења. Говор Селинцеровог јунака-приповедача донео је фразе и поштапалице које су постале опште добро овог типа романа: и све то, све те ствари... (Флакер их назива *селинцеризмима*). Стрнишин језик није једноставно описати. Има ту жаргонизама, али, нарочито у првом делу, присутан је и глас који не личи на глас тинејџера, богатог, китњастог вокабулара који с иронијом коментарише себе и свет око себе. Зато Стрнишин глас није типичан глас јунака џинс-прозе.<sup>11</sup> И кад се у трокњижју поја-

<sup>11</sup> Јован Љуштановић примећује: „Писац је, у Стрнишином гласу, успешно реконструисао основну језичку позицију адолесцента, његов однос према свету, али није успео да концептуализује лексичку, да оживи жаргон. Отуда *Танго за њроје* приповеда јунак реалне психологије, али нереалног језика, пуног патетичних перифраза, које понекад засметају и самом приповедању (истина, начин говора јунака има своје 'оправдање' у језику холивудских старова, које он повремено опонаша. Ипак, остаје питање колико су реално одабрани ови узорци. Чини се да је, гене-

ви жаргон у већој мери, то није Стрнишин глас већ глас генерације његовог млађег брата, не толико аутентичан жаргон колико пишчева конструкција која представља очућен говор бизнис-тинејџера<sup>12</sup>.

Следећа карактеристика цинс-прозе коју ћемо тематизовати односи се на фигуру приповедача. У цинс-прози јавља се интеллигентан приповедач који познаје књижевност и културу. Ти приповедачи су колико-толико образовани, истичу свој однос према текстовима прошлости (Холден познаје и цени музику, писање му добро иде, воли да чита<sup>13</sup>, а Стрниша неретко прави референце на културу и књижевност. Тако од писаца помиње сестре Бронте, Јесењина, Рембоа, Ремарка, Пушкина, помиње Пикаса итд.). Међутим, ти млади људи не држе много до тога. Они читају, гледају, слушају... на свој начин, који често није друштвено прихватљив. Зато су они често пропали ученици и студенти, и људи без јасног занимања. Флакер каже да они „немају биографију, одбијају да буду биографични, они немају ни генеологија, они немају припадности одређеној структури, они немају прошлости, они немају узора. Они још нису ушли у свијет ustaljenih друштвених структура; још увијек је пред њима могућност избора. И они *бирaju* или *конфликт* или (најчешће) *evaziju*, не *okrivljujući* за *vlastiti izbor* никoga другогa осим *samih sebe*” (Flaker 1983: 59–60). У ову парадигму можемо сместити Стрнишу. Он нема јасну представу шта жели да буде у животу и то га много ни не брине. Не посто-

рацијски, пре реч о пишчевим идолима, о јунацима једне друге младости” (Љуштановић 1993: 45).

<sup>12</sup> „Уместо да послушају говор шеснаестогодишњака, Стрнишић гради нов жаргон од препознатљивих елемената: уличног аргоа старијих генерација, енглеског језика, језика медија. Тако се, уместо разумевања, доследно артикулише збуњеност, али се, истовремено, испод тешко проходног језика ’гериле’ дискретно остварује топлина коју неразумевање не потискује” (Пешикан Љуштановић 1998: 58).

<sup>13</sup> „Прилично сам неписмен, али доста читам”, рећи ће о себи Холден (Селиндер 2018: 24).

ји друштвено признат посао који би он желео да обавља. Факултет који је уписао га не занима (он је, каже, хтео на драмску академију, али не видимо да је то уопште покушао). Случајно постаје карикатуриста, али ни то није нешто чему придаје превелики значај. Што се Холдена тиче, он би једино желео да буде *ловац у житиу* – што је непостојеће занимање које је измислио инспирисан песмом осамнаестовековног шкотског песника Роберта Бернса (коју је чак погрешно запамтио)<sup>14</sup>. Ову своју визију износи својој малој сестри Феби: „...ево шта замишљам – замишљам неку децу која се играју на неком великом пољу жита и све. На хиљаде мале деце, а никог у близини – никог одраслог, мислим – осим мене. А ја стојим на рубу неке сумануте литице. Шта треба да радим – треба да уловим сваког ко се залети да падне са те литице у провалију – мислим, ако трче и не гледају куда иду, треба да се појавим однекуд и *уловим* их. То је све што бих радио, по цео дан. Био бих само ловац у житиу. Знам да је сулудо, али то је једино што бих стварно волео да будем” (Селиндер 2018: 183). Критика ово обич-

<sup>14</sup> Стих „If a body *meet* a body coming through the rye” (Ако неко неког сретне док иде кроз раж) он је погрешно запамтио као „If a body *catch* a body coming through the rye” (Ако неко неког ухвати док иде кроз раж), али на тој омашци је заснована читава наративна зграда овог романа. Ивана Ђурић Пауновић примећује: „Без те једне промењене речи не би ни било ловца у ражи: постојао би, евентуално, сретач у ражи, који засигурно не би могао да чини оно о чему Холден сања као о нечему што би радио по читав дан, заувек: не би могао да децу заиграју у великом пољу ражи хвата кад се у игри опасно приближе провалији на чијем би рубу стајао он, Холден Колфилд. Тако, као у цез импровизацији, у којој само незнатно измењена мелодијска линија, каткад и само један промењени тон, може да преобрази суштину читаве композиције, једна промењена реч претвара Бернсову пасторалну љубавну песму у утопистичку визију живота главног јунака Селиндеровог романа” (Ђурић Пауновић 2018: 37). Харлолд Блум о овој разлици каже: „From ‘meet’ to ‘catch’ is Holden’s revision, and Salinger’s vital epiphany, as it were (...) To meet is to be free; to catch is to aid survival, and somehow to survive” (Bloom 1987: 4).



но тумачи као чување дечје невиности колико год је то могуће, што у ствари значи спречавање *одрасћања*.

Анализа приповедачких позиција доводи нас и до питања самосвесног приповедања у анализиралим делима. Холден је свестан свог приповедања и у *Ловцу у живљу* је веома изражено присуство имплицитног читаоца/слушаоца. Роман и почиње директним обраћањем реципијенту: „Ако вас стварно занима све ово, вероватно ћете прво хтети да сазнате где сам рођен, какво је било моје безвезно детињство, шта су моји радили у животу пре него што су ме добили, и још масу таквих глупости а ла Давид Коперфилд, али нисам баш расположен да причам о томе.” И онда додаје: „Испричаћу вам само оно лудило кроз које сам прошао око Божића, пре него што сам се упропастио и морао да дођем овамо да се мало опоравим. Мислим то је оно што сам причао Д. Б.-у, а он ми је *брајл* и све. Живи у Холивуду.” Наиме, Холденов старији брат је успешан писац и прича која долази до нас заправо је прво испричана њему. Честа су и Холденова обраћања имплицитном читаоцу: осим формуле „ако баш хоћете да знате”, јављају се и апострофе попут: „Волео бих кад бисте могли да видите Фебу у том комплету” (Селинцер 2018: 170), или „Ако мислите да то не боли, стварно нисте читави” (Исто: 175). Али Холденова самосвест иде и корак даље од пуког саопштавања колико ће тога испричати и како. Он на крају оспорава властиту приповедачку позицију, и то чак не само властиту већ приповедачку позицију уопште: „...Д. Б. ме је питао шта мислим о свему томе што сам вам испричао. Нисам знао шта ког ђавола да му кажем. Ако баш хоћете да знате, ја и *не знам* шта да мислим о томе. Жао ми је што сам толиким људима причао све то. Знамо само да ми некако *недостигају* сви о којима сам причао. Чак и Стредлетер и Екли, на пример. Мислим да ми чак

недостаје и онај глупи Морис. Чудно је то. Немојте никад никоме ништа да причате. Ако то урадите, одмах ће почети да вам недостају, сви они” (Селинцер 2018: 225). Његова *поетика осјоравања*, очигледно, радикално је спроведена.

И Стрниша у *Тангу* почиње са свешћу о *књизи*, која почиње наопачке – Епилогом, а завршава се Уводом (у даља збивања). Али свест о приповедању и писању најјаче долази до изражаја у трећој књизи, *Алек шрејд*, где друштво Стрнишиног млађег брата, нека врста гангстерског Самерхила, именује Стрнишу за свог хроничара. Он се тог посла прихвата, па чак на крају доноси и „Речник мање познатих речи и фраза (генерације Александра Првог)”.

Ако хоћемо да тематизујемо најизразитије разлике између Селинцерове парадигме и Станишићевог романа, биће то карактеристике које се уједно тичу и граница појаве која се зове цинс-проза. Пре свега, у питању је обим описаних догађаја. Како каже Флакер, цинс-проза у основи не покрива дужи период. То нису романи-хронике који би пратили развој својих јунака. Нису ни романи о генерацији, разреду и сл., што Станишићеви романи у великој мери јесу. Романи цинс-прозе су директно супротстављени билдунгсроману, и то у два аспекта: 1. обично не покривају дужи период; 2. њихови јунаци се не развијају, они су ухваћени у *шренуику осјоравања*. Екстреман пример који Флакер наводи јесте инфантилни приповедач Боре Ћосића из романа *Улога моје породице у свешској револуцији*. Иако се овде ради о дужем периоду, приповедач се не развија, он остаје исти, њега се проток времена не дотиче.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Предраг Бребановић у књизи о стваралаштву Боре Ћосића, полазећи од разлике између *дечјег* и *деишињег*, тврди да Ћосићев инфантилни приповедач, за разлику од дечјих приповедача, не одраста ни не сазрева, мада то жели (Предраг Бребановић, *Полудруми марцијана. Читање Боре Ћосића*, Фабрика књига, Београд 2006, стр. 54–56).

И сада долазимо до граница ове прозе: оспоравање не може вечно да траје. Јунаци џинс-прозе кад-тад почињу да усвајају одређене вредности и тако сами себе укидају. Они су у великој мери *једнокрајни*. Флакер каже: „Samo pak opovrgavanje svijeta odraslih i njihovih institucija, sama pak ironija prema trajnim vrijednostima u većini slučajeva nije bila dovoljna da ponese na sebi cijelu strukturu. Ne zaboravimo da je Salinger samo jednom napisao svoga *Lovca u žitu* i samo je jednoga dosljedno cijeloj društvenoj i kulturnoj strukturi suprotstavljenoga i ironičnoga Holdena stvorio; njegovi su likovi uskoro postali nosioci drugih *vrijednosti* oponiranih svijetu kojemu se Holden iz poglavlja u poglavlje rugao...” (Flaker 1983: 190).

Како овде стоји ствар са Стрнишом? Већ сама чињеница да је у питању трилогија која покрива неколико година јунаковог живота приближава ове романе развојним романима, пре него џинс-прози и њеној статичности. Нема дилеме да Стрниша постаје старији и да са временске дистанце посматра своје раније поступке. Али постоје неке карактеристике овог јунака које га чине блиским јунацима џинс-прозе. Стрнишин развој није баш типичан – он ни у трећој књизи не налази своје место у свету одраслих. Једино што га покреће је љубав, а и ту му се стално понављају сличне ситуације – заљубљује се у девојке с тајном, које углавном чудно нестају из његовог живота (последња од њих се и дословно зове Тајна). И мада у трећој књизи више није тако млад, он задржава нешто од синдрома Петра Пана и не одраста баш *сасвим*. Његови вршњаци и пријатељи мењају се више него он. Тако Оливер, Олд Ник, друг из Лудог разреда, такође студира права, очигледно успешније, а на помолу је и женидба. Приликом разредног окупљања испоставља се да је Стрниша изузетак по томе што једини није дао ниједан испит. „Гледам их, за годину дана су се ипак уозбиљили, нису сви овако

блентави као ја” (Станишић 1996: 47). У другој прилици сумира: „Људи мог ранга већ су кућевни, готово ожењени, седе у луксузним гарсоњерама, обављају све оне задатке које су природа и друштво пред њих поставили. А ја се потуцам као последњи уличар, скупљам прашину по ципелама” (Станишић 1996: 111). Тема школовања се ретко отвара, а кад се помене не доводи ни до каквог разрешења. Када Стрнишу колега карикатуриста пита зашто губи време на студијама права кад црта, глуми и склон је уметности, и потом му предлаже да упише нешто што ће лако завршити, он разговор пресеца узвиком: „Човече, баш ме брига за резултат. Баш ме брига за све!” (Станишић 1996: 145). Кад га отац напада зато што не полаже испите а мајка тражи изговоре за њега, Стрниша искрено признаје да је отац у праву: „У ствари, мене права не занимају, мораћу да се окренем чему другом, где ћу исто тако бити неуспешан. Студије ме таман толико занимају колико лањски снег...” (Станишић 1996: 148). Размишља о већем послу са цртањем који бу му помогао да оде „преко гране”. Ипак, Стрниша је далеко од праве акције, што доказује и ово његово размишљање: „Каква су ово времена наступила у којима је и смишљање обичне могућности за спасење душе постало тешко. Не мора она да буде остварива; сама замисао, макар нереална, за бића умотана дебелим чамотињом представља успех...” (Исто).

Холденово одбијање одрастања опште је место критике. Кроз читаву књигу, кроз шуму критичких ставова упућених свему и свачему, провлачи се мотив фаворизовања деце и детињства. Једине особе о којима Холден има недвосмислено позитивно мишљење су његов покојни млађи брат Али, који је умро у једанаестој години, и десетогодишња сестра Феба.<sup>16</sup> Ако је Али вечно заустављен у неви-

<sup>16</sup> Питер Сенг у тексту о Холденовом „неодраслом свету” каже: „The world he wants is a world of children or children-surro-

ности детињства, Феба је оштроумна и веома зрела за своје године и нема ништа против одрастања.<sup>17</sup> Ипак, Холдену је и њена позиција нешто за чим че-зне, па њена придиковања не схвата као придиковања одраслих, иако су у суштини иста.<sup>18</sup> Холден не жели да одрасте, он жели ствари остану заустављене у времену, као што то тврди инспирисан посетом музеју: „Неке ствари треба да остану такве какве јесу. Лепо би било кад бисте могли да их стрпате у једну од тих великих стаклених витрина и само их оставите тамо. Знаш да је то немогуће, али је свеједно штета” (Селинџер 2018: 131).

Ни Стрниша не воли промене, како сам тврди.<sup>19</sup> И он цени детињу природу. За своју прву велику љубав, шеснаестогодишњу Наду, каже да је „велико дете, по природи добро и послушно” (Станишић 1992: 118). Чак и док је с њом у вези, он је посматра као чисто биће, што је у супротности са његовом самодекларисаном „опседнутошћу сукњом”.<sup>20</sup>

gates like the nuns. He would people it with little girls whose skates need tightening, little girls like his adored sister Phoebe; with little boys like the ones at the Museum of Natural History, filled with exquisite terror at the prospect of seeing the mummies. It would include small boys with poems on their baseball gloves like his brother Allie who died some years ago from leukemia and so has been arrested in permanent youth by death. The chief citizen of Holden's world would be the little boys who walk along the substone and sing: If a body catch a body / Coming through the rye” (Seng 1964: 64).

<sup>17</sup> Ако је Холден Петар Пан, Феба је Венди, за коју сам Бари каже да је „била од оних особа које воле да порасту” (Џејмс Метју Бари, *Петар Пан*, превод Александар В. Стефановић, Пчелица, Чачак, 2013, стр. 160).

<sup>18</sup> „...прерано и неповратно протеран из света невиности у свет искуства, Холден Колфилд неизлечиво тугује због губитка детиње визије света. Отуд његов наглашени презир према целокупном систему вредности света одраслих, а отуд, највећим делом, и његова безмерна љубав према Фиби: она је оно што је он донедавно био, и што никад више неће моћи да буде” (Ђурић Рауповић 2018: 36).

<sup>19</sup> „Мада промене не волим, треба бар у нечему да останем доследан” (Станишић 1997: 141).

<sup>20</sup> „У нечему најискренијем и најчистијем што се изнедрило из моје душе, волео сам ту девојку истинском, чистом, платон-

Кад га најбољи друг Драган пита како то да они и не помишљају на „оне ствари”, Стрниша му у егзалтираном експозеу објашњава да је она узвишено створење, изнад овог света, „мала, недозрела јабука, неприкладна за простоту” (Исто: 121). Кад се растаје од Стрнише на железничкој станици након Драгановог погребa, Нади се низ образ котрља „велика, бистра, искрена, дечја суза” (Исто: 179). Чак и друга Стрнишина љубав, Анђела, која је старија од њега, завршила је факултет и иза себе има пропали брак, за њега је „joш увек добро дете” (Станишић 1996: 36). Он се брине о њој, за шта му се пружају прилике јер Анђела има здравствених проблема. И после дуге паузе, кад се поново сретну, Стрниша о њој размишља као о „недужној девојци” (Исто: 201). И у својој следећој девојци, Дарји, Стрниша види дечје особине – једноставност, стидљивост и отвореност. Кад Дарја Стрнишиној мајци Сузани преда струк орхидеје, пољуби је „као што свако добро дете љуби своју мајку” (Станишић 1997: 88). Коначно, у трећој књизи, Стрниша постаје заштитник неприродно осамостаљених бизнис-клинаца, код којих *лака лова* ипак може да изазове и тешку трагедију, као што је погибија Максиме, једне од припадница *фирме*. Најзад, последња Стрнишина љубав у најави, Тајна Марковић звана Рат, заиста је дете, шеснаестогодишњакиња, клинка која „не уме да се љуби”. Двадесетдвогодишњи Стрниша, који остаје на месту док остали одлазе, прихвата ово дете-девојку које га је одабрало: „Знаш, почећу да се пушим. Узрок томе биће ово стасало дете, генерална директорка. Срце 'Алек трејда', а сада срце моје” (Станишић 1997: 138). Могло би се рећи да Стрниша донекле остварује Холденов сан

ском љубављу (...) Временом сам на себе навукао патину чувара, заштитника, брижног старијег брата, готово оца. У свему томе најмање сам био Надин *дечко* у правом смислу речи” (Станишић 1992: 120–121).

и сам постаје нека врста ловца у житу. Он се на крају претвара у чувара генерације свог брата (зове их „деца”), тиме што постаје њен хроничар и пише књигу која се зове *Алек ѿрејд*. Али и не само тиме. Да би и његово *хѿење* било активирано, роман се завршава тако што он чека да се његова нова љубав, која припада генерацији те угрожене деце, врати из неке врсте изгнанства.

Али вратимо се на почетак. Трилогија о Стрниши Липићу Слободана Станишића по много чему се не уклапа у модел џинс-прозе, али њен протагониста поседује особине због којих несумњиво јесте далеки рођак Холдена Колфилда. Његова *сѿаѿиичносѿ* још јаче је наглашена управо захваљујући *развоју* догађаја и ликова око њега. И његово бунтовништво, што је карактеристика која је код Холдена најупадљивија, постаје, зачудо, још више *холденовско* што време више пролази. Иако су Холденови проблеми дубљи и тежи од Стрнишиних, код обојице се може констатовати да бунт који осећају потиче *изнуѿира*, спољашњи изазови су само додатни импулс.<sup>21</sup> Стрнишина *холденовиѿина* најбоље се види ако се контрастира са побуном генерације његовог шест година млађег брата Александра. И они се супротстављају свету одраслих и естаблишменту оличеном, између осталог, у школи, али то чине на начин који се веома разликује од Стрнишиног. Далеко од било каквог „нехтења”, они наступају као прерано сазрели предатори који не желе да негирају позиције моћи већ да их присвоје. Кад шеснаестогодишњи Александар, попут Стрнише или Холдена, напусти школу, то није због незадовољства собом и светом већ због потреба *бизниса*. Укратко – у свету који се мења Стрниша Липић своје одрастање одржава на *минимуму*, што га квалификује

<sup>21</sup> Вилијам Вајганд тврди да Холден није у толикој мери жртва друштва колико је жртва властите духовне оболелости (Weigand 1987: 6).

за чланство у клубу „Петар Пан”, у којем већ деценијама почасно место заузима Њујорчанин Холден Колфилд.

## ЛИТЕРАТУРА

- Љуштановић, Јован (1993). Балкански Ловац у ражи. *Детѿињсѿиво*, год. XIX, бр. 1–2, стр. 45–46.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (1998). Бил Гејтс на балкански начин. *Детѿињсѿиво*, год. XXIV, бр. 1. стр. 57–59.
- Селинѿер, Џером Дејвид (2018). *Ловац у жиѿу*. Превео Флавио Ригонат. Београд: ЛОМ.
- Станишић, Слободан (1992). *Танго за ѿроје*. Београд–Бездан: Просвета копродукција – МИГП „Војводина”.
- Станишић, Слободан (1996). *Седмо небо*. Београд: БМГ, Београдско машинско-графичко предузеће.
- Станишић, Слободан (1997). *Алек ѿрејд*. Београд: БМГ, Београдско машинско-графичко предузеће.
- Bloom, Harold (ed.) (1987). *J. D. Salinger*. New York – New Haven – Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Ђурић Пауновић, Ivana (2018). Rađanje pobune iz duha popularne muzike: muzičke reference u romanu Lovac u raži. *Годишњак филозофског факултета у Новом Саду*, Књига XLIII–2, 29–39.
- Eraković, Borislava (2002). *O prevodenju urbanog američkog supstandarda*. Novi Sad, Pokrajinski sekretarijat za kulturu, obrazovanje i nauku.
- Flaker, Aleksandar (1983). *Proza u trapericama*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Hameršak, Marijana i Zima, Dubravka (2015). *Uvod u dječju kniževnost*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
- Paunović, Zoran (2017). *Prozor u dvorište*, Beograd: Geopoetika.

Seng Peter J. (1964). The Fallen Idol: The Immature World of Holden Caulfield, in: William F. Belcher and James W. Lee (ed.). *J. D. Salinger and the Critics*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, Inc., pp. 60–68.

Weigand, William (1987). J. D. Salinger: Seventy-Eight Bananas, in: Harold Bloom (ed.) (1987). *J. D. Salinger*. New York – New Haven – Philadelphia: Chelsea House Publishers, pp. 5–17.

Mirjana S. KARANOVIĆ

STRNIŠA, OR ON (IM)MATURITY  
Slobodan Stanišić and Salinger Paradigm

Summary

The paper analyzes the character of Strniša Lipić, the protagonist of the Slobodan Stanišić's trilogy composed by the novels *Tango za troje*, *Sedmo nebo* and *Alek trejd*. Based on Alexander Flaker's theoretical assumptions in the book *Proza u trapericama*, these novels are compared to fiction denoted by the notion of the Selinger paradigm. Through several key features of that prose (the principle of contestation, juvenile-adult opposition, intelligent storyteller, self-aware storyteller, non-developing protagonist) and by comparing the characters of Strniša Lipić and Holden Caulfield, it is concluded that Stanišić's novels as a whole have more characteristics of developmental of the novel than the concept of Selinger's paradigm allows, but that the protagonist himself has traits that bring him closer to heroes who resist growing up.

Key words: Slobodan Stanišić, J. D. Salinger, jeans prose, bildungsroman, growing up

UDC 821.163.41–93–31.09 Stanišić S.

◆ Милена Ж. КУЛИЋ  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Република Србија

## ДИЈАЛОГ И ДРАМСКИ ЕЛЕМЕНТИ У РОМАНУ *СЕДМО НЕБО* СЛОБОДАНА СТАНИШИЋА

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте анализа дијалога и драмских елемената у роману *Седмо небо* Слободана Станишића. Циљ истраживања јесте да се открије улога драмских елемената композиције и стила у овом роману, као и у роману *Танго за троје*, на који се указује као на помоћну литературу кроз љубавне пустиловине јунака *Седмо небо*. Пажња ће бити усмерена на присуство драмских и наративних елемената, посебно на дијалогске секвенце, као и на карактеристике које Станишића приближавају драмском писању за децу. Уплив драмских елемената на пољу композиције, стила и тематике битна је карактеристика његовог прозног опуса и стога би истраживању требало приступити имајући у виду његово драмско стваралаштво. Најзад, осврнућемо се на то у којој мери је присуство драмских елемената оријентисало писање за децу Слободана Станишића, приближавајући педагошке и васпитне методе које у роману користи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дијалог, драма, дечја књижевност, нарација

Драмска атмосфера романа *Седмо небо*, која прати младића Липића, представа је највишег степена заљубљености (в. Лакићевић 2005: 211). Управо љубав тог младог студента одређује темперамент и ритам овог романа – поетске елементе и лирске слике, исто тако и односе међу људима и разрађене дијалоге и драмску радњу. Уплив драмских елемената на пољу композиције, стила и тематике битна је карактеристика овог Станишићевог дела и стога би истраживању требало приступити имајући у виду његове радио-драме (*Роботи*, *Цейни зоолошки врт*, *Хиљаду неједнаких комадића*, *Кућерина*, *Витаминизирана плаутиоменехмијада* и *Пасја ноћ*), драме (*Била једном два робота*, *Излет на чудно зелено*, *Никола и сипрашни змај*, *Посетила малом ућлу*, *Дружење са Ивицом смејачем*, *Летачи и љавосече*, *Шума на крају собе*, *Јава у сновиграду*, *Хало земља*, *Липе*, *Кесленови*, *изре* и *Диги чии*) и друге романе, као што је роман *Танго за троје*, на који се указује као на „помоћну литературу” кроз љубавне пустиловине јунака романа *Седмо небо*. Развијени дијалози, који у већој мери представљају сложене односе међу људима, одјек су јунакове младости и јунаковог града, који углавном разуме и види кроз чула (вид, слух, мирис) и на њега реагује осећањима, као и сваки уметник. „У таквом стању, јунак романа лебди кроз свој град и кроз своју младост и кроз ову књигу” (Лакићевић 2005: 211). Морално-психолошке и социјалне дилеме које има јунак дубоко проживљава кроз призму љубавних догађања, у трагању за смислом, разлажући своју филозофију живота и љубави. Љубавни доживљаји ређају се градацијом (в. Лакићевић 2005: 212) као у некој доброј драми, а јунак, попут колекционара, сакупља искуства и љубавна сазнања. Присуство драмских елемената оријентисало је у много чему писање за децу Слободана Станишића, обухватајући педагошке и васпитне методе које у роману користи, мо-

дификоване и ублажене. У том смислу, неизбежно је споменути позоришне представе које јесу значајан уметнички приказ Станишићевих достигнућа и показатељ да је драмско за децу присутно не само у драми већ и у поетском и прозном изразу. Представа *Јава у сновиграду* се, примера ради, у режији Наде Бјелогрлић, задржала десет година на репертоару Позоришта младих, а у представама као што су *Мађија*, *Ретка шетња*, *Заувио је ћушао Игор* играле су Бранка Веселиновић, Ружица Сокић и Рада Ђуричин.

У таквом драмски формираном тексту, дијалогски разуђеном, битне реплике, драмски речено, припадају и Наталији Ружичић и Јефимији, оној о којој јунак пише овако: „Лепота је свуда око нас, свет је блистав, зеленило плеше, животиње су добре, људи још бољи, краће речено, Јефимија ме је очарала” (Станишић 2005: 134). Заједно са драмском кулминацијом, љубавна открића и доживљаји ређају се, такође, градацијски. На овај начин аутор артикулише потребу да у прозном облику изгради драмску структуру, а ако се томе придода природна усмереност, залагање књижевности за децу за едукативни или етички циљ, онда долазимо до закључка да драмски потенцијал овог романа и скуп сценских поступака доприносе стварању позоришне и драмске атмосфере којом се утиче на реципијента, што је изузетно важно имајући у виду да је реч о млађој читалачкој публици. Уочљиво је да је дијалог важна стилска одлика романа *Седмо небо*, чиме се постиже већи „учинак збиљског” (Вити 2000: 70), што је у књижевности за децу веома значајно. Јован Љуштановић у студији *Брисање лава*, пишући о поезији за децу, подсећа да књижевност за децу „већ по свом називу и по основном концепту, мора бити дијалогска, она непрестано води, отворенији или скривенији, дијалог између одраслих и деце” (Љуштановић 2009: 23). Догађајност и збивања у књи-

жевности за децу читљива је „у драматичности дијалога која се не огледа само у супротстављености карактера, у заплету, у спољашњој ситуацији него и у контрастирању језичких исказа” (Млађеновић 2017: 72). Прецизније речено, сценски потенцијал овог романа разматра се као саставни део текста који се може у потпуности разумети читањем, независно од сценског и позоришног извођења. Исто тако, морамо имати у виду оно што је Никола Јеврејинов писао:

Човек се театрализацијом и драматизацијом брани од општег хаоса. Можда можемо разумети биће позоришта као организовани хаос на сцени, као мрежу значења у којој су уплетени људи у сукобу, у којој је радња време/простора, материјално и духовно у процесу дела на сцени. Управо зато позориште постоји само једанпут, Сада и овде. Сад и никад више (Јеврејинов 2004: 15).

Имајући то у виду, можемо говорити о драмском потенцијалу једног романа, без обзира на чињеницу да је педагогија одавно запазила да позориште има интегративну функцију. Наравно, тако схваћени драмски елементи романа налазе се расути у тексту, а управо ти и такви елементи доводе до преокрета, преображаја, али и дејством хумора драмску радњу окрећу у смеру који је супротан од очекиваног.

Јунак романа *Седмо небо*, као сарадник хумористичког часописа *Јез*, црта карактере иронички интонирано, те су на такав начин грађени и дијалози, садржавајући у себи специфичан хумор, игру речи и комичне ситуације. Овај роман Слободана Станишића несумњиво има драмски и сценски потенцијал, који подразумева скривену или нескривену али делотворну снагу која управља радњом, организује значење дела и омогућава разумевање мотивације ликова и заплета. Драмски и сценски потенцијал јесу „снага и сценске могућности датог дела; оно што у једном тексту – који може и да не буде драмски

– тражи сцену” (Саразак 2015: 173). Овој групи припадају и сценски поступци који доприносе стварању позоришне и драмске атмосфере којом се утиче на реципијента, што је посебно важно када говоримо о дечјој књижевности. О томе пише и Слободан Станишић у поглављу „Међугенерацјске обзирности”, где напомиње шта за њега значи драмски набој: „рашчлањивање појединих проблема, што се обичним говором назива свађом између оца и сина, имало је, у нас, неку чудну, притајену експлозивност, подслојни *драмски набој*” (Станишић 2005: 27). Дакле, драмски елементи у *Седмом небу* понављају се повезују са породичном драмом, тј. са ситуацијама које укључују чланове породице и пријатеље младог Стрнише. На неколико места аутор подсећа на велике драмске писце, као што је нпр. Шекспир, у разговору главног јунака са Анђелом:

– Да се нашминкам сутра? – изненади ме питањем.  
– Моји прохтеви сутра имају слободан дан. Дакле, драга моја дамо, поступите као Шекспир – како вам драго (Станишић 2005: 35).

Питање рецепције драмског дела за децу и уопште дијалогске и драмске форме у роману, односно његове сценске реализације, неодвојиво је од питања односа уметности и стварности. У есеју „Године учења и године лутања једног позоришног критичара” Јован Христић говори управо о томе: „За децу, позориште је стварност далеко више него за нас такозване одрасле, то значи да позориште за њих има густину и интензитет стварности, који више никада неће имати” (Христић 2002: 7). Љубиша Ђокић, говорећи о суштини односа дете–позориште и дете–драмско, наглашава да „деца могу да доживе тако интензивно позоришну представу да збивања у њој прихватају као саму реалност. Отуда им треба прићи веома опрезно и крајње одговорно” (Ђокић 1991: 142). У једном аутопоетичком ставу Стеван Пешић

сублимира став којим се наглашава њихова оспособљеност за рецепцију позоришног дела: „Позориште је једно за децу и одрасле, разлика међу њима је само у језику” (Пешић–Лазич 1991: 155). Критичари који су писали о драмским и позоришним делима за децу (Јован Ђирилов, Мухарем Первић, Владимир Стаменковић, Слободан Селенић, Радомир Путник, Дејан Пенчић Пољански, Феликс Пашић, Александар Милосављевић, Маша Јеремић, Бошко Милин, Ана Тасић и други), по мишљењу Миливоја Млађеновића, немају „посебна мерила за драму за децу, приступају јој с истим критичарским инструментима које примењују када говоре о представама за одрасле” (Млађеновић 2017: 10).<sup>1</sup> Такви критички закључци, без обзира на то да ли говоримо о позоришним и драмским комадима или само драмским елементима у одређеном делу, показују да је драмски израз деци врло близак, па се стога врло често прибегава и драматизацијама у српској драмској књижевности за децу, за потребе извођења на позоришним сценама.

Разумљиво, књижевност за децу има важан задатак – да подучава и врши мисију добра и радости. И зато, ценећи примере „високих етичких и друштвених норми” које у њој налази, педагогија ову област књижевности посматра као сазнајно средст-

<sup>1</sup> Да је продукција представа за децу и уопште драмских текстова за децу у несразмери према броју публикованих драмских текстова показује чињеница да је у последњих шездесет година изведено преко 600 драмских текстова домаћих аутора, а у облику књиге је штампано мање од стотину књижевно вредних текстова. Овакав податак, према мишљењу Миливоја Млађеновића, упућује на следеће закључке: „да поједина драмска дела могу бити предлог, добар сценски материјал за атрактивну и узбудљиву позоришну представу, а да при том не морају да садрже књижевно-уметничку вредност; да велики број драмских дела за децу има искључиво пригодан забавни, едукативни, огољено педагошко-дидактички карактер и намену (новогодишњи шоу-програм, итд.). Ретко да неки драмски писац, чак и они од највећег угледа којима је комерцијализација страна, нема драму у којој се у наслову не помиње Нова година” (Млађеновић 2017: 10–11).

во (в. Млађеновић 2017: 20). Дидактичност није далеко од тенденције која у књижевности значи намерно и нескривено пропацирање идеја, уместо да те идеје буду само наговештене у делу, без изричите поруке. У Станишићевом роману *Седмо небо* налазимо пример доброг „моралног исправљенија”, моралног подучавања: у роману се љубав награђује, по правилу, већим добром и лепим осећањима и срећом (в. Лакићевић 2005: 213). Стилским поступцима и књижевним преседеима, у овом роману долази до својеврсног мешања жанрова, те се уочавају и пародија, сатира и параболо као чести облици, поред хумора који је проткан кроз све дијалогске фрагменте у роману. У *Седмом небу* поучне црте наглашене су врло дискретно, без круте дидактичности по налогу идеологије, иако је дидактичност „као чинилац књижевног испољавања неизбежна појава у књижевности за децу”:

Деца и немају други пут него да иду према свету одраслих, значи, морају бити подучавана и васпитавана. Поричати право књижевности да садржи и поуку, као и право читаоцу да је уочи и прими, био би нормативизам опасан као и сваки други (Љуштановић 2004: 27).

Станишић прилагођава и подешава драматуршку структуру свог дела жанровским одликама романа. У роману има простора за дуже монологе и успорену радњу, до које ипак не долази. Писац настоји у дијалозима да се ослободи мноштва речи, великих увода, припрема и образложења, размишљања и психологизирања. Начин на који су писане импровизоване дидаскалије, односно заповести у роману, које могу заменити дидаскалијске коментаре, сугеришу велику динамику:

Увек ме је занимало како се осећају људи који живе у становима-музејима. Ствари тамо немају већу употребну вредност, одавно су се претвориле у успомене. Намештај, завесе, уметничке слике, породичне фотографије, вазе без



цвећа, пепељаре, фигуре од порцулана, кристала и керамике, све представља само живот прошлости, непомични дах минулих времена. Овакво размишљање није нимало чудно ако седите у фотељи каквом је Луј XIV знао да почасти свој доњи део леђа, измучен и нажуљан дуготрајним јахањем (Станишић 2005: 19).

Иако је реч о делима за децу, Станишић суочава читаоца са свим карактеристикама нашег менталитета. Као и у драмским текстовима, Станишић не избегава теме које намеће наша актуелна стварност, нити се либи да, на пример, назначи „одређене друштвене појаве” у *Седмом небу*: „Ваљда неће тражити од мене да се упишем у књигу утисака. А што да не, баш бих најжврљао две-три речи. Уосталом, и сам Стеван Сремац био би задовољан када би знао какав се старински простор скрива у улици са његовим именом” (Станишић 2005: 19). Представљен је и наш простор, у потпуности препознатљив:

Читав простор пред црквом Светог Марка до Булеvara и добар део Ташмајданског парка био је испуњен до последњег места. А кад су после обреда термити навалили на Хајат, тешко их је било избројати. Према неким проценама веселило се брат брату две хиљаде сватова, као да се жени цар Душан Силни (Станишић 2005: 24).

Чини се да је заинтересованост за друштвену стварност у овом роману присутна у знатно већој мери у односу на друге Станишићеве романе, те је реч о породици и љубави, са свим проблемима (везе, материјални положај, склад, топлина, љубав, нарушавање тог склада...).

Употребом доскочица, фраза, изрека постиже сличан ефекат као и фактима актуелне стварности, посебно код старије публике, а то је сатирично и иронијско дејство:

– Знаш шта је ново? Нису нам објавили ништа!

– Шта ли те је ту толико обрадовало?

– Како шта? Па пропашће! Нико неће да чита лист са овим недуховитим шкработинама (Станишић 2005: 37).

Такав учинак имају и духовита, поетска поређења, завршне реплике и реплике унутар сцена које су врло често упућене читалачкој публици, чиме се успоставља интеракција са публиком, попут оне у луткарским представама Александра Поповића. У дијалозима, али и ван њих, овај роман има мноштво духовитих коментара и фрагмената. У Фрајевој подели, то је трећа категорија којом се наглашава главно стремљење књижевности: комично као оно „које јунака мири са друштвом”, за разлику од трагичног, „које га из њега издваја”. То је карактеристично за књижевност за децу уопште (в. Млађеновић 2017: 29). Јован Љуштановић сматра да је „књижевност за децу узела слободу да озбиљан садржај контаминира хумором, да га пародира, да га не само деградира, него и разрађује” (Љуштановић 2004: 45). Присуство комичног се, дакле, намеће као законитост, општа одлика књижевности за децу и романа Слободана Станишића. Такви су, на пример, следећи дијалози:

– Шта је ту чудно? – рече шмрчући. – Нисам ваљда једина која сачекује муштерије по угловима. Зар не личим на праву...

– ...продавачицу љубичица – завршим, растерујући претходне мрачне мисли и препознајући повод тих размишљања.

Анђела рашири своје крупне очи. Није очекивала овакво разрешење. Престаде да плаче.

– Колико ћете платити за овакву протуву?

– Пет милиона пољубаца! – рекох пошто сам је одмерио.

– О, купујете ли ви женску, или непокретну имовину?

– Знам шта вреди – одговорих осврћући се да видим где је онај са колима (Станишић 2005: 16).

Осврнем се према породичним фотосима и загледам.

– Да, мој супруг – рече поносна што ми чита мисли.

Овлашно загледам младог човека у униформи.

– Официр?

– Неее, то је улога.

– Глумац! – ускликнем раздрагано.

– Нее, инжењер. Али склон уметности. Одиграо је преко сто улога у слободном времену. И Ромеа, и Хамлета, свашта (Станишић 2005: 25).

Када је реч о *Седмом небу*, уочавамо већ у поднасловима да се писац на духовит начин односи према жанровима и темама: „Разносач девојака”, „Момачке вечери траже жртве”, „Сновиђења лепота давних”, „Међугенерацјске озбиљности”, „Кестен пире и жута ружа”, „Улазак у свет смеха и трауме младости ране”, „Скитња по облацима”, „Каракас као катастрофа” итд. Таква структура романа, замишљена у четири дела, осим што показује смисао за хумор и досетке, може представљати и својеврсну, начету и окрњену, драмску структуру, тј. чинове у драми. То није случајно изведен закључак: Слободан Станишић се још као ученик бавио глумом, а потом завршио драматургију и за прву радио-комедију добио награду Радио Београда. Драмски импулс, дакле, постоји и манифестован је кроз сценарије, позоришне комаде, радио-драме, радио-комедије итд. Уколико попут Јеврејинова посматрамо позоришну уметност и разматрамо свеprisутство театарског инстинкта у човеку и свету као моћ свега живог и свега што се трансформише у егзистенцијалним процесима свеукупне природе и цивилизације у њој, онда, с разлогом, можемо приступати и драмским елементима у роману Слободана Станишића, уверени да је позориште нужност изражавања драмских и театарских инстинката у човековој природи и друштвеном животу. Слична мисао налазила се на улазу у Шекспиров Глоб театар – *Цео свет је позориште*. И зато ће Шекспир надахнуто писати

у *Како вам драго*: „Па цео свет је глумиште где људи / и жене глуме, свака има ту / излазак свој и одлазак, и свака / одглуми много улога свог века” (Шекспир 1963: 156).

Са Слободаном Станишићем српска књижевност за децу изашла је из оквира „еснафске затворености”, која истовремено означава једну врсту ограничености. Утилитарну васпитност, када су деца у питању, заменила је друкчијим поступком, и окренула се општим токовима развоја европске књижевности за децу и уметности у целини, уважавајући оно најбоље, прилагођавајући га нашем менталитету и нашем поднебљу. Роман *Седмо небо* углавном је по мери пажње млађих читалаца, иако је, по структури и причи коју гради, по мери и нешто старијих љубитеља књижевности. Оне буде лако схватљиву причу, унеколико драмски интонирану, прожету ненаметљивом поуком. Овај роман одликују духовите ситуације у којима се принцип комичног спаја са принципом дидактичког. Да овај роман иде у корак с новим генерацијама и да у себи крије драмски набој новог доба показују и последње реченице:

Ту ми севну пред очима. Види ти нову генерацију. Врло су практични. Човече, осећам да сам матор. Тешко ћу се, са овим застарелим схватањима, уклопити у неки нови век (Станишић 2005: 210).

## ЛИТЕРАТУРА

- Biti 2000: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene kulturne i književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska.  
 Ђокић 1991: Ђокић, Љубиша, Лазић, Радослав, *О драми за децу*, Нови Сад, *Сцена*, бр. 4–5.  
 Јеврејинов 2004: Јеврејинов, Николај, *Позориште по себи као такво*, у: Лазић, Радослав, *Филозофија позоришта: од Платона до Камија*, Библиотека Теорија драмских уметности, Београд.

- Лакићевић 2005: Лакићевић, Драган, Главно човеково осећање, у: Слободан, Станишић, *Седмо небо*, Bookland, Београд.
- Љуштановић 2004: Љуштановић, Јован, *Црвенкаиа грицка вука*, Нови Сад, ДОО Дневник – новине и часописи, Змајево деце игре, Нови Сад.
- Љуштановић 2009: Јован Љуштановић, *Брисање лава*, Нови Сад: ДОО, Дневник новине и часописи.
- Млађеновић 2017: Млађеновић, Миливоје, *У замку замки: драмски потенцијал поезије и прозе за децу*, Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору.
- Пешић 1991: Пешић, Стеван; Лазић, Радослав, Писати за децу, *Сцена*, Стеријино позорје, Нови Сад, бр. 4–5.
- Саразак 2015: Жан Пјер Саразак, *Поетика модерне драме: од Хенрика Ибзена до Бернара Мари Колтеса*, Клио, Београд 2015.
- Станишић 2005: Станишић, Слободан, *Седмо небо*, Bookland, Београд.
- Христић 2002: Христић, Јован, *О изражању за позориштем*, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин 2002.
- Шекспир 1963: Виљем Шекспир, *Како вам драго*, превели Боривоје Недић и Велимир Живојиновић, 11. чин, 7. сцена, Култура, Београд 1963.

this novel, as well as the novel *Tango za troje* (*Tango for Three*), which is referred to as supporting literature that points to the secondary literature through the love adventures of the hero of the *Seventh Heaven*. The focus will be on the presence of dramatic and narrative elements, especially on the dialogue sequences, as well as on characteristics that brings Slobodan Stanišić closer to playwriting for children. The influence of dramatic elements in the field of composition, style and subject matter is an important characteristic of his prose oeuvre, therefore his dramatic work should be included in the research. Finally, we will see to what extent dramatic elements have oriented Slobodan Stanišić's writing for children, approximating the pedagogical and educational methods he uses in the novel.

Keywords: dialogue, drama, children's literature, narration

Milena Ž. KULIĆ

DIALOGUE AND DRAMATIC ELEMENTS  
IN THE NOVEL *SEDMO NEBO*  
BY SLOBODAN STANIŠIĆ

Summary

The subject of this paper is the analysis of the dialogue and dramatic elements in the novel *Sedmo nebo* (*Seventh Heaven*) by Slobodan Stanišić. The main goal is to research the role of dramatic elements of composition and style in

◆ Биљана Т. ПЕТРОВИЋ  
Библиотека града Београда  
Република Србија

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

ДЕТЕ КАО ЧИТАЛАЦ:  
ВИДОВИ  
РАЗУМЕВАЊА  
КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА  
НА ОСНОВУ  
ЛИТЕРАРНОГ  
КОНКУРСА  
„ЧИТАМ, ПА ШТА”

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Рад се бави рецепцијом књижевних дела на конкурс „Читам, па шта” Библиотеке града Београда, осмишљеног као пројекат којим се подстиче читање ученика основне школе. Учесници конкурса писмено и/или ликовно изражавају доживљај и разумевање укупно пет предложених књига. Рад је ограничен на ученике млађих разреда, а посебна пажња посвећена је стваралачком читању и оригиналним радовима ученика трећег и четвртог разреда, инспирисаним прочитаним делима. Узимајући у обзир субјективност индивидуалне рецепције, која зависи од природе књижевног дела, али и од претходног читалачког искуства, посредничке улоге одраслих, као и узрасних, етичких и других друштвеноисторијских фактора, изводе се закључци о приступу књижевним делима, читалачком сензитивитету и интересовањима савремене деце.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: рецепција, читање, уметнички доживљај, критичко мишљење, дечје стваралаштво, литерарни конкурс, библиотека

На путу између читаоца и књиге, али и на путу детета читаоца између школе и куће, налази се и библиотека, чија је једна од најважнијих улога развијање читалачких навика најмлађих. У циљу промовисања читања, подстицања критичког мишљења и естетског укуса код деце, Библиотека града Београда осмислила је пројекат под називом „Читам, па шта”. Реч је о литерарно-ликовном конкурсима чија су циљна група ученици основне школе од другог до осмог разреда. На сајту [www.citampasta.rs](http://www.citampasta.rs) налазе се наслови књига које ученици треба да прочитају и да свој читалачки доживљај представе писменим путем и/или цртежом.<sup>1</sup> Библиотекари Дечјег одељења Библиотеке града Београда изабрали су наслове према узрасту ученика и књижевноуметничкој вредности дела, али и према читалачком интересовању деце – посетилаца библиотеке. Без обзира на велике разлике у укусима конкретних читалаца, примећује се да су у млађем узрасту (на основу увида у изнајмљивање одређених наслова и дечјих препорука омиљених књига забележених у библиотеци) најпопуларнија савремена дела забавног

<sup>1</sup> Овом приликом разматрају се само литерарни радови млађих основаца. Специфичност Конкурса је у томе што избор радова из појединих школа треба да сачине и имејлом пошаљу Библиотеци града школски библиотекари, али то чине и учитељи, родитељи и, у старијем узрасту, сама деца. Радови се постављају на сајт на коме су јавно доступни. Конкурс има три круга и у првом се читају три књиге, а у другом и трећем још по једна. Одлука да се са класичне форме конкурса какав је нпр. „Читалачка значка” пређе на електронску форму има везе са појавом нових технологија и медија и њиховим утицајем на промену читалачких навика деце. Сведоци смо проширивања улога библиотеке у складу са савременим добом, те нове технологије: микробитови, 3Д штампачи, 3Д оловке и сетови за лево-програмирање у библиотеци налазе и место и децу кориснике. Зато се траже начини да се читање и уживање у књижевним делима на неки начин споје са новим медијима и технологијама.

карактера, попут серијала романа у стрипу *Дневник шоњавка* Цефа Кинија, *Дневника ширеберке* Рејчел Рене Расаел, као и књиге о авантурама миша Церонима Стилтона. Поред тога, не замире велико интересовање за Харија Потера и епску фантастику, али и за кратке забавне форме попут вицева. Имајући у виду интересовање деце за најновија дела, за Конкурс су одабране већином књиге из савремене домаће и стране књижевности за децу, али и класици попут романа *Роња, разбојничка кћи* Астрид Линдгрен. Упадљиво је да није уврштено ниједно драмско, као ни поетско дело (изузев збирке песама *Плави чујерак* Мирослава Антића, задате ученицима осмог разреда). Такав избор последица је прилагођавања дечјем интересовању првенствено за прозу, док поетска и драмска дела ученици позајмљују само онда када су им потребна за школску лектуру, као избор за такмичење у рецитовању или похађање школе глуме.

Савладавање писменог изражавања деци је тешко, па је помоћ одраслих очигледна посебно у другом разреду, што је отежавало анализу радова, јер понекад није било јасно колико су деца изнела своје утиске, а колико су то ставови одраслих. Упоређивање радова ученика старијих разреда са радовима млађих основаца показивало је да су радови у млађим разредима вештије написани, стилски успелији, понекад са дугачким реченицама које не одговарају начину изражавања деце. Понегде се сасвим изгубио аутентичан дечји доживљај, али су зато били занимљиви они радови у којима се примећује да одрасли кроз разговор о делу води дете и помаже му да писмено уобличи своје утиске. Понекад се о читању пише као о уживању са целом породицом: „Пуно сам се смејала док сам читала ову књигу. На крају смо књигу прочитали два пута сви заједно: моја мама, сестра, тата и ја” (Јана Лаништанин, други разред, о књизи *Ја и моја сестра* Клара Димитра

Инкиова), или о читалачком подстицају родитеља: „Мама ми стално прича да читањем књига учим и срећем се са новим догађајима и особама” (Милош Мудреновић, други разред, поводом *Стреха од књиџе* Сузана Тамаро).

Због тога што тек у школи уче како да разумеју књижевна дела и на шта треба да обратe пажњу, радове пишу по утврђеном плану, посебно они најмлађи. Најчешће се издвајају: подаци о писцу (у уводу или на крају), тема, ликови (главни, споредни), особине ликова, ређе место и време радње, дело се препричава, истиче се порука. Из таквих радова не може се „осетити” читалачки доживљај детета. Каткад се, додуше, парафразирање преплиће са личним утиском о делу или се утисак накнадно издаваја. Зато су се као занимљивији за анализу издвојили радови мање „школског” карактера, из којих се више види личност савременог детета.

У књизи *Читањем ка стварању, стварањем ка читању* Павле Илић, Оливера Гајић, Миланка Малковић и Софија Кошничар полазе од тога да „читалачка имагинација ствара сопствене светове, па је већ свако ваљано читање књижевнога текста и стваралачко делање” (Илић и др.: 7). Ослањајући се на истраживања немачке теорије рецепције у науци о књижевности и англоамеричке нове критике, која на релацији аутор–дело–читалац читаоца ставља у центар пажње, аутори истичу узајамност читања и стварања. Књижевна дела се „не читају само зато да би се у њима тражиле ’поруке’, а које писци с правом поричу да их пишу” (Илић и др.: 11).

Ипак, у пристиглим радовима, а то су углавном радови мањег броја деце која већ имају афинитет према читању, изгледа да тражење поруке представља крајњи циљ, а педагошка поука оно што се очекује од књижевног дела. Чак се и књига Дејана Алексића *Кога се тишче како живе тишче*, која се по својој природи опире таквом приступу, понекад по

аутоматизму рецепира првенствено са становишта: чему нас ово дело учи?

Пишући о усмеравању деце рецепције књижевног дела, Џефри Вилијамс се позива на Ролана Барта (Roland Barthes):

...деца могу да се извежбају да читају као да је у датом тренутку неки лик стварно постојећи психолошки ентитет и као да постоје места попут поноћних вртова, са друге стране као да ту нема ничег другог сем језичке матрице која чини извор њиховог задовољства. Специфичност методике која се бави испитивањем грађења смисла лежи управо у споју ова два вида задовољства (Барт у Вилијамс: 250)

Тиме је наглашена улога оних који посредују у децем разумевању књижевних текстова, али и важност преплитања естетског (дживљајног) са истраживачким читањем. Аутори књиге *Читањем ка стварању – стварањем ка читању* означавају „активног” читаоца као оног који доживљавајући књижевно дело читањем ствара за себе своје дело и „правог” читаоца као оног који у гетеовском смислу „просуђује уживајући и ужива просуђујући”, а то га бодри на стварање новог оригиналног дела. Такав читалац је компетентан јер:

То значи у току читања дискутовати са текстом и његовим аутором и бити равноправан учесник у стварању књижевног дела. Управо та дискусија значи стварање у свести сопственог новог дела. То може да покрене на стварање нове књижевноуметничке творевине, али и на писање есеја о делу, критичког осврта, полемике, расправе и других вида есејистичко-критичког делања (Илић и др.: 16).

У децим радовима може се пратити како се према књижевном делу са узрастом развија однос који зависи од самог дела колико и од сензибилитета детета, претходног читалачког искуства, васпитања, система вредности и друштва у коме дете расте.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> О томе в. текст Манфреда Наумана (Теорија ресерције у науци о књижевности: 129–160).

Ученицима другог разреда била су задата дела малог обима, лепо илустрована, у којима су јунаци деца отприлике њихових година: *Лоџа љубави* лом Астрид Линдгрен, *Ситрах од књиже* Сузана Тамаро, *Прича о Таџалији* Весне Алексић, *Ја и моја сестра Клара* Димитра Инкиова и *Прича о доброј меџли* Дејана Алексића. Читајући ова књиге деца доживљавају њихов свет као стварно постојећи, изражавају осећања, пореде се са јунацима или просуђују односе и понашање ликова, износе асоцијације и лично искуство.

Када је реч о критичкој моћи детета несумњиво је да у његовом односу према литератури коју чита има видну улогу пре свега процес идентификације, а у старијем узрасту и процес пројекције. При томе не треба сматрати да се дете-читалац пасивно стапа са сликама, мислима или емоцијама које се буде. Напротив, оно од њих полази, трансформише их уз помоћ свога духовног и душевног поимања, дакле оно стваралачки чита, јер уз свет који му пружа књига, оно образује и свој свет. Дете-читалац не поштује превише писца, не иде безрезервно у токове његових речи, оно више иде токовима својих мисли и осећања, маштања, користећи текст као подстицај (Пражић: 17–18).

„Ова девојчица (Лота) ме подсећа на моју сестру, најмлађу од нас четворо, која само тера инат. Ја је стално пуштам, а мама ме грди, јер се она навикла да буде све по њеном” (Алекса Броџиловић). Пошто је конкретна рецепција субјективна, из различитих запажања, понајвише се види васпитна улога родитеља. Тако се Лота углавном осуђује због непослушности, размажености и својеглавости и истичу се педагошке поуке о лепом понашању и родитељској љубави. „Иако је много тврдоглава у књизи ми се свиђа што ипак одлучује да се врати кући, али то што је исекла џемпер и побегла од куће је веома размажено” (Елена Нинковић). Са Лотом се ређе проналази сличност и признаје лична

потреба за слободом и за сопственим „поткровљем”.

Насупрот томе, у књизи Димитра Инкиова најчешће се налази забава, уживање у несташлацима јунака, препричавају се „најсмешније” епизоде и изражава задовољство због препознавања личних искустава. „У свакој причи сам видео нешто познато. Нешто се десило мени, нешто мом другу. Зато ми је ова књига била много занимљива” (Алекса Броџиловић).

Књига Сузана Тамаро је ученике подстакла на писање о личном искуству савладавања читања. „Овај дечак ме подсећа на мене. И ја нисам волео да читам, јер ми је читање ишло врло споро. Сада заиста волим да читам. Мислим да Сузана Тамаро пише о мени и другој деци” (Петар Булатовић). Деца се лако одвајају од света књижевних дела која тематизују неко њима блиско искуство и најчешће пишу о себи. Тако сопствено искуство добијања брата/сестре упоређују са осећањима и понашањем јунака *Приче о Таџалији*, од тога да је књига „написана по мом животу”, преко „потпуно разумем дечака”, до „ја сам сасвим другачији од овог дечака”. С друге стране, деца, почетници у читању, обраћају пажњу на речи и оно што је необично: реч „Таталија” у наслову подстиче радозналост јер асоцира на неку земља попут Недођије, а необична реч је и „факултира”, или се као неуобичајено примећује именовање/персонификовање предмета: „Знам да метле немају имена, али ова има” (Јоаким Драгутиновић о *Причи о доброј меџли*). Када пишу о овом делу Дејана Алексића, усмерени су на проналажење порука о доброти, пријатељству и сновима. Утицај одраслих види се у истицању квалитета Алексићевог писања или издања издавача, а дечји доживљај у прижељкивању: „Ех, када бих ја могао да не будем само дечак који иде у школу, ради домаћи и игра се, него да могу да обиђем цео свет...” (Јоаким

Драгутиновић). Асоцијативним повезивањем, од тражења порука, понекад се већ у другом разреду иде ка изражавању стваралачких идеја: „У књизи сам пронашла још једну поруку, а то је како је рециклирање корисно. Од метле је настало једно гнездо, па би можда требало написати књигу о тетрапаку за млеко који ће постати кућица за врапце” (Јана Лаништанин).

Чини се да је начин на који се истражује и бележи смисао дела у школи (тема, ликови...) више усмерен ка структури и свету самог дела, док пишући радове за Конкурс деца чешће износе своја осећања и идеје.

У трећем разреду ученици се изражавају слично као у другом, али је приступ делима више истраживачки, са већим надањућем за стварање оригиналних радова. Од понуђених књига *Кога се тиче како живе приче* Дејана Алексића, *Роња, разбојничка кћи* Астрид Линдгрен, *Чика Фјодор, пас и мачак* Едуарда Успенског, *Доживљаји мачка Тоше* Бранка Ђопића и *Судбина једног Чарлија* Александра Поповића, роман Астрид Линдгрен имао је највећу скалу различитих рецепција: од привучености ликовима, узбудљивом радњом и фантастичним бићима до тога да је роман најмање допадљив од понуђених, или да је на почетку био досадан. Изражава се чак и потреба за његовим прекрајањем: „Не волим борбе ни свађе, па бих те делове најрадије избрисала” (Симонида Марковић). С друге стране, хумор Ђопића и Успенског лако се запажа и чини њихове књиге привлачним.

У једној школи ученици су вођени тако да поред издвајања ликова и поруке напишу и утиске о делу – смешно/тужно/чудно, и које епизоде су таква осећања изазвале. У радовима о *Доживљајима мачка Тоше* са великом пажњом се комбинује цртеж са текстом, тако да се издвојене поруке, ликови и лични доживљај уоквирују и посебно украшавају. У

истој школи роман *Судбини једног Чарлија* је у неколико радова представљен илустровањем кључних епизода.<sup>3</sup> Истакнута су осећања туге и радости које је дело изазвало, поуке о одрастању, променљивости судбине и људској различитости, размишљања о усамљености, а интуитивно се слуту пренесено значење: „Повремено сам га замишљао као неког усамљеног дечака” (Ђорђе Петровић).

На лично стваралаштво ученике је највише подстакла збирка *Кога се тиче како живе приче*. Духовитост и изневерен „хоризонт очекивања”, постмодернистички поступци: метатекстуалност и поигравање елементима текста, „празнине” и позивање читалаца да активно учествују у игри са текстом су их зачудили, збунили и надахнули за смишљање духовитих наслова сопствених приказа („Ено, оде једна прича”, „Приче од којих се добија несаница”, „Распричане приче”, „Мене се тиче”...) и оригиналних прича које полазе од књижевних поступака и ликова у Алексићевим причама. Деца примећују комуникативност: „по мени ова књига је много друштвена” (Јања Јанковић), и осећајући природу текста прихватају игру.

Док сам читала ову књигу, постајала је све заразнија и заразнија. Када смо већ код заразе, управо се сетих „Алергичне приче”. Чини ми се да чујем гласно кијање из књиге, ноћима не могу да спавам од њега. Ујутру једва устајем, а школа и учитељица не маре за моју несаницу (Елена Јаковљевић).

Са писања о књизи лако прелазе на интеракцију са светом књижевног дела и са читаоцем:

Е, она („Прича која бежи”) ме је баш намучила. Ја сам је јурила и на крају сам је, ипак, стигла. Испричала ми је зашто бежи и замолила ме да вам пренесем да редовно отварате своје књиге како вам и друге приче не би побегле као она (Емилија Петрица).

<sup>3</sup> Ученици млађих разреда обраћају пажњу и на визуелни изглед књиге, нпр. на илустрације које су им се допале.



Понекад се описује читаво читалачко искуство и како су праћена упутства аутора, али је усвојен и његов уметнички поступак.

Посебно интересантан задатак за мене је био проналажење „Приче која бежи”. Пратила сам упутство из књиге и послала захтев за причу на адресу bookmaster@kreativnicentar.com: „Ја сам Петра Шушњар, пошаљите ми Причу која бежи и надам се да не режи.” Добила сам одговор: „Драга Петра, шаљемо ти Причу која бежи и уверавамо те да не режи.” Одштампала сам текст приче и ставила га на предвиђено место. Била сам сигурна да сада неће побећи и отишла сам на спавање. Одједном, пробудило ме режање. Помислила сам да сањам, али режање је било све гласније и долазило је из књиге. Устала сам, отворила књигу, кад тамо – вук. То је био онај вук из приче „Ко чита – не скита”. Научио је да чита и рекао ми је да се то десило кад сам ја решила загонетку из приче „О једној размаженој причи”, која има везе са њим. Онда је схватио да у књизи постоји прича побегуља и режао је на њу да не би опет нестала. Знао је да желим да је прочитам и уживам у читању, као и он. „Хвала ти, вуче!”, рекла сам, „али ако наставиш да режиш, пробудићеш моју маму и мог тату.” Досетили смо се да позовемо Пужоса из једне од прича. Вук је рекао да је слуз пужа јача од сваког лепка. Пужос је са задовољством помогао и прича која је бежала сад је на свом месту и зovem је „Укроћена прича”.

Ученици четвртог разреда читали су књигу Бранка Стевановића *Овако је то било*, за коју је неко од њих и приметио да је слична Алексићевој књизи. Директно обраћање читаоцу не оставља децу равнодушном: „Мислим да је писац баш оригиналан и вешт у причању прича јер док их пише он као да прича са нама и нешто нас сваки час пита” (Ема Зечевић). Она наглашавају да им се допада то што се писац на почетку сваком детету обраћа лично, а њихов доживљај писца, кога често називају само по имену, присан је и другарски. „Читава књига личи

на једну велику игру речима, именима, словима. Свако ко је узме у руке постаће део те игре јер писац је посвећује посебно и лично свакоме ко је чита” (Филип Ђукић). Директним обраћањем детету Бранко Стевановић разбија баријеру између себе и детета читаоца које књигу види као пишчева сећања на детињство или аутобиографију, улази у разговор са писцем, често се са њим упоређујући. Колико је оваква (пост)модерна проза блиска сензибилитету детета које ужива у томе што је „саучесник” аутора, види се из реченица:

Добијам шансу као читалац да причу довршим и оставим свој лични траг, постајем тако помоћник аутора (...) Бранко ме позива, не да га пратим, већ да будем саучесник у превртању његових успомена из детињства. Тада смо вршњаци и због тога га разумем. Уважава ме, обраћа се баш мени. Могу да будем све! И да разумем све! Тумачим говор животиња! (Чарна Хаџипетровић).

Осећање присности са писцем води до тога да деца размишљају о његовом стилу и покушавају да, као и у случају Дејана Алексића, усвоје нешто од њега. Тако настаје рад под насловом „Бранко и ја: састав и видео рад – <https://www.youtube.com/watch?v=tFVOJzUQ2Y0%20>” (Урош Недић), у којем ученик, коме су блиске нове технологије, смишља врсту интерактивне игре са читаоцима преко које жели да представи Стевановићеву књигу „крз задатке из математике и српског”, али и себе. Он саставља четири задатка у којима позива читаоце да прво прочитају неке од прича, а затим да реше задатке и погледају решења на његовом Јутјуб каналу.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Јутјуб је један од најпосећенијих сајтова за слушање музике и гледање видео-клипова. Све више деце не само што гледа „јутјубере”, који су део савремене поп културе, већ поставља и сопствене видео-клипове, а на некима од њих могу се наћи и препоруке књига. Не изненађује стога да се коришћење Јутјуб канала појављује и као начин учешћа на Конкурсу. Једна од „тема” видео-клипова су тзв. „изазови”. Ученик полази од књиге Бранка Стевановића како би сачинио врсту изазова за гледаоце.

Другачија је интеракција с текстом, аутором и читаоцима у раду који почиње осећањем које књига изазива и такође говори о читалачким потребама савременог детета. Ученик (као и други његови вршњаци) обраћа пажњу на језик и стил и примећује форму књижевног дела:

Ово је једна забавна књига и заиста сам уживао док сам је читао. Приче су кратке, неке чак веома кратке, али стварно интересантне. Нема досадних предугачких увода, бесконачних описа, стотине придева. Зато сам схватио – да би се мој коментар о књизи допао самом писцу, мора да буде кратак. Не би требало да пишем реченице и реченице као што су: Ова књига ми се много допада. Веома је узбудљива... тако бих постао деда у односу на писца Бранка. И смарао бих. Ух, можда не бих смео да напишем ову реч „смарам”. Зато се исправљам: и досађивао бих. Зато ми се и свидео. Имао сам осећај као да ове приче пише неки мој надарени вршњак, а не одрастао човек. Иначе, мислим да је много теже писати кратке, а добре приче. Најтеже је у ствари казати неку мудрост или нешто смешно у неколико реченица, или испричати причу само на једној страни. А баш то је овај писац постигао. Највише ми се допада прича „Бекство”. Одушевио сам се како мала прича може да буде толико духовита! Кад сам је прочитао, пукао сам од смеха. Добро, добро нисам „пукао” него сам се баш слатко насмејао! Иначе, из биографије Бранка С. сам сазнао да имамо једну заједничку ствар – ни ја никада нисам био на Месецу! Још само да два пута закасним на аутобус (Марко Јелић).

Привлачност књиге чини и њена едукативна страна дата кроз игру: „Писац ту показује како се може играти речима и како може бити врло забавно када од њих правимо палиндроме и анаграме (Ових дана покушавам да и сама направим неке)” (Анђела Стојановић). У блискости деčјем духу препознаје се срећа самог аутора: „Мислим да је Бранко Стевановић срећан и да није заборавио да је не-

када био дете. Зато ми се допада. Поручује нам да су речи важне у свачијем животу. (...) Радо бих са њим отишао на сладолед” (Василије Лазаревић).

Ипак, с друге стране, поред смеха и одушевљености, има и збуњености, мишљења да је књига „захтевна” и „изненађујућа” и признања деце да неке приче нису сасвим разумела.

Занимљиво је критичко мишљење ученице које говори о потреби за књигама које уместо фрагментарне имају традиционалну, развијену фабулу и ликове.

Писац има потребу да кроз ову књигу прича са децом, да са њима подели неке тајне, бриге, запажања и приче о догађајима у којима он не учествује, али мислим да књизи ипак фали мало више догађаја и специфичних ликова. То ми је мало засметало јер када има заплета и догађаја, по мом мишљењу књига је занимљивија. Тајна ових прича је управо та – да заинтригирају децу, да их охрабри и насмеје и да им буде занимљиво (Ема Зечевић).

На листи за четврти разред нашле су се и књиге *Аги и Ема* Игора Коларова, *Риба риби гризе реј* Јасминке Петровић, *Мач кнеза Стефана* Драгана Лакићевића и *Очаране наочаре* Светлане Велмар Јанковић.

Деца најчешће тачно одређују тему романа *Аги и Ема* и изражавају емпатију према јунаку, често не правећи дистанцу од света књижевног дела: „Био сам љут на Агијеве родитеље зато што су се тако мало бринули о њему и нимало га нису разумели.” Запажају да је најважније то што је „Ема волела да проводи време са Агијем” (Јован Јовановић). Зависно од сопствене природе, ученици више уживају у хумору и парадоксу или више саосећају са јунаком и истичу проблем усамљености као универзалан, озбиљан и важан проблем данашњице. У неким радовима савремена деца препознају сличност са Агијем и исповедају своје искуство: „Слично као и Аги и ја најви-

ше времена проводим са својом баком. Мама не живи са нама, тата пуно ради, а бака је увек ту за мене” (Емилија Савић).

Ученици се истраживачки баве текстом, истичу најзанимљивије епизоде и коментаришу понашање, особине ликова и њихове односе. Исказују где је њихов хоризонт очекивања изневерен, по чему се ово дело разликује од других која имају у свом читалачком искуству. Обраћају пажњу на форму („Мене је мало збунило то како је књига подељена према ’ставкама’, нисам била сигурна зашто је писац то учинио и да ли је то било некако у вези са причом” (Ема Зечевић), „Књига има врло кратка поглавља и лако се чита” (Нина Орландић); пишу о теми и ликовима (необично пријатељство између старице и дечака); и истичу стилске одлике текста (хумор, цитирају *нонсенс* и парадокс, иако не знају да их књижевнотеоријски именују, тумаче метафоре: „Аги каже: ’Ема је океан’. Овом реченицом исказао је колико воли Ему” (Миња Тошић)).

Деца обично наводе да неко дело подстиче машту, а једна ученица записује конкретне детаље којима њена машта надограђује „места неодређености” у описивању ликова:<sup>5</sup>

Могла сам потпуно да замислим ликове у књизи: Ему као седу старицу која обожава мачке и природу, али понекад има шашаве идеје. Агија као маштовитог дечака светлобраон косе и тамних очију, ујака плавих очију, маму, фину жену, стално одсутну, црвенокосу, плавих очију, увек у хаљинама, тату, смеђокосог високог човека тамних крупних очију које се понекад пресијавају, љубитеља природе (Ема Зечевић).

<sup>5</sup> По Роману Ингардену „места неодређености” су они аспекти предметног света дела који нису назначени и које читалац маштом допуњава. Волфганг Изер разматра „апелативну структуру текстова” и по њему „количина неодређености у књижевној прози – а можда и у књижевности уопште – представља најважнији елемент укључивања читаоца у текст” (Теорија ресерције и *nauci o knjizevnosti*: 112).

Збирка прича *Риба риби кризе реј* рецепира се са лакоћом, као књига која се бави проблемима десетогодишњака, вршњака учесника Конкурса. Због тога што је написана са хумором и ведрином тако да их охрабри, деца истичу своје задовољство тиме што је уврштена у избор за читање. Улазећи дубље у истраживачко читање, неки ученици размишљају о теми, и поред издвајања омиљених прича и ликова, и образложења због чега су им се баш они допали, пишу о тачки гледишта из које се приповеда и компоновању. Обраћајући пажњу на наслове прича, у њима препознају пословице и загонетке, тумаче њихово значење и разлог за такво именовање: „Ова књига је посебна по томе што свако поглавље описује тачан проблем тог јунака, а назив књиге је заснован на томе да другови сваком јунаку помажу да отклони свој проблем (реп)” (Ема Зечевић). Ученик инспирисан књигом ствара оригинално дело користећи се дигиталном „алатком” *pixton*<sup>6</sup>, помоћу које црта дигитални стрип под насловом „Потпуно исти”, о монотонији истоветности и предности разлика међу људима, којим даје своју уметничку интерпретацију збирке Јасминке Петровић. Његов рад указује на смер у коме се могу стваралачки употребити нове технологије са којима расту савремена деца.

Другачији је случај са делима историјске тематике – *Очаране наочаре* и *Мач кнеза Сџефана*. Оба се разумеју као она из којих се учи о историји. Док се у првом примећују едукативност и много занимљивије приказивање догађаја него у школским уџбеницима, рецепција књиге Драгана Лакићевића отежана је замршеном фабулом, бројношћу ликова и архаизмима. И једно и друго дело буде машту: *Очаране наочаре* већ мотивом нарочитих „очараних” наочара, а *Мач кнеза Сџефана* преплитањем ле-

<sup>6</sup> Дигитални стрип Уроша Недића може се видети и на интернет адреси <https://.com/comic/n50w1cas>.

гендарног и историјског. Деца издвајају омиљене ликове и аргументовано наводе особине због којих им се допадају. Занимљиво је да у Лакићевићевом роману бирају споредне ликове попут лекара Вида, због пожртвованости, или Зеке, због „тајанствености”. Иако је за понеког *Мач кнеза Стефана* најдопадљивије дело због узбудљивости фабуле, оно добија и највише критика. Највеће је разочарање тиме како је радња исприповедана – све делује „убрзано”, ликови не могу да се „попамте” и психолошки су неуверљиви: „Чудно ми је то што се он (Миоша) тада (када му погине мајка) није ни растужио, ни сетио нечега, као да му то није ни важно” (Филип Ђукић). Неколико ученика сматра да ово дело није примерено њиховом узрасту и да је боље да се нађе у избору за неки старији разред.

И *Очаране наочаре* надахнуле су даровитог ученика да напише драмски текст у коме се уместо наочара појављује чаробна наруквица, која приповедача и његовог пратиоца одводи на места из књиге Светлане Велмар-Јанковић.

Истраживачко (и стваралачко) читање четвртка израженије је у односу на ученике трећег разреда и чини се ближим старијем него млађем узрасту. Међутим, већ од петог разреда, а нарочито од шестог, интересовање за овакве конкурсе знатно опада. Показало се да се број учесника млађих разреда на Конкурсу „Читам, па шта” током три године повећавао за трећину, док је број учесника у старијим разредима опао. На Конкурсу у 2017/2018. години, који је предмет ове анализе, учествовало је 137 млађих основаца наспрам 23 старија основца. Разлози могу бити различити – од преоптерећености школским и ваннаставним активностима до мањег подстицања деце за такву врсту читања и писања у школи и породици, па жеља за учешћем остаје код малобројних на нивоу њихове унутрашње мотивације.

На крају, не губећи из вида да се ради о ученицима који имају интересовање и за читање и за писање, може се закључити да се са узрастом квалитет рецепције полако помера од доживљајног ка истраживачком. Забавност и занимљивост радње и читање у кругу породице које се из неких радова ишчитава, а у другима слуги, утиче на развијање љубави према читању, а оригинално стваралаштво надахнуто делом јавља се већ у млађем узрасту. Сажетост, фрагментарност и игривост савремене прозе одговарају сензибилитету данашње деце, што не искључује уживање у делима са развијеном фабулом. И најзад, интересовање за интернет и нове технологије не мора само да одваја децу од читања, већ може да их води и ка новом начину уметничког изражавања.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бентон, Мајкл. Читаоци, текстови, контексти: критички приступ улози читаоца. Питер Хант (ур.) *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013, 125–153.
- Вилијамс, Џефри. Деца у улози читалаца: развијање читалачких навика. Питер Хант (ур.) *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013, 239–256.
- Илић, Павле, Оливера Гајић, Миланка Маљковић, Софија Кошничар. *Читањем ка стварању – стварањем ка читању*. Нови Сад: Градска библиотека – Прометеј, 2013.
- Pražić, Milan. *Igra kao sloboda*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre, 1971.
- Teorija recepcije u nauci o književnosti*. Dušanka Matićki (prir.). Beograd: Nolit, 1978.

Biljana T. PETROVIĆ

A CHILD AS A READER:  
ASPECTS OF UNDERSTANDING LITERATURE  
ON THE BASIS OF THE LITERARY CONTEST  
"I READ, SO WHAT"

Summary

The paper deals with the reception of literary works at the *I read, so what?* contest, that is designed as a Belgrade City Library project that encourages reading in primary school. Participants of the competition are pupils from the second to the eighth grade who literary and / or artistic express the experience and understanding of five proposed literary works. The work is limited to the work of younger students, and special attention is paid to creative reading and original works of students of the third and fourth grade, inspired by the readings. Taking into account the subjectivity of individual reception, which depends on the nature of the literary work, but also from the previous reading experience, the intermediary role of adults, as well as age-related, ethical and other social factors, conclusions on access to literary works, reading sensitivity and the interests of contemporary children are drawn.

Key words: reception, reading, artistic experience, critical thinking, children's creativity, literary contest, library

---

## ЈОШ ЈЕДАН МЕЂУ СВЕТЛИМ ГРОБОВИМА

### *IN MEMORIAM*

Крај прве недеље октобра, након седмодневног избивања од куће, по први пут сам се враћао у Нови Сад без уобичајеног одушевљења. У одсуству остао сам без пријатеља, дугогодишњег сарадника, сабеседника и другара са којим сам делио приватност и стваралачке недоумице.

Упознали смо се пре више од две деценије. Након две изненадне смрти – Живана Живковића, уредника часописа *Дейшњство*, а онда и Светозара Малешева, директора Змајевих дечјих игара, Јова и ја смо дошли на њихово место. У тим тешким временима историјских превирања заједно смо се трудили да Играма повратимо стари сјај, реноме и поверење свих са простора сад већ бивше државе. Сматрали смо да Игре треба да буду пре свега респектабилни међународни центар књижевности за децу, а онда и све друго што су већ биле у дотадашње четири деценије постојања. Његов допринос томе био је огroman, јер је успео да у научној академској заједници вазда скрајнуту књижевност за децу и младе учини видљивом, а међу младим истраживачима пожељном темом њиховог бављења научним радом. Уз то, саветовања о књижевности за децу у оквиру Јунских програма поново су добила међународни карактер. Часопис *Дейшњство* ушао је у период редовног излажења, потом добио статус научне публикације, окупљајући око себе велики број нових, углавном млађих сарадника.

Уз кафу, проводили смо дане у Играма договарајући се о раду куће, издавачкој делатности, плановима за публикување теоријских и других издања или просто причајући, да не кажем „полемишући”, о књижевности за децу. Сећам се, након једне такве седељке уследио је његов мејл: „Са задовољством

---

сам прочитао (поново) твој рад. Он јесте есејистички, али је књижевно-научно продуктиван. Тек сам сада приметио притајену полемику с оним што сам ја писао о нонсенсу (не бих, вероватно, да јуче ниси спомињао како сам превидео Владу Стојиљковића), и то ми се свиђа. Доста ми је набеђених професора који или ме хвале или ме игноришу, а нико не води дијалог, може и полемички, с оним што радим.”

Будући да ме је одлично познавао, његова подршка готово свему што сам радио, уз помоћ коју ми је пружао откривајући и афирмишући моју креативност, уливала ми је сигурност, а самим тим и подстицај на нове пустоловине у које сам се упуштао настојећи да изненађујем и себе и друге. Почетком септембра послао сам му одштампан зборник са прошлогодишњег округлог стола о мом стваралаштву, одржаном током Међународног фестивала хумора за децу у Лазаревцу, за чију је организацију он најзаслужнији. Четвртог септембра стигао ми је мејл од њега. Месец дана касније, испоставиће се последњи. „Драги Попе, добио сам зборник и твоје дирљиво писмо. Зборник изгледа одлично. Мораш наставити с обликовањем и објављивањем књига. (...) Извини што пишем овако кратко (накањујем се неколико дана), почела ми је хемотерапија, па немамам везе с мозгом. Братски загрљај! Јово”

Својим ненаданим и прераним одласком, напуштајући нас засвагда, Јован је свима који су га познавали приредио највеће и најнепријатније изненађење. Напречац је постао још један од Светлих гробова којима се прошлост краси.

Хвала ти, стари мој, за све што си урадио за мене, али и за књижевност намењену деци и младима. Буди уверен да твоје стваралаштво и труд нису били узалудни. Почивај у миру и не брини. Ми који смо те познавали, поштовали и волели, нећемо те изневерити.

Поп Д. ЂУРЂЕВ

## ВЕЧИТИ ДЕЧАК – ЈОВАН ЉУШТАНОВИЋ

Комедијант Случај умешао је своје прсте у моменту када је Јован Љуштановић заокружио још једно поглавље у свом животу и спремао се да отвори ново – испуњено писањем, путовањима са својом Љиљом, откривањима невиђених места, опуштеним шетњама... Комедијант Случај га је зауставио и направио по своме. Овакви тренуци нас подсети да застанемо и запитамо се – шта је заиста битно у животу... Јер, кад овакав тренутак дође постајемо свесни да иза човека остаје сећање на његова дела и емоције које су она у нама изазвала.

На стазу живота Јован Љуштановић је ступио пре 65 година у Пријеполу. Одатле креће и његов образовни пут, који ће га довести до Београда и Групе за југословенске и општу књижевност на Филолошком факултету. Ту ће срести и Љиљану, с којом ће до краја делити живот, са свим оним лепим и мање лепим што живот чини неодољивим и вредним живљења. Он и Љиљана су једно другом били потпора, два тела а један дух, и свима нама (млађима) представљали су велики духовни и интелектуални ослонац.

Стаза пословног напретка једно време ће Јована Љуштановића задржати у Београду, а онда ће га, када 1997. године постане главни и одговорни уредник часописа *Детињство* и члан Уређивачког одбора едиције *Змај* у Змајевим дечјим играма у Новом Саду, везати за наш град. Од 1998. године Јован Љуштановић почиње да ради као професор на Високој школи за образовање васпитача у Новом Саду. И ту, на предметима Књижевност за децу и Методика развоја говора, његов дечачки, разиграни дух добија свој пуни замах.

Дубоко опредељење да пише и истражује о свему што је у вези с децом и детињством Јован Љу-

штановић је исказао и одабиром магистарске теме, *Тилови приповедања и хумор у делима за децу Бранислава Нушића*, коју је одбранио 1997. године на Филолошком факултету у Београду, а затим и теме за докторску дисертацију, *Поетика модерног и српске поезије за децу од 1951. до 1971. године*, одбрањене 2006. године такође на Филолошком факултету у Београду.

Дубок интелектуални нерв за дечју књижевност коју је изучавао и промовисао довео га је и до Награде Змајевих дечјих игара за популаризацију књижевности за децу, коју је добио 2006.

Поред књижевности за децу, друга велика љубав му је била позориште.

Током живота објављивао је књижевну и позоришну критику у *Књижевној речи*, *Књижевним новинама*, *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, *Зборнику Матице српске за сценске уметности*, *Сцени*, *Летопису Матице српске*, *Детинству*, *Мостовима*, *Борби*, *Позоришћу*.

Од објављених књига навешћемо неке:

- *Црвенкаја зрицка вука* (Дневник, Нови Сад) и *Дечји смех Бранислава Нушића* (Виша школа за образовање васпитача, Нови Сад) из 2004.
- *Брисање лава* (Дневник, Нови Сад и Висока школа струковних студија, Нови Сад), за коју добија Награду „Сима Цуцић” за најбољу књигу о књижевности за децу у 2009. години.
- *Књижевност за децу у огледалу културе* (Змајеве дечје игре, Нови Сад) из 2012.

Од приређених књига ту су:

- Бранислав Нушић, *Изабрана дела* (Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад), 1998.
- *Принцеза лутца замком* (Змајеве дечје игре, Нови Сад) – избор теоријских текстова о књижевности за децу, 2009.

– *Мало једро* (Службени гласник, Београд) – избор из поезије Јована Јовановића Змаја за звучну књигу, 2011.

– За едицију *Десет векова српске књижевности* Издавачког центра Матице српске приредио је књигу *Бранислав Нушић*, 2013, а 2015. за исту едицију и књигу *Александар Поповић*.

Све до сада наведено представљало је професионални пут Јована Љуштановића. Али какав је наш Јова заиста био као човек – најбоље можемо посведочити ми који смо с њим радили. За све нас Јова је био првенствено душа пуна разумевања и када је пословни проблем у питању, као и онај личне природе. Нисмо се устручавали да пред њим проговоримо о било чему што нас је мучило, дуго тиштало и тражило реч утехе. Јова је знао да упуту ту реч, која често није била сладуњава и можда онаква какву очекујемо, али је била топла, дечачки разиграна и чиста. Велику енергију и упорност испољивао је у подстицању млађих колегиница и колега да истрају и досегну свој интелектуални и пословни максимум. Својом љубављу ка дечјој књижевности све нас је инспирисао и пружао нам подршку да се озбиљно позабавимо питањима везаним за њу и покушамо дати свој допринос њеном вредновању и изучавању. Јова је имао емпатије за све нас. Није коментарисао нити осуђивао туђе поступке. Увек је достојанствено посматрао, а ако је била прилика – искрено је покушавао да нађе разумно објашњење за све што се дешава.

Јовина дечачка душа најбоље је комуницирала с детињом душом. Управо из тог разлога њега су деца обожавала. Веровао је да на млађима остаје да се боре за добро, за лепо, за читање, за писменост... Управо је то био разлог што је истицао важност детињства и ненаметљивог учења кроз читање и игру.

Ово је био осврт на Јовину људскост и оно што ће остати дубоко у нама као сећање на њега.



---

Ако бисмо размислили о томе по чему је Јован Љуштановић задужио ово друштво, свакако ће то бити успех у афирмисању академске критике књижевности за децу коју је доследно спроводио за све време свог уређивачког деловања у часопису *Дејинство*. Поред овога, други важан резултат који је остварио преко *Дејинства* јесте обнова регионалне сарадње. После распада Југославије и ратова, часопис је наставио да објављује текстове хрватских, босанских и македонских аутора.

Залагао се за подстицање читалачке знатижеље код деце. Јер, како је говорио:

Када дете отвара књигу, као да отвара прозор кроз који пуцају видици и улази свеж ваздух. Не терајте децу да читају. Учите их да знатижељно отварају прозоре. Драге и важне књиге нису само оне које су у лектури и које критичари хвале. Читање је вид самопрепознавања и самопоштовања. Читајте без разлога. У инат овом свету и времену у коме се све мање чита. Будите своји. Читам – дакле, постојим.

Сада је наш Јова одлетео балоном дружине „Пет петлића” у нека зелена пространства где хајдуци спремају заврзламе, где Змај пише о малом коњанику, Душан теши Ђуру што је опет награбусио, а Десанка прича с малим жиром. Али све то нећемо тумачити као крај – јер, како је записао Милош Црњански: „Има сеоба. Смрти нема”.

Ивана ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ

---

## ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

### ЗАГОНЕТКЕ КАО МИСАОНО НАПРЕГНУЋЕ

(Гордана Малетић, *Није човек, није чигра*: избор ауторских загонетки, Лагуна, Београд, 2019)

Када говоримо о загонеткама, основно је знати да је то форма кратког говорног облика чије је питање вишезначно а одговор само један. Врсте загонетки су: загонетке питалице, загонетке шале, загонетке домислице и загонетке игре речима. Реч загонетка изведена је од глагола *зонеџаџи*, па се оне називају и *зонеџалице*.

„Својом љубопитљивошћу, неизвесношћу, знатижељом и оштроумношћу – загонетке су привлачиле и привлаче пажњу од обичног човека до научника највишег домета. И владари на мањем или већем престолу нису могли да одоле 'мистерији' загонетке.”<sup>1</sup>

Пред нама је књига ауторских загонетки *Није човек, није чигра* коју је приредила Гордана Малетић<sup>2</sup>, у којој су заступљени писци ове форме од Јована Јовановића Змаја (1883–1904) до најмлађег Игора Коларова (1973–2017). „У књизи се налази избор загонетки у виду дивних стихова, забавних прича и игара речима. Више од тридесет сјајних домаћих писаца и песника за децу потрудило се да малишанима смисли необичне питалице. А нема знања – без питања.” Овде се види да нема ни правог питања – без доброг знања. Дакле, прво питање

<sup>1</sup> Јован Вуковић: „Загонетке разигране у стиховима”, говор књизи загонетки Момчила Тешића *Чик погоди*, Свитац, Пожега, 1992, стр. 3. У антологији *Није човек, није чигра* објављено је 13 Тешићевих ауторских загонетки преузетих из књиге *Чик погоди*.

<sup>2</sup> Гордана Малетић (Београд, 1952) пише поезију, приче, приповетке, романе, путописе, разговоре са писцима, биографије. Објавила је 18 књига, живи у Београду.

поставио нам је Змај Јова<sup>3</sup>: „На жаби кол’ко има длака?” У овом тренутку жаба је учинила скок у бару и ако нисте то пребројали, прочитајте у овој књизи одгонетку – „ниједну”! Томе бих придодао и загонетку у хаику раму, који је, читајући Змајеве загонетке, записала Бранка Лазић:

*Скочи у воду.  
Куйаћи јој не шреба –  
бућ! За њом сви оду.*

Дакле, ово је сенрју загонетка (она није у овој књизи, али је пригодно да је наведем),<sup>4</sup> чије је решење *жаба* (иначе хаику се не римује). Хвала Змају за подстицај, а сада ево једне загонетке коју он потписује, а чије је решење *дрво*.

*С њролећа њи очи сладим,  
У лејто ње хладим,  
У јесен ње храним,  
А зими ње од хладноће браним.*

Змај је писао песме чији је садржај примерен загонетки оног тренутка када његов наслов „сиђе” у скривалицу, где постаје решење. Вратимо ли га на своје место, он је песма „змајовка”, поучница за најмлађе. На Змајевом путу певања и мишљења јесу Брана Цветковић и Ужичанин Андрија Лојаница.

<sup>3</sup> Подсећам да је прву збирку од 166 загонетака, које је у нареду сакупио и записао, објавио Вук Караџић 1821. у додатку *Новина сербских*, потом у другом издању *Рјечника*, а у рукопису је оставио још око пет стотина. Неколико стотина још објавио је Стојан Новаковић (1877), а потом и Вук Врчевић у збирци *Народне хумористичне зајалице и варалице* (1885).

<sup>4</sup> Тако назвах ову врсту загонетке која као књижевна форма није до сада откривена. Сенрју је јапански облик кратког песništва. Ради се о песми од три стиха, попут хаикуа, са истим бројем слогова (мора), укупно 17. Сенрју је често циничан, има у себи дозу хумора и углавном нема киго (реч која означава годишње доба), што је за хаику обавеза. *Сенрју загоњетика* коју придружујем српској гномастици узима за основу хаику рам и себи допушта риму.

Како је записао Драган Лакићевић, њихове загонетке су „најближе стваралаштву нашег народа; оне су филозофске, скептичне и поучне (...) нису намењене само деци”.

У том духу загонетке приређена је и ова књига; нема рецензента, нема биографија заступљених песника, предговора ни поговора. Има: одличан избор аутора и прилога, сјајну ликовну опрему корица, са нагласцима боје различитог по величини ћириличног писма, ситне илустрације уз песме – што све младом читаоцу прво визуелно привлачи пажњу.<sup>5</sup> У свом интервјуу на сајту издавача Гордана Малетић је ову књигу најавила као детаљ манифестације „заједничког путовања кроз свемир што је вредно размишљања и откривања. Томе служи загонетка као лепа, мала књижевна форма.”

На овом путовању у књишком возу нашли су се како писци из наших читанки, тако и они који на та врата куцају, јер загонетку живота нити је лако решити, нити је она решена. Сваком младом читаоцу добро ће доћи да развије своје могућности за решење малих проблема кроз игру, а они тежи тражиће, као и увек, веће мисаоно напрегнуће. Загонетка нам тако дође и као добра вежба за стицање снаге духа. Духовност и знање све више ће тражити наше усмерење ка тражењу људског смирења, чији је немир, саркастично, најавио још Гвидо Тартаља (1899–1984) у загонетки чије је решење *орао*:

**Био је ГОСПОДАР НЕБА,  
А сад су то авиони,  
Чим спази шумског зеца,  
Стане да га гони.**

Злоупотреба научних достигнућа дала је некима за право да се прогласе „господарима” и да ту хума-

<sup>5</sup> Дизајн корица урадила је Невена Мишковић, а књигу је ликовно опремио Бранислав Михајловић. Лепота речи и лепота дизајна су успешно остварили постављени задатак.

ну летилицу користе за уништење човека на земљи.<sup>6</sup> Тако то бива кад људи ни хлеб свој нештују, кад га се наједу почну га бацати, а толико је гладних на кугли земној. А можемо ли замислити какву је радост причинило откриће начина да се жито меље, па изградња воденице и чекетало које „позива” зрна на мељаву? То је само један од старих проналазака у служби доброте. Чекетало је овековечио доајен дечје поезије Момчило Теших (1911–1992):

Није човек  
**НИЈЕ ЧИГРА** –  
на камену  
**СИТНО ИГРА.**

Ова загонетка послужила је Гордани Малетић за наслов овог избора загонетки у коме су искрице духа, од свакога по мало, створиле загонетну планету, у коју кад уђете она вас посвоји и кренете у загонетање са писцима, а имате утисак да вас они надгледају, или слушају. Онда кренете у одгонетања ликовних загонетки, па почнете градити своје варијације, али и наметања других решења која не *ишју воду*, решење је само једно. То је та игра „помирења” која читаоца развесели, јер се и сам насмеје својим „омашеним” предлозима.

Бројне су теме које обрађују ове загонетне слике. Наравно, по истини да је човек део природе и да је са њом стопљен, највише је оних из природе, предмета, науке, људског понашања, па и маште, а из сваке зрачи оно добро доситејевско наравоученије. Данас, када смо све даље од села (неко каза водићемо децу у зоолошки врт да виде краву), пажњу ми је задржала загонетка Ранка Симовића о крави.

<sup>6</sup> Ово доводим у везу са бомбардовањем наше земље 1999, где су страдала и деца, а сва су своје име свела у једно – Милица Ракић, која анђеоским очима трогодишњака прати куд иде овај луди свет зла.

Једноставна лепа описна слика постала је загонетка вишег степена. Можда је томе „допринела” савремена технологија и брза и скраћена комуникација која све сабија у ону малу зависну справицу звану мобилни и оклоп од бетона. Тако онај замишљен из реалности натрапа на предмете и људе, изазивајући неприродан сусрет попут носача Лазе Лазића (загонетка „Стакло”), који се оклизнуо „уврх степеништа”.

Мисли које загонетају су попут ватре, „дижу се до неба убрзано” (Ђорђе Оцић: „Ватра”). А Оцићева ватра „све људе огрева”. Она је планула у старим временима, када су је изражавали у сликама, „што је прафеномен сваког људског говора.”<sup>7</sup> А сада је ево у песмама различите врсте. Гордана Малетић је то марљиво откривала и одабирала за ово окупљање, у коме су кроз загонетке исказана и различита осећања. Нису сва пријатна јер „куд год се (човек) намерио мора да савлађује неку препреку, навике, толико је она запосела све наше прилазе”<sup>8</sup>, па се делимо на сведоке и оштећене, како то види Алек Марјано („Сведок”): „Ако се нека свађа у тучу изродила, / Он ће је описати како се није догодила.” Марјано је познат као афористичар, па је ту ноту бриткости задржао и у загонеткама, као и Васка Јукић („Док трају испитивачки минути, / Гледа те право у очи и ћути”: „Огледало”). Ту хумористичку црту, попут епиграма у дистиху, негују и други писци, свесни да је човек давно напустио законе свете речи па се приклања оним измишљеним. Е, то је добар мотив и афористичарима и загонетницима да се супротставе.

Постоји у народу мудра изрека: „Не набијај главу песак”! На њеном темељу загонетају Љубивоје Ршумовић, Анђелко Едељанин, Милан Мрдаљ... А Љуба каже:

<sup>7</sup> Многе форме и теме загонетања се срећу још у античкој књижевности, код Хесиода, Хомера, Пиндара, Платона, Есхила.

<sup>8</sup> Мишел Де Монтењ, *Огledi*, СКЗ, Београд, 2013, стр. 34.

*Има један достѿа мудар  
 Ни кришца ни рудар  
 Ал чим ѿочне ѿресак  
 Он главу у ѿесак.<sup>9</sup>*

Све ове загонетке, и кад забрину, и кад опомену, имају заједничку црту да причине радост, да засмеју, просто да промене расположење. То је и наум Гордане Малетић, у коме је успела, дакако. Треба поменути и загонетке кроз топономастику, погодне за вежбе знања (по Владимиру Андрићу), оне кратке медаљоне Недељка Терзића и Русомира Арсића, те оне анаграмске Рајка Лукача, али и оне које се мају око воде или су лунарне, које потписује приређивачица ове књиге...

Када сам код Недељка Терзића, веома плодног српског писца, занимљиво је поменути да је књижевна критика код њега, и не само код њега, давно уочила загонетност поетике – прожимање песама загонеткама. У Терзићевим песмама савременог песничког израза, а нема врсте у којој се није огледао, уочен је велики број загонетки, па би то био и велики изазов за неког приређивача да приреди књигу загонетки уочених у савременој поезији наших писаца. У антологији *Није човек, није чигра* објављено је девет Терзићевих ауторских загонетки.

Не могав сваког да упамтим, враћам се на поновно читање, и слушање других који ће их загонетати на свој начин, како то загонетка од нас и тражи.

На крају, ово је чигра-књига Гордане Малетић, можда прва књига сабраних загонетки домаћих писаца објављена као избор. Хоћу да верујем да је и снажан подстицај за окретање приређивачке главе ка овој форми и врсти књижевног израза.

Милијан ДЕСПОТОВИЋ

<sup>9</sup> Решење загонетке је *ној*.