

ПЕТАР ПИЈАНОВИЋ

НАИВНА ПРИЧА



са свим брбљивцима овога света. Игра са свим оним што брбљање производи, а то су „чавке, вергла, девојчице, грамофони и клепетуше“⁹¹. А то је цео један свет који је све своје празне и јефтине речи избрбљао у причи „Миличина чавка неваљалка“.

И Милица се на Брбљивом Брегу избрбљала и тако потиснула жељу да говор замени празнословљем. Њој и другим девојчицама са Брега, како рече чавка неваљалка, досадило је брбљање па „траже књиге, бојице, лопте...“⁹². И саме девојчице то потврђују: „Идемо кући! Идемо у школу, јер и на дно мора бисмо отишле, само овде да не останемо више!“⁹³ Тако су оне излечене од брбљања и свега што је досадно и испразно. На Брегу су нашле лек од опакe језичке болести човека а посебно од испразности и досаде савременог света.

Поповићева прича је ненаметљиво поучна и наивна у својој суштини. Дијалошки је жива и уверљива, односно лековита на маштовит и игрив начин. „Миличина чавка неваљалка“ и сама се плаши брбљивости и испразне приче. Стога се клони општих места и досаде. По налогу приповедачке свести онога ко причу казује, окончава се изненада и необично: „— — и ту је овој причи, шта можемо, к о н а ц!“⁹⁴ Тако и сама прича постаје ненаметљива поука и лек од брбљивости и празноречја.

⁹¹ *Истио*, стр. 247.

⁹² *Истио*, стр. 252.

⁹³ *Истио*, стр. 252.

⁹⁴ *Истио*, стр. 252.

Наведене приче као приповедачки модели показују како се у њима слика света конституише упаривањем несродних мотивационих поступака. Реалистичку мотивацију и збиљски свет у њима надомешта онај тип узрока и последица који немају свој образац у стварном животу и његовој логици. На том споју стварног и нестварног, свакидашњег и чудесног, наивно-игриве збиље и маште заснивају се прелазни облици.

Чудесна прича

Удео чудесног у прелазним облицима не успева да се конституише као доминанта приче. Бајковни простор није захватио њену целу „површину“. У бајци чудесни простор доминира. Како теорија одређује бајку? Чудесно је за овај жанр најчешће везано; „у ствари, бајка је само врста чудесног, и натприродна збивања у њој не изазивају никаква изненађења — ни стогодишњи сан, ни вук који говори, ни чаробне моћи вила“¹. Дакле, „натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца. Чудесно није одлика односа према испричаним догађајима, већ својство саме природе тих догађаја“².

На сличан начин бајку одређује и М. Солар. Бајка је „прича о чудесном које се прима као

¹ Ц. Тодоров, *Увод у фантасличну књижевност*, стр. 59.

² *Истио*, стр. 58.

обично и свакодневно³. Она није само жанр, него и праоблик сваког приповедања или наиван човеков покушај да причом објасни свет. Но, тај је покушај, како смо већ видели, приповедна, то јест језичка форма слике света или света текста који је сурогат онога правог, затајног и необјашњивог света. Временом је усмена бајка створила и нарастивни клише који ауторска бајка у понечем покушава да оспори и преобликује. Ауторска бајка реплицира архетипски приповедни образац на особен, индивидуалан и иновативан начин. У њој психолошки чиниоци имају већег удела у вођењу приче, као што има више описа и фигуративности, више ауторске самосвојности у изразу него у усменој бајци. Савремени живот са својим симболима и злом модерне цивилизације, са осећајношћу која истиче зебњу и страх човека нашег времена, такође су обележја ауторске бајке. Но, има и писаних бајки, које на трагу древних прича, постају алегорије у које је уграђено архетипско значење.

Таква је и „Бајка о лабуду“ **Десанке Максимовић** (1898–1993). Ова лирска бајка сва је у контрасту беле и црне боје. Но, та боја није само декор природе у којој живи мала Снежана, краљица зиме. Боја у овој бајци има своју семантичку пуноћу. На њој се темељи и инцидентни или мотив заплет који је везан за тугу лабуда, односно тајну црне птице. Испоставиће се да лабудова боја у снежној белини непрегледног пространства уноси несклад

³ М. Солар, *Идеја и прича*, стр. 210.

у природу и да тај несклад открива тајну лабудове туге. Али, зато је и моћ снежне краљице велика и исцелитељска.

Контрапунктална тема Десанке Максимовић стога се линеарно развија фабулативном линијом која омогућава преображај црног лабуда. А тај преображај биће могућ кад лабуд постане бео. Када се то коначно деси, пиктурални несклад у пејзажу северних предела биће замењен хармонијом боја. Црни је постао бели лабуд. И тај је бели лабуд био први „на свету“⁴.

„Бајка о лабуду“ сублимација је идеје о чистоти и бескрајној белини која је сама хармонија и савршенство у природи. По томе је и преображај црне у белу птицу, и то прву на свету, бајковни творитељски чин или остварени архетипски сан о вечној и непомућеној лепоти света. Отуд тај први бели лабуд „још и сад живи и по истом језеру вози Снежану, краљицу зиме“⁵.

У симболици бела боја може бити знак *прелаза* из једног стања у друго или боја којом се преображава биће. Српска митологија познаје и предање у којем се као народни спасилац појављује човек „на беломе коњу“⁶. Преображењску моћ беле боје познаје и „Бајка о белом коњу“ Стевана Раичковића. По неким својим обележјима, она се

⁴ Десанка Максимовић, „Бајка о лабуду“, у: С. Ж. Марковић, *Антологија српске приче за децу*, стр. 226.

⁵ Исто, стр. 226.

⁶ Веселин Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, Београд, Просвета, 1994, стр. 141.

може посматрати у пару са „Бајком о лабуду“ Десанке Максимовић.

Обе су ове бајке на одређени начин бојом везане за моћ или процес иницијације. Лабуд се преображава кроз белину и у њој остаје вечито оваплоћен. Промењена боја длаке, која се „поново беласа као снегови“⁷, знак је да доскора „бангав и шарен“⁸ коњ поново *језди* „пропланцима и рубовима шуме“⁹. Лековите траве и воде поново су „оживеле“ дотрајалог коња којег „трака месечине“¹⁰ изведе из „мрачнога угла“¹¹ на „белу стазу“¹² и поново враћа у живот. И овде се поново види семантички контраст црне и беле боје. Види се и замна моћ *прелаза* кроз белину. Она преображава или обнавља живот и тако поново успоставља хармонију у поремећени ред ствари и појава.

Целином свога опуса и Десанка Максимовић и Стеван Раичковић превасходно су песници. Отуд је лирска нарација обележила и њихов бајковни свет. То је и разлог да Н. Вуковић подвуче ту поетичку црту у раним збиркама прича Десанке Максимовић: „Тон лирске бајке, који је апсолутно доминантан, као и заокупљеност свијетом биљака и животиња, учинили су да је фолклорни чудесни

⁷ Стеван Раичковић, „Бајка о белом коњу“, у: С. Ж. Марковић, *Антологија српске приче за децу*, стр. 228.

⁸ *Истио*, стр. 226.

⁹ *Истио*, стр. 228.

¹⁰ *Истио*, стр. 227.

¹¹ *Истио*, стр. 226.

¹² *Истио*, стр. 227.

материјал редуциран и потискиван у други план“¹³. Једнако је та нота присутна и у каснијим бајкама Д. Максимовић, као што у лирско-симболичним причама из збирке *Мале бајке* преовлађује „поетско-фантазијски сензибилитет“¹⁴ уз „мно-го чудесног, нестварног и неочекивано лијепог“¹⁵.

Песник је у бајци и Бранко Ћопић. Не само по томе што су неке његове бајке у стиху, већ превасходно по делатној улози чудесних бића, по пишчевом игривом, лирско-фантазијском доживљају света у којем дечја наивност и младалачка занетост лепим и необичним никад не престају. Тачније – трају целог живота. Коначно, живот и цео свет су једно огромно игралиште на којем наивна и маштовита игра људи никад не престаје.

У таквом разумевању света, живот је бескрајна прича или бескрајна бајколика игра. Радикализација ове тезе води у закључак да је текст – свет, а свет – текст. Коначно, бајка се само и остварује кроз/као текст. Она је сама и своја реалност. Праве реалности њој су само паралелне, то јест подстицај или предложак. Но, макар је Ћопићев приповедни свет очућен примесама усмене приче, у њега се релативно ретко појављују чудесна бића, па је отуд у Ћопића мало правих бајки.

Ћопић у „своје чудесне свјетове уноси хумор, али истовремено и неку специфичну сјету, која је

¹³ Н. Вуковић, *Увод у књижевност за децу и омладину*, стр. 213.

¹⁴ *Истио*, стр. 219.

¹⁵ *Истио*, стр. 219.

неријетко његовим стихованим причама давала карактер антибајке¹⁶. Тако је и са његовим причама у прози. Оне, и кад су чудесне, вуку на страну овога света. Већ поменути хумор и сета уносе у очућени простор елементе стварности. По томе, али и по својој наративној морфологији која одступа од „законитости“ жанра, такве су приче заправо антибајке. Једна од њих је и Ђопићева прича „Ђаво и врачара“.

Но, начас се треба вратити једној другачијој стилизацији приче какву осведочава „Врло ретка приповетка“ Бране Цветковића. Та је прича у исто време бајколика и антибајка по томе што на крају прави семантички обрт у односу на формулаични завршетак бајке. Срећан крај у бајци овде је претворен у водену смрт снежних створења. „Врло ретка приповетка“ показује како је неискуствени свет направио „упад“ у стварни свет. Пореметио је правила реалистичке мотивације, разгласио причу, а њену приповедну фразу пренео у стиховану осмерачку интонацију. Она је мелодиозна и складна и по томе што је додатно уравнотежује и хармонизује парна рима. Тако је разнолики свет „Врло ретке приповетке“ спајан и изукрштан по разним основама.

Но, од поменутих бајковних прича, умногоме је другачији бајколики свет **Гроздане Олујић** (1934). Ова списатељица и темом и приповедним склопом својих прича гради савремену ауторску бајку. Своју бајку Г. Олујић темељи на бројним

мотивима, чије приповедно средиште или кључни мотив има обележја чудесног света. Тематски и изразом она осавремењује усмену бајку, прилагођавајући је сензибилитету данашњег детета. Од те бајке једнако узима наративну схему и ону вредност која се исказује кроз људску доброту. Но, више него у класичној бајци, јунаци Гроздане Олујић својим делом одређују сопствену судбину.

Као у чудесним причама из старине, и у њеним бајкама након почетне ситуације, коју садржи оквир, следи отмица или бекство. Покретачки мотив може да буде чежња или нечији животни сан. У линеарној причи долази затим потрага за нечим што је драгоцено, важно за живот, и што представља основни мотив у бајци. Унутарња прича у бајци Г. Олујић грађена је на укрштају искуственог и иреалног света. Наиме, у свет стварности мешају се натприродне или оностране силе. Главни јунак у радњи је и актер потраге. Чест му је задатак да савлада бројне и тешко премостиве препреке како би задобио милост неке више силе и успешно окончао потрагу. У линеарном композиционом низу, корак по корак, јунак бајке срећно стиже на крај свога трновитог пута. Тај пут се обично, али не и увек, окончава победом врлине и добра, чиме се поново успоставља хармонија у свету.

Тегобна стаза којом ка свом циљу иде јунак у бајци пут је симболизације. Тиме се истиче како у животу, истрајношћу и пожртвовањем, треба задобити оно чему се стреми. Но, пут којим иде јунак у бајци није пут од овога света нити је његово

¹⁶ Исто, стр. 217.

деловање том свету примерено. Очуђено поље живота таквога и сличних јунака није, отуд, димензионирано конкретним простором нити историјским временом.

Емпирија стварности у бајци је померена у област чудесног. Њега насељавају разнолики ликови и створења. Неки су из овога света, али су зачарани; овладали су натприродним моћима. Отуд је и психолошка равн њихових поступака померена у сасвим други план. У исто време – ако они трансформацијом задобијају особине које нису природне и људске, животиње и биљке попримају обележја људи. Стога је антропоморфна форма одлика многоликог света у бајкама.

У основи је многе ауторске бајке народно предање, фолклорна прича или бајка која је чедо усмене имагинације. Зато им је и морфологија подударна. Владимир Пропп сматра да се проучавањем облика усмене бајке могу утврдити законитости њеног устројства „подједнако тачно као што је могућна морфологија органских творевина“¹⁷. У Пропповом проучавању бајке од нарочитог су значаја поступци, односно функције дате или задате ликовима, чијим се посредством остварује чудесна радња. Наиме, „основни су делови бајке функција ликова“¹⁸, а постоје и „везивни елементи, мотивације“¹⁹.

¹⁷ Владимир Пропп, *Морфологија бајке*, Београд, Просвета, 1982, стр. 5.

¹⁸ *Истио*, стр. 103–104.

¹⁹ *Истио*, стр. 104.

Заједно са овим елементима и схемом, која је често подударна у народној и усменој бајци, целину бајке одређују још „начини појављивања ликова“²⁰, као и „атрибутивни елементи или узгредне појединости“²¹. Правилан распоред тих делова, који се појављују као функције ликова, омогућава постојану структуру бајке. Постојана структура дозвољава да се бајка дефинише као „прича изграђена правилним низањем наведених функција у разним видовима“²². Но, тај се схематизам губи чим се изађе из „оквира апсолутно аутентичне бајке“²³. То се односи и на ауторску бајку која често нарушава морфологију свога праоблика. Но, када је њен склоп грађен по узору на усмену бајку онда су могуће аналогije и сродни истраживачки поступци. Ово Пропп доказује на примеру бајки браће Грим. Но, иако оне „углавном имају исту схему, испољавају мање чист и мање постојан аспект бајке. Сви се детаљи не могу предвидети“²⁴.

Путовање је „један од првих основа композиције бајке“²⁵. Њему често претходи зачаравања или каква друга невоља јунака. Упоредна путовању је потрага за нечим што може скинути чини или отклонити узрок јунакове трпње и страдања.

²⁰ *Истио*, стр. 104.

²¹ *Истио*, стр. 105.

²² *Истио*, стр. 108.

²³ *Истио*, стр. 109.

²⁴ *Истио*, стр. 109.

²⁵ *Истио*, стр. 116.

Такав схематски оквир има и бајка „Месечев цвет“ Гроздана Олујић.

Њен је јунак Ведран, чије име, својом симбо-
ликом, озрачује тежак пут који јунак треба да
пређе у потрази за својим правим идентитетом.
На почетку бајке, нежни дечак не силази „са врха
своје стаклене куле“²⁶. Но, више од дечака, то је
створење којем „једино глава бива све већа“²⁷. Да
би се отклонила та деформација треба наћи лек.
А лек је Месечев цвет који расте на врху Сребрне
Горе. Тамо дечака шаље старац Милија. Одлазак
јунака од куће у овој бајци одговара оној врсти од-
ласка у Проповој типологији на који се јунак од-
лучује и молбом и налогом. Отуд Ведран одлази у
потрагу, при чему је необично за схему бајке да је
он тражилац (чаробног цвета) и жртва. Његов је
одлазак, дакле и пут, функција личне несреће и
потребе да је дечак победи проналаском Месече-
вог цвета. По бајковној схеми, из наведених раз-
лога, јунак напушта кућу и „одлази на пут коме се
гради радња“²⁸. Тај пут „јесте пут тражиоца“²⁹.

На путу ка чаробном средству (цвету), јунак
наилази на разне проблеме које му праве купина,
мрави, жбун и старац у белом. Старац му заправо
помаже саветом да из шуме могу изаћи и стићи до
чаробног цвета „једино добри и благи“³⁰, односно

²⁶ Гроздана Олујић, *Принци облака*, Београд, Завод за уџбе-
нике и наставна средства, 2003, стр. 23.

²⁷ *Истио*, стр. 23.

²⁸ В. Проп, *Морфологија бајке*, стр. 46.

²⁹ *Истио*, стр. 146.

³⁰ Г. Олујић, *Принци облака*, стр. 26.

они који служе Господару биља. Ведран окајава
грехе и полако почиње да схвата говор биља, ша-
пат бреза и трава. Три су године прошле и дечак
осети радост, јер су му се проширила рамена, а
смањила глава. То значи да је издржао проверу и
службу, па може кренути даље.

Пут од шуме до Сребрне Горе такође је пут
Ведрановог доброчинства. То је и нови степен ју-
наковог очовечења, али и прилика да му његови
шумски пријатељи узврате добрим делом. И несе-
бично враћају и помажу. Захваљујући њима и Мај-
ци Вода, дечак стиже „на сам врх Сребрне Горе“³¹.

У композиционој схеми бајке стицање на циљ
требало би да значи и стицање чаробног средства.
Но, ту је и мали обрт. Онај ко је научио говор би-
ља и трава не откида чаробни цвет, макар и знао
да би тада „порастао и као лепотан светом
ишао“³². Он то не чини јер зна да би тако нанео
бол цвету. Зато и остави „Месечев цвет да блиста
на врху Сребрне Горе, да нежан и усамљен сја као
звезда“³³. Управо је у таквом дечаковом чину са-
држан парадокс. Но, то је парадокс који потврђу-
је највећу меру Ведранове доброте. Њоме је за-
служио, а то се и обистинило, да постане висок и
прекрасан момак. Снажан и леп, сада је могао да
се врати својој мајци, чије су га очи „звале издале-
ка“³⁴.

³¹ *Истио*, стр. 28.

³² *Истио*, стр. 28.

³³ *Истио*, стр. 28.

³⁴ *Истио*, стр. 29.

Овим се показује да је цела прича, па и њен крај, функција јунакове жеље да се отклони његов телесни недостатак. Отуд повратак не значи само „савладавање простора“³⁵, него означава и превласт добра, односно повратак спокоја и среће у дечакову породицу. На једном и другом нивоу, на нивоу којим се сублимира богат значењски свет бајке, та је бајка прича о потрази за исходиштем живота, за самим његовим смислом и суштином. У таквом трагању за исходиштима бајке, у њој своју причу налази и дете и одрасли читалац.

Са тих разлога Исидора Секулић поводом Андерсенових бајки записује: „У Андерсену је био готов тај облик, облик бајке, мале орахове љуске у коју може да се сложи роман, трагедија, комедија. Андерсенову бајку читају деца и мисле да је то само за децу. Читају је одрасли и мисле, строго узевши, ово је за одрасле“³⁶.

Исто тако је и са бајкама Гроздане Олујић. Дете у њој налази штиво којим аутор обликује слику света подобну детету. Та подобност је емоционална и сазнајне природе. У „Месечевом цвет“у, рецимо, дечаков пут од куће до Сребрне Горе пут је сазнавања живота и учења мудрости. Можда је и више од тога – пут дечаковог самосазнања, упознавања сопствене суштине, дакле себе самог.

Почетна тачка тога пута је врх „стаклене куле“³⁷. Као топос модерног и дехуманизованог све-

та, тај „чаробни“ простор је уклет и сасвим одвојен од живота. Отуд ветар до дечака „не допире, не рањава га трње и камење. На меко седа, по меком хода. Ни птиче у златном јајету тако не живи!“³⁸ Стран дечаковом животу, и живот се отуђује од дечака. Зато, уместо да природно расте, Ведран постаје чудно и нескладно створење. Мелем против несреће је повратак животу, односно природи и човеку.

Изразак из стаклене куле или простора налик златноме јајету, као и поход Месечевом цвет“у, отуд је пут упознавања живота и Ведрановог очовечења. На том ходочашћу, дечак стиче наук мудрости. Тај наук ће му помоћи у тренутку кад сам мора донети судбоносну одлуку. Осећајући тајни говор природе, Ведран неће откинути цвет. Неће то учинити, ако би због тога „порастао и као лепотан светом ишао“³⁹. Уместо да „убије Месечев цвет“⁴⁰, он му подарује живот. У томе се садржи на путу стечена, наивна дечакова мудрост. Она је благородна и у стварном животу и у бајци. Тачније, бајка је њена сублимација, симболички призив живота с ону страну реалног и рационалног.

Са друге стране реалног, бајка Гроздане Олујић успоставља везу са стварним, па и савременим светом. Ведран, тако, из куле силази на улицу, да би, потом, излазећи из града, из „камене шуме“⁴¹, први пут крочио у свет природе. По овоме, Олуји-

³⁵ В. Проп, *Морфологија бајке*, стр. 62.

³⁶ Исидора Секулић, „Андерсен“, у: Д. Огњановић, *Звездано јајце*, стр. 132.

³⁷ Г. Олујић, *Принци облака*, стр. 23.

³⁸ *Истио*, стр. 23.

³⁹ *Истио*, стр. 28.

⁴⁰ *Истио*, стр. 28.

⁴¹ *Истио*, стр. 24.

ћева осавремењује тематику и морфологију усмене бајке. Такође, „нарушава“ њена правила тако што својим јунацима даје имена (Ведран, старац Милија). На трагу Андерсена и Оскара Вајдла, Гроздана Олујић ствара ликове који нису само декор, већ су људска бића осебујног живота и доживљаја света. У таквој концепцији, судбину јунака не одређују само натприродне силе, већ и сам човек и његова воља да мења свет и самога себе. На тој равнотежи стварног и чудесног заснива се симболизам бајковног света Гроздане Олујић. Отуд овај аутор не користи само топосе древног света, већ и симболе савременог човека изгубљеног у вреви и пустоши модерног града. Такав је и Ведран чији је пут у природу симболички или потрага за сопственим идентитетом. Ова измена приповедачке перспективе указује на разлику бајковне приче Гроздане Олујић и класичне усмене бајке.

Но, такво именовање ликова само је нови оквир за причу која је бајковна по свим битним елементима своје структуре. Чак је бајколик и свет који се једва распознаје као наш. Дечак не живи у стану, већ у необичним стакленим кулама. Оне као да нису смештене у стварном простору, него су нека чудна, оовремена реплика чардака ни на небу ни на земљи.

На ту околност указује и Зорица Турјачанин, скрећући пажњу на трансформативну моћ дечаковог станишта. Најпре то станиште представљају „котарице о небо окачене“⁴², а онда стаклене ку-

⁴² *Истио*, стр. 23.

ле, па златно јаје које се као „несклад са стварним животом [...] симболички конкретизује заустављеним временом, латентном магмом трајања, у којем се неостварена потреба растења преобраћа у психичку и физичку деформацију“⁴³. Промена животног простора, у ствари дечаков одлазак у природу и прихватање њених закона, доноси преокрет. Лековита природа преобразила је Ведрану, отклонила његову телесну ману и променила дечаков живот.

И тематски и обликовни критеријум указују на самосвојност и пуну ауторску меру у бајкама Гроздане Олујић. То потврђује и њена „Седефна ружа“. Но, управо са преиначењем појединих константи усмене бајке, Олујићева из овога жанра преузима одређене поетичке елементе. То се, рецимо, односи на функцију лика и склоп приче, односно на третман времена и простора. У усменој бајци су време и простор углавном апстрактни, али се њиховим „трошењем“ производи сасвим конкретни смисао. Ако простор или време у бајци Гроздане Олујић некад и носе ознаке нашега доба, ти чиниоци ипак имају дубинску, то јест архетипску енергију и смисао.

У „Месечевом цвету“ тај смисао је себепознање или повратак себи. У другој причи промена се очитује кроз преображај седефне руже: „Није јој више било ни до Горњег ни до Доњег света. Она је тражила и налазила свет у себи“⁴⁴. Наћи циљ у

⁴³ Зорица Турјачанин, „Бајке Гроздане Олујић“, у: Д. Огњановић, *Звездано јајо*, стр. 410.

⁴⁴ Г. Олујић, „Седефна ружа“, у: Д. Огњановић, *Звездано јајо*, стр. 408.

себи самом – смисао је дечаковог подухвата и у „Месечевом цвету“. Његов је пут исходиште прихваћеног налога, али и израз сопствене воље. У „Седфној ружи“ такав ред ствари је обрнут. Пре- станком чежње за Горњим светом, шкољка лепотица ће се, противно својој вољи, ипак наћи у том истом свету.

Све су ово разлози са којих критика, поводом бајки Гроздане Олујић, говори о тежњи јунака ка висинама и вертикалном устројавању света⁴⁵. Свет бајке и иначе се остварује кроз бинарне семантичке опозиције. Оне свој аксиолошки знак налазе, рецимо, у сучељавању добра и зла. Могу да добију и своју просторну реализацију у против- стављању градског простора и природе те доњег и горњег света. Таква опозиција, такође, има семантичке импликације у бајци.

Ове бинарне опозиције у „Месечевом цвету“ испољавају се релацијом: град – врх Сребрне Го- ре, а у „Седфној ружи“ просторним односом До- њег света (дно мора) и Горњег света (морска површина – обала). Вертикална структура про- стора у бајкама Г. Олујић још више је диференци- рана и има своје смисаоно исходиште⁴⁶. Наиме, њени су јунаци у сталној чежњи ка висинама, то јест горњем простору. Ту они покушавају да про-

⁴⁵ Александар Јовановић, „Хладно је међу звездама“, у: В. Марјановић, *Деча књижевност у књижевној кријици*, стр. 309.

⁴⁶ О консеквенцама моделовања простора организованог на оси горе – доле у уметничком тексту расправља Ј. Лотман у *Системи уметничког текста*, Београд, Нолит, 1976.

нађу неки виши смисао који им није доступан у обичном, земаљском животу. Стога се и може ре- ћи да је светлост „као знак чудесног, узвишеног, један од најкарактеристичнијих симбола у прози Гроздане Олујић. Опонирање светлости и таме, подземних и ваздушних бића, симболично је су- протстављање божанског и демонског принци- па“⁴⁷.

Вратимо се поново „Седфној ружи“, тачније ономе тренутку у бајци када се шкољка нађе у Горњем свету. Прича се овде двоји: наставак бај- ке није више у знаку чуда, већ човекове руке која морску лепотицу силом извлачи на копно. Отуд, у једном смислу, ни крај није срећан, као што обич- но бива у бајци. Гроздана Олујић тако мења нара- тивну схему. Из шкољкине утробе истргнуто „ма- ло сунце“, то јест прекрасни бисер, коначно упу- ћује на закључак да пут приче више не воде чуде- сни него страшни људски мотиви. Сан и чежња морске лепотице, у обрнутом поретку ствари, за- мењени су њеном окрутном судбином. Но, рекли смо, то је дословно или упрошћено значење ове бајке.

Стога завршна метонимијска слика изнова бу- ди негдању жељу, али гаси један живот. Но, ако је живот и угашен, зрно бисера које је тај живот из- недрио, блиста „у излогу најскупље продавнице града“⁴⁸. То, у ствари, „блешти једна чежња“⁴⁹.

⁴⁷ Зорана Николић, „Са златним прахом на прстима“, Нови Сад, Детињство, год. 29, бр. 1–2, 2003, стр. 53.

⁴⁸ Г. Олујић, „Седфна ружа“, стр. 408.

⁴⁹ Исто, стр. 408.

Пут из таме у светлост не исходи, дакле, испуњењем сна које не би било бременито реалношћу Горњег света. Напротив. Мешање топоса наше цивилизације („излог најскупље продавнице града“) у чудесни свет природе уноси у тај свет малу неравнотежу. Њој даје смисао нешто друго и битније – чежња није укинута смрћу; она и даље струји и бруји кроз шкољку.

Дакле, у једном вишем смислу остварена је идеја или жеља за лепотом у простору који се више не везује за један живот. То остварење потврђује мелодија или хармонија што опчињава дечака који слуша чаробан звук из шкољке. Тако је шкољка претворена у остварену чежњу и прелеп звук. Са друге стране, „Месечев цвет“ показује како исконска вера у моћи природе може да буде окрепљујућа и лековита. Обрнут пут двеју прича показује тако и сродан семантички учинак.

Необични светови, чудесни догађаји и јунаци најчешћа су тематска подлога бајке. Њена се рецепција посебно везује за рано детињство. То доба „живи у нама својим ведринама, наивношћу и невиношћу“⁵⁰. Бајка „помаже детету да стигне до своје скривене суштине, достигне зрелост и унутарњи мир везујући свој лични, појединачни идентитет са свеопштим, архетипским, чији се корени налазе у основи сваке бајке, баш као што се у основи свакога живог бића налазе архетипске матрице чијега дејства човек најчешће није свестан, а које у кључним тренуцима живота избијају на

⁵⁰ З. Турјачанин, „Бајке Гроздане Олујић“, стр. 411.

површину и одређују не само његов следећи корак већ и судбину“⁵¹.

У таквој књижевној археологији, елеменат наивности је важан чинилац, баш као што укрштај архетипског појединачног и општег чини бајку „вечном, разумљивом и деци и одраслима“⁵². Бајковна прича је наивна, као што је наиван поглед на свет који је у древно време произвео бајку. Тачније – бајка је у то време производила стварност, односно поглед на свет кроз који се стварност преламала. Бајка је и данас сан на јави, сан који се, повезан архетипском истином са нашим светом, прихвата као нешто сасвим уобичајено и свакидашње макар са уобичајеним и немао готово никаквих веза.

У том парадоксу бајке њена је заумна и уметничка истина. Ту истину омогућава чињеница, односно услов да се свет бајке не разуме у својој дословности, него у психолошкој пуноћи и веродостојности. То се остварује у говору и причи који су са уобичајеног и дословног, рационалног језика, преведени на језик симбола. Симболички језик је, дакле, унутарња и права мера бајковог света. То је универзални језик који разумеју и деца и одрасли.

Тако се може разумети и бајка „Златокоса“. У својој приповедној фактури, она укршта реално и чудесно, земаљско и небеско. Чудесна лепота де-

⁵¹ Г. Олујић, „Поетика бајке“, у: Д. Огњановић, *Звездано јачио*, стр. 33.

⁵² *Истио*, стр. 33.

војка постаје окрутна чаробница која уцењом искушава просца-лепотана. У градивном низу, са знаком чаробног броја три, како и доликује бајци, просац је спреман да на олтар љубави као жртву положи мач и још чаробнију свиралу. Но, прелом приче, који изазива бајковна трагична „кривица“, настаје онога часа када момак-лепотан девојачку окрућност размени са сопственом човечношћу. Љубав је за њега врлина нижега реда од вредности коју живот носи у себи. Отуд, зарад љубави, не може да жртвује срце свога пса. Још тачније, спреман је да поднесе личну жртву, али не и да порицањем пријатељства у себи порекне човека. Зато се уцењена љубав преображава у младићев ништилачки гнев.

Прича сада прави обрт. Сада девојка у тростепеној наративној фигури, дакле градацији, покушава да искупи своју охолост. Но, узалуд. И приповедна целина „Златокосе“ такође је троделна. У другом делу, она ту љубав покушава да сачува. У трећем делу, љубавна драма је пренета у небеске сфере и постала вечна: „танани срп месеца не престаје да следи једна звезда“⁵³. То у звезду претворена девојка „трчи још и данас“⁵⁴ за одбеглим просцем који је постао млад месец на небу. Прекрасна слика као сублимација неостварене љубави исказана је тако у небеској појави која чаробну љубавну причу толкује астралним знацима.

⁵³ Г. Олујић, „Златокоса“, стр. 35.

⁵⁴ Исто, стр. 35.

Већ је речено да се прозне врсте за децу и осетљиве, а то важи и за бајке, граде на сталном мешању игре и живота, односно реалног и иреалног.⁵⁵ Класичан образац бајке може пародијским подривањем да се претвори у антибајку, као што антибајка може настати изменом бајковне слике света и њене оптимистичке поенте. На игру са жанром бајке указује и поменути „Прича за Гордану“ Душана Радовића.

Хуморна и иронијска демистификација још изразитије постаје антибајка у Радовићевој причи „Парче краља“, као што то исто бива прича Гроздане Олујић „Бела кртица“ антибајковном сликом нашег врлог света.

По приповедном изразу и приповедачевом сензибилитету, по доживљају света и начину на који је тај свет са својим јунацима пародирањем подривен и преведен у модерну дечју бурлеску, Радовићева прича „Парче краља“ је антибајка. Још тачније – она је пародијска реплика на један бајковни предложак.

У „Причи за Гордану“ Радовићева јунакиња поставља захтев наратору да отпочне причу „како хоће, само да не буде стално исто“⁵⁶. Из овога се види да у поетици Душана Радовића дете има врло активну или, у односу на писца и процес настанка приче, интерактивну улогу. Оно је у тексту фингирано на делатан начин. То „да не буде стално исто“, показује жељу детета да писац промени познати образац бајке. Зато и тражи да прича не

⁵⁵ „Одломци из Бележаки Душана Радовића“, стр. 3.

⁵⁶ Д. Радовић, *Крајње приче*, стр. 181.

кола, ја бризнух у плач, а они заридаше сви од реда“⁶). Широк приповедачки оквир панорамске приче омогућава Миланковићу да у њу уметне разне личности и догађаје из породичног живота. По томе она има и несумњив значај као документ о једном времену, те детињству и младости једног од најзначајнијих српских научника двадесетог века.

⁶ *Исјо*, стр. 136.

ПРИПОВЕТКА

Особеност тематике и обим приповедног материјала јесу критеријуми на основу којих теорија врши поделу прозе на роман, приповетку и новелу (причу). У оваквом разврставању приповетка је по дужини текста врста средњег обима. Но, дужина као критеријум при одређивању врста у теорији прозе различито се тумачи. Значај је обима релеативан, па га теорија надомешта увођењем поузданијих критеријума.

И новела и приповетка остварују се у невеликом приповедном обиму. Радња им је сужене тематике и усредсређена је на кључни мотив. Новела у драмској напетости радње слика пресудан моменат у судбини неког лика. У исто време, приповетка се бави суштинским питањима свеколиког човековог постојања. Међутим, ови тематски аспекти новеле и приповетке међусобно се преплићу. Зато и јесте незахвално говорити о поетици кратких прозних врста. Уз то, у книжевно-историјској традицији појединих книжевности готово да је поистовећено новелистичко са приповедачким стваралаштвом.

Све ове недоумице тичу се и приповедне прозе за децу и омладину, односно наивне приче. Из досадашње расправе о овом жанру могло се закључити да приповетка користи различите изражајне форме, приповедачке перспективе и гласове. Упоредо са „ја“-формом, која свест о наивном свету везује за сам дечји доживљај смештајући га у емотивни и мислени центар детета, одакле истиче и сама прича, користе се и другачији приповедни облици. Користе се „он“ и „ми“-форма, а, сасвим ретко, и приповедачки глас у другом граматичком лицу („ти“).

Једнако овом, важно је да писац у обликовању слике света користи ону приповедачку сугестију и способност емпатије која му омогућава да доживљајно и перспективно тај свет учини блиским детету. У обликовању такве слике, од доживљајне и мислене перспективе самога писца важнији је моменат пријема приче, то јест хоризонт очекивања којем прича треба да буде примерена. У томе поступку важну улогу има такозвани дечји аспект. Тај аспект подразумева инфантилизацију приповедног чина. Све се то чини у намери да слика коју писац ствара средствима језичког израза буде по мери младог читаоца.

Дечји аспект, као термин, требало би да „покрива управо ону разлику која диференцира дела дјечје књижевности од књижевности за одрасле, односно оно што би могло да се при дефинисању узме као *differentia specifica*. Кад би садржај који покрива тај термин био сасвим јасан и ограничен,

онда би био ријешен и главни проблем дефинисања ове књижевне врсте“¹. Релативизацији овога термина доприноси и запажање да се са променом друштва у одређеном смислу мења и „дјечја и омладинска публика (у сазнајном, васпитном и др. погледу), мијења се и модификује у извјесној мјери и *дјечји аспект*“. То, наравно, доводи и до мијењања књижевности о којој је ријеч, до стварања нових жанрова и до једног општег обogaћења књижевне умјетности“².

Све ово указује на релативан значај термина дечји аспект. Указује на доста дифузан књижевни простор који стоји на средокраћу између књижевности за младе и за одрасле читаоце. Термин наивна прича, онако како је одређен, чини тај простор још дифузнијим. Томе доприноси и околност да су поједине приче из овог корпуса, на пример Ђопићеве из *Башиће сљезове боје* и других збирки, уједно приче и за децу и о деци. Оне у свом оквиру, рецимо, чине делатним лик временског приповедача који се, у унутарњем слоју приче, преображава у младог јунака и приповедача у самом центру давно минутих догађаја. Укрштање тих двеју временских перспектива и различитих гледишта омогућава да и свет у таквим причама буде двострано приказан. На тај начин се увећава и рецептивна моћ тако испричане приче. Тако та прича једнако бива занимљива и примерена младом и одраслом читаоцу.

¹ Ново Вуковић, *Увод у књижевност за децу и омладину*, стр. 27.

² Исто, стр. 18.

Наивна песма и прича, коначно, садрже дечје емотивно и културно искуство као основу „од које смо сви пошли“³. Зато „и као одрасли, често имамо и потреба и разлога да се том искуству враћамо“⁴. Отуд одрасли прихватају продукте наивне свести којима припадају разни књижевни жанрови за младе, па и прича, приповетка и роман. Данојлић, у том погледу, посебно истражује наивну песму. Она „дете прижељкује као идеалног слушаоца“⁵, али, истовремено, „она буди и призива дете у сваком човеку“⁶. Отуд и ширина у обухвату узрасно разнолике читалачке публике којој се обраћа и наивна прича.

У расправи о наивној приповеци могла би да се примени иста типологија која је примерена и причи. Стога и није потребно указивати на све њене подврсте. Уместо тога, целисходније је указати на подврсте које су најчешће и репрезентативно представљене делом наших угледних писаца. То значи да ће у њиховом опусу бити скренута пажња на приповетке које свој мотивациони систем темеље на реалистичком и чудесном, односно на удвајању реалистичке и бајколике мотивације.

На овај начин могу се читати и разумевати неке Андрићеве приче и приповетке као наративно развијенији прозни жанр. Уопште, **Иво Андрић** (1892–1975) је често узимао децу и детињство као

³ Милован Данојлић, *Наивна песма*, стр. 45.

⁴ *Истио*, стр. 45.

⁵ *Истио*, стр. 63.

⁶ *Истио*, стр. 64.

тему. Потврђују то, рецимо, бројни фрагменти интимне медитативне прозе у књигама *Знакови ђорег ђуџа*, *Ex Ponto* и *Немири*, као што потврђује тематска грађа и ликови у приповеткама и романима. Но, ипак су ретки Андрићеви прозни текстови који су сасвим примерени поетици наивне приче. Ово посебно ако се као њен нужан услов узме „конструкција наивне свести“⁷.

Ако је наивној причи услов да буде конструкција наивне свести, онда је Андрићева „Кула“ приповетка те врсте. По чему се то може закључити? Може се закључити бар на основу двеју чињеница. Прва се тиче начина на који се у тој приповетки гради слика света. Слика света у „Кули“ заснива се на фингираној слици рата, тачније на смишљеној илузији деце да је њихов сукоб који се остварује кроз игру заправо рат између Срба и Турака. Рат кроз игру свакако је конструкција наивне свести.

Андрићев приповедач казује причу о „рату“ из временске перспективе која није исто што и време радње, то јест време фингираног рата. Отуд, илузију радње појачава још једна илузија. Она се тиче начина приповедања или позиције у којој су доживљајно приближене перспективе приповедача и јунака. Формално може изгледати да то није тако, јер Андрић користи наизглед објективну ауторску нарацију. Међутим, помнији увид у природу таквог приповедачког гласа показује извесну

⁷ *Истио*, стр. 45.

свођеност или приближеност двеју позиција. Њих омогућава доживљајни говор који чини да неко ко је привидно изван приче, дакле приповедач, буде унутра, на њеном извору.

Но, да видимо како Андрић гради слику детињства као конструкцију наивне свести и како се слика рата као продукт игре урушава у једном одсудном тренутку, постајући знак велике промене у животу младог човека. Приповетка на необичан начин отпочиње живом речи којом је Лазарева мајка некад давно у кући дочекивала сина по његовом повратку са игре. Изненадна, жива реч деचाкове мајке покреће сећање и Андрићеву причу. Улазећи тако, *in medias res*, у само средиште приче, приповедач *уживо* евоцира давне тренутке који у садашњем његовом животу одблескују као живе слике прошлости.

Потрага за тим сликама, а приповетка је њен жив графички, материјални знак, у ствари је потрага за ишчезлим, још боље – изгубљеним временом. Она се остварује поступком сећања, захваљујући коме се преостале живе слике ваде из бунара прошлости. Те слике изнова конституишу представу о детињству, сада виђену из накнадног животног и мисленог тренутка што омогућава да та рекапитулација са дистанце буде поуздана и објективна.

У таквој визури детињство није само радост и игра; детињство је и рана мука живота, доба када и горка искуства почињу да се таложу у дечјој души. Такве су и речи којима је мајка некад дозива-

ла сина после дугих игара у кули: „Лазаре, црни сине!“⁸. Мада се може доживети и као говорни стереотип, овај мајчин исказ је прекор, након којег су одоцнелог дечака „чекале увек мајчине грдне а понекад и очеве батине“⁹.

Контрастне слике обележавају доживљај детињства у овој Андрићевој приповетки. Ево примера. Простор дечачке игре је кула, тачније стара, опустошена и сумрачна турска барутана у којој су „дечаци проводили дуге, светле и лепе сате, доживљавајући само ретко и тамне тренутке које и најлепша игра понекад доноси“¹⁰. Но, стара кула није само оронула грађевина на искрају вароши, заостала иза турског времена. Као Ђошићев таван у *Башићи сљезове боје*, и кула је магијски простор детињства у којем и замрачене одаје светле непомућеним сјајем најлепшег доба у човековом животу.

Три су ствари овде на делу – протагонисти, чин и простор. Протагонисти су деца, још тачније дечак који у чину игре постаје *homo ludens*. Простор или позорница на којој се игра тај чин, који покреће машту, вољу и радовање, јесте кула. У том простору деца искушавају своје мале људске моћи – своју моћ имагинирања стварности, моћ маште,

⁸ Иво Андрић, „Кула“, у: И. Андрић, *Дела*, Београд, Просвета, Загреб, Младост, Сарајево, Свјетлост, Љубљана, Државна заложа Словеније, Скопје, Мисла, Титоград, Побједа, 1981, стр. 9.

⁹ *Истио*, стр. 9.

¹⁰ *Истио*, стр. 10.

границе храбрости, лепоту игре и дружења. Све је у том чину важније од родитељске грдње којом и дечак у „Кули“ плаћа данак својој игри и радовању. А како и не би кад је за њега „прави, главни, искуствени свет – била кула са игром и доживљајима које само игра даје, и само у детињству, у добу када се живи животом својих жеља и тако доживљава све што се жели“¹¹.

Лако је закључити да је ово више коментар приче него њен фабулативни слој. То је онај приповедачки глас или искуство са дистанце које припада времену приповедања а не времену радње у приповетки. Тако су укрштена два гласа и два времена: онај глас који поуздано сведочи из времена радње и онај други глас који из времена приповедања коментарише оно што је у радњи садржано. Та два дискурса – приповедачки и коментаторски – знак су укрштених гласова и времена. Још више су знак детињства и зрелог доба у којем се детињство оживљава сећањем и носталгично васпоставља као зачудни и магијски простор игре.

Игра је суштинско обележје тога доба. Час када се чин игре преобрази у сазнање да је игри дошао крај, означава прелом у животу младог човека. Тај прелом, односно прекид игре којом се симулира рат Срба и Турака, Андрићев јунак доживљава изненада и пре но што му је време. Обрт је настао тако што је и игра у којој су маневарска опкољавања и убијања вршена тако да „није боле-

¹¹ *Истио*, стр. 10.

ло“¹² претворена у сцену Лазаревог страдања. У полутами, рукама причвршћеним за греду на ивици зида у кули, Лазар је имао несрећу да дочека изненадни долазак „непријатељског“ војника. Овај је душмански дрвеним мачем почео да удара по његовим рукама, а Лазара је то „болело, болело страховито, изнад сваког очекивања“¹³. Значај тог доживљаја утолико је већи кад се зна да су страх и неправде, односно спознаје зла, кључни моменти у одрастању.

Лазар је осетио не само физички бол, већ бол и због сазнања да су у том трену „изгореле све речи и сви појмови са којима је досад живео и са којима је малопре весело кренуо у дивну и безазлену битку. Тај пламен који је, полазећи од прстију, обухватао цело његово тело – то је рат; а тај невидљиви што бије без престанка и милосрђа – то је непријатељ“¹⁴. Одсудни трен сазнања, тренутак је обрта и прелом у Лазаревом искуству и животу. „Рат“ постаје рат, а игра стварност.

Логика игре коначно је нарушена и замењена окрутним правилима понашања одраслих. Дете мора да прихвати та правила, да изгуби детињу илузију о животу и постане човек – ма шта та реч значила. Свет се од тог часа не прихвата више као конструкција наивне, већ одраслом човеку примене свести. Ту се Андрићева приповетка не завршава, али се завршава Лазарева илузија да је све у

¹² *Истио*, стр. 11.

¹³ *Истио*, стр. 11.

¹⁴ *Истио*, стр. 11.

животу игра. Са престанком те илузије све бива другачије.

На занимљив начин, из другог плана, Андрић у приповетки успоставља везу међу узрасним периодима у вертикали људског живота. Кључне су тачке у тој вертикали детињство и старост. При томе, Андрић то остварује двома веома необичним сликама. Прва слика је са почетка приповетке. Она је остварена као опис куле „у којој је све било трошно и рушевно“¹⁵. Оваква слика не остварује своју улогу само кроз дескрипцију. Више од тога – она алегоризује причу о свему што је склоно физичком пропадању и нестанку. Од такве је грађе творен и човек. Стога је наведена атрибуција куле унеколико и опис оног периода у вертикали човековог земаљског хода који га полако удаљава од живота.

Симболични подтекст ове слике огледа се у још једном мотиву ове Андрићеве приповетке. Он је везан за Лазареву намеру да сам прође мрачним кругом куле. Тај његов наум везан је за искушавање личне храбрости и способности да сам савлада мрачне ходнике старога здања. Но, чим је ушао у мрачне завијутке у кули, храброст га је напустила, па је почео панично да бежи. Више није био сигуран „да ли тај ходник има још онај исти познати, савршени и благословени облик правилног круга у ком сваки корак напред мора да води ка полазној тачки ка излазу, или се, како му његов страх

¹⁵ *Истио*, стр. 10.

стално дошаптава, одједном претворио у неке безумно испреплетене кривине и спирале које и немају краја и исхода, и у којима га негде чека сигурна грозна смрт од страха, исцрпљености и безнађа“¹⁶. Кружни облик куле указује на могући архитектонски симболизам простора. Он упућује и на круг човековог живота који се попуњава од рођења до смрти. Пут кроз тај простор испреплетен је и пун разних спирала и кривина. Андрићев јунак на самом прагу живота искушава своје снаге и могућност да нађе излаз.

Стављање себе на пробу и добровољни улазак у круг, који се могао показати и као бескрајни лавиринт, симболична је слика онога пута који човек одабира улазећи у живот. Избор смера, посебно онај избор који се прави на раскршћу живота, у битноме опредељује природу и смисао животног пута. Лазарево искушење отуд је добровољно искушавање оне праве и долазеће муке. А ако тај испит и „није сјајно положио“¹⁷, ништа зато. Уосталом, о томе се и не говори „Никад, ником, ништа!“¹⁸. У томе је наук Андрићевих јунака. У ћутању је сигурност. Ћутање је психолошка, тачније антрополошка, затајна мера самог човека, па и Андрићевог младог јунака.

Два наведена примера, такође, показују како се дескрипција и нарација у Андрића често отимају свом дословном смислу. Такви приповедни ис-

¹⁶ *Истио*, стр. 13.

¹⁷ *Истио*, стр. 14.

¹⁸ *Истио*, стр. 14.

кази често имају шире, симболично значење. Оно је корелативно и јунаковом доживљају света или судбини младог човека виђеној на фону човекове трошне природе.

У таквом виђењу, кула у истоименој приповетки је топос митскога простора детињства. Насумична и панична јурњава њеним забрањеним ходницима, јурњава наизглед без сврхе и смисла, заправо је пројекција подсвесне дечакове жеље да се тражи и нађе излаз, да се кушају тамне и светле стране таквога наума и сваког избора. Добровољно пристајање на драму у ствари је искушавање онога инстинкта и неизвесности опредељења пред којима стоји сваки млади човек. Отуд је тај његов чин освешћивање подсвести, покушај да се на једном симболичном плану нађе излаз из простора митизованог дечаковом имагинацијом, то јест излаз из лавиринта детињства.

Исти тај, симболични фон ирационалног Лазаревог искушења, којим се жели наћи излаз из кружног простора, из круга, указује и на бекство човека заточеног у задатом простору, у себи и својој судбини. То је бекство из себе у ону форму постојања коју одређује жеља да се мрак куле замени светлошћу слободног простора. Ако тог излаза и светлости на једном ширем, антрополошко-филозофском плану уопште има.

Тој запитаности смисао даје и начин на који Лазар налази излаз. Налази га на начин којим је мали јунак понижен и поражен. Стидећи се свог јадног подухвата, паничног страха и кукавичког бекства, Лазар је намеран да у ћутању нађе сигур-

ност. Ћутање је психолошка мера његовог сазнања да је он нађени излаз платио сопственим поразом. Мали јунак пораза тако је у свом раном искуству пронашао не само своју, него и праву људску меру. У једном таквом чину игра се преобраћа у сурову животну стварност, а митологија детињства у реалност одрастања и логику зрелог човека. А ту већ наивности нема места.

Андрићеве приповетке као слике детињства претежно фиксирају битне тачке у овом животном добу. Таква је и приповетка „Деца“. У њеном основном фабулативном слоју приказан је одсудни тренутак у којем наративни субјект не пристаје да своје учешће у суровој игри претвори у физичко злостављање недужног јеврејског дечака. Но, у исто време тај чин његови другари доживљавају као издају, као кривицу после које следи казна. Она се остварује неповерењем према кривцу и његовим искључењем из дружине којој је до тада припадао.

Страшну сурову игру, непримерену децјем свету, обележава средина у којој је трпети зло или неком чинити зло, ствар свакидашња и обична. Тој страшној „игри“ Андрићев јунаци уче се од малена. Не пристати на правила те „игре“ значи издају и пристајање на самоизолацију. То чини и јунак у приповетки „Деца“. У томе је његова морална снага и величина. Великом моралном гесту претходи сцена у којој наративни субјект доживи „нешто ново и непознато“¹⁹. Доживеће то онога

¹⁹ И. Андрић, „Деца“, *истио*, стр. 49.

часа кад види ударац и чује узвике свога другара који се устремљује на групу јеврејских дечака. Осетио их је као *прве појаве* њему „непознатог, великог, узбудљивог, страшног света у ком се носи кожа на пазар, у ком се дају и примају ударици, мрзи и ликује, пада и побеђује“²⁰. А кад се он нађе у ситуацији да чини исто, видеће да није за то. Већ „уловљеног дечака“²¹ није могао да удари летвом. Данак за кривицу морао је да плати понижењем, презиром и „подсмехом целе дечје чете из махале“²². Део тог презира било је и ћутање предводника те чете, ћутање којим је окривљени изопштен из чете. На ћутање је и сам био осуђен пошто ни на улици нити у кући није могао да каже „ником ништа“²³, ни да тражи „заштите или утехе“²⁴.

Ћутању и унутарњој напетости у приповетки примерен је стишан приповедачев исказ у којем готово да и нема монолога и дијалога. Исто је и са „Кулом“ и још неким приповеткама у збирци *Деца*. Одсуство живе речи исказује или приповедачеву сумњу да она на добар начин може изразити душевна стања јунака или је знак да су ти јунаци тврди на речи, да више творе него што зборе. И ћутање и одсуство жеље да се унутарња стања вербализују живом речи у основи су карактеролошко обележје ликова у обе Андрићеве приповетке.

²⁰ *Истио*, стр. 49.

²¹ *Истио*, стр. 51.

²² *Истио*, стр. 53.

²³ *Истио*, стр. 53.

²⁴ *Истио*, стр. 53.

Једнако је и њихово композиционо устројство. Обе имају оквирни и унутарњи текст. Имају свог приповедача и резонера који са временске дистанце приповеда и тумачи причу. Тачније – приповедна лица у приповетки „Деца“ алтернирају. Први приповедачки глас говори из „ми“-позиције. Тај глас исповеда ауторски приповедач, захваљујући којем је приповедачева позиција поистовећена са позицијом јунака, односно осталих ликова или неименованих слушаалаца којима се *причом* из детињства обраћа неки проседи инжењер. Но, та удвојена позиција брзо се мења а улога приповедача се персонализује. Тако приповедач у прошлост увременује своје негдање „ја“, почињући да говори у своје име. На тај начин доприноси уверљивости и сугестивности приче у којој има улогу неславног јунака. Том улогом његов се „детињски свет срушио“²⁵ и био „разбијен у комаде“²⁶. Мали људи, то јест деца, остали су на једној, док је он пре времена направио корак према свету одраслих. Тај прелаз знак је ране зрелости јунака и изласка текста из света наивне приче.

Приповетке „Кула“ и „Деца“, као и готово све остале у збирци *Деца*, поступке својих јунака граде на реалистичкој мотивацији. То значи да је радња у њима заснована на догађајима који су према логици стварнога света вероватни и могући.

У Андрићевој збирци *Деца* приповетка „Аска и вук“ заузима посебно место. Реално-наивни свет

²⁵ *Истио*, стр. 53.

²⁶ *Истио*, стр. 53.

виђен из перспективе одраслог човека (приповедача) превасходни је тематски простор ове књиге. Само се једна приповетка изузима из тога простора. Управо је то приповетка „Аска и вук“.

Ова је приповетка, по свему, у већој мери конструкција наивне свести од осталих у збирци. Такође – у њој је трансформација реалног у фикционални приповедни простор доведена до највишег степена. То значи да је дословни смисао онога што је предмет приче овде надомештен алегоризацијом. Тој врсти претворбе и таквом поступку посебно погодује околност да су главни ликови у приповетки животиње – јагње Аска и вук. Та околност још више приближава предметни свет „Аске и вука“ свету детета и наивној причи.

Управо је зато необично да ова приповетка тематизује простор чији су полови живот и смрт. У самом средишту тога простора је вештина игре или уметност која даје усмерење току приче тако опредељујући судбинска питања живота. Необично је и то што писац у игри живота и смрти кључну улогу поверава јагњету. Поверава је лукавости његова ума и способности да спас не потражи у непромишљеном и паничном бекству него у префињеној игри и постепеном освајању слободе. Заводљивом игром Аска „кроти“ вука и примиче се рубу шуме где ће бити коначно ослобођена пратње страшне звери и сигурне смрти.

Како приповедач остварује своју замисао, односно идеју по којој беспомоћно јагње може да надмудри и порази вука? Остварује је причом о

племенитости и лепоти игре. Та прича испричана је на класичан начин. Она тече линеарно у логици тока који прати цео Аскин живот. Тако је и фабула приповетке саткана од низа мотива који стоје у узрочно-последичној вези. Тај низ остварује пуну наративну целовитост што омогућава да и композиција бајколике приповетке буде чврста и кохерентна.

У центру приповедачке оптике је један мотив који попуњава претежни део приповедног простора. Но, тај је мотив тако постављен да се кроз њега прелама не само Аскин живот, него и смисао свеколике уметности. Аска и њена игра у том смислу функционишу на начин који игри даје алегориски значај, а Аски улогу протагонисте у драматичном суочавању са лицем саме смрти.

Оквир приповетке је просторно, проблемски, па и фигуративно одредио будућу радњу. Пошто је читаоцу дао до знања да би она могла да буде аутентична („Ово се десило...“²⁷), приповедач ближе локализује простор дешавања, казујући да се *и*о о чему приповеда „десило у овчјем свету на Стрмим ливадама“²⁸. *Овчји свей* преводи радњу и ликове на којима се она заснива у простор басне. У исто време, *Стјрме ливаде* су топоним симболичног значења, то јест простор на којем се неко ко ту живи лако може оклизнути и низ стрмину суновратити у бездно живота. Таква симболизација просторног оквира приче већ је поставила координате будуће драме.

²⁷ И. Андрић, „Аска и вук“, у: Иво Андрић, *Деца*, стр. 187.

²⁸ *Исјо*, стр. 187.

Као што се види, у приповетки „Аска и вук“ појављују се ликови животиња (Аска, Аскина мајка, вук). Проп, како је и раније наведено, сматра да и „неке приче о животињама имају исту структуру као и бајке“²⁹. Таква је, рецимо, прича о вуку и јарићима³⁰. Слично њеној структури, и Андрићева приповетка има кључне елементе бајковне схеме: овца и јагњад, забрана старијега (Аскине мајке), удаљавање овчице као кршење забране, сусрет с вуком, очаравање вука игром, брига Аскине мајке, потрага, убијање вука. По овоме се види да „Аска и вук“ подражава схему бајке, па се зато и може рећи да је ова приповетка бајколика.

Све ово показује да је и мотивациони систем „Аске и вука“ другачији од оног у другим приповеткама Андрићеве збирке *Деца*. Систем реалистичке мотивације овде је замењен мотивацијом која очућава радњу; чини је чудесном. Очућеност радње омогућава животињама да говоре и иду у школу, а Аски да пред вуком изведе балетску представу.

Ево како Андрићева приповетка „Аска и вук“ експлицира схему бајке. Наговештај нечега необичног у причи и посебно Аскине чудне природе најављује приповедачева напомена како је јагње врло брзо почело да „показује своју ћуд“³¹. То значи – било је својеглаво и, што је најгоре, налазило је „пашу на удаљеним местима“³². У томе се садр-

жи онај мотив или узрок који ће последично про-извести заплет у причи. Но, тај мотив, који ће довести до кризног развоја радње, привремено је суспрегнут паралелним мотивом о Аскиној жељи да „учи балетску школу“³³. Са њом иде и резонерско науковање Аскине мајке о несигурном позиву уметника и бескорисности овога позива. Но, мајка неће ни слутити да ће управо дар за игру и уметничка школа спасити Аски живот.

Контрастно постављен однос према питању уметности и, такође, већ уведен у причу „лукав и крволочан вук“³⁴ као антипод блакости овчјега света, доћи ће на своје онога часа када расејана и слободна Аска у потрази за сочном травом залута у дубоку шуму, односно у „зачаран предео у ком простор и даљина нису имали мере и у ком је време губило своје значење“³⁵. Нестваран и помало митизован амбијент још више онеобичава „слаба видљивост и потпуна тишина“³⁶. Припремљен као посебан доживљајни флуид, празни простор тишине тражи да буде попуњен неким смислом. Њега може произвести живот, немир, покрет или звук као контрапункт мртвилу глувог и празног простора у којем царује тишина.

Паралелношћу мотивских секвенци све је припремљено да на већ одређеном простору отпочне велика сцена. Миран казивачки ток изненада пре-

²⁹ В. Проп, *Морфологија бајке*, стр. 109.

³⁰ *Истио*, стр. 109.

³¹ И. Андрић, „Аска и вук“, стр. 187.

³² *Истио*, стр. 187.

³³ *Истио*, стр. 188.

³⁴ *Истио*, стр. 187.

³⁵ *Истио*, стр. 189.

³⁶ *Истио*, стр. 189.

кида наративна синкопа: Аска се одједном нашла „лице у лице са страшним вуком“³⁷. Благост и крвожедност, немоћ и сила, грацилна и дивља природа, одједном су се нашли на чистини, на сцени, да злокобну тишину попуне својим присуством и противуречјем. Да том противуречју свако да свој смисао – вук свој злокобан наум, а Аска у инстинкту рођену потребу да се зло пречисти, оплемени и надвлада сугестивном и заводљивом игром.

Изненадно суочење на сцени двоје протагониста у ствари је тренутак који отежава почетак Аскине „психолошке драме“³⁸. Прати га њено „горко сазнање и страх да јој је остало само мало времена“³⁹. У то мало времена требало је начинити неки покрет, неко чудо које би могло спасти Аску.

Кулминативни тренутак, у којем се нашла пред лицем саме смрти, Аска је искористила и као прилику да направи „први покрет“⁴⁰. Тај први покрет изазвао је други па трећи; и тако редом. Покрети су се претворили у игру чији је улог био велики – живот или смрт. Иницијални тренутак првог покрета преобразио се у умилну и лепршаву, вуку допадљиву представу. Покрети или прелепе балетске фигуре постали су начин да „испуне вре-

ме што стоји непомично као празнина из које стално прети смрт“⁴¹.

Игра као попуњавање празног митског времена или отклон против смрти значила је у композиционом смислу замену кулминационе тачке фазом ретардације у приповетки. Покретима испуњено време очитује се, дакле, као форма одложене смрти. У томе је учинак и смисао Аскине шумске представе. Као у *Хиљаду и једној ноћи*, где прича продужава живот, једнако то чини игра као облик животом испуњеног времена у „Аски и вуку“. Игра пред вуком је Шехерезадине спасоносна прича. Цела ова фаза у композицији бајколике приповетке је фаза у којој је распета Аскина судбина између живота и смрти.

Та фаза као облик испуњеног времена очитује прави смисао уметности. Каква она треба да буде? Најбоље се то види из Аскине бојазни да понављањем њени покрети „не изгубе од своје снаге и привлачности“⁴². Уметност игре, као и сваку другу уметност, треба да одликује оно што је ново, индивидуално и непоновљиво. Отуда – када одигра све оно што је у школи научено – Аска креће „у игру изнад школа и познатих правила, мимо свега што се учи и зна“⁴³. Прелепом игром она излази из манира користећи непознате фигуре које су очаравале вука. Тако Аска, помоћу времена испуњеног покретима, полако излази са сцене готово

³⁷ *Исџо*, стр. 189.

³⁸ Вук Милатовић, *Књижевност Иве Андрића у настави*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1996, стр. 142.

³⁹ *Исџо*, стр. 142.

⁴⁰ И. Андрић, „Аска и вук“, стр. 190.

⁴¹ *Исџо*, стр. 191.

⁴² *Исџо*, стр. 191.

⁴³ *Исџо*, стр. 191.

сигурне смрти и осваја простор свога могућег из-
бављења. За њом се, вођен чудом игре, кретао
вук.

Карактеризацију персонификованог вука Андрићев приповедач изводи на начин атрибутивни и градативни. Атрибуција се остварује епитетима *лукави*, *хладни* и *пословично ојрезни*. Следи потом градација која исказује вуков однос према игри, још тачније – сам доживљај игре. Вук је игром „најпре изненађен“⁴⁴, затим се то изненађење претвара „све више у чуђење и чудну, неодољиву радозналост“⁴⁵, да би се то чуђење све више претварало „у дивљење“⁴⁶. Ова скала вукових одивљења игром, у свом највишем степену учиниће да вук буде *месечарски* обезнањен и чудним нитима играчке сугестије везан за Аску. Отуд га је она „вукла за собом као да га води ка невидљивој, али чврстој узици, везаној за невидљиву алку која му је протурена кроз њушку“⁴⁷.

Тако вукова лукавост, захваљујући преображају који је створила опчињавајућа Аскина игра, постаје чудна, месечарска укроћеност. Страшни вук одједном је чудним нитима постао везан за јагње, невидљивим нитима које је својим покретима повлачила Аска за собом водећи вука тамо где је хтела. А хтела је да смртну опасност претвори у спас и да „продужи један једини, свој живот, који је била већ прегорела“⁴⁸.

У овој приповедној тачки Андрић прави прелом приче. Начас је објективни казивачки поступак претворио у коментар: „Ми и не знамо колике снаге и какве све могућности крије у себи свако живо створење. И не слутимо шта све унемо. Будемо и прођемо, а не сазнамо шта смо све могли бити и учинити. То се открива само у великим и изузетним тренуцима као што су ови у којима Аска игра игру за свој већ изгубљени живот“⁴⁹.

Коментаторска упадица или поука необична је по томе што даје нов смисаони тон приповетки „Аска и вук“. Сведочи о екстранаративној функцији исказа чији је резултат „сам чин изрицања наративне поруке“⁵⁰. Тај чин може се разумети као „посебан вид комуникације између приповедача и присутног, одсутног или виртуелног читаоца“⁵¹. Још тачније – то је коментар приповедача који, „преузевши на себе улогу коментатора збивања, уопште није заборавио на свој главни посао“⁵². Приповедач „ни за тренутак не губи из вида саму причу – напротив, коментар је ту да би је поткрепио“, да би јој [...] „продубио“ значење и да би „изоштрио“ њене најважније аспекте“⁵³.

То исто, видимо, чини и Андрићев ауторски приповедач. Животну поруку коју изводи из приче

⁴⁹ *Истио*, стр. 193.

⁵⁰ Адријана Марчетић, *Фиџуре приповедања*, Београд, Народна књига, 2003, стр. 96.

⁵¹ *Истио*, стр. 96.

⁵² *Истио*, стр. 103.

⁵³ *Истио*, стр. 103–104.

⁴⁴ *Истио*, стр. 192.

⁴⁵ *Истио*, стр. 192.

⁴⁶ *Истио*, стр. 192.

⁴⁷ *Истио*, стр. 192.

⁴⁸ *Истио*, стр. 193.

он везује за Аску и њену необичну судбину. Увлачећи замишљеног или виртуелног читаоца у сам чин домишљања и удвајајући казивачку перспективу, тај приповедач објективизовану нарацију и употребу трећег лица одједном замењује личном заменицом за прво лице множине („ми“). Чим поруку замени прича, поново је у функцији казивачко треће лице.

Уз кратко дискурзивно уопштавање или симболизацију, Андрићева приповетка добија један смер. Њена је линеарност и просторна и временска. Временски ток сустопично прати Аскино приближавање стаду и неуспела вукова жеља да је прати и гледа – све у намери „да не изгуби из вида ништа од игре“⁵⁴. Тако је Аска „живела а он уживао“⁵⁵. У томе чину – чину игре и гледања – Аска и вук, свако на свој начин, проналазе неки лични, исконски смисао.

Но, игри ускоро долази крај. Крају претходи обрт. Ретардација је учинила своје. Потрошила је време које је Аска попунила својим спасоносним покретима. Вук је, заведен и опчињен игром, потрошио своје време и дошао у опасну зону. Улоге ловца и уловљеног неочекивано су замењене. Прича је доспела у граничну ситуацију у којој крвник може постати жртва. То се и дешава онога часа када чобани чују „болни мекет овце Аје“⁵⁶, а

⁵⁴ И. Андрић, „Аска и вук“, стр. 194.

⁵⁵ *Истио*, стр. 194.

⁵⁶ *Истио*, стр. 194.

двојица млађих и смелијих одлуче да „потраже непослушно шиљеже“⁵⁷.

Вукова очараност лепотом Аскине игре у том је тренутку највишег степена. Његова је крволочност већ сасвим оплеменења. Занетост игром досеже врхунац. То потврђује врло сугестивна слика: „у смелим а правилним пируетама овчица Аска прелази зелену чистину, а за њом, на одстојању од неколико корака, клипше крупни олињали вук, и оборене њушке, сав у погледу, повлађује репом“⁵⁸. Вук, *сав у њој легу*, градивно је исходиште његовог преображаја и речит знак шта и колико уметност може. Та преображењска и очаравајућа моћ уметности спасла је Аски живот. Пуцањ из пушке само је техничко средство којим је остварен и обзнањен коначан Аскин спас – изведен из лепоте њене игре и снаге уметности. У том је чину расплет и неприкривена поента приповетке.

Двострана моћ уметничког чина и очаравајуће сугестије, којом тај чин зрачи, свој исход налази у Аскином спасењу и вуковој смрти. Она је последица вукове занетости игром, односно околности да је тај занос смањео његов опрез од чобана који га стално вребају као и он њихове овце. Аскина игра заједнички је именитељ та два разнолика исхода који би, отуд, своју формулу могли наћи у изреци: што живот даје, живот узима. Животодавна игра и опседнутост њеном лепотом два су пола

⁵⁷ *Истио*, стр. 194.

⁵⁸ *Истио*, стр. 194–195.

истога чина – његов унутарњи смисао и погубна последица. На тој двополности темељи се завршница Аскине играчке драме, односно крај Андрићеве приповетке.

Тај финале, сем разрешницу драме, садржи и два приповедачка коментара, изведена из целовитог и заокруженог Аскиног животописа. Из страшне драма Аска је извукла поуку па је несташно јагње постало „послушна ћерка и добра ученица, а с временом и првакиња балета на Стрмим ливадама“⁵⁹. На сцену је поставила балет Игра са смрћу или Игра за живот. Тако је назвала представу која се и *данас* игра. У њој „уметност и воља за отпором побеђују свако зло, па и саму смрт“⁶⁰.

Дословност наивне приче о јагњету и вуку у рецепцији одраслог читаоца прераста у вишезначност и параболу. У тој двостраности смисла „Аске и вука“ параболa се исказује као преображај конкретног животног догађаја у истину вишега реда. Такав смисаони контекст претвара игру јагњета не само у борбу за живот него и у став да уметност побеђује свако зло па и смрт. Истом таквом игром, на један други начин, човек испуњава живот и даје му смисао. По томе је јасно зашто Аска својој представи даје назив *игра за животи*.

Аскин преображај и смисао њене балетске представе јесу поента коју садрже искази ауторског приповедача на крају приповетке. Релативну важност таквом исказу, као иманентној одредни-

ци свега онога о чему се приповеда, даје један ранији приповедачки коментар: „А и то, као све што се прича, ко зна како је било, и да ли је било или није“⁶¹. Овом релативизацијом и прича о Аски постаје зиданица на песку приповедне уметности. Сама лепота те зиданице важнија је од материјала којим је она грађена. Стога је неважно да ли је грађа стварног или имажинативног порекла, да ли је истинита или „измишљена“, да ли потиче из живота или је из мита и сна.

Прича о Аски и вуку може имати два рецептивна исходишта. Наивно читање у први план ставља баснолики жанр и њему примерена, поједностављена значења. Други, виши ниво читања, примерен одраслима, налази у бајколикој Андрићевој приповетки разнолик смисао. Тако се дословност надомешта алегоризацијом и отвара широко семантичко поље „Аске и вука“.

Андрићева збирка приповедака *Деца* показује како велики и озбиљни писац може своју причу везати за детињство и друге теме блиске младом читаоцу. Од таквих је писаца и **Светлана Велмар-Јанковић** (1933).

Но, приповетке Иве Андрића у збирци *Деца* и приповетке Светлане Велмар-Јанковић у *Књизи за Марка* нису грађене по истом мотивационом обрасцу. Још тачније – приповетке „Кула“ и „Деца“ утемељене су на реалистичкој мотивацији. Сасвим је другачије грађена приповетка „Аска и

⁵⁹ *Истио*, стр. 196.

⁶⁰ *Истио*, стр. 196.

⁶¹ *Истио*, стр. 194.

вук“ која је у својој тематској основи бајколика. То значи да у њој преовладава чудесно, а оно, како га разумева Ц. Тодоров, подразумева „наше урањање у свет са законима потпуно различитим од оних који владају у нашем; отуда натприродни догађаји нису нимало узнемирујући“⁶².

У својој кључној теми и наративној структури приповетке Светлане Велмар-Јанковић, такође, садрже чудесни елемент. У својој основи, те приповетке садрже и другачије мотивацијско утемељење. У њима је натприродни догађај надграђен реалистичким оквиром који има и јасне историјске назнаке. У њиховом склопу чудесни моменат је везан за неки инцидентни догађај. Њега редовно ствара зло у човеку усмерено према нејакима. Тако се нарушава и равнотежа у животу малих јунака сазнањем да је њихов живот угрожен. Но, душевност и језик природе којим владају омогућава малим јунацима пријатељство и споразум са животињским и биљним светом. Добри дух тог света избавља јунаке из невоље. Тако се нарушена равнотежа поново успоставља. Захваљујући истом савезу, бајковна тема бива утопљена у матици свакодневног, обичног живота.

„Аска и вук“ Иве Андрића по неким својим обележјима показује се као приповетка која има бајковну схему. Додајмо овоме и став Ц. Тодорова да натприродна збивања у бајци „не изазивају никакво изненађење – ни стогодишњи сан, ни вук

⁶² Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, стр. 175.

који говори, ни чаробне моћи вила“⁶³. Дакле, и митологијом и начином представљања радње, која се може означити чудесном, приповетка „Аска и вук“ је бајколика. Тодоров, међутим, у расправи о чудесном овај жанр не доводи у везу само са бајком, већ и са чудесном причом. Ову дистинкцију Тодоров поближе не објашњава. Казује само да њу не потврђује однос према натприродном, већ, напротив, „одређени начин писања“⁶⁴. За наше баљење овом темом од значаја је став да исти теоретичар из области *чисто чудесног* искључује *еџзоично чудесно*, чије је својство мешање „природних и натприродних елемената“⁶⁵. А то се управо дешава у *Књизи за Марка*.

Из овог угла боље се разумева и начин на који је грађена слика света у *Књизи за Марка* Светлане Велмар-Јанковић. Та је слика окренута српском средњем веку, односно малим јунацима који ће, кад порасту, имати великог удела у драматичној судбини нашег народа у средњем веку. Да подсетимо: ти јунаци су један Немања који ће постати жупан Стефан Немања, Растко Немањић који ће постати свети Сава, један Урош који ће постати краљ Стефан Урош, мали Душан који ће постати цар Душан Силни, нејаки Лазар који ће постати славни кнез Лазар, Стефан, Лазарев син, који ће постати велики Деспот Стефан и дечак Марко који ће постати праведни и храбри осветник Марко Краљевић.

⁶³ *Истио*, стр. 59.

⁶⁴ *Истио*, стр. 59.

⁶⁵ *Истио*, стр. 60.

Причајући о неком чудесном детаљу из детињства ових јунака, Светлана Велмар-Јанковић исписује необичну повесницу која по вертикали времена показује како одабрани детаљ из њиховог дечачког живота наговештава будућу судбину великих људи. У приповедању тај детаљ постаје опсесивни мотив, тачније основни тематски предлог, око кога се испреда и преплиће претежан део приповедачког повесма. У завршном делу приповетке следи коментар у којем приповедач добија улогу полихистора. У том делу приповедач из чудесних простора враћа причу у историјску реалност. Отуд је тај завршетак изглобљен из основне приче. Он је више у знаку поруке и сазнања потребних детету, а мање у знаку ауторове потребе да тај део литераризује.

Са ових разлога, који превасходно уважавају композиционо устројство приповедака и њихов унутарњи – различит приказивачки квалитет, приповедачке јединице у *Књизи за Марка* јесу чудесне приповетке. Чудесно је у њима знак натприродног подтекста исприповеданих догађаја, док ознака „приповетка“ указује на меру казивачког материјала у њима. Такође, упућује и на онај казивачки елеменат у којем се натприродно надомешта природним, тачније историјским искуством.

О томе већ сведочи мали увод којим се писац обраћа малом читаоцу у *Поверењу* му казујући: „сва деца о којој се овде прича, стварно су постојала. Живела су у оним временима у којима се није знало ни за аутомобиле, ни за авионе, чак ни за

електрично осветљење. Па, разуме се, ни за телефоне, лифтове, цртане филмове. Живела су та деца давно и другачије а ипак се, видећете, нису много разликовала од вас данас“⁶⁶. Ова ауторска напомена има вишеструк смисао. Она, најпре, на непосредан начин комуницирајући са читаоцем, жели да задобије његово поверење. Открива, затим, свет средњовековних јунака, у вертикали времена повезујући их са нашим добом. Повезује их са његовим цивилизацијским симболима, битно другачијим од оних који су окруживали децу у давним вековима.

Све ово, међутим, показује да разлика двају времена није толико битна. Од ње је важнија детиња сродност, то јест наивност и маштовитост, доброћудност и знање језика природе, по чему се деца *препознају* у времену. То *препознавање* је мала *тајна* за коју ни аутор не налази потпун одговор. Али, зато, читаоца ставља у позицију да, читајући књигу, одгонетне „у чему је тајна, ако је има“⁶⁷. Читалац, тако, улазећи у књигу и њен тајанствени свет постаје активни трагач за тајном сродности која повезује децу свих времена. Ако тајне уопште има. Јер: детињство је зора живота и улаз у свет пун непознаница, изазова, лепоте и надања. Пред тим изазовима нашли су се у нека давна времена и јунаци Светлане Велмар-Јанковић.

⁶⁶ Светлана Велмар-Јанковић, *Књига за Марка*, Београд, Стубови културе, 1998, стр. 5.

⁶⁷ *Исто*, стр. 5.

Први је у том низу, сатканом од венца чудесних приповедака, дечак Немања или син жупана Завиде. Он, као и други јунаци у овој књизи, разуме немупшти језик природе и свега што у природи живи. Тако се Немања споразумева и са мравима. Њих повезује и помаже им чудотворна биљка-хранитељка. У том савезу, Немања са браћом ослобађа уловљену медведицу. Побеђује и двојицу злих момака у црним одорама. Они су поставили замку, а онда напали браћу видећи да замку раскивају. На крају се Немања покаје пошто се присети како је и сам хтео да мече украде од мајке.

У коментару приче следи наук: на чудотворну биљку Немања није заборавио ни када је постао славни српски жупан Стефан Немања. И не само то. Људи из његове пратње шапутали су међу собом да „велики жупан понекад као да уме да разговара немупштим језиком, не само са птицама и зечевима, него и са мравима и пчелама. Чак и са медведима који су знали да му дођу у помоћ, у тешким биткама“⁶⁸. Поука легендарне приче је јасна: онај ко разуме језик природе, њен унутарњи склад и њену поруку, и сам се добрим делима одазива на њен зов и ступа у савез са природом. А кад затреба, она је уз њега. На његовој је страни јер се добро добрим враћа.

Сличну поенту има и приповетка „Златно јагње“. У њој мали Растко Немањић, страшно се плашећи вукова, дуго изазива подсмех браће. Један

сан прекида његову мору. У сну се јавља златно јагње. Оно саветује Растку да сутра, кад сретне вука, савлада свој страх, заповеди звери да седне и она ће га покорно послушати. Тако и буде. То је било могуће јер се Растко загледао у себе и победио свој страх. Осим тога, дечак је знао „немупшти језик и звери би му се покоравале, где год би се појавио“⁶⁹. Стога је вук постао стални пратилац и заштитник жупановог сина који се замонашио и постао свети Сава.

Ако је Аска „покорила“ вука лепотом своје игре, Растко је свога вука припитомио знањем немупштог језика. Аска је у Андрића симбол незаштићене и узвишене лепоте која у себи самој налази спас од зверолике пошасте, док златно јагње као симбол Христа код Светлане Велмар-Јанковић обзнањује добру вест и даје благородан савет. По овоме је христолика прича „Златно јагње“.

У овој приповетки вук није зверолико зло. Одустајање од њеног наивног читања подразумева ону симболизацију која омогућава да се припитомљени вук разуме као важна појава у српској легенди и „светој историји“. И свети Сава се „у кулџу доводи у везу са вуцима“⁷⁰. У приповетки С. Велмар-Јанковић огромни, сиви вук се, најпре, „стара о дечаку“⁷¹, затим прати Саву „на његовим

⁶⁹ Исто, стр. 38.

⁷⁰ В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*, стр. 453.

⁷¹ С. Велмар-Јанковић, *Књига за Марка*, стр. 36.

⁶⁸ Исто, стр. 23.

дугим и тешким путовањима“⁷², да би до краја живота вук „уvek био ту негде, у близини монаха Саве, као будни чувар“⁷³. Ако је сиви вук „будни чувар“, и Сава је његов заштитник и старешина. Појава златног јагњета, које уплашеном дечаку у сну доноси благу вест да је вук припитомљен, сновну појаву заогрће копреном ониричке фантастике, али и „свете историје“. Такав оквир, као и узајамно пријатељство вука и дечака, касније монаха Саве, приближава ту причу легенди, односно веровању „у божанског вука – вучјег побратима“⁷⁴.

Умећем вођења радње и њеног мотивацијског осмишљавања, појава у сну златног јагњета није само форма ониричке везе са снопхатним и подсвесним. Она је и техничко средство које намеће потребу да се страшљиви дечак загледа у себе и тако победи страх. Тај „прелом“ изведен је помоћу мотивацијског обрта, односно преусмерењем догађајног тока који природно или овоземаљско замењује чудесним. Али, то чудесно прима се природно тако да обрт не прави пукотину нити видан рез у систему двоструке мотивације на којој почиња „Златно јагње“.

Једна мотивацијска линија утемељена је на чудесном. То је она константа која се налази у свим приповеткама *Књиџе за Марка*. Кључни мотив је именован њеним насловима. Поменути константу читалац налази и у приповетки „Плаветна риби-

⁷² *Исџо*, стр. 38.

⁷³ *Исџо*, стр. 39.

⁷⁴ В. Чајкановић, *исџо*, стр. 460.

ца“. Она приповеда о „удобном ропству“⁷⁵ малог Уроша, сина српског краља Милутина. Прелепа плаветна рибица у бисерном потоку помаже Урошу и спасава га откривајући узане водене пролазе. Рибица, као водени дух, саветује Уроша да не постане краљ, јер ће му круна донети „велику несрећу“⁷⁶.

У „репу“ „Плаветне рибице“, тачније у коментару приповетке, показало се да се обистинило пророчанство. По повратку из заточеништва Урош је затекао у Србији незадовољство племића управом његовог саможивог и окрутног оца. И Урош је имао личне разлоге за незадовољство и побуну. Зато га је отац ослепео и са породицом послао у прогонство у Цариград. По смрти Милутиновој, показало се да Урош није сасвим слеп, па је тако постао српски краљ Стефан Урош III Дечански.

И Урошев син Душан у изгнанству је провео део свога детињства. У том приповедном зглобу додирују се две судбине. Оне су повезане личношћу оца и сина те приповедним нитима двеју прича под насловом „Плаветна рибица“ и „Дечак и соко“. „Удобно ропство“ малог Уроша из „Плаветне рибице“ замењено је у приповетки „Дечак и соко“ заточеништвом целе породице, чија је глава ослепљени краљевић Урош.

Но, јунак приче није Урош, него његов син Душан. Заточеној породици, својом старатељском

⁷⁵ С. Велмар-Јанковић, *Књиџа за Марка*, стр. 41.

⁷⁶ *Исџо*, стр. 63.

бригом, олакшава тешке цариградске дане цар Андроник II. Живећи под надзором и присмотром, у страху да их осветничка рука Урошевог оца не стигне у „лепом и богатом манастиру усред Цариграда“⁷⁷, Урошев син Душан је одлучио да упозна велики, раскошни и тајанствени град. И кад умакне будном оку стражара и нађе се у лавиринту градских улица, брзо ће му проћи дан. Тек у сутон схватиће да је изгубљен у велеграду и да неће умети да се врати у манастир. У том, одсудном тренутку, под страхом од ухода које раде о глави његових ближњих и његовој, Душан се силно уплаши. Тада соко полеће са дечаковог рамена и проводи га кроз тамне лавиринте византијског мегаполиса.

У овој тачки приче тек је почетак драме. Судбинску дечакову драму приповедачко умеће Светлане Велмар-Јанковић претвара у узбудљиву и неизвесну борбу за живот. Као и у причи „Златно јагње“, једна ониричка слика коју је изнедрио дечаков сан, постаје у приповетки „Дечак и соко“ мотивациона подлога онемо што се претвара у Душанову драму на цариградским улицама. Семантика сновних слика, то јест црна боја, из сна је пренета у стварност. Као што се зли момци у приповетки „Биљка – чудотворка“ појављују у *црним одорама*, тако је и ухода – нападач, који у страшној трку сустиже и напада Душана, „био неки млад, снажан, витак човек у црној одори“⁷⁸. Из

⁷⁷ *Исио*, стр. 69.

⁷⁸ *Исио*, стр. 79.

„дубине таме [...] још две црне прилике су трчале ка њему“⁷⁹. У драматичној завршници или у борби на живот и смрт преокрет доноси соко који се свом жестином устреми на прогонитеља. Тај окршај надомак манастира, у којем је сваки тренутак пресудан, кулминативна је тачка дечакове драме. Соко постаје Душанов добри дух и спаситељ. Појава стражара из манастирских зидина коначно означава и крај дечакових искушења.

У једном ширем смислу ова приповетка Светлане Велмар-Јанковић има далекосежнији учинак и смисао. Њен универзални подтекст освещава тема човека који је без кривице крив. Он је окружен људима – сенкама, намерним да малом праведнику одузму живот и не питајући се зашто. Одсуство питања и одговора на драматичан је начин везано за судбину дечака који треба невин да страда. Парадокс тога страдања утолико је већи кад се зна да је његов подстрекач нико други него краљ Милутин, дакле дечаков деда. На примеру једног детаља из Душановог детињства Светлана Велмар-Јанковић показује све размере српског усуда. Чини то приповедачевим знањем наше средњовековне прошлости и људских драма које су се у то време догађале на српском двору. Њихове последице трпела су и деца.

Приповедне слике у низу сценичне су и драматуршки добро постављене. Дечаковој драми такође су примерени приповедна синтакса и ритам казивања. У поуци је „наставак“ приче или кратка

⁷⁹ *Исио*, стр. 81.

историја која казује како је мали цариградски су-жањ постао „најмоћнији српски владар“⁸⁰.

Као што се у претходној приповетки појављује *нејоизнај неко* ко ради о глави породице младога краљевића, исти мотив понавља приповетка „Змијолика кошуљица“. Њен је јунак мали Лазар, син властелина Припца Хребељановића. То је исти онај Лазар који ће остати упамћен по херојском чину у боју на Косову. У приповетки се он јавља у улози дечака који другује са змијама, разумевајући оно „шта му говоре“⁸¹. Слично причи о Душану, и овде *нејоизнај неко*, то јест некакав „странац, у некој необичној одори, црној и окрвављеној“⁸² има нечији налог да мотри на Лазара и да га зароби. Знајући језик природе, Лазар задобија и језик змија. Оне ће онемогућити злог странца у подмуклој намери да угрози дечаков живот. Отуд, и кад више не буде дечак, Лазар носи змијин свлак који га од сваког зла штити све до Косовске битке. Легенда, испричана у коментару приповетке, казује да је на дан битке са Лазаревих „груди, као танушна копрена, склизнула змијска кошуљица“⁸³. То је био кобан знак за јунака који ће се, херојски гинући у боју, преселити у вечност.

У бајколикој имагинацији Светлане Велмар-Јанковић добри дух може да буде настањен и у растињу – у биљкама и у дрвећу. О томе казује и

⁸⁰ *Истио*, стр. 83.

⁸¹ *Истио*, стр. 89.

⁸² *Истио*, стр. 88.

⁸³ *Истио*, стр. 99.

приповетка „Стефаново дрво“. Њен је главни јунак Лазарев син Стефан Лазаревић. Види се по свему да су родословни години српских средњовековних првака узглобљени у вертикали венца чудесних приповедака *Књиџе за Марка*. Та веза није само алузивна и композициона него и тематски директна. Отуд приповедач на самом почетку „Стефановог дрвета“, помињући дечаковог оца, подсећа: „То је онај Лазар кога сте, као дечака, упознали у претходној причи“⁸⁴. Таквом циклизацијом и компоновањем приповедачког материјала, *Књиџа за Марка*, у вертикали времена и приче, постаје доста целовита књига.

И начин увођења чудесног мотива појачава ту целовитост. У причи о Стефану тај мотив се остварује улогом доброг духа чије је станиште у дрвету. Тек исповедањем том духу мали Стефан се ослобађа стрепње; заправо, послушкујући себе, у себи налази одговор и лек својој немоћи. Још тачније: поука доброг патуљка научиће га да се до успеха долази стрпљењем, истрајношћу и вежбама. При томе, Светлана Велмар-Јанковић не истиче поуку у први план. Сугестивно казивање чини да поука постане иманентна унутарњем значењу саме приче.

Сличну наративну конструкцију и поенту има и чудесна приповетка „Сирото ждребе“. И она користи устањени образац приповедања. То значи да након увода следи заплет па кулминација. Нај-

⁸⁴ *Истио*, стр. 101.

вишу тачку у развоју радње редовно обележава напетост и унутарња драматика приче коју радња активира. Кулминација редовно доноси велико искушење и опасност за малог јунака. У том часу у радњу се уплиће добри дух. Он помаже дечаку у невољи, утичући тако на расплет приче. Пресудни удео у томе има чињеница да угрожени јунак зна језик природе и да је на страни доброг духа. Отуд му тај дух и притиче у помоћ кад је најпотребније. У завршници или расплету „Сиротог ждребета“ радња се окончава без неповољних последица за јунака и његово окружење.

У приповеткама *Књиже за Марка* значајног удела има лик приповедача и његова улога у обликовању слике света. Та је слика надграђена, односно имажинирана упливом „неприродних“ елемената у „стварни“ живот. Саму причу води свезначки приповедач чиме се фингира објективност приповедног чина. Такав ефекат нарочито појачава анекс или коментар приче заснован на историјским фактима. Но, упоредо са таквом објективизацијом приповедачке грађе, која је претежно у знаку трећег приповедачког лица („ти“), запажа се и удео „ја“-приповедача. Тиме се прича донекле субјективизује и појачава удео личне опсервације. Ево примера: „Не треба ни да вам кажем...“⁸⁵, „Моје је да вам кажем ...“⁸⁶, „Нећу да вам причам о похвалама ...“⁸⁷ итд.

⁸⁵ *Истио*, стр. 60.

⁸⁶ *Истио*, стр. 117.

⁸⁷ *Истио*, стр. 138.

Још су чешћи примери у којима приповедач приближава своју тачку гледишта читаочевој па користи приповедно прво лице множине или се читаоцу непосредно обраћа. Такво удвајање комуникације потврђују следећи примери: „Не заборавите да се све ово дешава у првој половини XII века“⁸⁸, „Ти знаш, драги читаоче, да је дечак из ове приче постао цар ...“⁸⁹, „Наша прича почиње у часу кад Стефан ...“⁹⁰, „Ми данас знамо да је то могао бити патуљак...“⁹¹, „Али да се вратимо Марку...“⁹² и „само ми то знамо да је то, у ствари, она лепа шарена птица из ове приче“⁹³. На овај начин сам писац улази у причу, постајући део њене унутарње стварности. Позиција приповедача као саучесника и сабеседника ствара узајамно поверење између оног ко причу прича и слуша. Та присност и непосредност приповедног чина додатно оснажују казивачку чаролију наивне приповетке Светлане Велмар-Јанковић.

Конструкција наивне свести, разиграна дечјом маштом, ојачана легендом и, у исто време, уоквирана конкретним историјским временом и личношћима, обележава наративну конструкцију, чији је значајан чинилац и мотивација. Разнолика тематска грађа, као и начин на који се она приказује, од-

⁸⁸ *Истио*, стр. 15.

⁸⁹ *Истио*, стр. 83.

⁹⁰ *Истио*, стр. 102.

⁹¹ *Истио*, стр. 109–110.

⁹² *Истио*, стр. 127.

⁹³ *Истио*, стр. 139.

редиће и различите типове мотивације у приповеткама *Књи́ге за Марка*. Наивна свест тражи њој примерену мотивацијску подлогу коју често одређују „неприродни“, то јест догађаји из разлистане дечје имагинације, из митологије и снова. Таква тематска подлога, радња која из ње проистиче и поступци јунака налазе своје образложење у очућеној мотивацији. Историјски оквир, тачније – део радње који локализује причу, доводећи је у везу са стварно постојећим личностима српске историје, заснован је на мотивацији која је реалистична.

Оба ова вида мотивације чине основу мотивацијског система који је, дакле, двозначно одређен. По овоме се и може говорити о мотивационом контрапункту у приповеткама Светлане Велмар-Јанковић. Претапање реалистичких и чудесних мотива, везаних за легенду, сновну фантастику и неспутану дечју машту, онеобичава и разиграва причу. У таквом поступку реално се начас преобраћа у чудесно, а чудесно у стварно. На таквој релативизацији догађајног простора приче све је могуће и природно. У рецептивном смислу, то и јесте онај игриви и дифузни свет у којем дете препознаје себе и своју наивну причу.

РОМАН

Роман је књижевна врста којој припадају дужа дела у прози. Порекло романа обично се везује за прозу античких времена која је имала превасходно забавни карактер. Отуд се такав жанр сматрао мање значајним у односу на еп, дело устаљене тематике и израза, углавном озбиљне садржине и узвишеног тона. У таквој опреци двају видова стваралаштва, еп је дуго задржао високо место међу књижевним врстама.

Временом ће се тај однос мењати. Устаљени облици епског певања, њихова митска подлога, као и поједностављена слика приказаног света постепено уступају место слободнијој приповедној техници, критичкој анализи приказаних садржаја и појединцу, односно његовом антагонистичком односу према свету. Но, пре него што стекне такав статус, роман је, као облик књижевне забаве за ниже слојеве, био писан народним језиком и разликован од дела на латинском језику намењених ученијем делу читалачке публике.

Отуда и име: синтагма *lingua romana* у 12. веку у Француској означава језик (романски) на којем