

DEČJI ROMAN — ŠTO JE TO?

U eri opće krize književnosti u odnosu prema čitalačkoj publici, kad zloguki proroci idu čak tako daleko da — očarani i zaslijepljeni snažnim i blještavim prodorom masovnih medija, prvenstveno televizije i filma — nagovješćuju »pad Gutenbergove galaksije«, roman je još uvijek — makar i sam proživljava određene lomove — najčitanija, najtraženija i najzanimljivija književna vrsta. To i ne treba posebno dokazivati. Broj posuđenih knjiga u knjižnicama kao i količina prodanih djela u knjižarama o tome rječito svjedoči. No, roman se, pogotovu u posljednjim decenijama, ne samo čita i eventualno ekranizira, nego se o njemu toliko raspravlja i govori da se on više i ne osjeća samo kao obična prozna vrsta, jedna u nizu drugih, već kao takva književna struktura koja i sama ima različite žanrove i tipove, što ih u opsežnim znanstvenim studijama znanstvenici nastoje odrediti — promatrajući roman sinhronički i dijahronički.

Nadalje, o romanu se izriču najrazličitije definicije. One toliko odudaraju jedna od druge da upravo zbunjuju. Poslije one klasične (navodim je prema sjećanju iz srednje škole) da je roman književna vrsta koja u okviru sudbine pojedinca daje cjelovit prikaz nekog društva i vremena, suvremeni teoretičari dali su desetke novih. Dok su neki u toj vrsti »nejasna imena, neodređena porijekla, neutvrđenih uzora i nesigurnia kontinuiteta«. (M. Solar u knjizi *Ideja i priča*) vidjeli nadomjestak epu¹, poznati njemački literarni teoretičar W. Kayser kaže da je roman »priča o privatnom svijetu u privatnom tonu«.²

R. M. Albers još je slobodniji i neodređeniji u svom pokušaju definicije: »Roman je zamjena smrti: on želi da fiksira jednu sudbinu, ma kakva ona bila, ali da je konačno fiksira! ... Recimo sasvim tiho: roman je zamijenio ideju vječnosti, čiji je on ersatz bez prestanka obavljan«.³ Nemogućnost da se danas definira ta književna vrsta možda je ipak najbolje od svih izrazio E. M. Forster napisavši da je roman »djelo s više od 50.000 riječi«⁴ (iako se čini da nije mislio ozbiljno).

Moglo bi se navesti još desetak i više takvih i sličnih određenja (ako to ona uopće jesu), više ili manje inventivnih, duhovitih ili filozofski produbljenih. Ta određenja često ovise o tome koja književna djela autor uzima

¹ V. V. Kožinov: *Roman-epos novoga vremena, u kolektivnom radu Teorija literature, Rodi i žanry literaturi*, Moskva, 1964. Navodim prema knjizi Mišvoja Solara, *Ideja i priča*. »Liber«, 1974, str. 262.

² W. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, citirano prema knjizi *Uvod u književnost*, Zagreb, 1961. str. 442.

³ Rene — Maria Albers: *Istorija modernog romana*, preveo M. Vidaković, Sarajevo, 1967, str. 7.

⁴ E. M. Forster: *Aspects of the Novel*, London, 1927.

za svoje uzorke, je li skloniji klasici ili modernom izrazu, ali sve ipak vodi k spoznaji da je roman nešto što izmiče definicijama, da tom riječju nazivamo književna djela koja često nemaju mnogo zajedničkog: čak se potpuno razlikuju po fakturi, stilu i kompoziciji, jer roman je od ljubavnih helenističkih pripovijesti i pikaresknh zbivanja, preko povijesnih i društvenih panorama devetnaestog stoljeća, do svog novog kaskijanskog ili prustovskog obličja prošao velik put. Mijenjao se u svojoj strukturi više nego ma koja druga književna vrsta, gubio neke svoje bitne oznake i crte, od romana postajao antiroman. Još jedina komponenta što je ostala zajednička svim tim heterogenim oblicima jest zahvat u totalitet života, iako pod tim — što je i razumljivo — autori različitih književno-idejnih opredjeljenja ne misle isto. Jednima će to biti ispričana životna priča pojedinca u društvenom kovitlacu, a drugi će tragati za sublimnijim izrazima ljudske svijesti i podsvijesti kao najistinitijoj i najdubljoj zbilji, kao višoj realnosti koju otkriva suvremeni čovjek. Naravno, to su dva pola, dvije osnovne orijentacije, a ne treba ni naglašavati da između njih postoji mnoštvo prijelaznih oblika.

U široj ili užoj povezanosti s općom teorijom romana jest i njegova tipologija. Uz poznatu tematsko-sadržajnu i idejnu podjelu na socijalne, povijesne, zabavne, kriminalističke romane, na primjer, javljaju se i druge. Tomaševski, istaknuti predstavnik ruskog formalizma, spominje tri tipa konstrukcije romana: stupnjevitu, prstenastu i paralelnu; W. Kayser također dijeli roman na tri osnovna tipa, samo na drugoj razini sistematiziranja: roman zbivanja, roman lika i roman prostora. Aleksandar Flaker, ispravno uočivši Kayserovu nepotpunost i zatvorenost prema modernom romanu, dodaje još dvije kategorije: roman izričaja i monološko-asocijativni roman, da bi na završetku svoje rasprave dodao kako svoju tipologiju smatra otvorenom, da je »valja upotpunjavati ne samo tipovima koje ćemo primijeniti u povijesti ili podvrstama tipova koje ovdje nismo zabilježili, već i novim, još nekanoniziranim tipovima koji nastaju u toku suvremene žive prakse svjetske književnosti«.⁵

Ne bih se pobliže upuštao u tumačenja ili kritiku tih tipologija, jer to prelazi okvir ove rasprave, ali bih želio samo istaknuti i podsjetiti kolika je razgranatost i raznolikost romansijerske tehnike i izraza i koliko mnogo kombinacija pružaju za teoretska razvrstavanja. No, htio bih ipak spomenuti kako se ni u jednoj od tih brojnih sistematizacija i tipologizacija ne susreće sintagma dječji roman. Vjerojatno bi je trebalo tražiti u okviru podvrste zvane moralno-didaktički roman (koja se ponekad onako uzgred spominje), iako se suvremeni dječji roman, u svijetu i u nas, upravo nastoji osloboditi moraliziranja i didakticizma. To ne iznosim kao neku zamjerku znanstvenim pregledima, jer je potpuno razumljivo da ti pregledi polaze od reprezentativnih književnih djela nacionalne ili svjetske književnosti, nego bih samo želio odmah naglasiti zaboravljenost tog žanra u književnoj znanosti, njegovo neuočavanje, pa i omalovažavanje.

A ipak, ako pogledamo istini u oči, zapazit ćemo da su djeca najvjerniji čitaoci, i ako još netko uopće čita književna djela, čitaju ih djeca, a to se sa sigurnošću ne bi moglo tvrditi za odrasle, bez obzira koliko to pesimistički zvučalo. Doduše, dječju pažnju i te koliko zaokupljaju masovni mediji, no dijete se još uvijek može naći s knjigom u ruci — ne samo u školi nego i u domu — i nije zapiljeno u televizijski ekran.

⁵ Aleksandar Flaker: *O tipologiji romana*, *Umjetnost riječi*, br. 3, Zagreb, 1968, str. 216.

Najčitanija i najobljubljenija vrsta je u djece — kao i u odraslih — roman. Provodio sam i sâm (neslužbeno i nereprezentativno) neka ispitivanja i ankete koje to nedvosmisleno potvrđuju. Rijetko će dijete spontano, samo (ako mu to nije zadana lektira) posegnuti za knjigom poezije, bajke će se zasititi već u razdoblju apsorpiranja slikovnica, te nije dakle ni čudo da uz novelistiku upravo roman, stoljećima poznat po svojoj magičnoj moći, zaokuplja dječji duh, uvlači se svojim sadržajem u dijete, integrira se s njim.

Odrasli i kad čitaju roman nisu ni izdaleka toliko prijemčivi za njegove sugestije. Život ih je učinio nesvjesnim robovima određenih društvenih konvencija, navika i ambicija, i kao da su izgubili smisao za nevino i naivno, spontano doživljavanje svijeta, kao što to literarno dočarava u svojem *Malom princu* Antoine de Saint-Exupery. Utilitarističko rezoniranje čini ih sve manje sposobnim za mitsko doživljavanje svijeta što ga književnost u cjelini ipak na određeni način sugerira. S djecom je drukčije. Neprestano aktivna i dinamična, slobodna u igri, maštanju i snovima, sretnija kad imaju tajne nego kad ih razrješavaju, ostvaruju svoje specifično carstvo. »Bića koja ga napućuju izgledaju kao da su druge vrste. Postoji neka čudna bujnost života kod ovih neumornih mladih stvorenja koja od jutra do večeri trče, vrište, svađaju se, mire, skaču i poskakuju da bi sutradan od svanuća iznova počela. Njihovo slabo i još neočvrsto tijelo neodoljiva je nada. Oni su bogati svim onim čega nemaju: bogati divljenjem za sve moguće. Maštanje je ne samo njihov najveći užitak, već znak njihove slobode i životnog elana. Razum ih još ne sputava, on će ih tek kasnije upoznati s ograničenošću njihovih pothvata. Oni crtaju svoje snove po oblacima, živeći bez ikakvog tereta, bez ikakve brige i igranju se sretni i zadovoljni«, piše Paul Hazard u svojoj poznatoj studiji o djeci i književnosti.⁶

Toj i takvoj djeci, u dobi od osme do četrnaeste godine, na primjer, ne može se dati ni Joyce, ni Camus, ni Krleža, jer ih neće prihvatiti. Djeca nisu raspoložena da na preporuku odraslih uzmu neko posebno umjetnički vrijedno djelo i da drijemaju i zijevaraju nad njegovim stranicama ako ga ne razumiju. To je poznata činjenica. No budući da »ima pjesnika kojima su bogovi dopustili da razumiju jezik mališana kao vile što razumiju jezik ptica«, kako kaže Paul Hazard u spomenutoj studiji, danas im i nije potrebno nuditi tako nešto nedostupno, kao što je i besmisleno da ih gnjavimo dosadnim moralističkim knjigama, koje doduše razumiju, ali ih, kao svom duhovnom organizmu strana tijela, naprosto odbacuju. Budući da živimo u stoljeću djeteta, kako reče Engleskinja Eilen Key, upravo su u ovom stoljeću stvorena brojna književna djela za djecu, kojima se ne može osporiti umjetnička vrijednost, a u potpunosti zadovoljavaju dječje sklonosti, interese i težnje. Ako apstrahiramo strip, koji se ipak najčešće pojavljuje kao šund (iako to nužno ne bi morao biti), najprivlačnija je vrsta romana.⁷

✓ Koja djela nazivamo dječjim romanom? Na to pitanje nije jednostavno odgovoriti. U okvir dječje književnosti pojedini autori svrstavaju robinzonijade i druge avanturističke, povijesne, pa čak i znanstveno-fantastične romane.⁸ Ta ostvarenja čitaju i odrasli; povijesni je roman bio dominantan u doba romantizma iako ga danas čitaju pretežno djeca; znanstvena fantastika u literaturi, kao i na filmu, upravo u posljednje vrijeme pobuđuje

⁶ Pol Azar: *Knjige, djeca i odrasli*, preveli s francuskog Danica Budisavljević i Dane Šijan, Zagreb, 1970. str. 14. Naslov originala: *Paul Hazard, Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, 1967.

⁷ Rene-Maria Alberes u spomenutoj *Istoriji modernog romana* piše: »U XX vijeku to je (misli na roman — moja primjedba) najuobičajeniji oblik umjetničkog izraza koji svuda prodire i uništava druge rodove« (str. 194).

⁸ Usp. takve klasifikacije u knjizi Milana Crnkovića *Dječja književnost*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1969.

opće zanimanje.⁹ Gdje onda povući granicu između dječjeg romana i romana za odrasle? Mislim da bi nam u traženju najprikladnijeg i najpreciznijeg termina mogla pomoći dilema, nekoć vrlo aktualna¹⁰ a ni danas u potpunosti jedinstveno riješena: da li »književnost za djecu« ili »dječja književnost«, da li »poezija za djecu« ili »dječja poezija«, da li »roman za djecu« ili »dječji roman«. Zastupnici jednog ili drugog naziva imaju svoje argumente, ali mislim da bi dilemu — kad je riječ o romanu — trebalo tako riješiti da »romanom za djecu« nazovemo sve te granične žanrove (avanturistički, povijesni i znanstveno-fantastični), koji i nisu isključivo dječji, ali su djeci, barem danas, posebno bliski, prihvatljivi i zanimljivi, a »dječjim romanom« ili »pravim dječjim romanom« trebalo bi nazivati ona ostvarenja u kojima su akteri radnje, odnosno glavni likovi djeca, te su napisani jednostavnim i razumljivim jezikom i stilom. To su dakle dječji romani u užem smislu riječi, romani koje Milan Crnković u svojoj knjizi o dječjoj književnosti naziva realističkim,¹¹ iako mi se taj termin ne čini prikladnim. Ne zbog mogućnosti brkanja s pojmom razdoblja kritičkog realizma ili realističkom književnom metodom, od čega se autor ograđuje, nego zato što se u tim romanima mogu pojaviti i pojavljuju se neke crte pustolovnog, znanstveno-fantastičnog i kriminalističkog romana, makar se s njima ne mogu poistovjetiti. Mogao bi tko primijetiti da ti termini i nisu važni, ali bih se složio sa Zdenkom Škrebom koji je u jednom svom predavanju rekao da ne može biti riječi o pravoj znanosti o književnosti dok se ne stvori čvrsta, opće prihvaćena terminologija. Nema pravog sporazumijevanja ako svaki književni znanstvenik ima svoje termine.

Spomenuo bih da se ponekad javlja, pogotovu u podnaslovima djela, i naziv »omladinski roman«, ali čini mi se da je ta sintagma zapravo najneodređenija, jer dok pod pojmom »dječji« svi — više ili manje — razumijevaju dob od rođenja do puberteta ili do četrnaeste godine, omladinci su oni sa šesnaest, ali i s dvadeset i više godina, pa smatram da taj termin u ozbiljnim raspravama ne bi trebalo upotrebljavati. Pogotovu što je ipak već omladincu, razmjerno s njegovom duševnom razvijenosti i kulturom obrazovanosti, uglavnom pristupačna i »odrasla« literatura.

U okvir ovog razmatranja stavio sam isključivo pravi dječji roman, roman u kojem djeca nisu samo čitaoci i »konzumenti« njima zanimljivih zbivanja, nego i nosioci radnje, ideja, tendencija i sukoba. A odrasli, kada se i pojavljuju, obično su samo katalizatori njihovih postupaka, misli i osjećaja. Iako nije toliko istražen i ispitan kao roman velikih književnih klasika, dječji roman ima nekih značajki koje nam odmah udaraju u oči i po čemu, se razlikuje od ostalih brojnih vrsta romana.

Prije svega nema onolikog bogatstva pripovjedačkih oblika, karakterističnih za »odrasli« roman, koje su zapravo samo globalno teoretičari uspjeli sistematizirati, nema tu toka svijesti, nema kronološkog dislociranja, monološko-asocijativnog mozaika i svega ostalog što susrećemo u modernom romanu. Dječji roman, bez obzira je li napisan danas ili prije stotinu godina, ostaje u okvirima čvrste razgranate fabule, zadržava oblik tradicionalnog pripovijedanja. On će se mijenjati u odnosu na »pouzdana« i »nepouzdana« pripovjedača, pojavljivat će se ich-forma, paralelizam radnji, pa i retrospektivna naracija, ali će to uvijek otprilike biti ono što Kayser

⁹ Sjetimo se samo burnih rasprava u novije vrijeme oko Dänikenovih znanstveno-fantastičnih djela. Dok njegove kvazi-znanstvene postavke neki proglašavaju šarlatanstvom, djela mu se tiskaju u milijunskim nakladama.

¹⁰ Slobodan Z. Marković: *Pojam i ime književnosti za decu*, knjiga *Zapisi o književnosti za decu*, Beograd, 1970-71, str. 5-15.

¹¹ Milan Crnković: *Dječja književnost*, »Školska knjiga«, Zagreb 1969, str. 114-115.

upravo idealan obrazac, ako se tako može reći, za mnoge kasnije svjesne dječje romanopisce. Slijedit će plejada imena, pojavit će se i takvi velikani dječjeg romana kao što su Molnar i Kästner, koji će svaki donijeti nešto novo i sadržajno, no gotovo svi bitni strukturalni elementi dječjeg romana nazočni su već u Twainovim djelima. Bez obzira jesu li ga nasljednici voljeli ili ga se odricali, gotovo svi su išli njegovom utrtom stazom:

Jedan od tih elemenata jest prikaz djelovanja djece u okviru družine. Poznato je — znamo to iz dječje psihologije kao i iz vlastita sjećanja — koliko djeca vole društvo. Nije bitno da li će to biti družba od tri, pet, osam ili više članova, je li to stalno ili povremeno okupljanje, da li se igraju Indijanaca ili hajduka, da li se igraju loptom ili bez nje, da li imaju vođu ili ga nemaju, ali je važno da su u društvu. Dijete ne voli da bude samo, želi da se što češće igra sa svojim vršnjacima. Iz života, kao i iz literature, znamo koliko su frustrirani i prikraćeni oni dječji usamljenici koji provode vrijeme samo uz svoje roditelje ili su pak uvijek sami sa svojim igračkama. I Molnarovi i Gajdarovi i Kästnerovi dječaci djeluju u skupinama, a naši najpoznatiji dječji romani već samim naslovom, bez obzira da li u naslovu postoji riječ družina, nagovješćuju da će biti riječ o dječjem kolektivu (M. Lovrak: *Družba Pere Kvržice, Devetorica hrabrih*, T. Seliškar: *Družina sinjeg galeba*, M. Matošec: *Posada oklopnog vlaka*, itd.)

Dakle, družine su postale neka vrsta »toposa« u dječjem romansijerstvu, nešto što se gotovo obavezno javlja, a začetke takva literarnog oblikovanja i prikazivanja susrećemo već u Twainovu romanu *Doživljaji Huckleberryja Finna*:

»Išli smo tako otprilike dvesta jarda, a onda se pred nama raširi spilja. Tom se vrzao između prolaza i uskoro se uvukao pod stijenu, gdje se nije mogao ni primijetiti otvor. Provukosmo se kroz uski prolaz i prispijesmo u neke vrsti prostoriju, svu zagušljivu, vlažnu i hladnu, i tu stadosmo. Tom reče: — Sada ćemo osnovati razbojničku bandu, a zvat će se *Družina Toma Sawyera*. Svaki koji želi pristupiti mora se zakleti i potpisati krvlju!

Svi smo pristali. Onda Tom izvuče komad papira na kojem je napisao zakletvu, i pročita je. Ona je obavezivala svakog da bude vjeran družini i da nikom ne ota tajnu; ako netko učini zlo jednom pripadniku družine, onaj dječak kome se zapovijedi mora ubiti dotičnu osobu i njezinu porodicu. Ne smije jesti ni piti dok ih ne poubija i ne ureže im na grudima križ, koji će biti znak družine. I nitko tko ne pripada družini ne smije upotrebljavati taj znak, a ako to ipak učini, mora biti pozvan pred sud. Ponovi li to, bit će ubijen. Ako jedan pripadnik družine izda tajnu, mora mu se prerezati vrat, truplo spaliti i pepeo rasuti na sve strane, a njegovo će ime biti krvlju izbrisano s popisa i nikada se neće spominjati u družini, već će biti prokleta i zauvijek zaboravljeno.

Onda se svi ubodosmo pribadačom u prst da se krvlju potpišemo.¹⁶

Iako najveći dio romana opisuje bježanje i lutanje dječaka Hucka i Crnca Jima, govori se dakle prvenstveno o dva glavna lika a ne o četi djece, ipak već taj djelomično citirani odlomak (ima ih još nekoliko u tom djelu) govori o začetku, o prototipu nečega što je u dječjem životu vrlo značajno, a ispunjavat će kasnije stotine stranica dječjih romana drugih pisaca, u kojima glavni junak neće biti pojedinac već čitav kolektiv. Proučavatelj dječje književnosti prisjetit će se tog ili nekog drugog odlomka iz *Doživljaja Huckleberryja Finna* kad bude upoznavao na primjer Molnarove dje-

¹⁶ Mark Twain: *Doživljaji Huckleberryja Finna*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1973. preveo Ivo Zalar, str. 18.

čake-vojnike, Kästnerove male detektive, Lovrakove školske zadrugare, Se-liškarove moreplovcе, Kušanove izvidnike ili Matošćeve pustolove. Svi oni kao da imaju nešto od Twainovih junaka, a njihove družbe imaju svoj za-četak prvenstveno u Sawyerovoj »razbojničkoj bandi«.

Ideju za osnivanje družine našao je Tom, kao što je spomenuto u romanu, u avanturističkim i kriminalističkim romanima. Iali potreba za udruživa-njem, za zajedničkim nastupanjem, za skupnom akcijom izvire iz same naravi dječaka i djevojčica, iz instiktivne potrebe za zajednicom i drugars-tvom. U težnji da oponašaju starije pokazuju svu svoju čarobnu naivnost. U njihovu raspravljanju i govoru strašne riječi zakletve gube attribute st-ravičnosti, one su, kao i sve drugo, samo elementi ili bolje rečeno rekviziti dječje igre, i mi ih takvima osjećamo.

Družina nije uvijek složna organizacija. I ovdje susrećemo male prepirke, objašnjenja, nesporazume, koji će u romanima drugih pisaca narasti do pravih »frakcionaških« sukoba i obračuna, da se poslužim terminom su-vremene politike.

D Članovi družine shvaćaju svoju ulogu vrlo ozbiljno, važni su do smiješ-nosti. Maštovito gledaju sebe u ulozi hrabrih razbojnika, svjesni su da se moraju pridržavati određenih pravila i discipline bez koje nema organiza-cije, ali isto tako dobro znaju da je sve to ipak igra, i zato će radije ma-loga Barnessa podmititi da ih ne oda roditeljima nego da ga kazne kao izdajicu prema propisima svoje strašne zakletve.

Družbi se Tom nametnuo kao vođa. Inventivan je, domišljat i snalažljiv, no ne baš previše skroman jer »bandu« krsti svojim imenom. Izmišlja zak-letvu, postavlja pravila, služi se pri tome riječima koje ne razumije, ali to neće priznati jer bi time narušio ugled među ostalim dječacima. On je duša čitave organizacije, njemu se upućuju pitanja, o svemu je dobro in-formiran. Po takvoj predvodničkoj ulozi Tom je preteča Ferija Ača i Boke (*Junaci Pavlove ulice*), Ljubana (*Vlak u snijegu*) Pere Kvržice (*Družba Pere Kvržice*) i ostalih dječjih protagonista, poznatih vođa dječjih družina, ko-ji svojom ličnošću daju obilježje malom kolektivu u kojem djeluju, i kojim gotovo zapovijedaju.

Mogla bi se naći još neka zajednička crta koja veže *Doživljaje Huckleber-ryja Finna* s popularnim romanima o dječjim družinama (humor, naivnost, poseban aspekt dječjeg dijaloga, realističnost likova, itd). Bilo je potrebno pokazati tu sliku dječje družine da bismo mogli bolje razumjeti duh slič-nih malih kolektiva u hrvatskom dječjem romanu, prisutnih u njemu prije i poslije rata. To naravno nije nikakva teza o neoriginalnosti našeg dječjeg romana, nego samo ukazivanje na plodonosan izvor kojim će se okoristiti mnogi poznati dječji pisci evropskog kulturnog kruga u cjelini.

Drua prepoznatljivost o kojoj također treba nešto reći jest avanturistič-ka crta dječjih romana. U ne baš brojnim prikazima ili kritikama dječje književnosti nađe se ponekad konstatacija, izražena, naravno, više kao zamjerka nego kao pozitivnost: »U romanu ima (navodim slobodno, prema sjećanju — primjedba autora) avanturističkih primjesa«. Susreću se u recenzijama otprilike ovakve ili slično formulirane rečenice. U karakteri-zaciji Twainovih romana neki idu i dalje, pa ih nazivaju potpuno avanturis-tičkim i spremni su ih svrstati u tu podvrstu. Njima je gotovo irelevantno što su akteri djeca, što je psihologija dječja, zgrade dječje i zaigranost dječja. Njima je primarno uočljiv avanturistički element, jer ih na to i sam naslov upućuje, pa su nekako brzi u razvrstavanju i stavljanju, po mom

sudu, pogrešnih etiketa. Jednako kao što su u zabludi i oni koji govore, drugom prilikom, o »avanturističkim primjesama«.

Avanturistika ili pustolovnost (da upotrijebim našu riječ) bitan je konstituens dječje psihe. Nije to nešto što odrasli njima nameću, već naprosto dio njih samih. Djeca sanjare o neobičnim zgodama, o uzbudljivim događajima, o velikim podvizima projicirajući često sebe u njih, maštaju o dalekim putovanjima, o neočekivanim susretima, 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. A zar ona i nije jednako važna ili čak važnija? Zar se nije i moderni roman odrekao slikanja konkretnih društvenih zbivanja u korist izražavanja nove senzibilnosti, vizija mašte i mozaika slika što ih tka svijest i podsvijest života?

Možda usporedba i nije najsretnija, ali ono osnovno što bih želio naglasiti jest to da nazočnost avanturistike u dječjim romanima nije nikakav začim ili dodatak da bi djelo bilo napetije, niti su to autorska lutanja i aberacije, nego je sastavni dio egzistiranja dječje psihe, dječja vitalna potreba, te se potpuno opravdano nalazi u knjigama. Nikakva ih visa, umjetnička opravdanost ne može i ne smije izbaciti.

Usko povezana s tom značajkom jest akcionost dječjeg romana, spominjana u kritikama s nešto više poštovanja nego pustolovnost. Djeca kipte od želje za kretanjem, djelovanjem, promjenom. Nije čudo da nastavnik doživi u razredu da učenik, iz čista mira, bez ikakva vidljiva razloga, skoči na noge, makar ga nitko nije prozvao niti što treba. Malo dijete kad još ne zna govoriti ručicama pokazuje da bi željelo ići van i sretno je kad ga mama ponese ili kolicima poveze u bijeli svijet obližnjeg parka, a isto je tako poznato kako se dječja lica zare od sreće kad idu na kakav obiteljski ili školski izlet. Važno je da ne budu na miru u sobi, da nisu stalno na istom mjestu, da putuju i stalno putuju... Vječni nemir, neprestana dinamika, stalno kretanje. Zato je upravo čudno vidjeti djecu kako miruju. Kao da nešto s njima nije u redu. Neobično je čuti i kad netko kaže: Kako su ta djeca nemirna! Pa normalno je da budu takva. Neprirодно je da djeca budu mirna. Koliko je akcionost djeci prirođena svjedoči i činjenica da djeca u školi lakše neki književni tekst odigraju, pokretom improviziraju, nego raščlane govorom.

Romanopisci s razvijenim sluhom za taj dječji poriv, kao i oni koji su tu osobinu sacuvali u svojim zrelim godinama, znali su odgovoriti tom dječjem izazovu: prikazivali su male junake gotovo uvijek — ili barem često — na nekom putovanju, u traženju, lutanju ili skitnji. Brlićkin šegrt Hlapić bježi od majstora Mrkonje i putuje svijetom čineći svima dobro, Truhelkin Zlatko (iz istoimenog romana *Zlatko*) ide u Bosnu u potragu za majkom, Kästnerov Emil putuje vlakom u poljet tetki u Berlin (*Emil i detektivi*), Astrid Lindgren šalje svog Razma iz ubožnice u lutanje od nemila do nedraga (*Razmo u skitnji*), Lovrakovi učenici putuju jednom iz sela u grad, drugom prilikom iz grada na selo (*Vlak u snijegu*, *Devetorica hrabrih*). Mogli bismo tako nabrajati u nedogled. Twainov Tom, na primjer, kad ranjen leži u krevetu (završetak romana *Doživljaji Huckleberryja Finna*) ne misli na bol, nego odmah predlaže svojim prijateljima koji su mu došli u posjet da krenu »na uzbudljive pustolovine među Indijance, na njihov teritorij, udaljen odavde dva ili četiri tjedna hoda«. ¹⁷ Vrlo lijepo

¹⁷ Mark Twain u jednom svom pismu majci piše: »Sve što znam i osjećam jest da gorim od nestrpljenja za kretanjem, kretanjem i kretanjem«. Kao da je tu značajnu dječju crtu zadržao i u odrasloj dobi. Poznato je da njegove biografije navode kako je mijenjao stanove (ponekad pet puta godišnje) ako bi poslom bio primoran ostati dulje u jednom mjestu. Česta seljenja iz stana u stan zamjenjivala su mu putovanja.

izražena komponenta dječje naravi: neumornost u kretanju i neugasiva žed za novim uzbudjenjima.

Možda ta učestalost putovanja kao osnovni agens fabule rađa i određenu jednolikost u dječjim romanima, ali je nepobitno da odgovara dječjim željama i njihovoj psihologiji; ukratko: djeca vole putovati. Neke od tih dječjih knjiga podsjećaju na španjolski pikarski roman XVI stoljeća, s likom pustolova koji prolazi svijetom i uspijeva nasamariti naivne ljude.

No, ne iscrpljuje se akcionost u pustolovnim lutanjima. Akcionu napetost podižu različita uhodarenja, progoni, skrivanja, borbe, svade i obračuni pojednaca ili čitavih dječjih četa, što daje sižeima dramski intenzitet. Nije zato ni čudo da je znatan broj dječjih romana dramatiziran i ekraniziran, jer se oni relativno lako pretvaraju u dramsku formu.

U težnji za pregnantnim ocrtavanjem uzbudljivih zbivanja dječji roman ponekad uspostavlja izvjestan dodir s kriminalističkim romanom, iako to nije njegova stalna osobina. Ako se podsjetimo da je kriminalistički roman zasnovan na fabuli odgonetanja neke enigme, rješavanja problema i tajne zločinaca i zločina, vidjet ćemo da su takvi i slični elementi prisutni i u dječjim romanima od vremena Twaina do Ivana Kušana. I ako prihvatimo misao da je djetinjstvu »imanentna osobina da ne posjeduje etiku zla i nehumanosti«,¹⁸ ipak se i dječji junaci ne mogu sasvim isključiti iz kategorije zla: rjeđe će biti prikazani kao akteri i sudionici zlodjela, a češće kao njegove žrtve i protivnici.

Ima još jedan element, koji i nije nešto posebno, izdvojeno, nego naprosto prožima sve spomenute komponente, one proizilaze, izviru iz njega i vraćaju se u nj. To je posvudašnji i suvremenski fenomen dječje igre. O tom najznačajnijem konstituensu dječje psihe pisano je relativno mnogo. Ne samo s aspekta općeg dječjeg razvitka nego i sa aspekta promatranja dječje kreativnosti. U igri se ostvaruje potpunost djetinjstva. Igra je način dječje spoznaje i zaborava svijeta i života. Najprirodniji koordinatni sustav u kojem se djeca kreću i djeluju. Da esejistički ne nabrajam što je sve igra ili nije, da se ne služim različitim citatima koji bi možda na ovaj ili onaj način definirali igru, podsjetit ću samo na svakodnevne prizore iz života: djeca se igraju poštara i dimnjačara, liječnika i bolesnika, rata i vojnika, željeznice i aviona, zečeva i medvjeda, škole i učitelja, itd. Moglo bi se nabrajati beskrajno dugo, jer nema granice u postojanosti i oblicima igre. Ozbiljni i angažirani pri tome, poistovjećeni s predmetom svoje preokupacije, mališani neprestano stvaraju nove i nove iluzije, rone u svjetove što ih njihova vlastita mašta тка i stvara. Neki su kritičari skloni u igri vidjeti i simptome umjetnosti: »Dečja igra ima u svom biću jednu bitnu značajku umjetnosti: ona nije kopija života, kao što to nije ni umetnost. I umetnost je vrsta igre u odnosu na realan život. Igra je i po drugoj odlici slična umetnosti: ona je oslobođena praktične celishodnosti. Ona je autonoman način poimanja sveta; kao i umetnost, dakle, stvaralačka aktivnost.«¹⁹

Bez obzira koliko ćemo prihvatiti takvo ili slično rezoniranje, bez obzira koliko ćemo sukladnosti naći između umjetnosti i igre, osporno je da je igra najprirodnije stanje djeteta, i razumljivo je da dječji roman kao sveobuhvatna književna vrsta ne može zanemariti taj fenomen, mora na njemu zasnivati svoju tematiku, podrediti mu, u određenom smislu, i svo-

¹⁸ Milan Pražić: *Igra kao sloboda*, Novi Sad, 1971, str. 33.

¹⁹ Milan Pražić: *Igra kao sloboda*, Novi Sad, 1971, str. 10.

ju strukturu. Tom Sawyer zapravo se igra kad osniva svoju razbojničku bandu, igra se kad oslobađa Crnca Jima, igraju se Lovrakovi dječaci kad obnavljaju mlin i uređuju park oko njega (*Družba Pere Kvržice*), igraju se Seliškarovi junaci Indijanaca i gusara (*Indijanci i gusari*), Molnarovi mališani igraju se zaraćenih strana (*Junaci Pavlove ulice*), itd. Djeca se udružuju u družine da bi što potpunije ostvarili igru, igra ih vodi u pustolovne pothvate, a nećemo pretjerati ako ustvrdimo da je i akcionost u sukobima, lutanjima i obračunima u biti nabrekli aktivitet dječje igre.

Dakle, ma kakva bila tematika, ideja ili siže dječjeg romana, on uvijek na ovaj ili onaj način integrira dječju igru. Bez nje i ne bi bio pravi dječji roman, niti bi njegovi junaci bili istiniti i uvjerljivi. To vrijedi za današnja ostvarenja kao i za ona napisana prije stotinu godina.

Mogu dječaci dobiti ulogu čistača cipela ili partizanskih kurira, mogu im se povjeriti zadaci odraslih, što ponekad nadmašuje njihove snage, ali mora uvijek biti nužno prisutna i crta spontane igre, bogate, raznolike i beskrajne, kao i mogućnost njezina umjetničkog oblikovanja. Naravno da to nije, kako kaže Slobodan Z. Marković, »samo igra u fizičkom smislu tog pojma, već to je igra rečima, igra navikama, igra životom.«²⁰ Bez književne, umjetničke, imaginativne transpozicije te igre ne ostvaruju se romani koji bi u potpunosti pripadali djeci i literaturi istodobno, kao što se bez toga ne ostvaruju ni druga vrijedna djela ostalih žanrova stvaralaštva za djecu. Bez toga nastaju samo one dosadne, moralističke nazovididaktične knjige, koje zapravo nemaju, u višem smislu, ni onaj atribut na koji najviše polažu — odgojnost.

5 Ako bismo svim tim komponentama dodali još jasnoću, razumljivost kazivanja, koja je potrebna kako romanu tako i svakoj književnoj vrsti namijenjenoj djeci, jer je to »conditio sine qua non« (bilo ne znam kako umjetnički vrijedno djelo, djeca ga odlučno odbijaju ako ga ne shvaćaju), nabrojili bismo, vjerujem, one karakteristike dječjeg romana, promatrajući ga u globalu, koje najviše udaraju u oči, najprepoznatljivije su i najčešće. No, to ne znači da minucioznija analiza ne bi našla još neke, koje su sa spomenutim karakteristikama u bližem ili daljem srodstvu, kao što bi se možda mogla odrediti i približna tipologija dječjeg romana na osnovi tehnike pripovjedačkog postupka.

Osim toga, ne treba zaboraviti da i svaki dječji roman, ma koliko bio jednostavniji u izrazu i kompoziciji od svog starijeg, brata, »odraslog« romana, ima posebno biće, svoju vlastitu fizionomiju. Ta se fizionomija uza sve sličnosti s drugim primjercima ne može zamijeniti ni s jednom drugom, kao što je to i sa živim ljudima. Prema tome, svaki dječji roman traži poseban pristup.

Na kraju, ne znamo što će još u budućnosti dječji roman donijeti i čime nas iznenaditi (kao što odrasli ne znaju čime će ih djeca začuditi), te i njegovu karakterizaciju treba ostaviti otvorenom. No, bez obzira kakve će promjene doživljavati, sigurno je da će uvijek izražavati cjelokupnost dječjeg življenja i sanjarenja, da će nastojati odgovoriti totalitetu dječjeg iskustva.

²⁰ Slobodan Z. Marković: *Tokovi savremene književnosti za decu, Zapisi o književnosti za decu*, Beograd, 1970-71, str. 107.