

др Воја Марјановић
мр Милутин Ђуричковић

УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ПЕДАГОШКИ ФАКУЛТЕТ У ЈАГОДИНИ
Б 821.163.41-93

KNJIŽEVNOST ZA / 1

821.09-93(082)



000031903

COBISS •

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ У КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ

Књига 1



2007.

ПОЈАМ И ИМЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

При размишљању о питању "Шта је то књижевност за децу?" као један од елемената за одговор треба узети у обзир однос дело-читалац, или, још ближе, како читалац прима дело, посебно читалац-деце, и шта условљава тај пријем. Треба поћи од већ утврђених чињеница да је читаочев (и слушаочев) доживљај дела условљен, с једне стране, психофизичким узрастом читаоца, његовом развијеношћу, и са друге, структуром уметничког остварења, његовим садржајно-изражајним особеностима.

Битно је у овим разматрањима имати на уму да дете, тај врло хетерогени читалац, стар од две до четрнаест или петнаест година, или коју више, доживљава књижевно, а и свако друго уметничко дело, психолошки-хедонистички, са уживањем и наслуђивањем. При том, оно има непомућену илузију да се пред његовим очима, пред њиме и око њега одвија једно животно збивање у коме и само учествује. То што у "филму" који се пред њим одиграва и чији је и сам актер, дете види или замишља да види, да осећа и да чини оно и безрезервно доживљава. Та потпуност и стварност илузије у дечјем пријему књиге даје делу извесну власт над читаоцем, која у доживљавању не дозвољава да се развије историјска, социјална и критичка илузија.

Историчност, друштвеност и критичност као компоненте доживљаја јављају се код читалаца или слушалаца богатијег животног искуства, са развијенијом психичком склоношћу ка компарирању и одабирању чињеница са којима се човек сусреће, па самим тим и са већом мером функционалног или навикнутог усмеравања пажње и поступака. Дакле, те особине се јављају код одраслог читаоца. Визија коју уметничко дело изазива и ствара код таквог, да употребимо економистички термин, "конзумента", и поред свег његовог присног прихваташа њених премиса, поред уживања и заноса у њој, та визија у процесу настајања, усвајања и ношења подстиче већу или мању активност при провери стварних могућности њенога постојања, њених веза са животном целином, њених социјалних функција и њених односа према појавама и представама сличне или различите врсте. Овај нови, искрствени елемент који је присутан у свести супротставља се деловању поетске визије као

потпуне илузије, а то је једна од основних разлика у прихваташњу дела међу читаоцима-слушаоцима млађег и старијег узраста, међу децом и одраслим људима. По томе се врши подела читалаца, а на томе се заснива одабирање и раздавање уметничких књижевних дела што по својој структури одговарају извесним читалачким круговима, који су овде у глобали назначени као деца и одрасли. Ипак, унапред треба истаћи релативност и променљивост границе међу овим категоријама, што зависи од индивидуалних својстава и од историјских и друштвених чинилаца.

Потпуно уживљавање деце у ситуације у којима су изbrisане границе између имагинарног и реалног, тај занос као својство дечеје природе, дозвољава да у поетској представи дете-читалац и само постаје актер и има пуније учешће у забивању. То омогућује његову истинску, животну стваралачку игру у којој се не раздавају машта и стварност. Насупрот томе, у складу са претходним истицањем, постепеним рађањем и развијањем историчности и критичности, којима се у одраслијум годинама човеково биће обогаћује, смањује се моћ тоталног заноса, стварања пуне илузије и предавања игри. У зрелије људско доба прихваташња књижевног дела примињија су суочавања и опажања од маштања и игре, што, опет, не значи да су доживљај и уживање који се у човеку стварају дочаравањем света више ствар свести, да су мањег интензитета, већ напротив, могу бити и снажнији јер су комплекснији (у теорији се то назива естетичким доживљајем, док је ово прво психолошки непосредни доживљај).

Способност, начин и суштина примања уметничког дела од читалаца, овако схематски сведени на глобалне, али суштински постојеће разлике у двема читалачким категоријама, условљавају, захтевају посебне садржинске и изражајне специфичности да би их читаоци прихватили. Јер, ипак остајемо при старој истини – да дело физички постоји независно од читалаца, али његова уметничка вредност и активно присуство у свету лепоте, а то значи његов живот и трајање, испољавају се само у односу читалаца према њему.

Дела за децу имају у суштини истоветан стваралачки чин са осталим књижевним делима и остају неодвојива од хомогене уметничке, литерарне породице. У животу, у људској свести, у људском искуству и доживљају постоје присутни не само свест детињства као део једне животне целине, већ и нешто од детиње природе, од безазлености, пријемчивости, нагонске радости или туге, потребе за покретом или игром; једном речју, постоје одлике које се међусобно разликују, супротстављају, или чак које поричу логику сазнања и животну сложеност. Из тих својстава света и човека-ствараоца ниче она безазлена радост и једноставна људска порука што је дете осети и прима у књижевном делу, која изазове његову природу на добрађивање, на активност, а која је, у ствари, елементарно присутна у свакој уметности.

Поезија и проза које прихвата тако широк читалачки и слушалачки медијум што се подразумева под појмом дете, нуде јединственост осећања и разумевања поетског света чија структура и чији израз нису слојевити и компликовани (али то не значи да су неистинити или као бајаги наивни). У књижевном делу уопште, уметничка представа се гради на емотивним, рационалним и ирационалним елементима исказаним непосредно, јединствено, у поређењу које захтева или не захтева веће животно искуство и спознају сложених људских односа. Симболи, метафоре, алегорије и остали изражajни видови згуснути су и испреплетани, а за њихово разумевање, па самим тим и прихватање, потребна је широка основа сазнања, моћ домишљања и асоцијације. Рефлексивна и, чак, филозофска основа у којој се сажима искуство, са или без транспоновања у слику или који други начин казивања, могло би се рећи да се јављају као суштинска одлика дела за одрасле, нарочито дела у савременој књижевности.

Литерарна остварења која се изражавају сликом, сценом, музиком, односно ритмом као носиоцима садржаја и као самим садржајима, али без филозофских решавања суштине постојања човека и света, приступачнија су деци, иако се и у њима исказују сложене мисли и емоције и одређују координате човекове судбине у једном простору и времену. Слика, ритам и игра су битни у стварању дечјег додира са уметничком представом, у стварању саме представе и у њеном усвајању, па су, уз једноставност, примарни елементи у делима за децу. Читајући дело деца најлакше осете и сазнају себе, активирају се, поистовете са оним што им је понуђено и надграде га уколико је у делу зрно смисла или бесмисла јасно, подстрекачки изазовано и уколико одговара узврелој, жедној и радознaloј дечјој природи (мали, на изглед, парадокс-да је зрно смисла и бесмисла јасно, дакле да га деца као подстрекача јасно примају).

Дела за децу својим изразом и садржином пружају младом читаоцу могућност за игру. Мада је тешко ближе одредити појам те дечје игре, може се рећи да је то однос према свету, начин прихватања света и дечја стваралачка активност. Још одређеније, деца се играју, јер у својој илузији и представама не разликују реално од измишљеног. У игри је дете и радосно и забринуто, оно сања и делује, оно је у реалности и фантазији, и у свему томе као јединству које чини поетску стварност. Дечја поетска стварност никада није истоветна са реалношћу, она ју је увек надрастала, иако је свим својим видљивим и невидљивим нитима произишла из ње и везана за њу, а дечја игра у таквој стварности је врло озбиљан животни чин. Већина поетских представа деци прихватљивих и у којима се дете игра претежно су саздане од животних елемената којима је дете окружено, па самим тим остварене су и од низа за дете датих непознатости и дилема. Маштање и игра разрешавају

оно што је неразјашњено, завирују у оно што је тајна, лјудске немоћи претварају у моћи.

Књижевно дело за децу могу са уживањем да читају и деца и одрасли, док дела за одрасле деца често не могу у потпуности да схвате. У овоме треба тражити одговор на постављено питање. Деца не могу да се уздигну на ниво одраслих, иако нормално ка томе теже, иако ће то постати, али зато одрасли могу "подетињити", удубити се у психу детета и сродити се с дечјим животом, јер су били деца и детињство носе у суштини свога бића као основни слој од кога су почели сазнавати свет.

Ако се већ врши ова условна подела књижевности према читаоцима и издаваја круг литерарних дела за децу, поставља се питање да ли је реч о делима која су "наменски" писана за децу. Књижевна баштина показује да је реч о делима која деца прихватају и могу да прихватају, без обзира да ли су писана за њих или не. Наменски момент уколико је постојао и уколико за њега знамо, остаје у сфери пишчеве биографије, као спољна чињеница, која, истина, помаже да се трага и да проучавалац лакше прилази овој материји, али која не значи њену суштину, која је за читаоца ирелевантна. Склоп дела, његова аутономност, а после остварења његова независност од аутора – од онога "што је он хтео", дакле оно што дело јесте, што је постало и што постаје, пружа могућност и дозвољава да такво дело ипак условно класификујемо.

Условно издавање књижевности за децу у посебан вид, које је животна стварност, врши се на основу његове функције која произилази из односа дело-читалац. Сама функција условљена је његовом структуром која одговара читалачкој моћи прихватања. Очита је узајамна зависност. У суштински недељивој уметности, односно књижевности, извесни кругови дела имају особине по којима их у конвенцији групишемо и по којима добијају свој назив. Дакле, "књижевност за децу" је реална, али и конвенционална литерарна категорија, што је настала као књижевни појам колико због специфичности своје структуре и из односа дело-читалац, толико из практичних животних разлога, школских, библиотечких, издавачких. Треба нагласити да је књижевност за децу саставни део, али ипак самосвојан део, књижевности као целине.

ИМЕНОВАЊЕ – ТЕРМИНОЛОШКЕ ОДРЕДНИЦЕ ✓ (проблем терминологије)

Терминолошко одређивање неке појаве, појма или области – није ни лако ни једноставно. Увек се јавља сумња да није тачно ни потпуно обухваћено све што се једном терминолошком одредницом жели да каже.

Када је реч о имену једне књижевне области, каква је књижевност намењена деци и младима, која чини саставни део опште књижевне уметности, постоје и данас веома објективне дилеме: оне се крећу око два углавном слична, а ипак различита назива. То су: дечја књижевност и књижевност за децу.

Прво име дечја књижевност старијег је датума. Њега су користили углавном писци и критичари минулих времена (Л. Костић, Љ. Недић, Ј. Ј. Змај, М. Шевић, С. Џуцић, Б. Поповић, Ј. Скерлић итд.). По свом иманентном склопу он јасно казује да је реч о стваралаштву које припада одређеном читалачком свету односно деци. У семантичком смислу тај термин је јасан и директан, јер означава право име области која има свој тематско-мотивски свет и персоналног читаоца.

По нашем мишљењу, именовање стваралаштва за младог читаоца овим термином не доводи у сумњу да је реч, рецимо, о текстовима које стварају деца, јер до данас ни у нашој, а ни страној литератури нису написана дела која би уметничком снагом могла да се издвоје од оног што су за децу створили одрасли писци. Термин, односно име дечја књижевност схваћен на тај начин, има оправдање, аналогно, и у неким другим називима у области литературе, а и ван ње (народна књижевност, феудална књижевност, дечја библиотека, дечја књига, дечје сликарство, или дечје игре, дечја конфекција итд.). Све ово казује да је именовање стваралаштва намењеног младима потпуно јасно одређено термином дечја књижевност.

Међутим, синтагма књижевност за децу, која је ушла у употребу, равноправно са претходним термином, знатно касније, такође је прихватљива јер одређује књижевно стваралаштво аутономног света. Истина, неки вид неприхватљивости и неприлагођености овога термина долази од присуства дидактичке и наменске партикуле за. Јер, на шта партикула за може асоцирати?

Пре свега, на то да је реч о сасвим одвојеној, подељеној и сепаратној књижевности, која је намењена читаоцима одређеног животног узраста са практицистичким и утилитарним циљевима. Другим речима, партикула за пару ухо, јер је децидирено одредива па самим тим и декларативна.

Наравно, овај термин нема много противника међу писцима, естетичарима и књижевним критичарима: они свесно подразумевају о ком сегменту литературе је реч. Тако, уз назив дечја књижевност, термин књижевност за децу добија равноправно место и њега књижевна историја прихвата без резерви и дилема. Ипак, како књижевност намењена младима подразумева читаоце различитог животног доба, у употреби се нашао и трећи термин – књижевност за децу и омладину. Он је, такође, старијег порекла. Срећемо га код нас одмах иза Другог светског рата, а присутан је и код Словенаца (*младинска литература*) или Руса (*литература дља младеж*). По нашем уверењу, реч омладина може се естетски лепше и шире превести у реч младе. Тако би трећа терминолошка одредница за ову књижевност могла гласити: књижевност за децу и младе. Тиме се оправдано истиче дубља и проширенја фреквентност књижевности, која и код нас а и у свету добија све већу популарност.

Трећим термином обухвата се шире значење и поимање литературе о којој је реч. Дакле, додатак за младе подразумева укључивање и читалаца пубертетског иadolесцентног доба (14-16). А да таква литература плени пажњу и читалаца изнад те границе, доказују дела традиционалне и савремене тематике и структуре (А. С. Пушкин *Капетанова кћи*, Е. Хемингвеј *Старац и море*, Ј. Веселиновић *Хајдук Станко*, М. Антић *Плави чуперак*, Г. Олујић *Гласам за љубав*).

У сваком случају, како је веома тешко именовати поједине појаве, појмове, научне и уметничке области, остаје да се сасвим слободно прилагођавамо према имену књижевности намењеној, у овом случају, подмлатку. Стoga, терминолошку тријаду: дечја књижевност, књижевност за децу и књижевност за децу и младе, могуће је равноправно прихватити без резерви и колебања. Разуме се, њихова употреба је увек препознатљива, мада се аутори најчешће опредељују за термин који највише одговара у стилистичко-семантичким варијацијама.

Ова вибрантност и еластичност употребе термина биће присутна и у овом уџбенику, чиме аутор сматра да неће читаоца довести у било какве суштинске дилеме и заблуде.

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И КЊИЖЕВНОСТ ЗА ОДРАСЛЕ

Иказује се, као што је познато, несумњива граница између књижевности за одрасле и оне коју одређујемо као дечју књижевност. Аналогно томе, испољава се извесна неједнакост у интелектуалној оптици, начину гледања на живот, односу према стварности, у стилском поступку и језику између писца озбиљне литературе и дечјег писца.

Посматрано са становишта литературе за децу и литературе за одрасле, издвајају се и ствараоци који стоје на међи између писца "мале" и "велике књижевности". То су, већином, афирмисани књижевни ствараоци чија поједина целовита дела, или неки пасажи, имају чисто и бистро обележје дечје литературе. Често, свеукупни њихов опус, тематиком, идејном поруком и стилским изразом, подједнако припада књижевности за мале читаоце и сериозној књижевности истовремено.

У нашој литератури не мали је број писаца у правом смислу велике, "ерудитске" књижевности, који својим стваралаштвом демантују постојање јасне књижевне разлике према читалачком узрасту. Својим делом потврђују да је књижевност недељива, да су иста пишчева инспиративна врела, а естетски критеријуми универзални. У српској књижевности мало је писаца који свој књижевни регистар нису, у готово свим жанровима, обогатили делима за децу. Управо чињеница да су се дечјом уметничком речи бавили и ствараоци који по вокацији "нису" дечји уметници, потврђује правило које, изгледа, не зна за изузетак, о недељивости талента писца за децу од дара писца за одрасле. У ствари, недељчи писци остварили су највиши продор у дечјој литератури. Многи међу њима су дубљим, експликативним погледом на дечји свет, мисаоном, осећајном и стилском оригиналношћу; архетопиком и топиком, наивност појмили у вишем смислу, обогатили садржај који су затекли и унели више новина у стилу и језику, једном речи, писали лепше и боље. Тајна њиховог успеха је у томе што пред очима не држе своју читалачку публику, нити подешавају струне свог инструмента према њеном тону, него се стварањем баве из унутрашњих, уметничких побуда. Њихова је девиза: *ако хоћеш да пишеш за децу, немој да пишеш за децу!*

Српска књижевност региструје писце који су испочетка писали

за децу и младе и наставили писање за одрасле, писце који упоредо стварају за малу и велику читалачку публику, као и оне који су се дечјој литератури окренули са нагомиланим истукством и топлином које тек године доносе. Писци који су стекли славу на пољу књижевности за одрасле: *Доситеј*, *Бранко Радичевић*, *Змај*, *Шантић*, *Дучић*, *Нушић*, *Александар Вучо*, *Десанка Максимовић*, *Иво Андрић*, *Бранко Ђорђић*, *Стеван Раичковић*, *Данило Киш*, од нешто млађих, *Петар Пајић*, *Тиодор Росић*, *Радомир Андрић*, *Петар Цветковић*, *Раша Попов* и други (од страних *A. Стринберг*, *Морис Метерлинг*, *Бернард Шо*, *Џосеф Монград*, *Брехт*, *Сартр*, *Ками...*) демонстрирали су највиши вид враћања језику детињства и отклањања високе психолошке бар-ијере између писца и детета читаоца.

Многи међу њима оповргли су тезу да развој и уметниково напредовање, појачавање и учвршћивање његовог талента-отежава комуникацију с малим читаоцем. Они су својим делом за децу, које није увек периферни сегмент њиховог опуса, истовремено демантовали погрешно тумачење: да стварање за децу није плод посматрачког разума и инвенције, већ знак уметничке стагнације, компромис и узмак од ауторовог естетског израза. Потврда су претпоставке да је само велики уметник, снагом дубинске радијације, кадар испевати велику дечју песму.

Недељивост књижевне уметности, на свој начин, илуструју сама књижевна дела. Посматрано, наиме, у дијахронијској равни, књижевна дела намењена одраслим читаоцима, изгубивши постепено обележја која су их везивала за своје време, укључују се са, краћим или дужим временским размаком, у дечју литературу. Ослобођена озбиљних пројекција, усмерена лакшој конструкцији и ведријој филозофији, разиграна, постојала су, по себи, занимљива хоризонту и спектру реакције младих читалаца. Класика, на пример (што "забавља младеж, а зреле људе наводи на размишљање", П. В. Тигем) од *Гилгамеша*, *Илијаде* и *Одисеје*, *Махабхарате*, преко Лукрецијевог спева *О природи ствари*, Дантеове *Божанствене комедије*, *Гаргантуа* и *Пантагруел* пустоловно-гротескног романа, у коме је исказан нов однос према детету, француског хуманисте *Раблеа* (чији је јунак волео "да се парложи у блату, нос мрљи, лице свињи, обућу чвари, продава зјала, трчи за лептирима") до Шекспирових дела, затим *Робинсона Крусоа*, *Гуливерових путовања*, Гетеовог *Фауста*, Чича *Томине колибе*, *Тила Ојленшпигела*, *Аутобиографије* америчког писца *Френклина*, стваралаштва *Валтера Скота* и друга велика остварења из светске баштине, једнодушно су прихваћена од деце и младих свих континената.

У нашој књижевности, такође, уочава се смањење броја годишња класичним делима од њиховог настанка до преласка у дечји жанр, посебно оним из 19. века, из доба романтизма и реализма. На пример, дела аутора који у свом стваралачком поступку нису рачунали на малог читаоца, рецимо *Вука Каракића*, *Ђуре Јакшића*,

Милована Глишића, Лазе Лазаревића, Јанка Веселиновића, Петра Кочића, Симе Матавуља, Борисава Станковића, стваралаца који нису усвојени као дечји писци, са развојем и зрењем литературе и човековог ума, губе одлике недечје и попримају обележје дечје врсте, уколико већ нису отета и присвојена од стране млађих читалаца.

Тренд губљења поетике једног жанра и укључивање у систем врста дечје литературе, уопште процес померања граница књижевних жанрова и довођење у питање разврставања књижевности са становишта процеса рецепције, одиграва се пред нашим очима, у ходу је и настању, што најбоље сведочи стање живе, активне литературе.

Преласком у сферу дечје литературе, пресврставањем – не својењем или снижавањем – уметничка дела не губе од своје естетске вредности и своје изворне функције, а добијају крв, облик и боју. Благодарећи и томе, дечја литература, као уметност за "младо" и "старо", постаје популарна књижевност у најширем њеном значењу.

О РЕЦЕПЦИЈИ

Појам рецепције (receptio – примање) дубоко је уgraђен у поетику стваралачког процеса; незаобилазан је значај рецепције у тријади: писац – дело – читалац. Дуго прећуткивани и заобилажен он је, захваљујући неколиким истраживачима, постао веома привлачна тема за науку о књижевности. Јер, рецепција је предмет употребе (комуникативне) књижевности и њених варијаната и варијабилности. Рецепција се не бави само писцем као произвођачем текста и читаоцем као конзументом, већ и дубљим питањима као што су: однос рецепције и њеног деловања, традиције и селекције, видокругом очекивања и комуникативне функције. Саобразно тим релацијама, рецепција испитује однос писац – дело – читалац у релацијама теме, идеје, поруке и свих других момената који одређују дело као психолошку, педагошку, социолошку и уопште културолошку појаву.

Некадашњи позитивистички приступ књижевном делу стављао је у први план писца, док је дело као језичка структура и њоме изражена нова стварност, било у средишту пажње и формалистичке методе, њене критике, и структурализма. Овај однос, тачније тумачење, померио је према новим виђењима немачки научник и естетичар Ханс Роберт Jayc, уочавајући три модела у осветљавању књижевног дела (*класично-хуманистички, историјско-позитивистички и естетско-формалистички*). Jayc је спасао књижевно дело од само његове иманентне, дакле, унутрашње вредности, додајући му важност у димензији читалац или пријемник животне истине која уметничку творевину приближава читаоцу.

У централном делу свог приступа писцу, делу и читаоцу, Jayc ипак констатује да естетика рецепције није аутономна дисциплина, самодовољна у решавању својих проблема, већ је парцијална методска рефлексија, подобна за надградњу и упућена на сарадњу. Па ипак, могуће је запазити, према Jaусовом аналитичком разрешавању кључних феномена рецепције, да је иновација основна естетичка норма, коју он у својој теорији оправдано форсира. Ако је пријемчивост уметничког дела, у овом случају књига, важан чинилац у свеукупном проучавању и усвајању речи аутора, онда је оправдано питање, шта значи рецепција у оквиру свеопште књижевне уметности, а посебно које су њене особености и значај у

Књижевности за децу и младе?

Дечја књижевност је аутономна и аутентична књижевна област. Она је део опште књижевне уметности, али је специфична по неким елементима поетике, а један од њих је баш рецепција. Дакле, дело намењено деци и младима изражава, уопште, пишев однос према животу и његовим датостима; оно је израз реалних и иреалних збиља: тежи да у читаоца утисне тему и идеју писца, да му развије осећање за естетску поруку и да га оплемени видовима оптимизма, хуманости и вере у лепоте и вредности како човека, тако и живота уопште.

Познато је да млади читалац доживљава књижевно дело на свој начин. Дакле, да песму, причу, роман или драмско дело, прима према духу свог онтолошког бића, али и према узрасном нивоу. У раним годинама живота (3-6) дејчи читалац се везује за бојаницу, сликовницу и бајкословне текстове. Поред бајке, њега интересује басна и фантастична прича, за разлику од каснијег доба (7-12 година) када га занимају друкчији садржаји књига (авантуртистичко-пустоловни) или у периоду (12-16 година) у времену физиолошког зрења, када настаје доба девојаштва и дечаштва и када млади прималац жели да чита поезију и прозу са темама еротских осећања, породичних мотива или социјалних сензација. Стога се и писац-кreator, мора приближавати својој читалачкој публици, па за њу писати дела саобразне мотивске и тематске структуре.

Уместо, на пример, текстова различитих садржаја (Х. Андерсен: *Бајке*, Џ. Свифт: *Гуліверова путовања*, Д. Дефо: *Робинзон Крусо*, И. Б. Мажуранић: *Приче из давнине*, В. Радичевић: *Бајка о шаљивчини*, А. Поповић: *Судбина једног Чарлија*, Г. Олујић: *Седефна ружа* итд.), према узрасном нивоу, писац, даље, комуницира са читаоцем делима као што су: М. Антић: *Плави чуперак*, А. Инголич: *Гимназијалка*, М. Вitezовић: *Лајање на звезде*, М. Матицки: *Журка*, која су из сфере реалног живота и ововремене стварности.

Рецепцијски феномен, како видимо, природно се мења, и он је близак дечјем нивоу, кога писац природно следи: аутор се вольно приклапања читалачком укусу, јер од његове еластичности зависи читалачка радозналост и његово интересовање за животне појаве, али и литерарни свет књиге.

Узрасни ниво знатно мења садржајни фокус животне грађе коју млади читалац усваја спонтано или наметнуто. На тај начин све поменуте или непоменуте видове живота и његових опција писци свесно нуде читаоцима. То чине верујући да ће освојити њихову радозналост. Рецепција је увек присутна, без обзира на то да ли је писац мислио о њој у таквом виду или не: он је подсвесно осећа као зов дечјег света који је осетљив и који је најстрожи судија, не само животу и свету одраслих, него и писцу, а онда и његовом делу. Отуда је природно да писац мора бити добар сарадник са читалачком публиком. Публика регулише однос сарадње, а то значи

рецепцијски комуникативни спој. Ако је писац у једном периоду свога стваралаштва сарађивао са читаоцем у сфери фантастичне, дакле, иреалне писане речи, у другом подухвату он мења тематски свет, па постаје ближи пубертетском илиadolесцентном конзументу по садржајима који су фантазмагорични, емоционално-љубавни, а затим социјални или припадају видовима научне фантастике. То се одражава не само на фабулу дела, већ и на њену композициону структуру, на стилски и језички слој. Стoga, књижевно дело добија различите рецепцијске акценте (бајке Ш. Пероа, О. Вајлда, А. С. Пушкина, Б. Ђопића *Орлови рано лете*, Д. Максимовић *Прадевојчица*) који у озбиљнијим подухватима, намењеним генерацијама младих са разноликим књижевним оријентацијама (М. Твен *Том Сојер*, Ц. Лондон *Зов дивљине*, Ј. Шпир *Хајди*, В. Саројан *Тата, ти си луд*, С. Егзипери *Мали принц*, Г. Стојковић *Хајдук у Београду*, С. Станишић *Танго за троје*) бивају прихватана и са традиционалног, али и савременог гледишта. Јер, по Јаусу, традиционална дела устоличена углавном лектиром, која је *школски наметнута* а може да васпита читалачки укус младих, подложна је ревизији па се укршта са савременим текстом, постајући прихватљива читалачкој свести.

У разматрању феномена рецепције, поред истакнутог односа писац-дело-читалац, важно је нагласити такозвани дечји аспект. Шта он значи? Пре свега, то је дечје аутономно виђење живота, писца и дела, па тек после све друго. Од дечјег аспекта зависи укупна перцепцијска слика света. Писац о томе мора водити рачуна. Он се може слагати са опцијом дечје визије, може осећати дечју кратковидост, може разумети стално присутна *осећања времена прошлог, садашњег и будућег*, као нешто што се доживљава само из дечјег онтолошког угла. Писац је тумач дечје космогоније, и он у својим приступима дечјој свести мора осећати све странпутице и праве путање којим се креће и дечји-читалачки однос према животу и књизи и његов-властити, однос према стварности и књижевном делу.

Усвојен као мерило читалаца, дечји аспект, рекли бисмо, регулише праву комуникацију између списатељског гледања на стварносне истине и дечјег, инфантилног доживљаја, материјалне или апстрактне збиље. Иако су корелације различите, оне морају бити прихваћене, с обзиром на то да одрасли и деца различито гледају на феномене *реалног и имагинарног*, као што различито осећају *време садашње и прошло или само будуће или, пак, садашње*.

Из свега реченог, могуће је закључити да је дечји аспект важна категорија у пријемчивости уметничког дела. О томе су размишљали М. Соријано, М. Крамгербер, Р. Таутовић, Р. Прелевић и други, који су однос уметничке слике света коју ствара писац, тумачили као однос *пошиљаоца и примаоца*, што не значи ништа

друго до тежњу аутора да се уживи у специфичност дечјег бића које оно препознаје у лепој или ружној слици света.

Поред дечјег аспекта, у рецепцијској комуникацији писац-дело-читалац, важан је и феномен васпитања читалачког укуса. Њега у интелектуалном развоју детета формирају најпре родитељи и васпитачи, а онда учитељи, професори, па и сам читалац. Од мноштва искрених и субјективних рецепата, најважније је да млади читалац одабере онај прави, дакле свој. А то значи да је пресудна лична оријентација, којом се васпитање укуса на неки начин допуњује са осећањем дечјег аспекта. Тако се ова два феномена у рецепцијском кругу спајају у целину, постајући права мера реципијентске прихватљивости.

Овде не смео заборавити ни друге елементе који учествују у рецепцијском механизму. То су, пре свега, социјална и психолошка средина, а за њима културолошки простор, као важан амбијент у рецепцијском приступу.

По логици ствари, прихватљиво је да дете-читалац које живи у сиромашном окружењу више и потпуније доживљава тај простор, него ли дете-читалац из амбијента богатијег окружења. Отуда је и природна наклоност (или ненаклоност) младог читаоца блиским социјалним просторима (он више осећа и приhvата Х. Андерсена и његово *Ружно паче*, Ч. Дикенса са *Оливером Твистом*, Б. Стуу и роман *Чича Томина колиба*), док ће дете-читалац супротног социјалног статуса бити окренуто писцима различитих социјалних оријентација (Ј. Шпир Хајди, С. Егзипери Мали принц, В. Саројан *Мама, волим те*, М. Матицки: *Свирка*, В. Алексић *Ветар је, Aja*) који пишу не само о људској егзистенцији бољој и лепшој, него и о књигама које растерећују живот радошћу и оптимизmom, бујном фантастиком и стремљењем према светлијој будућности.

Поред до сада напоменутих елемената који утичу на пријемчивост и бујност рецепције читаоца, не смео заборавити ни амбијенталне просторе којима он припада: овде мислим на руралну и урбану средину. У ствари, сасвим је природно да ће читалац са села или из провинције волети и прихватити литературу о породичном кругу, фауни и флори своје средине, као и авантуре у пејзажу идилично-романтичних простора, него ли дешавања у велеградским просторима, са много буке и динамике, објективних опасности и немилих последица. Реципијентска наклоност овде је веома јасна и на њу се мора мислiti. Уз све горе напоменуте компоненте и ова, амбијентална, доприноси поменутом односу у тријади читалац-дело-писац и не сме се занемарити као објективни чинилац теорије о рецепцији.

Рецепција књижевног дела, посебно дела за младог читалачког конзумента, има велики значај у савременој литератури овог књижевног жанра. Рецепција је отварање питања за унутрашњу енигму: како одређен писац и његово дело освајају читалачку радоз-

напост. Она је некада била запостављена из незнаша и нехата, док је данас међу чељним питањима литерарне комуникације.

Ако видом класификације уочавамо колико је рецепција за последње две деценије допринела односу писца, дела и читаоца, сазнаћемо и неке њене основне задатке. А они су:

- да развија етичку и естетичку осетљивост према уметничком делу;
- да тежи синтези правих, а то значи антологијских вредности;
- да диференцира рецепцијску моћ по узрасном нивоу;
- да води рачуна о расположењу читалаца различитих полова, према *mythosu i lexisu*;
- и да, без импресионистичког заноса, а уз помоћ аналитичког осветљавања, прати писца у дело *in vivo* помажући му да што јасније и убедљивије стигне до читаоца.

Само уз ове елементе теорија рецепције је могућа као модерна научна дисциплина, која поменутим механизмима може задовољити писца и дело и, наравно, читаоца.

О теорији рецепције и њеној методолошкој валидности расправљали су многи научници код нас и на страни (Х. Р. Јајс, Х. Вајрих, М. Науман, Р. Вајман, К. Р. Манделков, Ј. Адлер, М. Црнковић, Ј. Скок, С. Теншек, Д. Росандић, И. Залар, М. Идризовић, В. Миларић, Р. Животић, Е. Каменов) и други, који су из одређених углова коментарисали теоријску и практичну оправданост рецепцијских значења.

Сви они, било да су рецепцију посматрали као пратећи елемент примања и одашњања, или као особену естетску дисциплину, потврдили су да се деџија литература разликује од такозване озбиљне књижевности, баш по рецепцијском слоју, који и јесте гранична црта која одваја књигу за децу и младе као аутономни и аутентични литерарни жанр.

ЗА ЕСТЕТИКУ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Књижевност за децу још нема естетику нити књижевну критику достојну свог имена. За њу се везују, само фрагменти, интуиције, креативни бљескови, садржајна (идеолошка) приближавања, дидактизми. То је још увек "инфатилна" наука, оскудно развијена на оба основна плана (књижевном и педагошком).

У суштини, недостаје теорија вредновања, па се тако и ремек-дела (узмимо за пример Алису у земљи чуда или Пинокијеве авантуре) сматрају ремек-делима само зато што чине део књижевне традиције, а не на основу прецизно одређених координата.

Још је горе када је реч о новијим делима, која немају харизму традиције, па се приближавају читаоцу са непостојаним крочеовским инструментом (*допада ми се, не допада ми се*) или их легитимише актуелност која ништа не значи: када је уопште неко уметничко дело вредновано на основу квантума актуелних аргумента у њему?

Ни Лукач није отишао толико далеко, па се, уистину, његова теорија одраза свела на похвалу аутора као што је Балзак, који за њега није био актуелан, али је на ванредно ефикасан начин представљао механизме и контрадикције једне епохе (Лукач је своје теорије у односу на роман изложио у чувеним есејима *Теорија романа* (1920), *Увод у марксистичку естетику* (1957) и *Естетика* (1963)).

Са друге стране, узимајући актуелност као једини критички суд, морали бисмо сасвим да осудимо дела мащте, као, на пример, Чудесна прича Питера Шлөмихла писца Адалберта фон Камиса, Малог принца Антоана Сент Егзиперија и, укратко, све народне бајке.

Уосталом, превазиђено је оно што је дуго времена сматрано кључним проблемом књижевности за децу, односно теоријска заоснованост *a priori*: да ли је могуће писати за одређену публику (у овом случају за децу) и истовремено створити уметничко дело? Крочеовска теза да уметник пише само због непосредне и тајанствене лирске интуиције, dakле, без постављања било каквог посебног репера, дуго је оптерећивала специфичност ове дисциплине, али изгледа да је последњих година превазиђена, више због

очигледне стваралачке бујице у књижевности за децу, него због чисто естетских разлога.

Поред тога, убеђење да се аутор, у тренутку стварања, док пише, увек поставља (свесно или не) наспрам читаоца-модела, односно наспрам читаоца који је текстом предвиђен за остварење његових ефеката, потврђује да не постоји аутор са чистом интуицијом, већ да свака интуиција укључује и репер.

На тим основама, уосталом, Галвано дела Волпе је поставио основе за превазилажење Крочевих теза – преиспитујући техничке, формалне и структуралне елементе текста (*текстуална стратегија*, види: Умберто Еко, *Отворено дело*, Бомпиани, 1962, *Lector in fabula*, Бомпиани, 1970, *Границе тумачења*, Бомпиани, 1990), па његова теорија може да буде прилично корисна за књижевност, пошто писати за најмлађе значи у суштини поставити себи проблеме језика, метода, технике, разумевања читалаца.

Кроче је (као и Манциони) мислио да књижевност за децу може да постоји само *a posteriori* и да неизбежно мора да буде засићена дидактизмима (читај: инфрачтилизмима), али, чак и када би било тако могли бисмо томе да супротставимо чињеницу да и књижевност "за одрасле" често преноси претходно утврђена значења и поруке (у суштини тежи поучавању): подсветимо се само нити водиље јужњачке књижевности (од Лењија до Сипонеа), књижевне продукције Леонарда Шаше или, на другој страни, једног недавног дела *Иди куда те срце води Сузане Тамаро* (чија порука је дата већ у наслову књиге). Дакле, када је Кроче морао да каже да су *Линокијеве авантуре* педагошко дело (Бенедето Кроче, *Књижевност нове Италије*, Бари, Латерза, 1943, пети том), тврдио је истовремено све и ништа. Ипак, приdev педагошко био је више десминутив, као да је намера била да се та књига сврста у маргиналну категорију, а не у само језгро књижевности.

Средишњи проблем књижевности за децу тако је постао проблем могућности вредновања дела на основу прецизних естетско-педагошких параметара. Наравно, реч је о тематици о којој се још расправља и на нивоу одрасле књижевности, па се чак може тврдити да од Баумгартена надаље, размишљање о таквим теоријским *рашчвориштима* још није сасвим решило то питање. Стога, многи критичари радије усмеравају своју пажњу на књижевни материјал који се већ угнездио у традицију, него што се упуштају у ризик вредновања скораšњих дела. У сваком случају, неопходно је да критичар поседује изоштрена чула, односно читав низ способности да би могао научно да анализира неко дело.

Овде не расправљамо о специфичној оријентацији сваког критичара – у овом случају оног који се бави књижевношћу за децу – јер свако одређује свој сопствени пут. Пут који може да иде од анализе психоаналитичког типа (студије Марилиуз фон Франц и Бруна Бетелхајма су на врху у овој области), до фолклорнијег у

ужем смислу (морамо поменути маестра над свима – Томпсона који је, заједно са Арнеом, створио изванредну међународну класификацију народних приповедака), од социолошког погледа (Голдман пре свих, заједно са Алтусером), до митолошко-антрополошког (Фри, пре свих), па све до наративних приступа (од Пропа до Греимаса, од Бремонда до Женета) и херменеутичких теорија (од Гадемара до Изера).

Али, и поред чињенице да ни на плану књижевне критике вредновање није много напредовало (тешко је сетити се некога ко је, осим Соријана, остварио потпуни теоријски пројекат), ствар је у недостатку прихватљивих параметара за вредновање успеха дела намењеног деци, односно недостатку одговора заснованих на питањима: *Када је пред нама ремек-дело, а када шкарт? Када текст намењен деци има вредност?* Ако не одговоримо на ова питања, рад критичара је ништаван и не вреди више од суда детета-читаоца коме се често, уистину, поставља питање о вредности текста, сводећи све критеријуме на критеријум задовољства доживљеног приликом читања (што, наравно, није маргинално, али је недовољно).

Имајући у виду наведено, потребно је да се прво ослободимо засигурно погрешне теорије која гласи: *Вредновање текста само на основу садржаја.*

Добро је познато да није могуће тврдити да је књига добра само на основу добrog садржаја и то из више разлога. Пре свега, ко може научно да докаже који су садржаји вальани, а који нису?

Неко би могао да одговори да је вредност текста у новинама које износи, али ни то није значајан параметар, јер неке чињенице могу бити нове, али изложене на незадовољавајући начин, док неке могу бити старе, а остварене на сјајан начин.

Има и оних који би могли с правом да тврде да ниједна тема у ствари није превазиђена: велике приче неизбежно се баве темељима људског живота у сваком времену и простору (међуљудски односи, животне тешкоће, пријатељства, љубави, трагање за идентитетом). Питање садржаја, међутим (а он се јасно открива и као идеологизам, односно жеља да се пренесе одређена слика света), никада није било у фокусу естетске анализе. Није случајно да се само у културама са тоталитарном инспирацијом вреднују књижевна дела искључиво на основу садржаја, са основном поделом, зависно од случаја, на револуционарна или конзервативна.

Изложићемо полазну основу која би могла да представља естетски темељ у приступу књижевности за децу.

Пошто се ради о дисциплини која се ражда на два тока, а које смо већ установили (књижевни и педагошки), полазна основа ће се, такође, делити на два подсистема.

Образовни систем могао би да се подели на три следећа сегмента:

- задовољство у читању (емоционалност),
- теорија вредности (поруке),
- херменеутичка димензија.

Изван сваке сумње је да књига деци мора да се додадне да би је читала. Категорија задовољства (заводљивост, емотивно уплитање преко инструмената идентификације, осећај открића себе и света) свакако је обавезан услов: без тог елемента, младима можемо да понудимо и изванредне текстове, али ће их они одбити, јер они читају целим телом да би одрастали и налазили себе у томе, а никада са дистанцом (Д'Амелио). Наравно, задовољство има разне степене, као и сама књижевност: једна је ствар читати текст из пуке забаве (на пример, књигу са шалама), а друга ствар читати "образовну" лектиру у којој, такође, има много елемената игре и пријатног расположења. Ако не направимо ову разлику, ризикујемо да доведемо у исту раван ремек-дела књижевности за децу и мноштво свакојаких књига за децу које данашњи издавачи штампају. Ту се рађа потреба за васпитачем (наставник, родитељ) који у пројектовању образовних путева, преко књига лектире, мора да зна да одабере текстове пријатне за читање, али који нуде и поруке (друга ствар је приватно читање, које, пак, на дуже стазе, иако полази од лаке лектире, може да се уздигне до озбиљнијих дела, захваљујући личном сазревању и "зарази" преко неке старије особе).

Али, то је већ други степеник наше основе која предвиђа – у критичком вредновању прозног текста за децу – потребу да књига јасно предложи вредности о којима треба размишљати (Моло-Ребоул). Нема образовног пројекта без вредносних полазних основа утврђивања "вектора смера", који води ка путу "могуће хуманизације" (Аконе) или ка пројектима "могућих светова живота" (Камби). У ужасној вредносној конфузији нашег времена мора се признати (Јонас) да образовање значи преузимање одговорности и да се образовање врши тако да води ка дијалогу, ка освешћивању, ка "преговарању", ка размишљању, или, у супротном, ризикујемо да оно води ка субкултури зависности и равнодушности (Брунер).

Није могуће избећи задатак васпитавања ни код књига, као ни код осталих средстава која одрасли, пошто су их створили, нуде младима, лоцирајући их, у оквиру свог егзистенцијалног искуства, своје етике, у перспективу мултикултуралне цивилизације. Другим речима, културни "изазов" је у утврђивању универзалних вредности, око којих треба створити нови свет, уз најтешњу међувисност народа.

Данашња књижевност за децу указује нам на ове вредности:

- сарадња међу културама, религијама, етничким заједницама;
- еколошка димензија (укључујући и анимализам);
- тежња ка светском миру;
- ангажман на социјалном плану и посвећеност неразвијенима;
- прихватање различитости у свим облицима.

То су само неке универзалне вредности које постају обавезни

То су само неке универзалне вредности које постају обавезни едукативни вектори, скоро аксиоми (група из Трента, Дале Фрате) на основу којих треба вршити избор и вредновање, али, наравно, не треба да се заборави да књига, поред снажних вредносних нуклеуса, мора да буде добро написана, односно да буде производ са књижевном потком.

Чини нам се да трећи елемент педагошког приступа прозном тексту за децу треба да буде херменеутички модел, односно могућност да књига нема затворену структуру, већ да пружа могућност да се "плови" кроз странице и да буде устројена као свет са више могућности тумачења (Хирш, Еко, Фиш).

Херменеутички модел је суштински у друштву у коме ништа није постављено на аксиолошки начин, већ све треба освојити, и води нас ка недирективној педагогији (Роџерс): *Зашто се главни јунак неког романа понаша на овај, а не на овај начин? Како можемо да тумачимо неко његово понашање, одлуку, односе са другим ликовима из књиге?* Текст је питање на које ми, читаоци, треба да тражимо одговор. Форма бајки, пре свих, у раном детињству, погодна је за херменеутичку игру (на пример, бајка *Девојчица бржа од коња*).

Само на овај начин (теорија вредности, херменеутичка игра) књижевност за децу може заиста да буде образовна (Бахтин): у том смислу други, такође темељни елементи (авантура, фантастика, чуда, тајновитост – поменимо ове главне полуге које је утврдио Сантучи – механизам идентификације, задовољство у читању) остају недовршени. На пример, авантура сама по себи има мало смисла, осим у домену игре, ако није вођена и подржана неким вредносним циљем (зашто се главни јунак бори шта жели да постигне, какви су му идеали, какав живот жели?).

Исти модалитет идентификације – такође потребне да би се неки текст допао деци (Д'Амелио) – бива бежivotан и претвара се у пуки емоционални елемент, ако не постане "полуга" за саморазумевање, за објашњење себе самом себи и за довођење у жижу, преко главног јунака, сопствених егзистенцијалних пројеката. Књижевност за децу неизбежно је образовног карактера, али истовремено не може да не буде и "књижевно" место.

Други подсистем за књижевно вредновање следи неколико питања:

- да ли текст садржи новости, на језичком и стилском плану?
- да ли је дело доволно унитарно?
- да ли структура текста има неку композитну јединицу?
- да ли се текст базира на "потреби" сваког свог конститутивног елемента?
- да ли има падова тона, плеоназама или непотребних делова?
- да ли је дело добро написано? (Значи, на добром итали-

јанском језику, без очигледних грешака, да ли је писано течним и јасним стилом, без "мозголомија", језичких грешака, архаизама?

- Такође, на језичком плану: будући да се зна да млади читаоци не воле неке, начине приповедања (превише детаљне описе, историјске одломке, дијалоге који су превише испресецани коментарима - Д'Амелио), да ли се аутор држао тих принципа?

Онај ко се бави проучавањем књижевности за децу мора, све у свему, да рачуна са нараторском стручношћу (односно са по-познавањем теорије приповедања, почев од Пропа до Греимаса, од Чатмана до Женета, од Тодорова до Сегреа) која обухвата анализу садржаја (Фридман), глаголских времена, технике представљања (јасно приповедање, прикривено приповедање) у разговору са самим собом, у флуксу "свести, у унутрашњем монологу, у анализи ликова (Бремонд). Без те мреже веза и аналитичких индикатора, естетско вредновање романа било би површно и не би било засновано на књижевним темељима.

Чини нам се да смо утврдили основно гранање ове дисциплине – књижевности за децу – која се састоји од "правоступног" материјала који, баш зато што је такав, захтева већу способност да би се одредио предмет о коме је реч, да би се боље сагледао. Баш у томе и јесте драг књижевности за децу, чија судбина је увек у равни недовољне равнотеже, у пројекту који стално треба изоштравати.

Бари, јуни 1998.

(Превео са италијанског језика:
Драган Мраовић)

УСМЕНА КЊИЖЕВНОСТ

Дечја литература фаворизује усмену реч. Дете је склоно аудитивном доживљавању изговорене речи, то јест причању које изазива веће осећање угодности него читање. Написана реч је за њега отуђен облик изражавања у поређењу са живим гласом. Читање не може да пружи све могућности дочарања и дубоког преживљавања догађаја као приповедање.

Књижевна култура малог, али и великог читаоца, почива на народној књижевности која изражава колективан дух, опште интересе, наду и снове. Марија Клеут као опште карактеристике усмене књижевности наводи: (1) усменост у стваралачком чину, у преношењу (традирању) и рецепцији, (2) синкретичност, (3) колективност, (4) традиционализам, (5) варијантност, (6) устаљеност мотива и сијеа, (7) поетски језик, (8) устаљеност композицијско-стилских поступака и средстава. Усмена књижевност, на чијем се извору најјасније чује жубор материје речи, садржином, лепотом и неутилитарношћу, целином својом, припада књижевној уметности за младе. Дечја књижевност, настала као резултат вакуума, након повлачења народних врста које су биле најближе младежи, носи одсјај народног духа. Српски народ је, пише Божидар Ковачевић, преко усмене књижевности "када није имао градску цивилизацију Ш...ћ у ствари имао дечју литературу и врло добро је решио питање дечје литературе". Чињеница је да је овај вид књижевне речи тле на коме је књижевност за младе изникла и у коме је нашла свој изражаяни нуклеус.

ПОЕЗИЈА

Творевине колективног ума и памћења у лирском, епском и драмском стихованом облику баштини млада слушалачко-читалачка публика. Намењене заједничком примању младих и старијих, стереотипног мотива и језика, прожете наивним погледом на свет, оне казују јединством звука и смисла речи. Песме народног ствараоца карактерише стиховано говорно устројство, устаљена стилска и композицијска средства, ритам и мелодијски ефекти.

Лирска песма је израз дубоко личног и емоционалног осећања непознатог уметника. Љубав, лепота, породични мотиви, конкретни догађаји, дечја осећања (мисли, жеље и снови су њени инспиративни тематски кругови. Еминентно дечје врсте: успаванке, лазальке, ташунаљке, цупальке, ругалице, бројалице, брзалице и ређалице (искључене су тужбалице и неке религиозне песме) несумњиве су лепоте и хедонистичког сјаја.

Певање на сажет и импресиван начин, језиком у неразлучивој вези с мотивима и композицијом, лирске песме структуром, свежином и мелодиозношћу остварују посебан утисак на слушаоца.

Успаванка као типична дечја песма заснива се на певушењу у ритму љуљања колевке. Мајка топлим шапатом окрепљује сан свог чеда у пеленама, или магијом речи и магијским радњама одбија од њега зле силе (Момчило Златановић). Она га у песми повија "у свилене пелене", "опасује мушким пасом", дарује му "капу вучетину, крило од орла" и "девојачког смиља", кад "буде момак за женидбу", да га "нико урећи не може". Успаванке су најчешће засноване на ономатопеји.

Шаљиве песме су плод човека из народа са изузетно развијеним смислом за шалу. Кратке, пуне духа и животне ведрине, оне најексплицитније репрезентују дечју реч:

Мачак седи на стазици:

*Једну ногу оточио,
А другом се подбочио,
Црне брке растурио,
Русу косу разбарусо...*

Деци су омиљене изразито шаљиве песме о врапцу подунавцу, мухи и комарцу, поткованој патки и зецу у димијама, и о комарцу делији.

Имајући за мотив стварну, историјску или традицијом прихваћену слику света и живота, епска песма је објективнија у поређењу са лирском. Песник у крупним потезима слика догађај о јунацима и изузетним личностима. Наша епика обухвата, понајвише, песме о Косовском боју, Марку Краљевићу и о подвизима хајдука и устаника. Слобода, правда, судбински догађаји, етичке вредности и смрт за праведну ствар оплемењују и подстичу борбен дух и љубав према својој домовини. Вредност епског стиха је у поетској дражи, мисли и хуманости која пресијава из њега, као и у наглашеној ведрини (тужбалице и слични стихови не припадају деци).

Лирско-епске песме, као трећа врста народнога стиха, емотивношћу, нарацијом и садржином својом иду у ред најбољих усмених умотворина. Јунаци, славни мегдани, човеков трагичан удес и потресна људска драма – у баладама; љубавна или еротска садржина – у романсама, налазе естетички одјек у младом или старом читаоцу-слушаоцу.

Идејно-тематски опсег, доживљај емоционално кондензован и природа усменог стиха, захтевају језик живописан, једноставан и лак по форми.

Народна поетска реч, чврсто естетички утемељена, живи у усменој предаји, упркос осеки која је прати. Популација школског узраста, данас, са њом већим делом комуницира посредством савремених медија.

ПРИПОВЕДНА РЕЧ

Настала у периоду дивљаштва и родовских односа, приповедна реч је до данас сачувана у памћењу колектива. Творевине човека из народа у којима се, по Вуку Караџићу, приповеда "нешто што не може бити", у одређеној мери се разликују од уметничке, у смислу писане књижевности, по избору теме и грађе, по начину компоновања, ставу према догађајима и личностима, по стилу и језику. Говорена реч за младе, као појам спецификован припадништвом одређеној рецепцијској групацији, обухвата бајке, новеле, приче о животињама, басне, легенде и анегдоте, као и пословице, питалице и загонетке. Бајке, басне и шаљиве приче су њене репрезентативне врсте.

БАЈКА

Бајка као главна врста народне приповетке је архетипска епска врста. Суштину њеног света чине неприродно, наивно царство детиње душе, чаролија, магија и усаглашеност реалности и маште. Непостојање јасне разлике природног и натприродног, дешавања изван граница логичког и "физичког" света, необично занимљиве авантуре изузетних јунака, чудесни призори и неочекиван исход карактеристике су ове атрактивне књижевне врсте. Драж бајколиког света је у универзалности теме и идеје, у људској жељи, променљивости и релативности човекове судбине и живота.

У бајци је све оно што је човек у давној прошлости замишљао. Необично привлачна тема, ток догађаја без опсежних склопова, чудесна лакоћа и приступачност форме, препоручују је као најодабранију дечју врсту. Њен свет младо биће доживљава јединствено, не разликујући стварно и измишљено, моћ и немоћ. Бајка је, каже Г. Олујић, "стварност сна, истинитије, чистије лице стварности у којој немогуће није одвојено од могућег, нити је човек подвојен на свој ирационални и рационални део". Ослоњена на тле реалног живота, бајка крије дубљу, исконску и животну истину; она се не измишља већ се сама догађа око нас, каже Д. Максимовић. По Андрићу, човекова историја је у бајкама; оне откривају смисао историје човечанства. У њој је помешан свет маште и свет истине

који не одступа ни од какве норме, о чему налазимо потврду код теоретичара као што су Вунт, Милер, Јунг, Фројд, Адлер, Бетелхајм, Проп, Мелетински и Клод Леви-Строс.

Полазећи од "тачке на којој се дете налази у развоју свог психолошког и емоционалног бића" (Бетелхајм), бајка добрађује и преображава грубу стварност у којој деца живе. Она, наивном вером у необично, несхвательво и све оно што је далеко од сваке реалности, задовољава неостварене жеље и потребе за чудесним и занимљивим, нека је врста надокнаде за недовољно рационалњо тумачење света; истовремено, учи младог человека 'да доброта и љубав надјачавају мржњу и завист, да сваки напор уроди плодом, да увек има наде и да се животне битке добијају борбом. И детету и одраслом она нуди естетски доживљај и поетску надградњу животне збиље. Чаробном садржином и стварношћу изван могућности емпириског сазнања (виле, вештице, оријаши, патуљци), бајке: *Чардак ни на небу ни на земљи*, *Баш-Челик*, *Пепељуга*, *Биберче*, или бајке писане руком Андерсена, браће Гrim, Шарла Пероа, Д. Максимовић, Г. Олујић, задовољавају жеђ младих за непознатим и неисцрпним, рационализују несвесно и проналазе слике за оно што је неизрециво. Доследност, неодређеност и удаљеност времена и места, радња по логици дечјег поимања, јунаци надљудске моћи, напокон "фантастични реализам", плene мисао и узрујавају дечје емоције. И у ери компјутера, видео-игара и савремених бајки *Хари Потер* и *Господар прстенова*, потреба за бајком усменог приповедача није ишчезла. "Поетична као и природа, као и соба чаробњака, или дечја соба испуњена маштаријама" (Никола Цветковић), она је детињству, метафорички речено, као цвеће пролећу, украс и заметак плодова који касније сазревају.

По некима, бајка нестварним мотивима негативно упливише на младо биће. Зачараност, апстрактност времена и простора, осећање тајанствености и бесконачног, страшни призори, заоштрено предочавање смрти, мржње, жртвовања, зависти, субверзивни снови уперени против стварности, утопијско мишљење – удаљавају дете од стварног живота и чине га душевно немирним. Марија Монтесори сматра да бајке "доводе до оштећења дечје психе"; оне трују машту и уљуљкују у њему рођену представу о животу.

Бајку, која не поставља велике захтеве у погледу дечје синтетичке способности, карактерише канонизована форма; говор шкrt, кратак и без доказа; мада има и распричаности. Гвоздени закони композиције и структурна линеарност чине је приступачном и блиском..

БАСНА

Басна је древна фолклорна и писана врста, "први израстак и пород човеческога остроумија" (Д. Обрадовић). По композиционом

поступку, она је кратка прича из два дела: фабуле и поруке. Ликови животиња, доследно спроведена сличност измишљеног и реалног, краткоћа, сликовитост говора, драмска компонента, забава и широко разумљива и лако прихватљива порука њене су литерарне вредности. Поука је душа басне и њено средиште – басна је најочигледнији вид илустрације опште идеје. Својом специфичном тематиком, разумљивошћу, али и загонетношћу и филозофском поруком, она је, узето из перспективе читалачког узраста, "транична" књижевна врста. Непродуктивна су тумачења да "басне о мудрим животињама, које знају људски говор и имају меки глас детета и разборите срце старца" (Владан Десница), постају детету јасније са стицањем животног искуства и са његовим одрастањем и очвршћивањем у животној борби.

Духовита прича у којој актери – гласноговорници идеја из животињског царства мисле, поступају и раде као људи, поезија је разума (Бјелински), али и "огледало" човекове наопачке природе. У њој је предмет обично неки недостатак људског карактера, а чији су носиоци стандардни ликови из света фауне (вук, пас, јагње, голуб или егзотични створови: златна рибица, рајски крилати љубимци) или биљке, оруђе, покућство и остали предмети. Људи су у њој ретко јунаци.

Нудећи животно-искуство у пресудном смислу и значењу поистовећујући човека са животињом на алегорично-символички начин, преокретом који једно изражава речима, а друго смислом басна народног приповедача или ауторска, својеврсна је "филозофија у примерима". Управо су њена специфичност: анимистички поглед на свет, морално-поучна димензија и подређеност циљу. Уколико је расуђивање хладно или казано безосећајним сентенцијама, она губи од духовитости и игривости, самим тим од уметничке вредности у целини. Морална теза у њој изражена живахним обртом претвара се у пословицу.

ШАЉИВА ПРИЧА

Шаљива прича је кратка, мањом једноепизодична епско-интенционална творевина. Њену заједничку основу чине стварно и нестварно. Заснована на реалистичкој ситуацији, на домишљатости и парадоксалном исказу, на оцртавању типова или комбиновању поменутих елемената (Иво Тарталја), она примарно служи забави. Подвале, шале на рачун богатих и моћника, охолост, људска глу пост, сујета, хвалисавост, уображеност, лаковерност, поводљивост и сличне човекове особине су њени мотиви.

Приче овакве врсте су анегdotског карактера, неалегоријске транспозиције, пуне духа и животне ведрине. Домишљатост апсурдне и отворено комичне ситуације, у најкраћим и најнужнијим потезима, извршавање радње неприлагођене датим околностима

потезима, извршавање радње неприлагођене датим околностима, раскорак између жеља и моћи, сублимирана језичка материја, потенцирају комичан ефекат. Прича тежи занимљивом и ужива у изненадним духовитим обртима.

Варнице смеха искачу из конфлктних или карикатуралних ситуација, из незнаша, несפרטности, слабости, неспоразума, из речи и игре речи. Благонаклону комику потенцирају вездре епизоде и смешне човекове особине. Искована да разведри људско лице, њена шаљива нарација је пригушена и алузивног значења, а жаоха несвесно инсценирана.

ОСТАЛЕ ВРСТЕ

Осим бајке, басне и шаљиве приче, као типичне дечје усмене врсте, младима су пријемчиве загонетке, пословице, питалице и брзалице.

Загонетка као специфична мисаоно-говорна игра је врло интересантна. Њено сликовито, двосмислено, често збуњујуће питање захтева одговор прав или традицијом прихваћен. Управо се дефинише као замршено питање у виду компликованог описа или појаве. Као кратка прича појављује се у форми: загонетке скривалице (засноване на завођењу које се укрива у оно што показује), рачунске загонетке (као производ школе и књишке лектире) и као ребус, односно као говорна игра. Битна њена функција је развијање дечје оштроумности, досетљивости и разборитости. Њен склоп је ритмичан.

Пословице изражавају у афористичкој и ритмичкој форми животну истину и норме људског живота. Израз су друштвене стварности, памети и разборитости. Пословичку садржину испуњавају мисли од општечовечанског или националног значаја. И речи мудрих људи саме су пословице, као што вели турска пословица. Пословице имају пренесено значење, а по својој функцији су поучне.

Питалице су кратке неразвијене причице у којима се најчешће забија шала. Реч је о сажетом, контрастираном исказу или духовитој опаски. Исказују се у облику шаљивог и мудрог дијалога.

Брзалице су какофоничне конструкције, то јест говорне дечје игре испуњене фразама тешким за брз и правилан израз. Осим за забаву, оне служе и као поправна педагошка мера. Како су у њима врло лако могућа вербална огрешења, искључују се оне које могу да пређу у непристојну, порнографску говорну омашку.

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У 19. ВЕКУ

ПРЕДРОМАНТИЧАРСКИ ПОКУШАЈИ

У намери да испише тачну историју свога настанка и развоја, српска уметничка књижевност за децу пронашла је своје зачетке тек на крају 18. века (1783) у делу *Живот и прикљученија*, највећег српског просветитеља Доситеја Обрадовића, као и у делу *Мали буквар за велику децу* (1792) његовог следбеника Михаила Максимовића. Много старије датуме у историји своје књижевности за децу немају ни други европски народи, чији се цивилизацијски развој одвијао брже под повољном климом подстицајних друштвених односа. Ако за пример узмемо почетке ове књижевности у Енглеској, уочићемо да је тек 1745. године у Ситсу, извесни Чон Њубери отворио један мали дућан-књижару, резервисану искључиво за децу, у којој је наредних двадесетак година издавао мале, богато илустроване и јевтине књиге за најмлађу читалачку публику.

Осамнаести век био је време открића детињства; било је то столеће разума и просвећености када се детету и детињству посвећује велика пажња и кроз појављивање литературе намењене том узрасту. До потпуног осамосталљивања ове књижевности дошло је путем њеног интензивног развоја у наредном веку.

Књижевност за децу на српском језику била је почетком и у првој половини 19. века саставни део опште националне књижевности. Књижевност за народ обухватала је и децу, а књиге су биле писане, како се то онда казивало, "за старо и младо". Ова одредница имала је у то време своје специфично значење и односила се на све који су тек почињали да читају и уче, без обзира у којој су животној доби били.

Међу првим књигама за српску децу с почетка 19. века је књига поучних разговора *Пролетија*, коју је 1809. године објавио у Будиму "књигопродајец земунски" Гаврило Ковачевић. Књига је дијапошки устројена, састоји се из два дела *Вартоград* (врт, башта) и *Разговор после вечере*.

У првом делу, у трајању од шест дана, одвија се разговор између оца и синова о Богу, свештенству, родитељима, школи и учењу, одевању и играма. У другом делу књиге разговор се води између учитеља и деце о небу, Сунцу и планетама, земљи и води, о животињама, биљкама, континентима.

На почетку века¹ (1810) деци се обратио стиховима и Лука Милованов Георгијевић. Он је тада написао две песме: *На књижицу за новољетни дар* и *Мој дјеци на мајалес*, али их због сиромаштва није објавио. То ће 1833. године учинити Вук Караваџић, који је са Луком Миловановим био побратим и са којим је имао плодотворан сараднички однос на плану успостављања српске граматике и српског речника.

По тврђењу Слободана Ж. Марковића, песме Луке Милованова су "први познати стихови српске књижевности за децу... Оне су произашле из најинтимнијих кутака родитељске душе и собом носе жеље, топлицу, свесрдност и радост даривања које аутор пружа својој деци у свечаним тренуцима (за Нову годину и за Ускрс)".¹

У овој поезији Милованов је своје емоције у песничкој слици изражавао сугестивно, појмовима из непосредне дечје околине:

*Дјечици младој играт' се радој
Рад сам да знадем
Какву да дадем,
Лутчицу
На књижицу за
Новољетни дар*

Милованов је у овим песмама богато користио деминутиве, јер је по његовом мишљењу то одговарало дечјем виђењу света. Иако су скромне изражажне моћи, ове песме имају трајну уметничку вредност у музичи и ритму стихова, чиме је постигнута живост адекватна дечјој природи. Лука Милованов је у своју поезију уградио елементе које ће трајно усвојити овај књижевни вид. По томе ове две прве српске уметничке песме за децу и поред почетничке наивности имају књижевно-историјски значај и реалну уметничку вредност.

ВУКОВО ДОБА

Од Змајевих претеча изниклих из Вукове школе нема песника који су искључиво или знатнијим делом писали за децу, али су неке песме Бранка Радичевића нашле своје место у школским читанкама. Ту се пре свега мисли на његову песму *Циц* (Рибарчета сан) и мање познату песму *Бакина прича*. Овом би се низу могле прикључити још неке Радичевићеве песме *Девојка и тица*, које по инфантилном доживљају света могу допунити овај низ.

Радичевићева песма *Циц* узимана је често као пример врхунске чистоте народне лексике, али је ретко анализирана као

1) Слободан Ж. Марковић, *Записи о књижевности за децу*, Интерпрес, Београд, 1971, стр. 27.

права дечја песма с аспекта њене садржине која преноси реалност инфантилног сна. Поетска слика у овој песми није толико слика пејзажа колико слика збивања у којој се путем сна доћарава дечја жеља за тријумфом. Пред пишевом реалистичком опсервацијом сан ће нестати, а дете ће бити суочено са истином која га растужује.

Драстичнији емоционални потрес деци доноси Радичевићева песма *Бакина прича*. Ова доста непозната песма дата је у структури бајке у којој се деци, на њихову молбу, обраћа комшиница бака причом о непослушној деци која су отишла од куће и доживела трагедију. Преплићући два плана приче реални и бајковити, песник ће на kraју децу слушаоце вратити у реалност после наглог и застрашујућег заокрета. Деца су кажњена због своје здраве знатижеље да чују неку бакину причу:

Поскочише, повриснуше:
Јао, мајко, јао!
Скочи мајка од огњишта,
Деце јој је жао.
Скочи јадна, па некако
Тавицу изврати,
Па кајгану свуколику
У пепео спрати.

(Бакина прича)²

У намери да постигне васпитну усмереност, песник је на доста груб начин исказао потребу о дечјој послушности. Песма је драгоцен књижевно-историјски податак о почецима наше књижевности за децу, када су деца тек улазила у опсервационо поље песника, а познавање дечје психологије било је страно младом песнику који је самостално кренуо да трасира нову песничку стазу. Због тога ова песма само по времену настанка заузима једну од чељних позиција у развоју књижевности за децу на српском народном језику.

ПЕРИОД ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА

Када је борба за народни језик у књижевности достигла врхунац и пуну афирмацију тада је духовно стасавао најзначајнији песник српске поезије за децу Јован Јовановић Змај. Иако је израстао до највиших врхова те поезије у нас, Змај је имао своје велике узоре, пре свега, у Бранку Радичевићу о чему је писао Јован Максимовић у документованом чланку *Змајева лектира*: "И данас се живо сећам оног необично пријатног, заносног утиска који су на мене као и на моје друштво оног времена учиниле Бранкове песме.

2) *Песме Бранка Радичевића*, потпуно издање у редакцији Бранислава Мильковића и др Миливоја Павловића, СКЗ и Матица српска, Београд - Нови Сад 1924, стр 234.

Ја се као почетник песник, сасвим драговљно подадох утицају тако лепе поезије".³

Ова сећања датирају из времена када је Змај имао шеснаест година и доказ су његовог раног опредељења за тон Радичевићевог језика, тема и мотива. Отуда су једним делом и интересовања за дечју поезију која је имала своје место и у стваралаштву корифеја српске уметничке поезије на народном језику.

Змај је поезију за децу почeo да пише још педесетих година 19. века, на самом почетку свог песничког рада. Тада су овакве песме биле за њега "споредан колосек", како је говорио Миодраг Поповић, са кога ће се удаљити до осамдесетих година, када ће му се под утицајем пријатеља Ђорђа Натошевића и Стевана В. Поповића поново јавити интересовање за ову врсту лирике.

Први који је почeo систематски радити на дечјој књижевности код Срба био је Ђорђе Натошевић, лекар који је оставио ординацију и сав се предао деци и народном просвећивању. Године 1858. основао је у Новом Саду *Школски лист*, за чијег је уредника поставио Ђорђа Рајковића. Од првог броја Натошевић је уносио у лист и лектиру за децу. Тиме је делом одговарао разним просветним потребама српског национа у Војводини.

Из истих потреба он је основао и први српски лист за децу *Пријатељ српске младежи*, који је излазио уз *Школски лист* у 1866. и 1867. години под уредништвом Николе Вукићевића.

О Змајевим почецима у стварању поезије за децу писао је и Милан Шевић у чланку *Дечја књижевност српска*: "На моје питање, када је почeo писати за децу, и где су му изишле најраније песме те врсте Змај ми није умео одговорити. Рекао је, да се одлучио на тај рад на наваљивање др Ђорђа Натошевића, да је од њега, а касније од Стевана В. Поповића, добијао изворе, којима се у почетку служио, да је рукописе њима предавао и они их у својим књигама и листовима штампали."⁴ Тако се у првом броју Натошевићевог *Школског листа* (од 16. октобра 1858. године) појавио Змајев превод Левенштајнове песме *Гашо, Гашо, лењи Гашо*, одакле је песма трајно ушла у школске читанке и стекла популарност какву је имала и у Немачкој.

У прилог тврдњи Миодрага Поповића да се Змај интензивно окренуо дечјем стваралаштву тек осамдесетих година 19. века, иде и писмо Стевана В. Поповића Змају из 1872. године: "Ти знаш да сам ја око дечјих ствари фанатик, па припиши томе и ово што ћу ти братски рећи, а то је да бих ја волио, да се ти оканеш и твоје Жиже па да се латиш сталног издавања *Дечијег пријатеља* и то као редовног листа. Искрено да ти кажем мени се чини да би твој дар могао сталније и сјајније блистати у овом правцу. Ја сам мало и

3) Васо Милинчевић, "Змајеви почеци", Стремљења, Приштина, бр. 6/1983, стр. 8.

4) Милан Шевић, "Дечја књижевност српска", Летопис Матице српске, год. 87, свеска II, Нови Сад, 1911. стр 57.

психолог, и јео да ти кажем, шта сам открио у твојој души. Судећи те по писаном, чини ми се да у теби усише сатира – време ти се попело на теме – горка искуства живота када су зарила у твоју душу – а озбиљне студије твоје, када јој дају други правац, али тиме не хтедох ни пошто рећи, да је усануло у теби врело лакога хумора – куд ће ми лепшег излива за њу, него што је *Материна маза и Мали Јова* у мом "дечијем свету"! Јово брате то је (ти се смеј колико хоћеш) – ступајући на поље дечије литературе – "твоме зору и јунаштву – свуд су броди где год дођеш води", а ти знаш да ја умем пре и увредити него поласкати, па за то не замерај што ти кажем, да ја држим да у нас има само два човека, који би данас били у стању створити у нас дечију литературу, а то си по најпре ти а са тобом Грчић Миленко. Вас двојица судим ја, са вашом богатом душевношћу, са лепим и благим успоменама на своје детињство, са вашом слатком наивношћу, са бујним али верним и топлим схватањем лепоте у природи, вашим као "млеко и мед" слатким језиком ви бисте могли да се свом вољом, свим песничким жаром и даром бацити на то поље и створити много што шта што би премашило најбоље немачке дечије писце – помисли само шта би све могли пробудити у дечијим душама? Виш кад на ово помислим, шта би Ви могли све урадити и мени ударе сузе на очи, жао ме је тога блага што лежи пусто у Вама, жао ме је наше деце, што гладују и жеђују – а Вас двојица бисте их могли и нахранити и напојити.⁵

Очигледно је да су Натошевићеве и Поповићеве сугестије плодотворно усмериле Јована Јовановића Змаја. Његове "певаније" у регистру од хиљаду мотива, непроцењивог су значаја у нашој свеукупној књижевности за најмлађе. Имајући слух рођеног песника за децу, Змај је осетио обезмеђени простор детињства као краљевство слободе и схватио да га прави песник мора у потпуности следити, стално га оживљавајући у себи. Отуда је настала широка скала тема и мотива, као основна одлика Змајевог певања за децу. Он је био неуморни радник великог дара, способан да види и запази све што се односи на детињство и ту се његов таленат показује у моћном распону. Платио је цех журби "служби", па стога има у тој поезији много пригодности и исто тако веома успеле маштовитости.

По свему томе Змајево песништво за децу представљало је пример за углед многим песницима који су долазили после њега. Има примера да су по годинама старији песници од Змаја прихватали његову стазу у овој књижевности. Занимљива је у овом смислу песничка фигура Љубомира П. Ненадовића (1826-1895) који је своје стваралаштво за децу приклучио Змајевој тематици, под његовим видљивим и наглашеним утицајем.

Код Ненадовића је мало песама за децу. Због тога је њего-

5) Писмо Стевана В. Поповића - Змају, писано у Будиму, 1872. год. РОМС инв. бр. 27501.

ва мотивика скучена, из ње се могу издвојити као успеле песме у којима је кроз стихове испричао многе басне *Жаба*, као и песме хумористичког устројства међу којима је најбоља *Шетња једног стенографа по вашару*, која се по својој атмосфери веома приближава Змајевој хумористичкој песми за децу *Циганин хвали свога коња*. Ево неколико Ненадовићевих епигонских стихова из поменуте песме:

Ево капут добар, јефтин,
Од те робе бољу што ћеш?
За лето је он начињен,
И зими га носит можеш;
Управо је скројен за те,-
Обуци га,- зашто не би?
Упола га цене дајем
-Ником другом - само теби.
Рукави су, велиш кратки,
А већ нема мане друге;
Рукави су, брајко, добри,
Но су твоје руке дуге.⁶

Темељну структурну ознаку Ненадовићеве песме чини њен анегдотско-приповедни тон, као и формално језgro звучно и ритмички складног и римом везаног стиха. Песник је испољио завидан артизам у грађењу стихова и успео да формом не пригуши вашарско-анегдотску причу која је недељива од своје емоционалне доживљајне подлоге.

Тих година, у време апсолутне владавине романтизма, књижевност за децу претежно је писана у стиху о чему објективну слику пружа тадашња периодика. И у угледним листовима и часописима, као што су били *Даница*, *Матица*, *Млада Србадија* и други, наилазимо на бројне примере поезије намењене деци. Велики је број, данас потпуно анонимних песника који су чинили покушаје у овој врсти лирике, не успевајући да унесу свежину оригиналности. Та је поезија претежно била некреативна, стерилна и епигонска. У то време је и знаменити песник Лаза Костић имао покушаје у творењу поезије за најмлађе. У *Даници* у броју 36/1863. Л. Костић је објавио једну дечју успаванку од четири катрена под насловом *Славаћа песма*. Он је покушао да стихом и ритмом створи песму која би подсећала на народну успаванку:

Славај ми, чедо, буји, пај,
Бујни утишај издисај,
Та уздисај твој је санана белка
Мирисаве груди му мека колевка.

6) Љубомир П. Ненадовић, *Одабрани листови*, избор и редакција Ђура Гавела, Ново поколење, Београд, 1948, стр. 258-259.

У једном од претходних бројева *Данице Лаза Костић* био је објавио своју антологијску песму *Међу јавом и мед сном*. Његово и овакво сасвим узгредно укључивање у књижевност за децу допри-нело је њеном угледу и потпомогло њеном коначном осамостаљи-вању.

У другој половини 19. века долази до конституисања књи-жевности за децу у нас, али и тада врло тешко због широког круга писаца, који су били разноврсни специјалисти за школску педагогију, што је довело до пренаглашавања васпитне усмерености ове лите-ратуре и за дugo време јој оспоравало право да припада уметности.

Тих година се и завршава пионирски период српске књижевности за децу, она престаје да буде сапутник образовања и убедљиво увећава своју естетску страну. Томе су допринела два правца у њеном развоју и то: откривање новог поетског света на темељу приближавања европској књижевности за децу и откривање и усвајање нашег народног стваралаштва намењеног деци. Сваки од ових правца довео је и до неке врсте стандардизације тема као што су: породица, религија, морал, школски живот, животињски и биљни свет и друге. Истовремено је дошло до утврђивања основних елемената певања: машта, игра, звучна реч, конкретни повод, што ћемо све срести и у поезији за децу Јована Сундечића и Јована Грчића Миленка – песника који су певали за децу када је ова поезија доживела романтичарску тематско-мотивску и стилску стандарди-зацију.

Меланхолија, сета, туга, настале конкретним поводом, била су честа расположења у романтичарској поезији за децу. Те емо-тивне тонове имао је у својој поезији пре свих Јован Јовановић Змај и његов млађи друг Јован Грчић Миленко, а Јован Сундечић их је унео у књигу поезије за децу *Одисај родитељског срца*, коју је објавио 1866. године и у којој опева смрт свога сина. Сундечић се у песмама служио поређењем да би пренео потресно родитељско расположење. Певајући о малој болесној птици, он је певao о болесном дечаку, што ће на крају тронуто и саопштити:

Побољела птица мала
Побољела ој!
Пресн' јећемо не скакуће
Нит јој чујеш пој.
И мој синак, ка та тица,
Болује ми вај,
И мом синку, добри боже,
Ти здравице дај.
Побољела тица мала

Готово све његове песме за децу расплакане су и жалосне. Изразити примери овакве поезије су песме: *Јунак*, *Последњи трену-ци*, *Дијете у колевци*.

Разлог оволике туге код Јована Сундечића је у његовој несрћеној судбини, која се била окомила и на друге наше романтичарске песнике за децу, односећи им са овога света најдраже што су имали. Овом добрим очу та судбина узела је два сина.

Европска струја утицаја на српску књижевност за децу учава се делом и у поезији Јована Грчића Миленка. Он је био радознао и литерарно добро обавештен млад човек. Пратећи периодику у свом времену на различитим језицима, он се неоспорно сусретао и са књижевним текстовима погодних и пригодних деци, пре свега са аспекта породице и школе. Та чињеница, а пре свега, Змајево песништво за децу које је доживело свој први успех, свакако су и Грчића усмерили ка том виду стваралаштва.

Грчићева поезија за децу има васпитни карактер, при чему дидактични моменат није наметљив, васпитност долази сама од себе и не надвладава естетску вредност песме. Један од квалитета Грчићеве поезије за децу је њена мотивска разуђеност, динамика и разноликост.

Грчић је умео да опева дечју игру, као у песми *Несташни дечаци*, умео је да децу благо поведе кроз природу *Висибаба*, да уочи узбудљиву природну појаву као што је дуга у истоименој песми. Најимпресивнија у овом избору је песма *Дуга*, грађена на препознатљивој скали елемената народне лирске песме. Разговор деде и унучади познат је у нашој лирици и пре Грчића, али је овде добио изузетну живост и вредност у импресивном споју старачке мудрости и младалачке наивности, доброте и чедности. Песма је дата у дијалошкој структури што доцарава атмосферу ведрине и разиграности:

А гле, ено гле!
О, баш је лепа!
Виш', деда, кол'ко зеленог има!
Рећи ће млађи паметна ока.
То жито значи дедин скакавче? ⁷⁾

У овој песми која одише финим лиризмом, има тананих нити маште и духа. Доживљавајући уметнички транспоновану реалност дете читалац се трајно опредељује за истину и лепоту. У поетизованој стварности у патријархалној средини морална поука заснована на елементима народне етике уткана је у срж песме.

Стални мотив у поезији за децу од Змајевог периода до данас била је дечја игра. Овај феномен опевао је Јован Грчић Миленко у антологијској песми *Несташни дечаци*. Игра је овде изазвана прољетем које децу мами у природу и забаву:

Лаку игру удешили
Несташни дечаци,

7) Ј. Г. Миленко - Целокупна дела, приредио Милан Кашанин, Народна просвета, Београд (б.г.) стр. 192.

*Уска им је соба њина
А уски сокаци,
Иа брг, на брг! ⁸*

На брг, иза свих забрана, у сусрет пролећу, сунцу и игре хрупиће овај свет малишана, чију је душу Грчић изврсно познавао. Ако бисмо у српској поезији за децу трагали за стиховима у којима се критички гледа на школу и спутано детињство у скамијама, онда би у овим Миленковим стиховима забележили сам почетак тзв. " побуне".

Грчићева поезија за децу представља прво искуство у којем није доследно проведен принцип да се на крају песме, мање, или више експлицитно, искаже "наравоученије". Он своју поезију није наменио деци са наглашеним педагошким циљем. Само због својих тематских и стилских вредности ова једноставна, звучна и топла поезија, нашла је своје место у књижевности за децу.

Ту су своје место нашле и неке песме оних песника који се стваралачки и животни пут завршили пред крај 19. века. Први међу њима је Војислав Илић, песник снажне песничке речи. Он поезију за децу није имао у свом стваралачком опредељењу, изузев две песме: *Циганче* и једне песме без наслова чији је први стих *Плашљиво и мило моје*.

У првој песми Војислав Илић износи истински хуманистички став према деци и животу кроз лично гнушање што је део народног Европљана који су разорили отаџбину Циганчета, његову "земљу мирионог света".

Песма *Плашљиво и мило моје* доноси сасвим другачије расположење. Песник у њој успоставља високу духовну кореспонденцију са девојчицом, чије мисли не припадају више машти ни луткама, већ реалном животу и љубави. Ту је Војислав Илић пренео атмосферу односа коју ће, пола века после њега, утемељити у српској књижевности Мирослав Антић. То је онај тренутак одрастања детета када се у њему јавља непознато себеосећање кроз доживљаје прве љубави:

*Остави играчке своје.
Не забављај се тиме.
Ах, зашто црвениш лудо?
Но, ти му знаш већ име. ⁹*

У последњим годинама 19. века огласиће се песмама за децу и три млада херцеговачка песника: Светозар Ђоровић, Александар Шантић и Јован Дучић. Овакве њихове песничке почетке забележили су у то време најпознатији дечји листови: *Невен* и *Сомборски Голуб*, али је од њих једино Светозар Ђоровић објавио књигу

8) Исто, 179.

9) В. Илић, Изабрана дела, предговор В. Милинчевић, Народна књига, Београд 1969, стр. 95.

поезије за децу *Полетарке, Пјесме за српску дјецу* (1894).

Да је хтео да има овакву књигу поезије Алекса Шантић би је олако објавио. Он је много оваквих песама за децу написао, али су оне остале растурене у *Невену* и *Голубу*.

Ђоровић је једини међу њима писао и прозу за децу. Његова проза настала је из намере да представи душу човека свог поднебља у свим животним раздобљима. У том смислу, он није искључиво приповедач за децу, али се неке његове приповетке могу уврстити у литературу за децу и омладину. Од таквих приповедака најуспелије су му: *Богојављенска ноћ, На Васкрс, Чудо, Освета*.

Алекса Шантић и Јован Дучић остали су до краја песници.

Своју сарадњу у *Невену* Шантић је започео 1887. године песном *Србину*, где се у наслову види основни смисао песме, а песничка слика темељи на рефлексији о истрајности српског рода:

Нека зима чини чуда,
Нек засипље снијег свуда,
Пролеће ће доћи.
И патника, сиротана,
Којег гоне са свих страна,
Неће сатрт' ноћ.
Не малакши болом, јадом,
Већ се уздај чистом надом
У божију помоћ.

У овај низ песама спадају још: *Звијезда јато, Санак мале Виде, Maj, Борба, Гледао сам и многе друге*. Шантић је у поезију са децу унео поред родољубивих песама и песме социјално-етичке тематике. Стихови таквих његових песама доносе емотивну тензију сличну Змајевим песмама, из којих је Шантић примао најснажније инспиративне импулсе.

За Дучића се не може рећи да је имао узоре у поетском стваралаштву за децу. Он је кратко био у овој области и доста рано је престао да објављује овакву поезију. Дучић је и у поезији за децу остао доследан свом стилу, својој песничкој слици и својој склоности да у песничку слику уноси најсуптилнија осећања и што поетичније симболе. Иако се није посебно трудио да проникне у свет и живот деце, он је дао две врло успеле песме *Црква у самоћи и Јесенска песма*, са којима је српска поезија за децу на крају 19. века постигла запажен естетски учинак.

ИГРЕ НОНСЕНСНЕ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ

Необразован је свако ко не уме да се игра
(Платон у Законима)

По Речнику књижевних термина¹ "нонсенс" (енглески и француски *non sense* значи бесмислица) се у књижевности остварује путем стихова нелогичне и апсурдне садржине, каткад измишљеним речима, прављеним за забаву деци или као хумористичка поезија. Постоје нонсенсни стихови народног порекла, какве имају сви народи (као дечје разбрајалице, језиколомне фразе, успаванке и слично), а постоје и уметнички нонсенсни стихови којима су најбогатији Енглези.

Управо је из наслова дела енглеског писца Едварда Лира (Edward Lear) термин "нонсенс" прешао у науку о књижевности. Употребио га је у називима својих књига *The Book of Nonsense*, 1846, затим у *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*, 1871. и *More Nonsense* из 1872. године. Изучаваоци књижевности за децу, поред имена Едварда Лира, уз назив "нонсенс" везују и име другог енглеског писца, Луиса Керола (Lewis Carroll)-Чарлса Латвија Доџсона.

Неизбежно полазиште у истраживању ове поетске категорије јесте нонсенс усмене књижевности. Занимљиве примере руске, немачке и енглеске народне нонсенс-књижевности сакупио је Корнеј Чуковски, коментаришући да су "песмице-изокреталице" или "песме без смисла" чест одељак у светским антологијама за децу. Настојао је да докучи каква је њихова практична улога у систему много-вековне народне педагогије: "Питао сам се: зар би народ тако упорно, током многих векова, стварао за нова и нова поколења деце такво мноштво оваквих песничких творевина кад оне не би доприносиле развоју психичког живота деце."²

Корнеј Чуковски је и аутор синтагме "смислене бесмислице" којом је исказао суштину природе нонсенсног: нонсенс полази од доброг познавања смисла јер, иначе, његов бесмисао не би имао смисао. Нонсенс не може ни да ствара ни да разуме онај који не зна праве релације и права значења реченог.

1) *Речник књижевних термина*, 1986, стр. 487.

2) Корнеј Чуковски: *Од друге до пете*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986, стр. 236.

За ознаку језика нонсенсне поезије користи се синтагма коју је дао Шкловски: "заумни језик" (вансмислени, властити, индивидуални језик, без значења и смисла, алогичан језик); "...уметник има слободу да се изражава не само општим појмовним језиком, већ и властитим (стваралац је индивидуалан), па и језиком без одређеног значења и смисла (не окамењеним). – заумним. ...Уметник је сагледао свет на нов начин и, као Адам, дели свему нова, своја имена..."³ Објашњење "заумног језика" Шкловског, да "тај језик без значења има свој смисао", дао је Виготски⁴ и оно одговара закључцима Корнеја Чуковског.

Код нас најчешће цитирана студија, где се помиње нонсенс већ у наслову, јесте она коју је написао Милан Црнковић.⁵ То је и најсистематичнији приказ нонсенса, нажалост, само на примеру песама за децу једног писца – Звонимира Балога. Књижевна критика и теорија књижевности се овом појавом у стваралаштву за децу нису довољно бавиле. О феномену нонсенса аутори радова о књижевности за децу пишу, углавном, успут, истичући га као један од облика језичких игара. У том смислу веома су занимљиви текстови Мирјане Митровић,⁶ Бранка Вулетића⁷ и Зденка Шкреба.⁸

Постављајући, у већ поменутој студији, питање "Што је нонсенс?", Милан Црнковић одмах даје и одговор: несмисао или бесмисао, а нонсенсна поезија је она у којој постоји свесно искривљавање конвенционалне стварности и неког постојећег поретка, најчешће језика. Примерима показује како се гради нонсенс: могу се слагати познате речи у реченицу која ништа не говори, не остварује поруку, попут народне бројалице; могу се исписивати реченице без значења јер су направљене од непостојећих речи; нонсенс је, наставља Црнковић, и говорење правилним реченицама и речима јасног значења о нечemu што у животу не постоји на такав начин; нонсенс је и када се о нечemu прича наопако, обрнуто од онога како то познајемо из живота; нонсенс је и непризнавање метафора у језику или фраза изграђених на метафоричком значењу. **Нонсенс је увек игра!**

Многе екстремне појаве у историјском развитку наше

3) Виктор Шкловски: *О поезији и заумном језику*, "Поетика руског формализма", Просвета, Београд, 1970, стр. 120.

4) Лав Виготски: *Психологија уметности*, Нолит, Београд, 1975.

5) Милан Црнковић: *Нонсенсна граматика и стилистика* Звонимира Балога, "Детињство", 1979 (В), бр. 3, стр. 310-318.

6) Мирјана Митровић: *Феномен игре у савременој поезији за децу*, "Књижевна историја", 1981 (XIV), бр. 54, Београд, стр. 185-233. и Мирјана Митровић: *Поетске игре у поезији за децу* Душана Радовића, "Књижевна историја", 1976 (VIII), бр. 32, Београд, стр. 621-634.

7) Бранко Вулетић: *Од крајњих облика до савршеног пјесничког знака*, "Умјетност ријечи", 1981 (XXV), бр. 3, Загреб, стр. 167-205.

8) Зденко Шкreb: *Значење игре ријечима*, Рад ЈАЗУ, Загреб, 1949, књ. 278, стр. 77-193.

књижевности за децу могу се подвести под појам нонсенса. Оне су, углавном, резултат игровног приступа детету. Почеци таквог приступа су већ код Јована Јовановића Змаја кога је "привлачила смелост игре, ирационална узрочност збивања, а подстицај за то он је налазио у нашем фолклору."⁹ Морају се имати у виду и надреалистички стихови Александра Вуча као писца нове, модерне поезије за децу. Његова поезија доноси раскид са дотадашњим рационалистичко-формалистичким погледима на детињство и он у њу уноси бројне бурлеске играрије, необичне и немогуће спојеве речи и смислова. Снажна струја нонсенса јавља се у савременој југословенској поезији за децу. Поводе за њено настање требало би тражити у пуној афирмацији игровног приступа детету и афирмишењу феномена игре у поетикама савремених писаца. "Модерна поезија за децу односи се према игри...са дубоким уважавањем и поштовањем, прихватајући је као своју велику стваралачку шансу."¹⁰ "Лудичким песницима" у савременој српској поезији за децу Милица Буинац¹¹ назива: Душана Радовића, Драгана Лукића, Мирослава Антића, Милована Данојлића, Бранислава Црнчевића, Мирјану Стефановић и Љубивоја Ршумовића. Они, по њој, "носе етикету лудичког пјесника".¹²

Изучавањем формалних, садржајних и психолошких карактеристика нонсенса у поезији за децу, уочавајући игровне облике који су резултат експериментисања језиком и садржином, може се направити његова *типологија*. Јер: ако је нонсенс игра, игра формом и садржином у поезији за децу, *типологија нонсенса* била би, заправо, типологија игровних средстава. Могу се уочити:

- нонсенсне теме,
- нонсенсни садржаји (бесмислице),
- игре стилским фигурама (хипербола, парадокс, оксиморон, галиматијас, антитеза, какофонија, итд.),
- игре гласовима и слоговима (фонолошке игре),
- игре речима (морфолошке игре),
- игре нонсенсним синтагмама и реченицама (синтаксичке),
- нонсенсне игре граматичким формама и правописним нормама.

Истраживањем когнитивног и афективног аспекта нонсенса, дошло се до закључка да је нонсенсној поезији за децу најбоље прићи са становишта психологије дече игре. Постоје структуралне сличности, мада и разлике, између симболичке игре детета и нон-

9) Милован Данојлић: *Наивна песма*, Нолит, Београд, 1976, стр. 75.

10) Милан Пражић: *Игра као слобода*, Змајеве деће игре, Културни центар, Нови Сад, 1971, стр. 20.

11) Милица Буинац: *Лудичко и ангажирано*, "Умјетност и дијете", 1982 (XIV), бр. 78, Загреб, стр. 3-10.

12) Исто, стр. 3.

сенсне поезије као игре формом и садржајем. Обе су стваралачке активности, траже промене, уживају у комбинацијама, али, при том, не губе из вида: игра своја правила (да би била игра), а нонсенсна поезија своју везу с реалношћу (јер само добро познавање стварног стања омогућава његову промену, односно његово пародирање). Сличности су и:

- имагинарна ситуација, фикција (којом се развија машта),
- дивергентност (развија се дивергентно мишљење),
- ослобађање од напетости (развијају се емоције).

Игра се одвија у замишљеној, симулираној, ситуацији и у њој дете испољава своју спонтаност, радозналост: оно истражује, испробава, баш као што то чини песник за децу док се "игра" језиком и значењем својих стихова. И у својим симболичким играма деца говоре, играју се језиком; тај њихов језик је специфичан, разликује се од оног који користе у комуникацији с одраслима; изразитија је његова повезаност с имагинацијом. Управо имајући искуство са овом врстом вербализације, деца лакше прихватују говорне игре које за њих организују васпитач или учитељ. Врсте тих говорних игара мењају се с узрастом, а могу бити игре гласовима, слоговима, речима, граматичким правилима, као и игре значењима (ово су, по Чуковском, "игре преокретаљке"). Играјући се језиком, деца су у стању да сруше сваки граматички облик речи само да би је добили у одговарајућој рими, чак ритму. Ако се ове игре обогате стиховима народне и уметничке поезије, говорна игра ће бити далеко квалитетнија и креативнија. Деца ће се укључити у стваралачки чин песника, њихова вербална исказивања постају нека врста додградње песникових намера. Нонсенсни стихови, они у којима је све окренуто наопачке, у којима је све другачије од онога на шта су деца навикла, биће за њих снажнији доживљај и веће искушење за доказивање. Јер, да би се учествовало у говорној игри у коју је укључена и нонсенсна поезија, потребно је добро познавати праве релације стварног света, и уз то бити брз, односно флуентан, у давању властитих примера и закључак. Укључивање нонсенсне поезије у рад с децом јесте организовање праве гимнастике мисли. Не само за упознавање могућности језика (јер се деци показује шта се све њиме може), нонсенсна поезија је и изванредан материјал за развијање мишљења код деце.

Разлика између обичне симболичке игре детета и говорне игре коју називамо преокретаљком, јесте што се у симболичким играма верује у илузiju, а у игри преокретаљки се она разобличава. То се дешава зато, јер прави нонсенс увек држи чврсту везу с реалношћу. Нонсенсом *утврђујемо дете у реалности*: откривајући шта је све погрешно у "изокренутом" свету, оно постаје сигурно у "реалан" свет. У језичком стваралаштву оно иде обрнутим путем: полази од стварних релација да би их, играјући се језиком, преокренуо и тако

створио жељени хумористичке ефекат. Јер, ма колики био утицај нонсенса на развијање имагинације и мишљења код деце, још је важнији управо овај афективни део игре нонсенсом. Нонсенс треба да развесели дете, да га наслеђе, да се уклопи у дечији оптимистички однос према свету, у дечју ведрину. Дете се игра, јер игра одговара ведрини као доминирајућем квалитету његовог живљења. Та ведрина се управо вербализује у употреби нонсенса. За симболичке игре деце се каже да регулишу однос између детета и социјалне средине. Нонсенс као игра утврђује га у уверењу шта је исправно, а шта не те је стога смешно или комично (деца могу рано да уоче разлику између смеха и подсмеха, односно хумора и комике). Оно што је наопако и, стога, комично, односно изазива подсмех у деце, она ће избегавати. Поставља се питање: да ли, имајући у виду тврђњу исказану у првој реченици, а полазећи од нонсенсних игара речима, можемо да условимо понашање, социјални развој деце? Кајоа је створио социологију полазећи од игара!¹³ "Реци ми шта се играш, па ћу ти рећи ко си", вели Кајоа.¹⁴

Нонсенсни стихови стимулишу интелектуалне способности детета (као "тимнастика мисли") и утичу на развој стваралачког мишљења. Они ослобађају дете стереотипа у мишљењу.

Нонсенсно казивање је, заправо, могућност за неговање и подстицање игре која је, по Хуизингу, стваралачки импулс, слобода, проналазачки дух, машта и дисциплина у исто време.¹⁵ Бавећи се феноменом нонсенса, германист, Швајцарац Алфред Лид (Alfred Liede) је 1963. године објавио у Берлину студију из два дела под насловом "Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache" (Књижевност као игра. Студије о нонсенс-поезији на граници језичног израза).¹⁶ У њој он полази од већ познатог схватања уметности као облика људске игре, али, за разлику од Хуизинга, наглашава као компоненту игре нагон за разарањем. Тада нагон Лид везује за појаву нонсенса у уметности; сматра да се "ослободилачке стваралачке снаге игре развијају... у нонсенсу у своју супротност".¹⁷ Љерка Секулић цитира Лида: "Нонсенс-поезија пројекта је таквом слободом игре која се више не обазира ни на правила, ни на граници, која једва да гради свој нови (пјеснички) свијет игре према одређеним правилима, него прихваћа правило још једино можда у његовој негацији: као одсуство било какових правила игре... Постоји у игри нагон за разарањем... као крајња супротност узвишеном осјећају хармоничнога уклапања човјека у козмос."¹⁸

Тада рушилачки, разарајући елемент (као оно што је сатанско

13) Роже Кајоа: *Игре и људи*, Нолит, Београд, 1979.

14) Јохан Хуизинг: *Homo Iudens*, MX, Загреб, 1970.

15) О студији Алфреда Лида у часопису "Умјетност ријечи", 1965 (IX), бр. 1, Загреб, стр. 89-94, текст Љерке Секулић "Нонсенс-литература-нова типолошка константа?"

16) Исто, стр. 90.

17) Исто, стр. 90.

у игри) приписује свим играма речи, пре Лида, Зденко Шкреб¹⁸ истичући за пример Гетеа који не ставља Фаусту у уста игре речима, већ Мефисту! Имајући у виду овај пример, намеће се, неминовно, објашњење шта су речи које је дао З. Шкреб: Реч има свој облик, звуковно тело, и свој смисао, садржај. Реч има гласовни облик (име) и садржај (појам) - то су: тело речи и душа речи, звук и садржај. Телима (звуцима) речи игра се Мефисто, душа (садржај) речи остаје Фаусту! Дајући овакву интерпретацију онога о чему је писао З. Шкреб, начинили смо сами игру речима које су извучене из контекста. Управо у томе и јесте једна од карактеристика нонсенса: наизглед нонсенсно употребљеним речима контекст тек даје прави смисао, функционалност! Иза њих је увек и емоција песника, намера, расположење које је хтео да искаже. Уз то, појмовни део речи увек има превласт; када чујемо звук речи никада не размишљамо о том звуку, већ се одмах усрдсретујемо на смисао, садржај (звук нам је познат) и тражимо његово место у контексту.

Тврђња Алфреда Лида о нонсенсу могла би да важи за оне облике који јесу само игра ради игре заснована на разарањима појмовног дела речи с циљем да од њих остане само звук; те речи су, чак, ван контекста који би могао да им да неки смисао. Међутим, већина нонсенских језичких игара има за циљ апсолутно асоцијативно повезивање са стварним садржајем казаног. Речи народне пословице: *Преко прече, наоколо – ближе*, јесу звук који носи са собом свој садржај, али, овако спојене, делују нонсенсно, парадоксално; тек ће контекст у коме је реченица изговорена указати на стварно значење реченог.

Да би могао да објасни појаву нонсенса, Лид је узроке потражио у биографијама и психологијама писаца: сматрао је даје веома важан духовни став писца, његов доживљај живота. Чини се да је, бавећи се нонсенсом у тзв. "озбиљној" књижевности, књижевности за одрасле, Лид био на добром путу. Сматрамо, такође, да би и у књижевности за децу узроке појави нонсенса требало потражити у ставу писаца према животу и улози детета у њему. Детету се писац обраћа својим делом које је игра самим тим што припада сфери уметности (која је, сматра се, облик игре). Игра нонсенсом у књижевности за децу и када разара семантички и логички написано, чини то са циљем да разарањем, заправо, изгради један нов квалитет. Он се састоји у томе да се дете учвршује у сазнању шта су праве релације и права значења у свету који га окружује, а које писац намерно описује на сасвим супротан начин. А када је разарање потпуно, и од речи остане само њихов звук, дете може да уочи могућности звучања свога језика; то је прилика да боље упозна језик који користи као материјал који може да има различите облике и функције.

Александра Марјановић, чија је докторска дисертација била

18) Зденко Шкреб, *Значење игре ријечима*, рад ЈАЗУ, Загреб, 1949. књ. 278, стр. 77-193.

доказивање да неки облици дечјег стваралаштва опадају у школским узрастима, предлаже, анализирајући однос дечјег језичког стваралаштва и језичких игара, следеће: "Због тога би у експерименталном истраживању требало испитати да ли је и како могућно лудистичке операције оплеменити поступцима језичког и литерарног стваралаштва."¹⁹ Педагог др Александра Марјановић такође сматра да је "веома прихватљиво Виготсково схватање игре као практичне имагинације, која се током развоја интериоризује, и трансформише у трајан унутрашњи квалитет."²⁰ Да би имагинација као "трајан унутрашњи квалитет" могла да буде негована, сматра се да не би требало престајати са пружањем деци уметничких текстова, јер уметност јесте нека врста игре, а нонсенсна умётност разиграва ту игру, шири њене границе и богати могућности. Сматра се да би пружање деци нонсенсних текстова омогућило интензивнији развој и интелекта, и имагинације, као и инвенције као посебног квалитета имагинативног достигнућа појединца.

Нонсенсна поезија пружа моделе за богаћење језичког израза детета. Може да послужи развијању његових металингвистичких способности које имају велики утицај на умни и емоционални развој деце. Овом се поезијом развија свест²¹ о вишезначности језика и шире изражajне могућности деце.

Примере нонсенса треба и код нас најпре тражити у народној књижевности. То су игре речима у различитим облицима: бајалице, разбрајалице, ређалице, брзалице, загонетке, пословице, лагарије итд. Разбрајалице садрже беспојмовне речи и сличне су ређалицима. Загонетке могу да буду и загонетке питалице. Питалице се преплићу с пословицама. Брзалице могу бити и читаве песме. Лагарије се комбинују с ругалицима, итд. Има у овим врстама народних умотворина разних варијанти преплитања и уплитања по садржају као и по форми.

Текстови народне књижевности могу да буду пример изразито уметнички успеле језичке игре. Примери нонсенса из народних умотворина указују на архаичне корене модерног израза наше уметничке поезије, па и поезије за децу.

Нонсенсне су загонетке и пословице у којима су контрасти и парадокси дошли до изражaja:

Два брата цео свет виде, а себе не виде. (Очи)

Стотину руку,
стотину ногу
има див.

19) Александра Марјановић и група аутора: *Дечје језичке игре*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд и "Светлост", Сарајево, 1990, стр. 68.

20) Александра Марјановић: *Говор у игри предшколског детета*, "Предшколско дете", 1973(III), бр. 1-2, Београд, стр. 35.

21) Има се на уму мисао Душана Радовића: *Поезија за децу обраћа се дечјој свести, а не дечи*.

*Никуд не иде – а жив. (Дрво)
Звоно, а не звони. (Висибаба)*

Љ. Дотлић (Д. К., 1996, стр.305) истиче мишљење италијанског песника и теоретичара књижевности Ђанија Родарија о загонеткама: Деца их воле јер оне одражавају њихово разумевање стварности у концентрисаном, симболичком облику. "Дете је окружено тајанственим предметима, загонетним догађањима, несхватљивим облицима. Процес разумевања код њега често настаје у виду изненађења, открића. Зато дете док одгонета загонетке осећа задовољство које потиче од трагања и очекиваног изненађења" (Исто, стр. 305). Нонсенс у загонеткама служи као форма и као стилистичка функција изражавања – стварања језичке игре.

Пословице се никада не говоре засебно, саме за себе, него увек у вези с неким догађајем, неком појавом, или с неком личношћу и његовим делима. Оне су увек нечим подстакнуте, изазване. Иако су нераскидиво везане за практична, конкретна животна забивања, њихов карактер је апстрактан. Оне су слика, апстрактна мисао:

*Ко другом јаму кола сам у њу пада.
Преко прече – наоколо ближе.*

Разбрајалице су веома блиске деци због свог звука. Она и не покушавају да одгонетну смисао речи које изговарају уживајући у њиховом сазвучју. Алитерације и асонанце, тј. понављања тако блиска деци, омогућавају да се лако памте и тачно изговарају. Мора се имати у виду оно што је још Чуковски писао о потреби деце да граде низове речи.

Разбрајалице се углавном састоје од бесмислених – беспојмовних речи и служе као средство разбрајања у дечјој игри. Њима се разбраја, одређује, ко ће први ући у игру, ко ће изаћи, ко ући у круг, ко ће коју улогу да добије у игри или драматизацији (деца избегавају да играју неке улоге, рецимо: магарца, ћурана...) Деца верују разбрајалици и покоравају се избору разбрајалице; тако су, у ствари, и настале разбрајалице јер народ верује у неку тајанствену силу неразумљивих сликованих речи, поређаних по неком ритму и сазвучју. Поента је, обично, на последњој речи. Деца воле ирационално- nonсенсне бајалице; оне су погодније од рационалних и због тога што је код њих важан ритам и нема опасности, као код рационалних, да ће се понављати погрешно акцентована реч:

*Једнолија,
Дволија,
Тролија,
Чеврлија,
Пелија,
Шелија,*

Сегма,

Енци,

Менци,

На каменци.

Ту ткује,

Данас деци,

Ан, бан,

Баштован,

Баштovedи,

Стку дери,

Штука с' вере,

Па се дере:

Ајде с њом напоље.

(Дотлић, Каменов, 1996, стр. 292)

Елен, белен,

бамба делен,

жита, гита,

окма, локма,

златна смоква.

Златна јабука,

Иди с њом напоље!

(Матић)

Брзалице могу бити у стиху или прози, а и читаве песмице. Најчешће су то кратки говорни изрази који се састоје од нескладних, дисхармоничних и тешко изговорљивих гласова или речи. То су обично какофонични изрази нонсенсног (или њему сродног) карактера – значења. Тешке су за изговор, поготово када се брзо изговарају. Због тешкоће брзог и правилног изговарања поновљених гласова – слогова, често долази до грешака, што доводи до смеха. Обично се тражи да се три пута, или девет пута, понови брзалица (ако је кратка). То су, у ствари, хитре говорне игре за ломљење-вежбе језика, као покретног артикулатора, за вежбе изговора тежих гласова, гласова – слогова, па зато могу да послуже и за отклањање артикулационих говорних грешака и лечење неких говорних мана (тепање, врскање, муцање, спор говор). Користе се у склопу неког прозног или стихованог текста, најчешће као завршни део игре. Могу се користити и као главни део игре, ако је читава песма брзалица.

Јадан сам ти кукавац:

уједе ме скакавац,

На зло место за палац.

(Дотлић, Каменов, 1996, стр. 304)

Лагарије усмене књижевности могу бити у прози или стиху. Пример стиховане је:

Ја сам чудо видео

Пуж и во се туку,

Козе кола вуку,

Свиња брке суче,

Мачке рачун уче,

Коњ на грани спава,

Зец пут преорава,
Вук на друму проси.
А мрав буре носи,
Рода жабе служи,
Миш се с мачком дружи.

(Дотлић, Каменов, 1996, стр. 269)

Драго, дођи амо

Драго, дођи амо.
Да се нагледамо
Чуда свакојака:
На ливади врата,
Патка потковата,
Цурка зауздата,
На лисици вјенци,
На зецу једеци,
На врани ћердані.

Истакнуто је да би типологија нонсенса била, заправо, типологија песничких игловних средстава. Чиме се све играју песници? Нонсенсне теме истакнуте су већ у насловима збирки (*Тандара мандара – Љубивоје Ршумовић, Енца са креденца*– Мирјана Стефановић, *Блесме*– Драган Радуловић, *Шашава књига*– Мирослав Антић итд.), циклуса (*Једног зеленог дана – Љубивоје Ршумовић, Будидиба бидибу-Лаза Лазић, Глава ми у торби–Љ. Ршумовић итд*) и песама (*Кад хрчу задаци, Зарзуела, Пацне на тацне, Лете данца на вратанца*– Мирјана Стефановић, *Тарам, Како потрошити слонове, Плави зец*– Душан Радовић, *Кад сам био велики, Лажљива песма*– Мирослав Антић, *Керефеке, Ђопави комарац*– Љубивоје Ршумовић, *Помрачени човек, Цуцула, Сонет о усталом презимену*– Милован Витезовић, *Кад је киша кишила а врабац врабацао*– Раде Обреновић, *Летећи крокодил, Трчи трчи трчуљак*– Божидар Тимотијевић, *Родила ме тата, Кокошка се сели у топлије крајеве*– Мошо Одаловић, *Гладна песма, Јуљ*– Милован Данојлић итд.)

Нонсенсни садржаји су најчешћи и најраспрострањенији вид нонсенсне игре. Понекад се они наговештавају већ насловом песме, као код Милована Витезовића: *Изврнуто, Обрнуто, Преврнуто* или Душана Радовића *Да ли ми верујете, Кад је једна коза дипломирала, Пере Зупца Невероватна песма*, Милована Данојлића *Чудноват дан* итд. Данојлићев дан је чудноват јер у њему:

Миш зачикава мачку.
Мачка слуша народне песме.
Насред сквера два кондуктера играју кликера.

Све се догађа обрнуто од онога што су деца научила да чују. Све је необично, чудновато, и ни мало озбиљно; баш онако како то одговара весело дечјој природи. Лепо је када одрасли играју клике-

ра, а још је лепше када то чине два кондуктера на сред сквера. То није место ни за стајање, а камо ли за игру, међутим би то леп свет у коме би и на скверовима могли да се играју кликери. Сквер за децу значи опасност, овде место за игру, и то одраслих који играју типично дечју игру с кликерима. Песник обавештава да се све у песми десило "оног дана кад је сунце излазило два пута". Овакво тумачење ствара илузију да је све ово могуће да се деси, ако, некада, сунце изађе два пута. У песми је свет какав песници пожеле да буде, у њој се све може. Позитивно је неговати код деце тај осећај безбрежне свемоћи.

Народна песма је често директан подстицај писцу да напише сличан садржај. Пример је песма Григора Витеза коју васпитач у вртићу може да искористи како би утврдио децу у сазнању како која животиња изгледа. У Витезовој песми је све наопако и невероватно, баш као што су то увек ловачке приче:

Ловче, ловче, шта си уловио?

*Пужа у бијегу,
Сома на снијегу,
Крзно од комарца,
Кљун од дивљег јарца,
Рогове од сове,
Од голуба кљове,
Перје од срндаћа,
Бумбара беҙ гаћа,
Крило од јазавца,
Зебу у балавца!*

Дешава се да је наслов песме сасвим обичан, а да крије садржај изразито нонсенсног карактера. Пример су песме Драгана Лукића *Три луле*, *Позив с мора*, Душана Радовића *Ценовник*, *Ловац и лав*, *Лав* итд:

Када од песника научи како да се игра значењима, а то детету није страно јер то и чини у својим симболичким играма приписујући одређеним предметима значење и функцију које немају (Штап = коњ), дете ће на примерима уметничких текстова моћи да уоче вредности фигуративно употребљених речи. Довођењем у везу речи које то нису у свакодневној језичкој комуникацији, песник показује детету све експресивне вредности семантичких одступања, и сву смисаоност употребљених бесмислица (понекад, чак, до апсурда). Показује му да у језичком стваралаштву апсолутно све има своју вредност, било звуковну, семантичку или афективну. На овај се начин развија код деце машта.

Игре стилским фигурама такође могу бити нонсенсног карактера. Најчешћа стилска фигура те врсте јесте персонификација: "хрчу задаци", "сунце реци пеће палачинке" код Мирјане Стефановић, панталоне "праве таревенке" код Радовића, а код Данојлића:

два сапуна голишава, две јогунице
један другог по леђима голицали
а очи су затворили због сапунице

Занимљиве примере поређења можемо да нађемо код Д. Радовића: "Зацвилех као квака".

Игре гласовима и слоговима су веома честе. Доводе се у везу речи са сличном фонетском структуром. Чини се бесмисленим што слоница говори као људско биће у Радовићевој песми *Слон*, међутим, треба пратити функционалност тог говора: песник је направио игру речима тако што је у песми користио оне које у својој основици имају коренску реч из наслова песме *Слон*.

Наслон, наслони се
слону рече она

Тражећи ослонац
слон се веза за њу

И сад своју срећу
и сеју и жању
Наслоњени ноћу
ослоњени дању.

Када је Јулка у Радовићевој песми *Љута Јулка љута*, она је:
љута на мачке, на тачке
и, уопште, на свакакве ачке.

Чини се бесмисленим бити љут на "тачке", али је то у складу са осталим речима на "ачке" које песник набраја у песми (играчке, наопачке, наглавачке). Суфиксална морфема "ачке" добила је свој самостални живот у Радовићевој песми. Речи, тако, "живе" својим деловима. Префиксалном морфемом "мув" Радовић ће у песми "Некролог" измислiti низ непостојећих речи градећи их по моделу већ познатих облика (баш као што то и деца чине):

муводром и носач мува,
мувотел мува – туриста,
мувофил, мувоман, про мува.
Муватор и муволог,
– смувасмо му некролог.

Навели смо већ да се од песника који уносе нонсенс у своје стихове, деца могу учити игри, њеним облицима и поступцима. Како да искористе присуство истог фонемског склопа у речима с различитим значењем, деца могу да виде од песника Милована Вitezовића који, у песми *Јеж* каже:

У шуми сам једном био
где упознах јежа лично
изврсно се најежио
изгледао фантастично.

Како да се променом само једне фонеме ("м" у "н") измене значење речи, што, опет, подстиче песникове асоцијације, види се у песми *Седмица Милована Данојлића*:

Песма *Мрак* Д. Радовића, сем персонификације, садржи и игру гласовима: "кврц", "фrrр", "мrrр", "жврц".

Наизглед бесмислено разлагање речи на слогове, тако да сваки слог бива један стих, у Радовићевој песми "*Врабац*" има свој смисао; треба да сугерише јављање и скакућање врабаца:

"цвр-	ска -
ку -	ку -
ће!	ће!

Игра групом гласова "цине" присутна је у песми Мирјане Стефановић *Пацне на тацне*. Подсећа на тајни језик деце који она праве додавањем увек исте групе гласова на речи којима комуницирају. Песникиња донекле проширује ту децују игру уметнући, као додатак, тај гласовни скуп и онде где му није место (*пенцер – пенчарце*):

...
док на вратачне
Љиљане бацне,
док на пенчарце
Љиља не шацне
да су але мачне
смазале и тацне.

Када деца овладају играма гласовима и слоговима, лакше ће сама стварати стихове. Ове игре се код деце старијег предшколског узраста могу да користе за римовање и стихотворство. Ове игре имају и звучну и значењску функцију, уз то увек исказују и одређену емоцију, било песникову, било дететову, у зависности од тога о чијем је језичком стваралаштву реч.

Игре речима су бројне у поезији за децу; доводе се у везу речи са сличним фонетским структурама. Оне су доведене у неадекватне нонсенсне везе; међу њима не постоји етимолошка, већ само звучна веза!

У песми *Шта се десило* Влада Стојиљковић пита:

Да ли кључеви кључају?
Јесу ли ружни ружеви?
Да л се смукови смучају?

Наизглед нонсенсна питања имају свој смисао ако им се приђе са аспекта деџијег поимања језика. Она према властитим мерилима и претпоставкама прихватају речи. У основи глагола "кључати" јесте именица "кључ" па је и питање далеко од бесмисленог. Деца лакше и брже него одрасли проналазе познате речи у новоизреченим. Препознају звук, садржај њихов је у другом плану.

Овде се асоцијација на глагол јавила по звуку, а не по смислу (значењу) речи. Дете издава гласове из говорног контекста и користи их тамо где су му потребни по свом слободном нахођењу. Овде је у питању неубичајена координација значења која одговора дечјем доживљају света. На неубичајеној координацији значења и почива метафоричка делатност човека, те, стога, сматрамо да би неговањем оваквог начина језичког стваралаштва код деце, на примеру онога што су већ урадили песници, могла да се развије и узнуђује креативна моћ језичког стваралаштва обдарене деце. Метафоричност је једна од битних изворишта човекове маште.

Преко звучног склопа речи, заједничког корена, путем асоцијација, Милован Вitezović у песми *Шта да се ради по Србији* из имена постојећих места у Србији изводи и глагол и именицу и прилошку одредбу, и на тај начин ствара игру до потпуног апсурда:

*На Руднику приђи руди
у Љубишу неког љуби
у Свилашу свилен буди
у Убу се мало уби.*

Значење глагола убити који је могао да се изведе из назива места Уб, песник ублажава, репативише, обесмишљава, одредбом "мало".

Радовић има највише игара речима. У песми *Позив*, онај ко хоће да постане морнар брода мора да изговори његов назив: *Синглбанглтинглтанглрод*. Име је измишљено, нема свој садржај, већ само звук.

У Радовићевој песми *На слово...* уз набрајање дана у недељи налазе се речи које имају своје значење али га губе у контексту у који су стављене и постају само звук у коме доминира звучање суфиксалне морфеме "кла". Одабране речи подређене су песниковој слободној употреби и контроли.

*Понедељак - штикла
уторак - шнуфтикла
среда - цвикла
четвртак - штрикли
петак - муштикла*

За разлику од речи које имају своје значење (садржај), али га у контексту у који су стављене губи, постоје песме с нонсенсним, измишљеним речима које, сем звука, односно гласовног склопа, немају ништа. Пример је песма *Тарам* Душана Радовића:

*Тарам - тарам - беца. -
Шта је тарам?
Тарам је тарам,
барам је барам,
беца је беца
- тако се варају мала деца.*

Или, у песми *Смешне речи* Радовић казује деци право значење читавог низа веома необичних речи, да би, на крају, убацио и своју, сасвим непостојећу реч, дисилабум, само уз објашњење "двосложна реч". Као да је хтео да објашњење, свако свој доживљај, нађу и кажу деца. Баш као и онда када су, упитана, објашњавала да је *Тарам тата... а беца пајац, лутка и...* Код Мирјане Стефановић такве су речи: *Ела дела, Ијаауафффа! Бум бурум буразан.*

Постоје и речи које, извучене из контекста, делују апсолутно нонсенсно, али, у контексту, можемо да докучимо њихов смисао; рецимо, именице код Мирјане Стефановић: "закачка", "зуна зара", "зуна тара", "кучак", "царац", "пацне", "лацне" "Мармозолька" (име земље), "риневолька" (болька), затим глаголи: "растенце", "члове". У песми *Школа у подстолици* то би изгледало овако:

У тој школи учим кучка
а кад дође ручак,
под сто легне кучак

Јасно је, из контекста, шта би то била "школа у подстолици" и ко то може да буде кучак испод столице. Слично је и са речи "мацне", која добија свој прави садржај тек у синтагми "преду мацне" (М. Стефановић: *Пацне на тацне*).

Правећи игру од обичаја људи да се деминутивима обраћају деци, Мирјана Стефановић у песми *Детенце* доводи то до апсурда кривећи речи додавањем, као у дечјем тајном језику, групе гласова, овде у функцији прављења звучне риме. Чест је обичај код песника да искористе обичај деце да мењају облике речи само да би добили риму када узму да граде стихове. Свакако, нећемо неговати овај поступак, деца ће уз помоћ тумача (васпитача или учитеља) да уоче само лепоту складног звука на крају стиха за децу. Одакле ова потреба деце за римовањем, коју песници поштују и труде се и да је изграде апсолутно на све оне начине на које то чине и деца у свом развоју? У књизи А. Марјановић²² и групе аутора подсећа се на истраживаче који су утврдили да се код развоја детета смисао и значење прво формира и везује за парове речи, па тек онда кристализује око једне речи (Wallon, 1945), односно да за дете свака реч има двојника, као антитеза (Чуковски). Чуковски сматра да се овај паралезлизам јавља још на нивоу глосова и да ту, заправо, треба тражити ембрион осмишљене риме: ма-ма, та-та. Аутори се слажу да се речи римују било по паралелизму звукова, било по паралелизму значења. Истакли би тумачење дечје склоности ка римима чије основе аутори књиге налазе у психичком развоју детета. Пошто развој детета тече од глобалног ка диференцираном, од потпуне стопљености са средином до индивидуалитета, они истичу да

(22) А. Марјановић, Радмила Ивановић, Снежана Јанковић, Слободанка Гашић-Павишић: *Дечје језичке игре*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд и "Свјетлост", Сарајево, 1990.

дете у том постепеном процесу издваја најпре себе и мајку као целину коју супротставља свему што га окружује. Тако је у своме корену спознаја себе и света дихотомна, садржи два члана, па аутори тврде да се може претпоставити да се она, будући снажна и упечатљива, примењује као образац и у језичким и у мисаоним активностима. Једно од битних обележја језика, његова музичка структура, је, по овим ауторима, други извор римовања и стихотворства. Дете је више од одраслог осетљиво на ово својство језика; исти аутори сматрају да је то вероватно с тога што моторика, која доминира његовим понашањем, и музичност језика, воде порекло из истог кинестетичког осећања.

*Једно мало детенце
носи флашче флашченце,
пева песмец песменце
ринге раја рингенце*

У питању су специфични когнитивни задаци које дете мора да реши: васпитач или учитељ полазе с њим у откривање значења употребљених речи; по звуку, уз асоцијације, препознају се најпре основни облици употребљених речи (они из свакодневне комуникације), а онда се врши анализа употребљених. Зашто "флашче", а не "флашица"- јасно је да звучни наставак који прави риму "енце" не би могао тако лако да се дода на реч "флашица" као што се додаје на "флашче". Наизглед бесмислено "ц" на крају речи песме, заправо припрема реч која следи: "песменце"; препознатљив почетак из дечје покретне игре "ринге ринге раја" коју играју све генерације, овде је такође песнички функционалан: изменењен му је и редослед и, због риме, гласовни склоп.

У свим овим песмама налазимо трагове нонсенса из усмене књижевности. Начин набрајања речи у стиховима "Најтише песме" Драгана Лукића подсећају на народну разбрајалицу:

*катанац,
ланац,
ком излети
врабац
тaj јe
зелен жабац.*

У питању је уланчавање парова речи познато из дечјег стваралаштва. Речи су биране према звуку, а не значењу, а циљ им је овде да постигну магичност тајновитих речи, које би требало да донесу мир.

Играјући се речима, песници стварају најчудније деминутиве, аугментативе, фразе, измишљају нове речи. У песми *Одакле су делије Љубивоја Ршумовића* постоји у исто време и фонетска и морфолошка игра, и игра анафором као стилском фигуrom, а и игра граматички неправилним облицима речи:

Одакле су делије
из вароши Велије
где се једе јелије
где се жели желије
где се седи селије
где се воли врелије
где се мисли челије
где се прича зрелије
где се ћути целије.
где се живи смелије.

Сличан пример је и у Радовићевој песми *На слово Б*. Већ првим стихом у коме је објашњење да је реч о "чудном створу". Радовић припрема на необично, чудно казивање ове песме. Именице "чућа", "седа", "гледа", "копа" итд. не постоје, али постоји именица "чека" из четвртог стиха. Песник је поступио по логици деце: ако се "чека на чеки", што се не би "чукало на чучи" итд?

Био једном један чудан створ...

Чућао на чучи
седео на седи
гледао на гледи
чекао на чеки
копао на копи
кљуцао на кљуци
плакао на плаки
свирао на свири
скакао на скаки
певао на певи
дреао на дреши
спавао на спави
Био једном један чудан створ

Игара нонсенсним синтагмама и реченицама има такође велики број у поезији за децу. Драган Лукић у песми *Морнар* пише о морнару који је све знао осим "где то риба воду пије". Душан Радовић у песми *Рупа* развија реченицу у којој објашњава шта се све може учинити с једном рупом; и онда:

kad ti dosadi,
rupu možesh
zatvoriti
ili baciti.

Синтагма "први сан" код Радовића је изазвала логичан закључак, као што би то код сваког детета, да онда мора да постоји и "други сан" у песми *Ловац и лав*:

И kad prvi san na очи седе,
i kad drugi dođe sasvim bлизу

Нонсенсне игре граматичким формама и правописним нормама састоје се у крњењу, продужавању речи, затим у исписивању неправилне множине, рода, падежа, у изостављању предлога, везника, помоћних глагола. Песници чине управо оно што и деца раде када граматичке форме издвоје из њиховог контекста и почну да комбинују по својој вољи, руководећи се, једноставно, њиховим звуком или неком асоцијацијом значења.

У песми *Љубитељ животиња* Влада Стојиљковић ће рећи: "волим паве и тигре, пасе па чак и вуке". Мирјана Стефановић ће у *Зарзули* питати: "да ли воли карамела", а у песми *У тиграстој шари* рећи: "мисли тигар док пуши цигар". Душан Радовић нарочито воли да изврће граматичке облике речи. Цела његова песма *У шпајзу* је тако писана; ту је: "један сира", и "пациов једе тога сира", "болес", "почме", "стврдло", "одма", "можем"... У песми *Родитељ* Радовић ће открити:

родитељи децу праву
а књиге их квару

Почме је омиљен Радовићев облик, налази се и у песми *Деца* која почиње са: "Благо нама децама".

Душан Радовић зна да ће деца лакше да упамте граматичка правила која усвоје кроз звучан и ритмичан текст, уз то и емоционално засићен и зато ће разиграно, духовито, пажљиво, уз поштовање оних којима се обраћа, објаснити.

Где је грешка

Слонови не волу
да их ноге болу.
Кад се само сету,
и они полету
да не иду пешке.
И ту нема грешке.

Где је грешка?
Не каже се ВОЛУ
нега ВОЛЕ,
и не може БОЛУ
нега БОЛЕ.
и не иде СЕТУ
нега СЕТЕ,
и не вала ЛЕТУ
нега ЛЕТЕ!

Слично ће поступити и песник Милован Данојлић у песми *Седмица*: оно што је нонсенсни вишак у граматички правилном облику речи ставиће у заграду:

остали дан(ов)и
прости су чланови

Деца имају обичај да по моделу једних речи граде друге: кран, кранови – дан, данови, те им употребљен облик неће сметати, биће им, чак, близак, али га песник ставља у заграду са намером да предочи и правилну употребу дате речи.

У свом тексту *Развојни критеријуми вредновања дечје литературе*, педагог др Емил Каменов²³ истиче следеће: "Да би развојно деловала, књижевност треба да буде богата и разноврсна. То се огледа у личностима и њиховим особинама, у појавама, збивању, неочекиваним обртима, заплетима, почецима, завршецима, разгранатом току идеја, успостављању нових односа и аналогија, асоцирању појмова удаљених по значењу, њиховом комбиновању у нове целине, истицању широке скале могућности и алтернатива...Ако још идеје одступају од уобичајене, свакидашње логике и рутине и теку брзо, лако и глатко, онда ће побудити интересовање деце и подстаки њихову стваралачку машту, најдрагоценостији потенцијал детињства и уобличено својство одраслог човека."²⁴ Сматрамо да нонсенсна поезија за децу садржи све елементе потребне за развојно деловање, нарочито за подотицање стваралачке маште код деце.

23) Емил Каменов: *Развојни критеријуми вредновања дечје литературе*, "Детињство", 1986 (XII), бр. 1, Нови Сад, стр. 7-11.

24) Исто, стр. 10.

НЕКИ ВИДОВИ ХУМОРА У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Хумор није само исконска потреба, већ и један од начина на које човек испољава своје унутрашње расположење, па чак и веома озбиљне ставове, идеје или животне назоре. Његова вечност се може мерити са постојањем љубави, а начин испољавања флексибилношћу моде која се мења са временом, друштвеним обзирима и конвенцијама, генерацијским, сталешким, узрасним, социјалним и другим нивоима, као и различитим животним ситуацијама, професијама, па чак и годишњим добима. Зато је смех одувек, као и данас, био истовремено инспирација и предмет интересовања естетичара, филозофа, моралиста, социолога, педагога, бихевиориста, и књижевних теоретичара. То само говори, ма како то парадоксално звучало, колико је хумор озбиљна и неконвенционална ствар.

По Хартману "комично и хумор зацело су тесно међусобно повезани, али не само што нису исто, већ чак ни формално нису паралелни".¹⁾ Комично је у самом предмету и његовим особинама, а хумористично у ставу уметника и његовог односа према гом предмету. Даљим уопштавањем ове мисли могло би се рећи да је за хумор потребан одређени смисао као за било који вид уметничког стварања.

У потрази за дефиницијом и суштином хумора, ваљало би, пре свега, потражити одговор на питање: *Чему се све у животу смејемо?* Одговор на ово питање могли бисмо започети Аристотеловим ставом да је комедија "приказ снога што је слабије" у човеку. Ваља знати да изнад нечије слабости увек стоји нечија надмоћ, која је за Хобса, са филозофског становишта извор комике исто колико и "настајање нечег неочекиваног", повезаног "са осећањем сопствене надмоћности".²⁾ Поводи за хумор су веома различити и скоро несагледиви, али они увек, како каже Кант, у *Критици моћи суђења*, "морају имати нечег бесмисленог". Човек је извор и предмет комике, а хумор је катализатор његовог односа према непосредном животном окружењу. Зато би се смех могао дефинисати и као једна "врста завере" и самопотврђивања оних који се некоме или нечему смеју. Ехо хумора толико је јачи, колико је завера оних који уочавају

1) Николај Хартман, *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979, стр. 490.

2) Исто, стр. 498

комично, већа и чвршћа. Зато духовит човек у свим животним ситуацијама исказује једну вишу естетску и моралну зрелост и супериорност над било којом индивидуом, која самим тим постаје "еми-нентан представник комике".³ Хумор је посебан вид човекове интелектуалне интуиције и креативне, унутрашње експресије. Психолошко-филозофско и естетичко осмишљавање феномена хумора манифестију се као један вид катарзе и душевне релаксације. Са тог аспекта о хумору се може говорити и као неизбежном елементу неких духовних дисциплина, као што су позоришна уметност, филм, сликарство, па чак и музика, али хумор никде није толико присутан и тако функционалан као у књижевности, независно о коме је жанру реч и коме је узрасту намењена.

Међутим, и сама могућност класификације књижевности, по којој се она може делити и на књижевност за децу и за одрасле, намеће потребу да се и о хумору говори на различитим нивоима, бар до оне мере, која је неопходна писцима да засмеју једне и друге. Иако са филозофског и естетског становишта почивају на истим премисама, смех деце и одраслих поред читавог низа истих ознака, може се, бар у значењском смислу, до извесне мере модификовати, а према етичким порукама и јасније диференцирати. Одрасли воде рачуна када се смеју, коме се смеју и како се смеју. Њихов је смех често извештачен, намештен и неприродно извитеорен. Такав хумор не настаје као последица духовног задовољства, већ се претаче у морални став оног који се смеје, према предмету комике, или индивидуи са којом се смеје. Хумор одраслих има свој подтекст у коме се скрива често злоба, иронија, сажаљење, или осећање надмоћи, личне сујете и професионалне таштине, осуде, па чак и сарказма. Одрасли се смеју не само када им је нешто смешно, већ и када ситуација у којој се налазе или саговорници то од њих захтевају. Деца се више и чешће смеју од одраслих. Њихов смех је лепршав и лакокрил, природан, непосредан и допадљив, и да би потекао и зажуборио, нису му потребни велики узроци и поводи. Блистав, непатворен и чист, отворен и емотиван, без инвектива, сувишних парадокса и алузије, али пријемчив и сугестиван јер је искрен и душеван, скакутав и разигран као планински поток, а јасан и провидан као дубока, бистра река, он је прави израз дечје душе, огледајући детињства и катализатор дечјег понашања.

Хумор у српској књижевности за децу, бар у почетној фази њеног развоја, ницао је и развијао се на тековинама усмене традиције. Јован Јовановић Змај је први дечји песник у чијој се поезији распознаје јасна линија комике. У својим најбољим песмама он је уобличио неке форме хумора чији се рефлекси осећају и у делима савремених песника. Комика говора и изговореног, природног и изокренутог и комика нонсенса, карактера, и досетке, само су неки облици и извори хумора, које је антиципирао овај наш велики песник.

3) Исто, стр. 508.

Хумор је посебан, не само тематски, него и естетски феномен Змајеве поезије. Елементе смешног Змај најчешће црпи и уметнички обликује из наивних дечјих представа о свету у коме се деца још увек добро не сналазе. Сликајући тај раскорак између нивоа интелектуалне свести и жеље сваког детета, Змај било о којој теми да је реч, уноси смех, као неизоставни квалитет своје поетике.

Песме о природи, животињама, школи, односу према родитељима и својим кућним обавезама, као и оне са призвуком социјалне и родољубиве тематике, или стихови дидактичког значења, увек садрже неопходну дозу хумора, у коме се огледа свет детињства и дечји немирни, устрептали дух. Змај је остварио читаву галерију малих јунака, од наивних, простосрдачних и безазлених ликова попут *Феме*, *Малог филозофа*, *Јованке баштованке*, *Леног Раве*, *Малог Јове* и *Материне мазе*, који својим понашањем и особинама више изазивају симпатије и одобравање него осуду, до непоправљивих негатива као што су *Гаша* и *Пура Моца*. У портретима ових и других јунака остварени су различити феномени хумора, често подигнутог изнад животне бanalности, до антропоцентричне линије на којој се додирују и граниче наивност дечје природе и песничке тенденције, исказане у некој форми моралног наравоученија. Изважани у песничким сликама богатих асоцијација и вибрантних идеја, Змајеви јунаци се доживљавају као типични представници дечје размажености, лењости, снове, маште и најразличитијих жеља и порива, осликаних тако да изазивају урнебесне слапове неконвенционалног смеха, било да имитирају одрасле или се играју са антропоморфним предметима и играчкама, животињама, показујући унутрашње склоности и пороке свога још неоформљеног, младог бића.

Осећање надмоћи у свету који га окружује и слобода понашања, чине човека супериорним и доминантним креатором живота и укротитељем природе. Када је реч о детету као људском бићу, особине одраслих постају терет или само жеља, коју оно узлуд тежи да досегне. Интелектуалне предиспозиције чине дете наивним и недораслим што имплицира његову индиферентност у сferи вольног одлучивања. На овим чињеницама, а пре свега на сукобу гротескног и озбиљног, грубог и финог, материјалног и духовног, лако преточеног у уметничку форму унутрашњег задовољства, Змај гради комику својих јунака која се доживљава као виши ниво душевне релаксације. Додуше, његови јунаци, иако још деца, исказују каткада и egoистички набој унутрашњег живота, који спонтано навире из њихове здраве и непомућене свести. У таквом душевном стању они се често препуштају матици дечје самообмане, која их каткад, и против њихове волje грубо баци на тло реалности, на коме обично бивају збуњени или смешни. Песме *Пера као доктор*, *Мала Фема*, *Мали Јова*, или *Мали Брата*, веома илустративно говоре о томе. Покушавајући да надрасту сопствени свет, ови и други јунаци из његових песама облаче се или понашају као зрели људи,

што у очима одраслих најчешће изазива смех или симпатије, а каткад и осуду.

Форма вица и досетке или какве лаке анегдотске конструкције, чести су облици Змајеве комике. У песмама *Пачија школа*, *Мачак иде миш у сватове*, *Код мачке на части*, ефекти хумора кристалишу се у неодложној поенти, ограниченој потребом брзе, гротеске спознаје. Таквим песничким исказом избегавају се и ограничавају модуси инвективне комике, карактеристичне за један број Змајевих песама намењених одраслим читаоцима, које га уводе у ред најбољих сатиричара српског романтизма.

Нонсенсни хумор је такође чест у тематској структури Змајевих песама. При том ваља рећи да је доста нонсенсних елемената песник преузео из усмене традиције. Алогична, апсурдна или померена значења речи, изокренутост појмова и израза, најчешћи су модели његових нонсенсних конструкција. Песме *Ух! Ух! Ух!* и *Песма о Максиму* репрезентативни су примери таквог типа хумора. У првој песнику има равнодушан однос према поетском мотиву и зато је структура те песме артикулисана као комични бисер у коме се не примећује његов емотивни и идејни став. Песма о Максиму такође има неопходне елементе нонсенса исказне у необичном изразу, необичном звуку и помереном значењу појединих речи. Из такве конструкције сећају се слапови безазленог смеха, али је очигледан и песников став изражен у форми гротеске поуке, нарочито видљиве у епилогу песме.

У целини гледано, Змајево дело за децу садржи у знатном броју песама различите видове хумора, пријемчивог за деца осећања и интелектуалну моћ њиховог расуђивања, доцараног као глас разума и глас људске душе. Јован Јовановић Змај, ма о чему да пева – природи, деци, животињама или играчкама – смеје се и игра са децом, онолико колико му одабрана тема дозвољава. Отуда и толика бујност и разноликост његовог смеха, чији се ехо осећа и данас, у поезији модерних дечјих песника.

У књижевности између два светска рата континуитет змајевинског хумора одржава и наставља Гвидо Тартальја, који и у другим елементима песништва остаје на линији Змајеве поетике. Хумор је темељни слој Тартальине поетике. Изворан и жив, ненаметљиво спонтан и природан, уздиже се до једноставности коју у поезији није лако досегнути. Игра речи и појмова превазилази границу механичког каламбура који се по Бергсону у сferи хумора "мало цени".⁴ Тартальин нонсенс подигнут је на раван сучељавања и укрштања игре и мисли, на начин који се може дефинисати као виши облик игре и здравог смеха. Овакав вид комике нарочито је уочљив у песничким моделима градативних и контрастних поређења, као у песмама *Гуске и Китова беба*. Облици анегдотског хумора који су такође чести, манифестишу се у форми дидактично-ироничних порука,

4) Анри Бергсон, *Смех*, Београд, 1993, стр. 65.

као у песми *Јеж и јабука*, или ономатопеичног шапата природе оствареног у песмама *Два папагаја*, *Моји врапци*, *Гуске* и др.

Тартальин смех је оригиналан и рафиниран нарочито у циклусу песама о деди и његовом шеширу. Из ових песама смех се кристалише методом упорних обрта, извесног понављања и претеривања уметнички транспонованог на начин који мами спонтан и неконтролисан смех. Ваља истаћи да у неким Тартальиним песмама поред смешног има и елемената башталног, али они се таложе и остају пригушени и непримећени под дебелим наслагама природне комике.

Посебан квалитет хумора остварен је у поеми *Гусарска дружина*. Главни јунак гусарске дружине, *Бесна Штука*, предводи необичну групу дембела као што су *Касна Ура*, *Масна Пита*, *Морска Врана*, *Мокра Брада*, *Мудри Чова* и др. У овим именима скривају се гротескне особине њихових карактера, обнажених и скинутих са пиједестала опасних гусара. Њихове индивидуалне мање осликане су у више комичних нивоа који се у структури песме разлажу и конкретизују као естетски феномен и посебан вид песничке инвенције.

У периоду између два светска рата када је књижевном стварању основни тон и боју давала идеја српске авангарде, која ни у дечјем стваралаштву није остала без одјека, огласио се и Александар Вучо неким видовима надреалистичког хумора, нарочито видљивог у његовој поеми *Подвизи Дружине пет петлића*. Био је то тренутак у развојним токовима књижевности за младе који је наговестио две линије хумора које ће постати маркантије тек у делима насталим после Другог светског рата. Прва, потекла са извора усменог мелоса, добила је између два рата снажан подстицај и у делима Десанке Максимовић, Момчила Тешића, Бранислава Нушића и Бранка Ђопића, који ће се тек након рата потврдити као врсни хумориста у сфери поезије и прозе.

Стварајући необичну спреку између збиље и хумора Вучо прати озбиљне животне проблеме, који се у сфери хумора оцртавају на посве нов и оригиналан начин. Елементарна снага смеха трансформисана је спонтано и природно у тематску, идејну и естетску раван поеме. У развијању фабуларног тока песник је стално на линији између гротескног, забавног и озбиљног, каткад и трауматичног, стварајући уметничку слику у којој се наивно и реално истовремено сукобљавају и допуњују, као природно и натприродно, у илузивној пројекцији шале, истине и поетске имагинације. Ипак, најизразитији и најекспресивнији обрасци хумора зраче из портрета главних јунака, превасходно из њиховог говора, понашања и схваташа живота. У том погледу посебно се истиче портрет сестре Калавестре који је песнички инкарниран у складу са концептом апсурдних надреалистичких релација. Спектар духовитих и оригиналних поређења као што су "мека као гњиле воће", "збрчкана ко стара плута", "мршава

"ко трола" и сл, трансформише се у еклатантне обрасце хумора и један вид надреалистичке поетике. Елементи градског говора, обогаћени еуфонијом шатровачког пародично-ироничног жаргона, а каткад и нонсенсног поетског исказа, доживљавају се као аутентична слика индивидуалних и колективних животних фрустрација.

Аутентичност Вучовог хумора посматрана у контексту књижевноисторијских збивања, добија призвук критике на клишетиране облике дечје хумористичке поезије. Језичка слобода којом се конкретизује богатство и разноликост песничких детаља и начин уметничког обликовања, добијају тон и боју надреалистичке комике, која представља значајну компоненту Вучовог поетског авангардизма. Опредељујући се за иронично-хумористичну пројекцију живота и јунаке из сиромашних градских четврти, овај наш песник знатно проширује тематски круг дечје поезије и ствара полазне основе у развоју модерних образаца хумора.

Бранислав Нушић је име великог хумористе у српској књижевности између два светска рата стекао романом *Хајдуци*, написаном у позним годинама живога. Аутоматизам Нушићевог смеха доживљава се као пројекција живота, сагледаног у наративно-сценској техници уметничког стварања, у којој доминирају елементи водвильског, анегдотског, ситуационог и лексичког хумора. Као у *Аутобиографији* и својим бОљим комедијама, он се и у овој сferи стварања потврдио као писац необичног дара и инвенције, који са једнаком способношћу запажа и уметнички обликује карактеристичне детаље и комичне ситуације из реалног живота.

Бергсонова премиса "Прерушен човек је смешан. Човек за кога би се могло веровати да је прерушен, такође је смешан"⁵, могла би се до извесне мере применити и на Нушићеве хајдуке. Одметиштво одраслих, без обзира на поводе и узроке којим је мотивисано, углавном изазива одобравање или осуду јавности, док одметиштво деце чешће буди неверицу или рађа смех. Нушић је свој хумористички дар исказао на два напоредна нивоа: једном на коме има превасходни циљ да засмеје малог читаоца, а на другом да исмеје главне јунаке, како њиховим вршњацима никада не бипало напамет да се одметну у хајдуке. Зато су његови јунаци смешни у сваком погледу, па чак и по томе како изгледају, шта говоре и какве надимке имају.

Саме припреме и разлоги одметиштва, заклетва на гробу Максе Жабе, прва ноћ у планини, па све до неславног тамновања са магарцем у сеоском свињцу, оправдавају мишљења по којима је овај роман не само хумористичан, него и дидактичан. У грађењу портрета и ситуационе комике, Нушић је склон извесном претеривању, али не толико колико испољава способност и необичан дар да из претеривања других изведе магичну формулу хумора. Претеривање у хвалисању Чеде Борбе о своме јунаштву и мегдану

5) Анри Бергсон, *нав. дело*, стр. 28.

са Матамутом, смешно је исто толико као и његов страх од магаре-
та, прве и једине ноћи неславне хајдуције. Разлози хајдуковања су
намера дечака да пресрећу и пљачкају боћате путнике, такође су
смешни, посебно ако се има у виду њихов узраст и наоружање
чачкалицама и перорезима. Хајдуција, која у правом значењу те речи
има узвишен морални чин, постаје извор смеха кад је Нушић сведе-
на нешто што је, како би рекао Хартман "испод мере у смешном".
Дакле, и узвишене може постати предмет смеха, нарочито ако се
спусти до нивоа "бесмисла" изведеног из оквира очекивање логике.
Смех надилази ништавно и безвредно, нарочито у оним деловима
радње када писац у исту раван ставља хајдуцију као историјску
појаву и дечје одметништво, које само по себи постаје смешно и
беспредметно.⁷

Нушић веома сугестивно и ефектно изводи комику карактера
првенствено из поступака и унутрашњих, како негативних, тако и
позитивних особина главних јунака. У таквом стваралачком поступку
синтетизовано је и прерушавање, као стална појава и очигледан
предмет комике. Сам покушај дечака да буду оно што нису чини их
смешним, али ништа мање нису смешне ни ситуације у којима се они
представљају другачијим него што јесу. У том погледу посебно су
илюстративне сцене са школских часова када Сима Глуваћ прича
сасвим нешто друго од онога што му професор постављеним
питањем тражи. Прерушавање дечака и опонашање одраслих нису
насликаны као појаве механичке природе; њихово опонашање је
последица личних емоција и унутрашњих фрустрација, које у
физичком испољавању постају предмет аутентичне комике.

Нушићев хумор се кристалише из уметничке транспозиције
живота, као виши облик игре, у којој се супституише комика ситуације
је, комика речи, комика интриге и неочекиваних обрта. Из таквих
ситуација хумор зрачи снагом спонтане и природне енергије која
стимулише и релаксира емотивну и психолошку конституцију дечјег
бића. Хајдуци су кондензатор непатвореног смеха који је актуелан за
све генерације малих читалаца, од Нушићевог до нашег времена.
Осим тога, романом *Хајдуци*, Нушић наставља континуитет здравог
змајјовинског хумора, који се уздиже изнад досадног и баналног и
постаје гранични феномен леглог који ублажује дистанцу између
наивног и озбиљног, ништавног и узвишеног, достојанственог и
грубог, бесмисленог и мудрог.

По Драгутину Огњановићу хумор се генерално може класификовати у две тежишне варијанте. Једна је на линији стварног,
друга маштовног, а у обе се нарочито испољавају "елементи наративног,
ситуационог, дијалошког и симболичког хумора" (*Смешно чудо*). Природа и особеност Ђопићевог хумора, његова ширина и ком-

6) Николај Хартман, *нав. дело*, стр. 500.

7) Опширније о томе писали смо у књизи *Хоризонти детињства*, Учитељски факултет, Ужице, 1999, стр. 126-138.

плексност комике на којој се инспирише, превазилази овакве поделе и сугерише став да не постоје заувек дати обрасци смеха и универзална формула његове класификације. Феномен хумора и имагинативна моћ његове естетике, заснивају се, у доброј мери, на неухватљивости његових извора и облика. У Ђопићевим делима хумор се кристалише и зрачи из комике говора и изговореног, комике вица и досетке, успеле анегдотске конструкције, комике игре, покрета, изгледа, онеобичавања, комике обрта, неспоразума и претеривања, игре речима и појмовима, до ланчане транспозиције значења, интриге или замене појмова.

Образлажући хумор као темељну компоненту и определење свога стваралаштва, Ђопић истиче да "као по правилу, добри хумористи су увек и писци за децу. Зашто? Можда и зато што се осећају потпуно слободни, без граница пред собом, нису уковани у норме, немају оне обзире који их спутавају, јер знају да је уобразиља дечја неизмерљива".⁸ Ако је реч о Ђопићу као песнику, приповедачу или романсијеру, вაља увек имати у виду да је он по стваралачком определењу и вокацији првенствено хумориста и најизразитији хумористички писац у српској књижевности за децу. Жанровска разноврсност његовог богатог књижевног опуса, нуди неисцрпну ризницу хумора који представља темељну подлогу стилске, естетске и идејне структуре многоbroјних уметничких модела, намењених различитим укусима и узрасним нивоима. Његови јунаци се најчешће експонирају као предмет комике, или аниматори смеха, зависно од улоге која им је у појединим делима намењена. Када је реч о анималном свету, веома присутном у Ђопићевом делу, хумор је такође главна особеност пишевог уметничког сензибилитета.

У песничким делима анегдотског типа, са угађеним елементима басне и ликовима из животињског царства, дефилују кућни љубимци, домаће животиње, птице и шумске звери, које по говору, понашању и особинама подсећају на људе. Уметничка транспозиција тог света одговара дечјој знатијељи и наивном схваташњу живота, које се доживљава као природно врело комике. Песнички циклуси *Јежева кућа*, *Деда Тришин млин*, *Огласи шумских новина* и *Каква је јесен недвосмислено* говоре о томе. Као узорни образац анегдотског хумора може се узети песма *Болесник на три спрата*, која је лепа и стога што задовољава естетске захтеве поетике. Узорни модел хумора овде се кристалише из анегдотског језгра песме и значења појединих речи и њихових стилских конструкција. Овај тип хумора уочава се и у песничком циклусу *Огласи кулусног листа*, а нарочито у песмама о деда Триши, мачку Тоши и псу Жући.

Насловни јунак бајковите, романеске приче *Доживљаји мачка Тоше*, актер је многоbroјних авантура, необичних догађаја и искушења из којих на крају излази као победник. Смехотрес овог

8) Драгослав Адамовић, *Моји вitezови тужнога лица*, у: *Делије на Бихаћу*, Светлост, Веселин Маслеша, Просвета, Сарајево-Београд, 1980, стр. 449.

дела остварен је у петнаест ведрих уметничких слика, компонованих техником врхунског, анегдотског смеха који се кристалише из необичних догађаја, неочекиваних обрта, нонсенсних ситуација и језичких вратоломија. Поред мачка Тоше у средишту радње су и пси Жућа и Шаров, миш пророк, медвед Крушкотрес Кукурузовић и неизбежни деда Триша. Ови јунаци су занимљиви јер их њихове речи и поступци чине смешним и откривају природни дар писца да ствара комичне ситуације, остварује игру духа и речи, непредвидивих заплета и преокрета који су истовремено извор и предмет комике. Главни јунаци, а пре свих мачак Тоша и деда Триша, одавно су искорачили из ове приче и постали култни јунаци хумористичке прозе за децу.

Надмоћ или инфериорност Ђопићевих ликова одређена је, најчешће, њиховим склоностима и даром за хумор. Овај став се једнако може применити на ликове деце и одраслих, као и на јунаке из анималног света. Они који су лишени дара за хумор често су и сами предмет смеха, подређени и незаштићени пред суровим законистима егзистенције. И сам Ђопић је истицао да је хумор "штит према свим невољама које човјека у животу сналазе. Као дијете био сам плашљив и стидљив, а моја хумористичка жица ме је извукла из те ситуације".

Буквално тумачење појмова и речи, чест је начин на који Ђопић остварује један вид хумаора, у причи *Доживљаји мачка Тоше*, у роману *Славно војевање* и другим делима. У том погледу посебно је илустративна његова *Изокренута прича*: "Тек је брдо изшло иза сунца, а кревет скочи из пространог чиче, навуче ноге на опанке, стави главу на капу и отвори кућу на вратима."

Ђопић је у роману *Орлови рано лете* сагледао тему дечјих дружина, авантуризма и одметништва из перспективе која нуди различите видове хумаора. Терор учитеља *Паприке* који често безразложно бије децу, мада изазива осуду и згражавање, истовремено је и предмет смеха, нарочито од тренутка када батине постану препорука и пропусница за Јованчетову хајдучку дружину. Разлози дечјег одметништва, ма колико да су оправдани, такође су смешни, исто колико и сериозност њиховог схватљања хајдуције.

У компоновању структуралних елемената романа Ђопић такође остварује различите облике хумаора. Шеретлук дече и одраслих првенствено открива комични слој њиховог унутрашњег бића, или се исказује на неки други начин, као специфична варијанта свести и поимања живота. Деца се шеретлуком боре против неумољиве стварности, на начин који изазива смех, чак и у ситуацијама које за њих нису смешне. Ђопићев смех, у било којој варијанти да се остварује, као комика говора, интриге, онеобичавања, замене појмова или неочекиваних обрта и ситуација, никада није приземан ни баналан. То што се кристалише из привидно безазлених ситуација, само потврђује његову уверљивост, која стимулише и релаксира немирни дух малих читалаца. На тај начин писац је, макар имплиц-

итно, исказао и свој однос према животу и према хумору у коме је нашао личну сатисфакцију и потребу да забавља и засмејава децу и одрасле, "у њиховој вечној самоћи".

Ћопићеви елементи комике нашли су доста простора у стваралаштву Момчила Тешића, Драгана Лукића, Добрице Ерића, Љубивоја Ршумовића и неких млађих песника. Ехо Тешићевог хумора шири се из амбијенталне комике фолклора и сеоског живота. Од брзалица, загонетки и других лирских модела у којима је дочаран однос детета према природи, школи и родитељима, остварен је широк спектар смеха, који се доживљава као говор људске душе изазван гротескном игром живота у изазовном амбијенту природе. Таква комика се испољава у свим тематским циклусима, осим у стиховима са благим призвуком ироније када песник исмева неке мане људског менталитета, као песмама *Ловац Јова*, *Шта сунђер једе* и сл. Родитељски смех је широк и топао; у њему нема места за иронију, јер је увек искрен и добронамеран. Песма *Слава црта лава* открива елементе здравог смеха, инспирисаног бригом родитеља који пажљиво прате ёмотивно и интелектуално зрење детета. *Кијавица на Златибору* открива песников сликарски дар и ономатопеични квалитет хумора. Посебан облик комике песник је остварио на тему смрти, у циклусу од четрнаест епитафа, под насловом *Животињски крајпуташи*. У том погледу посебно су илустративни *Крајпуташ јастребу* и *Крајпуташ мишу*. Иако је у поменутим стиховима реч о животињама, смрт је сагледана у хумористично-ироничној варијанти, као неизбежни епилог и бесмислена поента људске судбине.

Ведри и надахнути тонови Лукићевих стихова, остварени су такође на различитим изворима лаке гротеске. Од нонсенса, каламбуре, вица и досетке, до суптилне игре речи, парадоксалних ситуација или необичних обрта и модела анегдотског типа, он ствара изненадане преливе изворног смеха који благотворно делује на дечја чула и подстиче интензитет катарсичног прочишћења. У поезији се бесмислено открива "онако како се у животу радо прерушава, али не да би га затим тако украшено оставило, већ да би му скинуло ту маску".⁹⁾ Однос према деци Лукић исказује у различитим облицима присне непосредне комуникације, обожене изворним оптимизмом, у обиљу смеха и игре. Песмом *Смеха деци* снажно је исказао схватање хумора, и открио једно од програмских определења своје поетике.

У неким песмама Лукић снажно маркира негативне навике деце и одраслих, што на први поглед одаје утисак претеривања, до нивоа комике, на коме се неочекивано указује бескрупулозно лице реалности. У том погледу нарочито су уверљиви модели анегдотске конструкције попут песме *Свеједно*, у којој је портрет дечака Јоце извајан у неочекиваном обрту, изведеном на лакој подлози хумористичког ткива. Хумористички ефекти снажни су и у моделима кратких, апсурдних форми, са елементима нонсенса, као у песми

9) Н. Хартман, *нав. дело*, стр. 525.

Пардон. Песме *Фифи* и *Мали гроф* у трамвају у наоко привидној једноставности игралачког ритма, пуне су идеолошког набоја, исказаног језиком опоре ироније. Типични карактери и појаве из свакодневног живота, често су извор Лукићеве комике. Песма *Дебели демонстрира* комику животне реалности, која се у уметничкој транспозицији доживљава као естетски феномен. Иако понекад није суптилан и до краја рафиниран, Лукићев хумор је увек изнад банањог, оплемењен призвуком неке етичке поруке. Тако посматран, може се дефинисати као темељни мотив и један од основних квалитета његове поезије.

Књижевни естетичари који се баве проучавањем феномена хумора позивају се у својим ставовима на општа начела естетског вредновања, али се у формирању коначних судова никада не одричу ни својих мерила и критеријума. У том контексту ваља схватити и став Душка Радовића који каже да се никада "нећемо сложити шта је то смешно и занимљиво".¹⁰ На овој премиси он је у српску поезију за децу градио посве нове и аутентичне обрасце модерног хумора.

Радовић исказује изузетан дар да на ономатопејичном својству гласова оствари виши квалитет нонсенсног каламбура из кога се осмишљавају и зраче различити ефекти здравог хумора. У песми *Смешне речи*, играјући се речима, дете уз смех лакше учи њихов смисао и открива прикривена значења. Пародично, апсурдано и парадоксално, три су основна елемента које Радовић уградију у структуру својих стихова и тако оплемењује или модификује клишетиране обрасце хумора. Песме *Да ли ми верујете*, *Замислите* и *Тужна песма* најречитије говоре о томе.

Хартманова мисао да се у смеху човек "уздиже изнад безвредног и чини да оно ишчезне у својој ништавности,"¹¹ потпуно се оваплотила у неким видовима Радовићеве комике. Критика дечје лењости и немарности остварена је на посве другачији начин од конвенционалних наравоученија педагогије и дидактике. Представљајући животну реалност као бесмислицу и апсурд, песник се привидно приклања противницима умивања, како би им се отворено насмејао, остварујући при том виши квалитет комике. Опредељењем за технику парадоксалног и апсурданог, он у песми *Замислите* претвара немогуће у могуће, а апсурд у реалност, која постаје предмет комике. Тако се десило да разбојник Кађа израсте у хероја и постане срећни принц који осваја срце принцезе Нађе, наочиглед и срамоту присуних принчева и адмирала. Негирање животних постулата увек је на удару његове комике. Чак и у моделима озбиљне садржине, као што је *Тужна песма*, уочљив је лаки флуид смеха, заснован на негирању животне реалности. Игра речима, словима, појмовима и њиховим значењем, као у песмама *Соса и сат*, *Смешне речи*, *Кракато слово*.

10) Душан Радовић, *Предговор Антологији српске поезије за децу*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984, стр. 5.

11) Н. Хартман, *нав. дело*, сто. 525.

Р се котрља, Поука, Тарам и сл., чест је и омиљен песников метод којим супституише различите изворе и видове смешног. Чак и када се у појединим песмама приближи линiji традиционалне поетике, Душко Радовић је нов бар у неком елементу поезије; стилском изразу, форми или начину уметничке интерпретације. При том ваља имати у виду да његова поезија није нова само формом и песничким говором, већ и новим схватањем и оригиналном интерпретацијом игре и хумора, који су њен темељни естетски и тематски слој.

Ерићев хумор стоји у равни већ опробаних клишева, док се за Љубивоја Ршумовића може рећи да у том погледу чини спону између традиционалног и модерног. Флексибилност његовог поетског исказа заснива се на различитим варијантама комике – од једноставних облика каламбура и нонсенса, до филигранске игре речима и контрастирању појмова и значења, из којих произилази да нема смеха без одјека, јер, како Бергсон каже, "не може човек уживати у смешном, ако се осети одвојеним од других."¹²

Ршумовићев хумор се препознаје по алогичним конструкцијама, као у песми *Телефонијада*, или у каквој инвентивној стилској синтагми као што је *Уторак вече ма шта ми рече*. Овде се хумор остварује рефренском симплохом, која својом конституцијом асоцира игру са снажним хумористичним нагласком. Игром речи и појмова исказаних ведрим стилским изразом, у песмама *Одакле су делије* и *Ако желиш мишиће*, ствара се необична комика са обиљем педагошких назора, које дете, уз забаву и смех неопажено дегустира. Антропоморфним сликама предмета и појава у ведром стилском исказу супституишу се игра и смех као весела корачница, која задовољава дечју пажњу и склоност за персонифицираном стварношћу. Различитим видовима поетског каламбура, као у песми *Како деца зими расту или једна хорукијада*, компонована је комика нонсенса, синтетизованог у променљивом ритму познатих речи и алогичних кованица, као поетска резонанца полифоничног смеха. Од игре речи, игре духа, појмова и њихових значења, Ршумовић често прави стилски дар-мар, по коме се препознаје његова поезија и особеност његовог хумора.

У структури Данојлићеве поезије преовлађују озбиљне теме и мотиви о којима песник размишља и пева на начин близак дечјем узрасту. Зато хумор у његовим песмама није тако снажно изражен, али је присутан као неизбежна компонента дечје поезије, бар у оној мери колико је потребно, како сам песник каже да "песма изазива у нама смешак".¹³ У *Седмици* хумор и игра имају забавну и функционалну димензију, док се у песми *Среда хумористичко ткиво* трансформише у лаки флуид поетске замишљености.

Неким Данојлићевим песмама, као што су *Два сапуна*, *Како шета стари професор*, *Шта су између осталог радили стари Словени*, наставља се и продужава линија Радовићеве комике. Посебно је

12) Ариј Бергсон, *нав. дело*, стр. 11.

13) Милован Данојлић, *Наивна песма*, Београд, 1976, стр. 62.

лепа песма *Два салуна*, у чијој се садржини остварује хармонија традиционалне и модерне хумористичке поезије. Игра је овде дата у форми јогунства и непосредне, прочишћене комике, у којој се указују непрегледни хоризонти смехом умивеног детињства.

У моделовању савремених образца хумора посебно место припада делу Александра Поповића, који открива дубоке изворе смеха у неисцрпним могућностима стилске акробатике, фантастично-парадоксалних и гротеско-пародичних и апсурдних животних садржаја. Ови облици хумора нарочито се испољавају у причи *Црни Анђелко* и романima *Лек против старења* и *Судбина једног Чарлија*. *Прича о Црном Анђелку* само је на први поглед илустративан пример нонсенсног хумора. Структура њене садржине носи читав низ прикривених значења и порука које опредељују децу да према главном јунаку формирају и свој критички став.

Лек против старења је занимљив уметнички експеримент игре, маште и уметничког говора. Фабуларни ток овог романа развијен је техником онеобичавања, нарочито у сценама карневалско-циркуског типа које се доживљавају као узорни модели гротеско-пародичног и парадоксалног хумора. Динамика живе и снажне комике извире из градског карнавала у коме поред девојчице Соње и цина Ждракуле, дефилују и бубе, кепеци, ликови из бајки међу којима су и Петар Пан, капетан Кука, царица Снежана, Црвенкапа, Ивица и Марица, Пепельуга, Цар Тројан, Тил Ојленшпигел, једна ајдаја и други учесници необичног смехотреса.

Сви догађаји у роману као да су подређени једном циљу: играти се, смејати и забављати. Елементе специфичне ситуационе комике налазимо у извитоперености реалног и алогичним поступцима главних јунака. Помисао да ћин Ждракула живи у фиоци ормана, као и сцене у којима магарац кречи свој саксофон и открива како се лулом једе супа или покушава да се удави у лавору са водом, разарају клишетиране моделе комике и доживљавају се као неисцрпна ризница модерног хумора.

У роману *Судбина једног Чарлија* хумор се кристалише на авантуристичкој подлози садржине која скрива и низ прикривених порука и значења. Смех проистиче и из пишчеве елоквенције, оснажене комиком досетки, духовитих рефлексија и нове лексике. Александар Поповић наставља континуитет хумора који је започео Александар Вучо у међуратној књижевности, а наставио Душко Радовић након Другог светског рата. У том контексту његово дело добија и посебан књижевноисторијски значај, не само у сferи комике, већ и токовима модерних књижевних тенденција.

Хумор је супстанцијално ткиво свих естетских нивоа и у приповедању Бранка В. Радичевића. Супституција игре и маште дочарана је у садржини *Шаљиве приче*, тако да се она може узети као образац праскавог, неконвенционалног, или такозваног ланчаног, инфективног, али безопасног смеха. *Шаљива прича* је транс-

формисана у биће које негде постоји и расте на "крушки дивљаци", румена "од смеха, од здравља, од зачкољица, надевчића, прилевчића, сто вражића, шесторо стармалића и једног подвалачића". У близини те свевременске ознаке и дефиниције смеха, нашао се и ловац да устрели и поједе дивљу свињу која је претходно појела шаљиву причу. Тако ће се смех претворити у инфективну снагу која је кадра да засмеје људе и животиње, па чак и самог лава, цара опасних звери и свих животиња.

Снага смеха и немогућност да се спутају његови извори, нарочито је илустративна у *Посластичарници* код веселог чаробња-ка, у којој је све измаштано, а чини се као да ништа није измишљено. И као што у *Шаљивој* причи цар животиња не одолева смеху, тако ни цар-тиранин у овој причи не успева да људима ускрати смех. У овој причи има алгоричне симболике која сугерише мисао да је смех моћно оружје малог човека у борби против цареве самовоље, али је недвосмислена и пишчева порука да је хумор привилегија свих људи, а не само моћних и осионах.

Бајка о шаљивчини такође садржи поруку да живети, значи смејати се. Та порука носи иронично-комичну жаоку која жигоше људску лењост, нерад и деструкцију. Изворност и животност Радичевићевог хумора изразита је и у делу *Учени мачак*, из чијег се епилога, након славне авантуре главног јунака види да је пас рођен да лаје и живи у дрвеној кућици, а мачак да дрема крај топле пећи или лови мишеве, "јер ипак, мачак је мачак, а поп-поп, математичар-математичар".

Радичевићев смех крепи, релаксира и учи, јер је инспирисан на изворима реалног и фантастичног, на граници између збиље и шале, кад се игра зачас претвори у стварност. Уметничке слике у којима је посредством хумора успешно доћарано звучно и визуелно, реално и фантастично, осенчене су пишчевим хумористично-ироничним односом према животу који често садржи и какву животну истину и шире, универзално значење.

Бранислав Црнчевић је такође хумориста који традиционалне изворе комике са лакоћом преводи у виртуелне облике модерног смехотреса. Његова формула смешног остварује се у оркестрираним вибрацијама извornог мелоса, оплемењеног стилским акордима модерне поетике, како у поезији, тако и у прозним облицима.

Када се говори о смеху, о било коме облику да је реч, традиционалном или модерном – могли бисмо са сигурношћу закључити: нема универзалне формуле ни универзалне поделе хумора, исто као што је тачна Бергсонова мисао да "нема комичног изван оног што је чисто људско".¹⁴ Због тога и вреди деци и одраслима да се смеју, јер онај ко се смеје, није "непоправљиво лош".

14) Анри Бергсон, нав. дело, стр. 15.

ФАНТАСТИЧНО У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЈЕЦУ

Ако прихватимо термин фантастично у суженом опсегу његовог значења, онда у литератури за дјецу фантастике има врло мало. То је и логично с обзиром на низ разлога психолошке и педагошке природе. Деструктивни и шокантни карактер такве фантастике-ђаволи, демони, вампири, вукодлаци, вјештице, проклетства, страшне освете и стали многобројни реквизити имагинације зла – без обзира на свој најчешћи сложенији смисао, могу да изазову двојак утисак у дјетету читаоцу. Дијете може сав тај свијет да прихвати са једним ублаженим интензитетом, као што обично бива са чудесним свијетом бајке, али такво прихватање значи одређен промашај примарних циљева тог типа фантастике. Са друге стране, дијете може да доживи појачано осјећање страху, несигурности и конфузије, што често оставља трауматичан траг на психи.

Свесни смо, међутим, да се и бајкама могу ставити сличне примједбе, па ипак оне представљају вјероватно најомиљенију литературу за дјецу. У бајкама такође има имагинације зла и призора страве и језе. Па ипак, све то у бајци обично има нормалнији вид, здравију сразмјеру, и за дјецу је често не само прихватљиво, него и корисно. Дјечji психопатолог Жилијет Бутини сматра да је "нормално да младо људско биће упозна емоцију опасности и било би штетно и апсурдно спречити га да се супротстави немиру изазваном страхом у присуству непознатог". Уз то, генерална линија бајке, у којој силе зла по правилу доживљавају слом, етички је и психолошки прихватљивија од линије демонијачких прича где те силе тријумфују, а човјек бива поражен.

Треба имати у виду још једну чињеницу. Бајка по правилу сав свој свијет чуда, па према томе и имагинацију зла, ситуира у неко далеко неодређено вријеме, на безопасну временску и просторну удаљеност, тако да код младог читаоца не нарушава у знатној мјери осјећање психолошке сигурности. Фантастична прича (у ужем смислу) сам митолошки, религијски и сујевјерни свијет бића и појава везује за аутентичну реалност. На тај начин она ствара један вид логичке дезоријентације и потхрањује превазиђене представе, налазећи им наоко стабилно мјесто у контексту стварног свијета. Очигледно је, dakле, да је таква слика свијета, односно стварности

у којој читалац живи, за читаоца - дијете неприхватљива, као што је, вјерујемо, сасвим јасно "да та (рецимо права) фантастика, са ћаволом као једном од главних јунака, нема много заједничког са књижевношћу за децу.

И највећи дио модерне фантастике, која по мишљењу многих теоретичара тог жанра егзистира у сусједству *психијатрије и психоанализе*, показује се као претешка "храна" за дјецу. Дијете нема искуства и духовне снаге да демонски свијет тих дјела схвати као специфични и сложени израз дубоких сфера људске подсвијести, а да и не говоримо о разним стилским и структуралним замршеностима која такав материјал обично намеће. Осим тога и неке опсесивне теме савремене фантастике, нпр. *морбидна сексуалност и апокалипса*, као и *романтична дијаболика*, тешко долази у обзир као тема књижевности за дјецу.

Одрекавши се углавном имагинације зла, фантастично у литератури за дјецу тешко остварује онај посебни интензитет, шокантност, скандализовање разума и специфичну панику, што остварује, по правилу, у литератури за одрасле. Ти ефекти тешко се могу изазвати не само због помањкања деструктивности у имагинацији, него и због саме природе "конзумената" дјечје књижевности. Дијете - читалац неупоредиво лакше напушта рационалну основу и приhvата појаву чуда, него одрасли. Одрасли се психолошки бране, настоје да не приhvate очигледну повреду природних закона, штите своје рационално схватање свијета, па зато и снажније доживљавају угрожавање разумног поретка ствари. *Дијете, међутим, нема животног искуства*, па зато код њега нису ни развијене историчност и критичност као компоненте доживљаја. Зато оно са неупоредиво мање психолошког потреса доживљава појаву чуда, него што је то случај са одраслим.

Нека нам као илustrација за поменуту разлику у интензитету којим се чудо приhvата у свијету дјеце у односу на свијет одраслих послужи један фрагмент из познате фантастичне приче Албера Ламориса *Црвени балон*. Мајка дјечака Паскала у љутњи избацује његов омиљени балон кроз прозор. Нормално је да балон одмах одлети, али ипак он то не чини, него се враћа, стаје уз окно и, рекло би се, чека свог власника. Одрасли посматрач би запањен необјашњивим понашањем балона, које се коси са физичким законом, али дјечак није много изненађен." Дијете је било изненађено што му се балон враћа, али не превише" (курзив Н.В.), каже се у причи..." Изненађено..., али не превише"- то је права мјера дјечјег доживљаја чуда; изненађење постоји, али оно не добија размјере шока или агресије.

Дакле, фантастично у књижевности за дјецу због наведених разлога морало је да прилично измијени познату физиономију, односно да проналази друге путеве, друге теме и да рачуна на друкчије ефекте. Оно се оријентисало, прије свега, на онај круг поја-

ва које су карактеристичне за дјечији свијет и дјечја интересовања на слободну игру маште, на сан, сањарење и слична стања, на тражење сложеније и дубље егзистенције свијета биљака, животиња, играчака и предмета и сл. Логично је, тако оријентисана фантастика није се могла знатније одвојити од чудесног, већ се са њима испреплитала, проширујући и његове и сопствене границе.

Као што се не може битније одвојити од чудесног, фантастично у књижевности за дјецу не може се лако одвојити ни о поетском. Иако фантастично и даље остаје, углавном, својина епског жанра, прозе, у првом реду, ипак у њега се све више инфильтришу поетски елементи. Ту појаву у дјечјој књижевности условљава специфичан однос дјетета-читаоца према свијету. Дијете оживљава и антропоморфизира природу, па му зато и одговарају умјетнички дјела чија имагинација почива на персонификацији и игри. "Дјечја поетска стварност никад није истовјетна са реалношћу", каже О. Марковић, "она ју је увек надрасла..." Значи, дијете осјећа потребу да зближава поетско са фантастичним и чудесним, односно да ове категорије служе као средства помоћу којих представља суштину свијета око себе, његове тајне и његове љепоте. Међутим, вали имати у виду да се сличан процес одиграва и у модерној фантастичној литератури за одрале: фантастично и тамо постаје све више поетско. Нови видови и облици свједоче о виталности тога феномена и о његовој моћи реинкарнације.

НАИВНА ПЕСМА

I

Дечја песма побуђује интересовање и деце и одраслих, и упућенијих и мање упућених; свакоме се чини да је кадар да о њој суди и размишља. Она је нешто као слободан, свима отворен простор, кутак у коме се свако осећа удобно и сигурно. Њена омиљеност условљена је, бар делимично, несвесним читалачким отпором према текућим струјањима књижевним; ево једног вида поезије у коме свако налази оно што може или хоће, ево песме у којој је вртоглавица пред бескрајним и недостижним битно ублажена, ако не и излечена. Учини нам се, за тренутак, да неки поразни закључци до којих смо се винули можда и нису тачни, јер постоји, још, тај ниво певања и мишљења на коме се свет пре свега даје чулима, и где су између предмета и ознаке везе још животворне, чврсте.

Овај се облик тек недавно, пре једног века, осамосталио и издвојио из општег тока песништва. Отада он живи као на каквој врло нетакнутој маргини, мимо свих програма и пустоловина модерне поезије, као инцидент који се не узима преозбиљно. И поред тематског обнављања, и благог озрачавања неким од процеса кроз које песништво у овом веку пролази, дечја песма се у суштини не развија; тешко је замислiti у ком би се правцу она и могла развијати, а да при том остане оно што је.

Потребно је, значи, одредити и описати услове настанка дечје песме, њене изражajне одлике, те, упоредивши је са писаном поезијом у најширем смислу речи, утврдити посебности. На стогодишњем искуству које иза нас стоји већ се могу извлачiti неке сигурније претпоставке. Што се тиче њене функције, дакле спољашњих околности у којима и "због" којих постоји, планови се обично мешају; узорци и последице, поводи и исходишта и ту се радо замењују. Дечја песма се, наизглед коначно, везала за потребе, навике и могућности поимања одређеног читалачког слоја, деце. Требало би утврдити тачно значење и карактер те везаности. Исто тако, не ваља запостављати везу дечје песме са писаном поезијом у ширем значењу; разумевањем тих односа и њиховим упоређивањем, то јест укрштањем, ствари се могу назрети у правој светlostи.

Позивање на специфичне, ограничene могућности дечје

читалачке публике најлакше изазива забуну, па и отпор оних који с правом мисле да се таквим обазирањем и приклањањем угрожава унутрашња аутономија и слобода визије. Оштрина ове примедбе може се ублажити подсећањем да је дечје емотивно и културно искуство основа од које смо сви пошли, те да, и као одрасли, често имамо и потреба и разлога да се том искуству враћамо. Игра усложњавања изнуђује свест одраслог читаоца; модерна песма често себе доводи у положај трагичне самозадовољности; нагнута над безданом, она изазива вртоглавицу духа, мучи га тескобом; у нама се јавља тежња ка довршеном, јасном изразу, вапај за привременим редом и смислом. Уређен и осмишљен свет могућ је једино као тежња, односно конструкција наивне свести, на коју је дете природно упућено. Довођење у ред и осмишљавање ствари, макар и по цену невероватних импровизација, за дете има смисао савлађивања хаоса у који је рођењем турнуто; то је његова наушна потреба. За одраслог, пак, то је једино утешно искуство до којег успева да се вине. Зато одрасли с посебном наклоношћу прихватају дечју песму; она им је, на известан начин, потребнија но и самој деци.

Ваља имати на уму да се дечја песма јавља у периоду рашичлањавања, спецификације литерарних радова; овај се процес у деветнаестом веку довршавао. Универзалне творевине посталаје су све ређе и ређе; из негдашњих великих целина почеле су се издавати гране и жанрови. У тренутку кад се довршавала мочна експлозија класичног епа, ова, споредна фисија могла је да прође, и прошла је, а да нико на њу не обрати посебну пажњу. Дечја песма била је потребна и развоју поезије, и одређеној врсти песника, и деци и одраслим читаоцима, и педагогији. Поезији: један део њене енергије нашао се у невезаном стању, пошто су модерни облици одбили да ту енергију прихвate. Песницима: поједини ствараоци су у њој нашли могућност остваривања своје вокације. Деци: све масовније школовање и општи напредак истакли су децу као друштвену чињеницу о којој се озбиљно почело размишљати, па се одраслима учинило да их, и у књижевности, ваља нечим посебним понудити. Одраслима: потреба за повратком и глад за макар привидном осмишљеношћу вазда у нама трају, а, у раздобљима криза, та потреба се још појачава. Педагогији: од самог почетка, она је показала живу заинтересованост за дечју песму, и понудила јој своје посредовање.

II

Мноштво слабих стваралаца што су се намножили у овој од критике недовољно надзираваној области многе је навело на презрив однос према тој, нижој врсти песничког изражавања; малобројни бољи песници који су се дечјом песмом бавили гледани су с

неодређеним симпатијама, као чудни и неважни изузетци. Суштинске одлике дечје песме критичари су, углавном, заобилазили, невољни или неспособни да се у њих удобе. Љубомир Недић, у једном интелигентном и зловољном чланку о Змају, вели: ако ишта код Змаја ваља, онда су му то дечје песме. Недић, иначе, пориче Змајеву озбиљну поезију, износећи аргументе којима се не може порећи свака основаност. Тек на крају, гробарски расположени критичар окреће се Змајевим дечјим песмама, и лице му се разведрава. Напомиње да су то, на неки начин, ствари вредне, изузетне. "Али ако он у својим песмама најчешће није прави песник, он је за то, у накнаду за оно што не пружа одраслима, песник за децу." То је закључак Недићевог рада о Змају. Како то да неко и није и јесте песник, да није прави песник у "правим песмама", није песник где се то од њега очекује, а јесте на другом месту и на нижем нивоу, и то још у накнаду, то Недићу, а ни многима после њега, није изгледало вредно пажљивијег изучавања, нити су парадокс сматрали занимљивим. Уосталом, лакше је било показати зашто је Змај лош у својим озбиљним, но зашто је и како добар у дечјим песмама. У првом случају постоје разрађена мерила, док су за дечју песму критеријуми неутврђени, а сама пустоловина неизвесна и спорна. Благонаклони поглед према Змајевим дечјим песмама није ублажио Недићеву строгу пресуду; то би, отприлике, могло да значи да су Змајеве дечје песме добре, али да у поезију не спадају. Стихови за децу, колико год привлачни и симпатични били, нису могли да утичу на поразно негативан закључак о суми Змајевог песничког стваралаштва.

Несрећни сусрет дечјег песника Змаја и критичара Недића поновио се касније безброј пута, с том разликом што су Змајеви и Недићеви потомци били слабији и као ствараоци и као оцењивачи. Затим је, у нашим данима, уследио захтев да се дечјој песми призна пуна равноправност са осталим радовима песничке уметности. Дечје су песнике почели да обасипају почастима, алиј равноправност, свеједно, није била постигнута. Разлика, она унутрашња, генеричка, увек се јасно осећала. Приближавању озбиљне и дечје поезије, њиховом измирењу и проналажењу заједничких естетских именитеља засад се опирају бројне навике, предрасуде, нерашчишћена питања, као и препреке озбиљније природе. Озбиљна песма у друштву дечјем изгледа претешка, прецизна; дечја, пак, недопустиво лака, ветропираста. Јасно је да тежина и лакоћа, озбиљност и неозбиљност, боја тона и ниво спознавања нису примарни естетски чиниоци-пресудну улогу играју интензитет визије и оригиналност у обликовању. Но, ми им такав значај ипак придајемо; пошто су неки тоналитети, садржаји и искуства претежнији, чине нам се и естетски релевантнијима. Јасно је, међутим, да се снажни естетски учинци, откривалачки продори, нови ритмички обрти, изненађујуће слике, љупкости и неочекивана открића могу постизати како у сложеним, тако и у поједностављеним структурама.

Недефинисану, незаштићену, необухваћену постојећим категоријама, дечју песму су, са разних страна, покушали да усвоје и да је искористе за обављање друштвено-корисних послова. Најпре су јој, код нас, прибегли Змајеви епигони, недаровити, сасвим бледи стихоклепци, који су је схватили као средство за ефикасно васпитавање деце. Затим се, у вези са општим друштвеним и интелектуалним напретком наше средине, дигла повика на ове недаровите сиротане. "Доста нам је маца, меца, куца и зека!" – ова парола је, у једном тренутку, избачена као сверешавајуће упутство за модернизацију дечје песме. Са сигурношћу и убеђеношћу која им у озбиљним пословима тако често недостаје, одрасли су још једном проговорили у име деце, забринути због старинске, превазиђене тематике дечје поезије. Пошто живимо у веку космичких летова и индустријске револуције, деци би требало понудити такве и сличне мотиве. Исмевано је неуко, рутинско римовање које је, немајући шта да започне, настављало и разводњавало Змаја. Доброрит најмлађих је при том увек истицана у први план. Све што се у дечјој књижевности чини, зарад њиховог се добра чини. Деци, dakле, нису више потребовале куце и маце, него нешто друго. Ова забринутост за развој дечје поезије, посебна пажња која јој се указује, у вези је са још једним разлогом. Дечја песма је једна од ретких уметничких творевина које не задају главобоље владајућим структурама. Незлобива и безопасна, она је и тамо прихваћена са симпатијама; камо среће кад би уметност емитовала једино те, добродушне поруке, кад се не би кидала и раздирала оне којима је упућена. Дубље, скривена деструктивност дечје песме измиче оваквом резоновању и осећању.

Ону прокажену, површну, дидактичну дечју поезију нико никад није озбиљно бранио. Њу су, просто, писали недаровити поједињци, уверени да се деци треба тако обраћати, све док се нису појавили заговорници других схватања и објавили да је дошло време да се плоча промени.

Слабе – ја бих рекао лажне – дечје песме мањом су плод јаловог, површног приклапања укусу и могућностима тзв. дечје публике. Оне настоје да се приближе детету, да га забаве или поуче, без стваралачких предиспозиција које би их у том правцу усмешувале. Над дечјом песмом вазда лебди тај неухватљиви дух конкретног читаоца, па није чудо што се, у настојању да се он задовољи, уместо до једноставности лако стиже до празнине и инфантилних будалаштина. Наивност, зачућеност и дечја отвореност према свету не могу се опонашати, а то је оно што лоши дечји песници упорно и узалудно покушавају.

Ако се говори о дечјој читалачкој публици, те о детету као читаоцу поезије, вальало би посебно разматрати његове потребе, посебно могућности. Биће да дечја склоност ка читању поезије уопште није онако развијена како то одрасли желе и замишљају; ту

потребу управо и подстичу одрасли, вршећи разнолике притиске и усмеравања. Та су усмеравања делимично потребна и оправдана – без помоћи одраслих дете се не би могло развијати, па ни опстати; у сваком случају, то усмеравање не треба губити из вида, нити самој деци приписивати захтев, тј. потребу за примереном им поезијом. Могућности перципирања поетске поруке, утврђене код деце, јесу већ један објективни чинилац према којем се песма може обликовати, а да се тиме дете као читалац ни на који начин не обавезује. Просто речено, поезија може имати посебних разлога и интереса да себе самоограничи, позивајући се на дечје животно и интелектуално искуство као на меру којом проверава свој домет и израз.

Дечја песма наилази, то јест може најти, на леп пријем код деце, али то, само по себи, ништа не доказује, нити оповргава. То само значи да је за проницање њених фигура довољно и дечје интелектуално искуство. Она с њим донекле рачуна, донекле га усмерава, зачаравајући дете привидом потпуне разумљивости, игром, ритмом, језиком.

(...)