

Ана М. Марковић

Висока школа струковних студија за васпитаче

Крушевац

## РЕФЛЕКСИ ЕКСПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ ДУШАНА РАДОВИЋА У ЊЕГОВОМ ПРИПОВЕДАЧКОМ ПРОСЕДЕУ

*Айсџиракић:* У овом раду се разматрају они аспекти поетике Душана Радовића који се не могу ишчитати из његових поетичких и аутопоетичких текстова о поезији за децу, односу детета и литературе, о специфичности саме дететове личности (који се углавном односе на његово схватање поезије), већ се из многобројних и разнородних текстова могу апстраховати као јасни поетички искази који расветљавају основне карактеристике његовог приповедачког поступка, али и његове личности. Тај поступак се у већој или мањој мери разликује од формотворних начела Радовићеве поезије, али и од традиционалног схватања готово свих наратолошких елемената: приче, приповедача, фабуле, ликова и др. У раду се анализом структурних елемената појединих прича доказује како је Душан Радовић честим укидањем илузије приповедања, разграђивањем позиције приповедача бројним екстрадијегетичким моментима, концепцијом чудних „ликова“ који нису носиоци никакве акције, фабуларног тока као „приче ни о чему, која се држи сама од себе снагом свог стила“, формирао наративни модел као одраз „здраве негације једне поетике, која је одавно заборавила зашто је пропевала, из ког животног и људског разлога“, како ју је једном приликом дефинисао. С тим у вези, у раду се указује и на пишчеву амбивалентност у схватању о „књижевној исцрпљености“, истрошености могућности књижевних поступака, о крају књижевности, и тежње да је одржи живом и занимљивом говорећи из угла детета, али Детета перципираног као его-стање креативности, неспутаности и разиграности духа.

*Кључне речи:* Душан Радовић, експлицитна поетика, детињство, игра, досада, деција свест, књижевност исцрпљености, кратка прича, психоанализа, трансакциона анализа.

Чини се да у српској књижевности нема писца, песника и приповедача, чија уметност није била дубље, аналитичније и систематичније разматрана, која није била предмет тумачења из угла најразнороднијих књижевнотеоријских система и праваца, речју, чије су интерпретативне могућности готово потпуно исцрпљене. Широки дијапазон могућих стратегија тумачења, од бројних компаративних анализа (са Ј. Ј. Змајем, А. Вучом, Љ. Ршумовићем, В. Попом, али и Р. Петровићем, М. Настасијевићем, Ђ. Родаријем, па чак и Е. Јонеском), преко контекстуализације његовог стваралаштва у оквиру књижевности за децу, затим уочавања утицаја модерних авангардних праваца, рефлекса руског формализма, кубофутуризма, експресионизма, надреализма, све до рефлексија које обухватају Радовићеве психолошке увиде у функционисање дечје свести, његове митопоетске поступке, разматрања утицаја медијске културе, урбанизације живота и многе друге, готово да су исцрпili све могућности тумачења књижевне

уметности Душана Радовића и својом бројношћу, али и несумњивим квалитетом великог броја радова.

Зато се у овом раду, у трагању за оним приступима који до сада нису били у ракурсу књижевних теоретичара и критичара опредељујемо за интерпретацију Радовићевих прозних текстова за децу будући да је у вези с њима уочено извесно посустајање и замор критике, али, и самог писца, и то пре свега када је реч о његовом односу према приповедном делу, као и о утицајима које дело врши на своје рецепијенте. Зато књижевном стваралаштву Душана Радовића приступамо у оним сегментима (причама за децу) у којима се може назрети извесна поетика умора и исцрпљености, а чија би полазишта била у теорији Џона Барта о „књижевности исцрпљености“, која се готово органски наслања на неке аспекте теорије апсурда, пре свега у елементима беспредметности, механичности гестова и комуникације, као и потпуне фрагментације предметног слоја прича.

Осим тога, због све већег окретања науке о књижевности граничним подручјима изучавања (социологија књижевности, антрополошка и митолошка критика, психоаналитичка критика и др.), као и због великог броја књижевних критичара и теоретичара који у Радовићевом стваралаштву виде покушај реконструисања дечје свести, анатомију логике дечјег мишљења, а њега као ауторитарног познаваоца развојне психологије, који чак формулише и извесну „антропологију детињства“ (Љуштановић 2008: 13), дали смо себи слободу да се упустимо у раније (све до седамдесетих година 20. века) непопуларну психолошку анализу самог аутора, са елементима психоаналитичке критике, чиме би се осветлила Радовићева позиција из једног другог угла, не као ултимативног познаваоца наивне свести детета, коме је то знање наметнуто споља, који врши литерарну транспозицију психолошких садржаја, већ као аутора чији су унутрашњи конфликти учествовали у моделовању такве слике света у којој је детињство парадигма, полазна тачка сагледавања и тумачења света.

## ДУШАН РАДОВИЋ И КЊИЖЕВНОСТ ИСЦРПЉЕНОСТИ

Говорећи о уметности Бекета, Набокова и Борхеса у студији *Књижевности исцрпљености*, Џон Барт констатује да је књижевност ушла у фазу својих крајњих могућности, али феномен исцрпљености не користи као термин који указује на психичку, моралну или интелектуалну исцрпљеност или декаденцију, већ пре као потпуну искоришћеност извесних форми или исцрпљеност одређених могућности књижевности (Barth 1984: 64). Он у овом контексту помиње Бекета и његове погледе на модерну уметност „заморену од ситних достигнућа, од претварања да је способна, тиме што је способна да помало боље ради исту стару ствар“ (Barth 1984: 58–62). Уме-

тник се суочава са чињеницом да нема шта да изрази, чиме да изрази, из чега да изрази, снаге и жеље да изрази, али и са обавезом да се изрази.

У својим многобројним аутопоетичким разматрањима Душан Радовић себе, своје основно расположење, побуде и сврху писања, описује углавном у терминима који се крећу у оквирима инерције (он нема разлога да пише), пасивности (нема потребу да пише), незаинтересованости (нема „терача“ у себи који га приморава да се изрази), демотивисаности, већ пише више стихијски, зато што у том тренутку нема шта друго да ради. У једном интервјуу признаје да је већину својих малобројних песама написао зато што је морао – за емисије на радију и телевизији, за неке хитне потребе и поруџбине (Радовић 2011: 142).

Осим тога, један од разлога Радовићеве литерарне демотивисаности јесте и то да је свестан чињенице да „ми живимо у цивилизацији у којој се све мање говори, а све више служи симболима [...] [да] живимо у време слика и симбола, [и да је] романтично време речи прошлост. [...] Верујем да ће људи све мање писати, све краће писати, да ће све више гледати и слушати“ (Радовић 2008: 379).

Али поред негативног цивилизацијског тренда када је реч о судбини књиге, сопствене мрзовоље да пише, генералног расположења досаде коју стално истиче као основно животно расположење, Радовић ипак из дубине свог бића извлачи бекетовску *обавезу* да се изрази. Његово основно расположење – досада – јавља се као једно парадоксално, амбивалентно осећање, које га уједно и спутава и нагони на стварање. На једном месту признаје: „Стварање за децу за мене [је] доколица и игра духа“ (Радовић 2011: 52). На другом да је песништво игра – борба или отпор досади (Радовић 2011: 115). У једном тексту помиње Хашека као пример генијалног уметника, као мудраца који има ироничан однос према уметности. Он ту као да приређује једну апотеозу доколице: „Његово [Хашеково] причање има мирис и укус доколичарства. А доколица има своје строге критеријуме, строже него литература [...]. Само доколичари умеју причати догађаје и доживљаје и кроз једноставне и конкретне слике откривати сјај и беду живота“ (Радовић 2008: 307).

Свестан чињенице да еманципација деце свести мора да иде у правцу њиховог учења скраћеном мишљењу, скраћеном изразу, јер је то будућност комуникације (Радовић 2008: 379), дакле свестан чињенице да је близу крај, да се и литерарне и рецепцијске могућности књижевности ближе ако не самоукидању, онда рестрикцији и минимализму, услед истрошености литерарних поступака и исцрпљених могућности израза, Радовић опет као да жели да учествује у проналажењу неких нових могућности: „[...] ја бих био задовољан ако бих успео некога да обрадујем, да откријем неку нову могућност у језику и да пружим неку малу радост. Волео бих да будем неки мали стваралац света, да се борим против тога да је *крај*, него да

продужим још мало, да има још мало тајне, да има још мало могућности, да се још нешто каже“ (Радовић 2011: 193).

Ако на теоријском плану Радовић показује здраву борбу за спас достојанства „исцрпљене књижевности“, он се на практичном плану ипак окреће иронији, и готово све елементе структуре дела ставља под лупу ироније, пародије, парадокса, апсурда и гротеске. На тај начин, Радовић постаје хумориста у оном смислу како је хумористу сам дефинисао – као „идеалисту са ироничним односом према својим идеалима“ (Радовић 2008: 307). Међутим, њему хумор и иронија нису потребни да би се подсмевао, унижавао, већ да би се трагичност људске судбине могла лакше поднети, да би смо се могли насмејати својој беспомоћности (Радовић 2008: 307).

Чини се да писац нараторолошким поступцима и структуралним сегментима својих прича управо потврђује чињеницу да је књижевност за децу дошла до извесног степена развоја када је превазишла не само сентименталистичко-дидактичке циљеве које је себи на почетку свог постојања задала већ и њихову негацију, у виду већ клишетизираниог партнерског односа детета и писца. Иако писац у својим експлицитним коментарима наглашава да је основна сврха писања песама игра, најбоље средство против досаде, за приче као да не важи ово правило, било да је то због другачије структуралне организације прозног текста у односу на поетски или због тога што се Душко Радовић, уморан од понављања, од чињенице да једну исту ствар ради помало другачије, као такав другачије остварио на прозном плану изражавања.

## ТИПОЛОГИЈА РАДОВИЋЕВЕ ПРОЗЕ *ПРИЧАМ ТИ ПРИЧУ*

Како би се ваљано приступило анализи прича за децу Душка Радовића, неопходно је извршити нека типолошка разграничења.

Прво, због њихове „жанровске мултифункционалности“,<sup>1</sup> приче или делови прича веома често су преношени из жанра у жанр. Наиме, према речима приређивача *Сабраних сѝиса Душка Радовића*, Мирослава Максимовића, само је мали део ових текстова оригинално написан као кратка прича: већи део су приређивачи (укључујући и њега), или сам Душко Радовић, преузели из телевизијских и радио текстова и радио игара (Максимовић 2008: 1091).

Други критеријум типолошких разграничења тиче се рецепијената, то јест питања да ли су приче писане за децу или за одрасле. „Ова подела је условна, није суштинска“, тврди Максимовић. Он сматра да је Радовићево дело универзално: неке приче за децу сличније су по поступку неким причама за одрасле него причама за децу. Поделе су више стилске и условљене стваралачким фазама, а мање одређене критеријумом „или за децу или за одрас-

<sup>1</sup> Термин приређивача Мирослава Максимовића.

ле“ (Максимовић 2008: 1091). Овим типолошким недоумицама у прилог иду и речи самог Душка Радовића: „Мислим да је у великом сродству све што сам радио, нема никаквих видљивих граница“ (Радовић 2008: 17).

Чињеница немогућности генерацијског разграничења у обраћању читаоцима показале се такође као један од битних исхода Радовићеве приповедачке позиције.

Узимајући у обзир све ове околности, у раду се ограничавамо на оне приче које је Душко Радовић сабрао у збирци *Причам ти причу*, иако је још један део *Сабраних стиса* намењен причама за децу. То су *Приче за лаку ноћ*, које су заправо сценарија за телевизијску емисију, дијалогске приче, којима су касније додати техничко-садржајни детаљи како би се прилагодиле телевизији. Иако су, како је приметила Зорана Опачић, приповедна и драмска ситуација у Радовићевој краткој прози веома блиске (Опачић 2008: 146), због њихове прозне неаутентичности, у раду су одбачене *Приче за лаку ноћ*, а као илустрација тезе о Радовићевој прозној књижевности за децу као књижевности са „иронијским односом према својим идеалима“, може адекватно послужити само збирка прича *Причам ти причу*.

Дакле, приче које су узете у обзир у анализи Радовићевог прозног стваралаштва за децу јесу приче из збирке *Причам ти причу*. Чини се да је овај наслов остао помало у сенци наслова збирке песама *Поштована децо*, који је од књижевне јавности и критике перципиран као превратнички, као вид раскида са дотадашњом песничком праксом снисходљивог односа према детету и његовом васпитању. Сам песник негирао је да је нешто слично уопште имао на уму. У једном од разговора о свом стваралаштву он каже да му се наслов *Поштована децо* за збирку песама учинио „згодно и тако је остало“, а критичари су касније „нарочито запазили наслов те књиге и прокламовали га као ознаку почетка пишчевог равноправног разговора са децом и поштовања према њима“. Радовић додаје: „То није тачно и ја тако нисам мислио“ (Радовић 2011: 139).

О наслову *Причам ти причу* ни књижевна јавност, ни критика, ни сам Душко Радовић не кажу баш ништа. Међутим, уколико ову реченицу са изостављеним субјектом посматрамо са становишта Радовићевог приступа писању као одбрани од досаде, лако ћемо уочити њену вредносно негативну конотацију, то јест схватање ове реченице у значењу често третираног фразеологизма *причам ти причу*, односно *не говорим ти ништа, залућујем те, замајавам те*.

## АНАЛИТИЧКИ ОСВРТ НА ПРИЧЕ ИЗ ЗБИРКЕ ПРИЧАМ ТИ ПРИЧУ

Комичка бесмислица, пре свега видљива у форми парадоксалних дијалога, постмоденистичка пародија као средство за превазилажење људског

и уметничког безизлаза, реалистичке нефункционалности које имају функцију онеобичавања реалности, мале теме које искључују универзална значења – све су то одлике ових прича, које чине да оне делују празно, асемантички, неозбиљно.

Приче превасходно делују као фрагменти, са неодређеним елементима који тек понекад заличе на почетак и крај. Радовићеве приче заправо функционишу као неиздиференцирани спој говора, повремених, несврхисходних акција и апсурдних ситуација, са сижеима који би често могли да се доживе као узгредне епизоде, дигресије или споредни фабулативни констиуенти са лажним каузалитетом.

У тим причама стварност је перципирана тако да у њој проговарају „неиндивидуализоване свести и памети“, у њој оживљава мртва природа, као и поједини делови тела, и све је ослобођено било какве логике и смисла, као и коначних, кодификованих релација међу елементима предметног света.

Тако приче можемо и поделити на оне у којима су главни јунаци *сигни предмети*: дугмад („Дугмета“), штапаљке („Штапаљке“), ексери („Ексери“), карте („Карте и Аћим“), шешир („Шешир“), радио („Стари радио“), лимене играчке („Разговор два лимена петла“); *животиње*: „Мачка и миш“, „Бели мишеви“, „Како је кит постао домаћа животиња“; *осамостаљени делови тела*: „Бркови“, „Прича о једној непослушној нози“, „Зашто деца чачкају нос“, „Прича о малом прсту“, „Петоро браће“; и *приче о сновима*: „Шта је учитељица сањала“, „Прича за Горданин сан“, „Велики лаф“, „Сутра“.

Када је реч о структурним елементима ових прича, може се рећи да су уместо фабуле у њима представљена нејасна збивања, уместо сижеа несврховит говор, говор слика и усамљене ситуације, често без логичке мотивацијске везе са оним што им претходи и оним што за њима следи, а уместо ликова – објекти онеобичене стварности: предмети, појаве и недефинисане личности (свести). Као један од најилустративнијих примера онеобичавања структуралних елемената може нам послужити прича „Сутра“, која заправо има форму поруке. У њој је атмосфера заоденута неким тобоже мистичним тајанством, у коме се неидентификовани приповедач (нека свест) обраћа мистериозној личности (свести) у другом лицу једнине, саветујући јој да не заборави на извесни неизречени договор, те његови савети делују потпуно несврховито и немотивисано, доведени до крајњег апсурда. Атмосфери „страве и тајанства“ доприноси супституција драгоценог предмета којег се треба дочепати (из специјалних разлога означеног показном заменицом у трећем лицу једнине – *оно*), која је и графички представљена тако као да је од пресудног значаја и за саветодавца и за тајанствену личност, али начин на који је саветује да украде драгоцени предмет је потпуно комичан и апсурдан: „звиждиш“, „понашаш се неупадљиво“, „ништа не мислиш“. Када га се дочепа, без икакве везе са претходним

збивањима, треба да измери три стабљике сунцокрета. А када и то уради, саветује га да драгоцен предмет баци, па ако падне између три печурке „од којих је једна трећа и најважнија“, да ту ископа његову/њену поруку за прекосутра.

На нивоу композиције долази до напуштања континуиране, мотива-цијско-линеарне организације текста. Уместо тога, аутор користи принцип отворених асоцијативних веза, као и једну доследно спроведену фрагментарност у оквиру које готово свака потпуно осамостаљена јединица егзистира за себе, а за суседне се везује углавном као семантичка допуна или дигресија.

Оваква структуралност и композиционо устројство прича воде ка логици дифузног, фрагментарног говора, говора ради говора, говора без информационог значаја, који је нека врста приповедачеве утехе реториком. Тако у причи *Четири мала гечака* четири чаробне бесмислене речи – ПЕРАЛДИКО, КОЛАМЕСО, АЦИМИЗАС, ПАРАПУПИЛОС – покрећу низ радњи, нових ситуација и најразноликијих метаморфоза (гусари се претварају у кактусе, кактуси у козе, козе у професоре, професори у саобраћајце), док се у подтексту заправо назире језичка игра у којој лавови јуре ове актере, као и потиснута вера у магијску моћ језика.

Будући да свом говору одриче било какву комуникативну функцију, Радовић често опонаша и говор најархаичнијих народних умотворина: ређалица, бројалица, разбрајалица...., верујући у њихову магијску моћ, а често се служи и онеобичавањем речи и синтагми како би деаутоматизовао окоштале језичке фразе и изразе. Процесу аутоматизације најперзистентније одолевају управо дела створена полуразумљивим језиком, јер се такав језик, тврди Шкловски, читаоцима због своје неразумљивости и непрактичности чини сликовитијим (Петров 1970: 2).

Када говори о концепцији књига за предшколску децу, Душко Радовић поред многобројних идеја предлаже и разбрајалице: „Изабрати нешто од старих а смислити нове – за говорне вежбе и игре у простору. Неке би се могле мелодијски и ритмички обрадити“ (Радовић 2008: 351). Из цитираног се могу ишчитати рефлеси схватања о потреби изналажења нових изражајних могућности које се морају имплементирати у књижевност, која, у исцрпљености сопствених могућности тежи ка мултидисциплинарности, то јест кохабитацији са другачијим изражајним средствима – игром, песмом, покретом.

Ово је посебно видљиво у причи „Како су деца научила да броје“, у којој се може уочити логичко-мотивациона шема разбрајалице, у којој су звучни ефекти засновани на алитерацији, асонанци, рими, нонсенсног су карактера и почивају на заумном језику који нас враћа праговору и самим почецима поетске уметности (Каменов, Дотлић 1996: 175).

Прича „Да ли сте некада јели“ има структурне сегменте ређалице, чија се композиција заснива на кумулацији, односно уланчавању и вишес-

труком понављању елемената који творе причу, док је предмет приче безначајан, и само поступком нагомилавања остварује хиперболисане ефекте, из чега проистиче хумор (Каменов, Дотлић 1996: 177).

У причи „Када сам ја био мали“ тематика апсурдног, стогодишњег понављања првог разреда одговара језичком изразу опонашања првих лекција из буквара, при чему су актуелизоване реченице „од неколико научених слова“. Њој је блиска „Остојина прича“, са истицањем графичких квалитета слова *о* и његовим бесомучним понављањем, чиме писац заправо ствара садржај приче бирајући речи према њиховој графичкој и фоничкој карактеристици, а не према значењу. Тако, рецимо, и у народној песми „Коло, коло, наоколо“ понављање слова *о* дочарава феномен кружног облика кола, као што се овде сугерише оживљавање бајковне фабуларизације, то јест вечито, кружно понављање једне исте приповедне шеме: затечена принцеза – охоли просац – несрећни краљ – спасилац – женидба принцезом.

Парадоксалне ситуације, слике и искази јунака својом интензивном заступљеношћу готово добијају статус правила, а основно постигнуће парадоксалног дискурса није само у стварању једне искошене перспективе са ефектима неочекиваности, изненађења, необичности, заумности таквог говора, већ и у формирању иронијско-пародијске визуре, коју је Радовић често помињао као разлог и сврху свог стваралаштва (Радовић 2011: 194). Ради остваривања тих парадоксално-пародијских ефеката, Радовићу је добродошла техника инфантилизације – симулирања инфантилног резоновања, повезивања међусобно нескладних, неадекватних или супротних појмова, довођења рационалне логике до апсурда.

Још једна чињеница која иде у прилог саображавању Радовићеве приповедне стратегије Бартовој „књижевности исцрпљености“ јесте и тенденција ка беспредметности кратких прича из збирке *Причам ти причу*. Говорећи о критеријумима које књижевни текстови треба да испуне да би били разумљиви малој деци, он каже: „Мање је важно ШТА је предмет слике и примера а далеко важније КАКО се нешто добро уочи и прецизно и правилно изрази“ (Радовић 2008: 348). Иако формално имају тему, у њима нема чврсте семантичке усмерености, нити тежње за изношењем великих истина, док, с друге стране, аутор често деструира успостављену текстуалну стварност тако што од Ничега ствара тему, причу, Нешто, да би га затим поново претворио у Ништа. Рецимо у причи „Штипаљке“ читалац има утисак да штипаљке слећу на жице с неким циљем, али када су се сместиле на жице само су певале неке бесмислене оноματοпеичне стихове; у „Причи о краљу Пуши“ краљ је подробно, реалистички описан, али кад треба конкретизовати догађаје везане за њега, приповедач наједном користи кондиционал и тако догађајима даје карактер ирационалности. Има се утисак да се овде, али и у готово свим осталим причама, прича јавља као извор пишчевог задовољства и уместо да се приповеда да би се испричала прича, овде се прича да би се приповедало. Као најилустративнији примери ове



појаве могу се узети приче „Размена“ или „Два лимена петла“. Семантички аспект ових прича заправо одговара непрестаној значењској игри, чиме писац илуструје своје погледе на писање као игру, најбоље средство у борби против досаде.

Али, приповедање Душка Радовића често делује и као хаос који разбија организацију у структури наративног медија. У морфологији порука ових прича постоји елемент динамичке нестабилности, који се, с једне стране, може протумачити као елемент тежње сваке форме ка уништењу, али и као покушај досезања такозване четврте димензије, чија се дубина сугестијом може изазвати једино у свести посматрача. Потреба за четвртом димензијом значи да се предмет посматрања не жели више перципирати као статичан, већ, посматрањем предмета из различитих визура и пројекција, он постаје динамичан (Трифунковић 2000: 18).

Ово је посебно важна чињеница, која се може протумачити и као последица пишевог страха од краја књижевности (Радовић 2011: 193), и као одраз схватања о потреби за оживљавањем књижевности путем њеног унутартекстовног динамизовања, али и путем њеног интелектуалног односа са другим врстама изражавања: песмом, покретом, игром.

Констатацију о динамичном положају рецепијента приликом посматрања извесног уметничког дела, па самим тим и потребу за динамичним предметом посматрања изнео је Душко Радовић поводом концепције „првих књига“. Он ту говори о пасивном стању читаоца док седи и чита. Радовић сматра да је људска активност везана за покрет. Он жели да децу читањем учини активним актерима живота (Радовић 2008: 377). Он даље наглашава: „Ја волим необичне текстове, текстове са необичном апаратуром. Не оне који ће читаоца оставити пасивним, већ необичне, активне књиге.“

Радовић посебно истиче динамичност и звучност ређалица, разбрајалица, говорних игара, које, као што смо видели, користи као интегрални део свог текста, прилагођавајући наравно модел ових народних умотворина свом прозном тексту за децу. У ту сврху, он даље препоручује употребу активних и динамичних појмова, речи које ће формирати жив и активан говор који има одређену температуру, ритам и мелодију. Такође, писцима налаже да се што чешће служе и помажу песмом, ритмиком и игром, јер ће на тај начин ослободити удове, кретње, натераће себе да скачу, вичу, певају, тапшу рукама, што је одлична терапија против могућег страха, стида, снебивања, затворености (Радовић 2008: 348–350).

Осим препорука о живом, активном и динамичном децјем говору, Душан Радовић, говорећи о првим књигама, књигама за предшколце, затим адекватним убеницима и читанкама за поједине узрасне групе, даје и разне друге препоруке које се тичу структуре вокабулара, реченице, децјег наративног дискурса.

Радовић је свестан да мало дете *живи без сврхе и циља*, да искључиво живи, забављајући своје удове и чула, да врло активно комуницира са светом око себе и да, будући веома радознано, проверава и себе и тај свет (Радовић 2008: 348).

Ево и неких препорука којих, према мишљењу Душана Радовића, треба да се придржавају писци за децу: „То морају бити кратки текстови, наивних и једноставних форми и слика. Језик мора бити чист, прецизан, познат и близак деци овог узраста [...]. Речи и облици морају бити искључиво они којима се дете већ служи. Први текстови које дете чита треба да буду што ближи природном дечјем мишљењу и изражавању. Прве књиге не могу бити књиге великог броја речи, већ великог броја комбинација. Ставити једну реч, један појам у више различитих односа, показати што више могућности једне речи [...].

[...] Боље је варирати једну добру реченицу, једну добру слику, добар пример, него низати и додавати нове, празне и бледе слике. На текстове у првим књигама се мора гледати као на имена слика, поводе за слике, делове слика, идеје за слике.

[...] Прве књиге, у поступку и решењима морају имати много малих и великих чуда, много мамаца и провокација, много повода за спонтано активирање деце“ (Радовић 2008: 349).

## ПСИХОЛОГИЈА, ПСИХОАНАЛИЗА И НАРАТИВНА ТЕХНИКА

Јасно је да је оваква поетичка конкретност и минуциозност у разумевању приповедачких стратегија књижевности за децу проистекла из одличног познавања дечје логике, функционисања дечје свести, дечјих погледа на свет, доживљавања, опажања. Поред бројних психолога, педагога и књижевних теоретичара који су му одавали признање када је реч о познавању света детињства и анатомије дечје психе, и сам Душко Радовић често је истицао своју приврженост детињству и вечну носталгију за њим, називајући га, између осталог, животном основом у „којој се дешавају најважније ствари. Касније има мало могућности да се нешто поправи, односно поквари“ (Радовић 2011: 61).

Оваква схватања детињства као парадигматичног животног доба могу бити узрокована техничким, иманентно-поетичким, идејним разлозима, али можда би се могло покушати Радовићевој прози прићи и и са спољашњег, психичког, или чак психоаналитичког становишта.

Психоаналитичка интерпретација третира књижевни текст као манифестациону структуру у чијој се дубини налази скривени психички смисао (Бужињска, Марковски 2009: 53), а људску психу као текст отворен за интерпретацију. Најзначајнији представници психоанализе, који су утицали на формирање психоаналитичке критике и успостављање односа између на-

ративне технике, наративног дискурса и психолошког процеса, били су Фројд, Јунг, Фрај, Диран, Лакан. Иако се њихови радови међусобно лично разликују, у њима можемо препознати један заједнички именитељ, исти супстрат, а то је теза о симболичкој репрезентацији несвесног у књижевним текстовима. „Разлике једино проистичу из тога да ли се психоанализи подвргава сам аутор, или сам текст, с којег прелазак на ауторов живот уопште није поуздан“ (Бужињска, Марковски 2009: 58).

Када је реч о избору између психоаналитичког тумачења текста и аутора, у раду је као центар истраживања постављен сам аутор, при чему је као полазиште анализе одређена широко прихваћена Дилтајева теорија о стварању несвесним: разумети аутора боље него што он сам себе разуме (Бужињска, Марковски 2009: 62). Највећи утицај у проучавању суодноса психоанализе и наративног дискурса остварио је Лакан, који сматра да је основна особина субјекта његова алијенација у означитељу: у означитељу он је мртав, раскомадан, подељен (Бужињска, Марковски 2009: 70). Другим речима, субјекат не може да пронађе означитеља који би био „његов сопствени“, већ увек говори превише или премало.<sup>2</sup>

Наведени психаналитички увиди, који на први поглед могу изгледати као дигресивни пасажии, верујемо, имају велики значај у одгонетању Радовићеве наративне стратегије. Једном приликом је, и то поводом имплементирања значења наслову његове збирке *Поштована децо*, истакао веровање да је пишчева дужност да нешто објави, а дужност књижевних критичара и теоретичара да проналазе скривена значења, чак и она са којима песник није имао никакве везе (Радовић 2011: 139).

И психоаналитичка критика, и увиди самог Радовића, дају нам за право да и овог аутора ставимо под лупу психоаналитичког мерног инструмента и констатујемо да у његовом стваралаштву постоји једно свесно и једно несвесно ја, управо оно ја које ствара, али да у експлицитним коментарима Радовић открива свест о томе да ипак не може свесно да контролише своје стваралаштво.

У том циљу, пре свега треба поћи од покушаја стварања, конструисања, кристалисања погледа на свет самог писца да би се утврдила његова приповедачка позиција. Тако се приликом проучавања бројних биографских, али у првом реду аутобиографских података, намеће закључак да су два аспекта схватања и доживљавања света заправо моделовала и његову приповедачку (и не само приповедачку) уметност: прво је схватање да су

---

<sup>2</sup> Лакан је прошао и испитао (епистемолошки) пут (свога и теоријског мишљења) који почиње у порицању научности психоанализе, тј. могућности њеног објекта (ексцентрични субјект не може бити објект, нема постојаност објекта науке). Ово никако не значи да је Лакан уступило пред неизбежношћу субјективизма. Ексцентрични субјект се најпре и појављује у говору симптома. Коначно, дискурс Другог је несвесно, а код тог Другог субјект очекује сусрет са собом. Но не треба изгубити из вида да овај субјект зна да није тамо где мисли да мисли. (Кордић 1997), преузето са: [www.radomankordic.com/Mogucnosti\\_vrednovanja\\_u\\_psihoanalizi.htm](http://www.radomankordic.com/Mogucnosti_vrednovanja_u_psihoanalizi.htm).

пред бесмислом и беспућем живота сви људи деца, и позив да се насмејемо тој људској немоћи, што чини и сам, посматрајући је из перспективе хумора<sup>с</sup> и друго, схватање света и људи из обрнуте перспективе, тј. из перспективе детињства, или другим речима: логика детињства му је парадигма, доминантно животног доба, животна основа, једина истинска срећа.

Радовић има јединствену способност да аутентични доживљај карактеристичан за најраније узрасно доба вербализује на нивоу одрасле особе, то јест да језичко-симболичку функцију стави у службу инфантилног доживљаја света.

У бројној теоријско-критичкој литератури о књижевности за децу већ је постало опште место да су аутори у том превратничком процесу с половине прошлог века постали дечји партнери и почели да равноправно разговарају с децом. Међутим, аутентичност Радовићеве позиције у овом процесу приближавања и „реконструкцији“ дечје свести, и лакоћа којом његов приповедач прихвата логику дечјег мишљења и идентификује се са дечјом позицијом и на опажајном, и на вербалном, и на когнитивном нивоу, усмеравају правац интерпретације изван иманентног приступа његовом прозном тексту за децу.

Наиме, постаје очигледно да се тумачење Радовићеве прозе мора проширити и на нека гранична подручја изучавања, да се у помоћ морају позвати дисциплине које „на различите начине и с различитим појмовним апаратом“, приступајући књижевности, додирују и нека друга испољавања људске свести. Због свега претходно наведеног, чини се да би од највеће помоћи у тумачењу Радовићеве прозе могла бити психоаналитичка научна апаратура, и то у сегменту трансакционе анализе која је, стиче се утисак, развила инструментаријум који се најадекватније може применити на случај и стваралаштво поменутог аутора. Наиме, трансакциона анализа полази од премисе да се целокупна личност било које јединке састоји од три его-стања – Родитељ, Одрасли, Дете – која су јасно разграничена али међусобно неусклађена.

Ерик Берн, творац трансакционе анализе, сматра да је Дете највреднији део личности, у коме почивају Интуиција, креативност, нагон спонтаности и уживање (Берн 1998: 22). Оно показује два обличја: као прилагођено и као природно. Прилагођено дете се прилагођава родитељском ауторитету, док је природно дете спонтани израз: побуна или стваралаштво.

Одрасли је его-стање неопходно да би се преживело, оно обрађује податке и компјутерише вероватноће разних комбинација и могућности. Оно усмерава активности детета (Берн 1998: 22–23).

Берн сведочи о сложености скривених трансакција – оних у којима су активирани два его-стања истовремено – и то је врста трансакција која је у подлози игара (Берн 1998: 28). Будући да је једно од општих места Радовићеве поетике управо то да је поезија за њега игра, са становишта трансакционе анализе то би могло да означава игру између креативног и инспи-

ративног Детета у њему и Одраслог који га усмерава, комбинује, богати вероватноће израза, што је Радовић истицао као битну наративну технику за најмлађи узраст. Да у Радовићевој личности преовлађује его-стање Дете-та свестан је и он сам, и то врло често понавља. Бројни су експлицитни коментари који указују на ову чињеницу.

Можда на овакво схватање највише указује писац у оном одељку у којем је за њега ДЕТИЊСТВО = ИНДИВИДУАЛНОСТ = ЛИЧНОСТ. Наиме, у одељку „Деца воле смешне речи“ Радовић говори о напуштању периода детињства, дефинишући га (напуштање) као трагичну животну околност, као период када дете престаје да се игра, машта и да сања. Престајући с тим, оно губи своју индивидуалност, а спектар његових животних функција своди се на најбаналније (Радовић 2011: 87).

У истом есеју писац тврди да се после много година вратио својој личности и каже:

„Враћање својој личности за мене значи враћање `свом детињству и једној другој, необавезној логици“ (Радовић 2011: 87). „Када пишем за децу и ја бих волео да сам толико чедан и ослобођен свих калупа и да проговорим из ове своје памети толико чедно и чисто“ (Радовић 2011: 192).

„Били смо људи, или смо остали деца, како хоћете, тек у мени данас није тешко препознати оно негдашње дете, од тога како се обувам до тога како чему се радујем и шта волим. Тешко је поверовати да се за десет или петнаест година може постати човек, или други човек. И то, кад на крају опет подетињимо, доказ је да од детињства никад нисмо били далеко“ (Радовић 2011: 137).

„Човек се другачије држи од детета, има атрибуте одраслог, он носи свој костим и своју маску, а у својој бити, у ономе у чему је најчистији и најневинији – он остаје вечито дете“ (Радовић 2011: 103).

Видели смо како на плану аутобиографског сагледавања сопствене личности и експлицитне поетике Душан Радовић сведочи да је основно его-стање његове личности Дете. У текстовима то се остварује ослањањем на инфантилизам као својесврсну естетику у којој посебно место имају дечје експресивно понашање и говорна комунакација (Хамовић 2008: 50). Радовић тврди да је поезија за децу постала паметнија, а да су средства те памети иронија, пародија, сарказам, цинизам, али чини се да су многа од ових средстава заправо у служби логике инфантилизма, као што су прелогичност или алогичност дечје свести, ирационалност, фрагментарност, анимизам. Она још подразумева и „измишљање произвољних димензија, неразликовање сна од јаве, лажи од истине, непризнавање никаквих конвенционалности“ (Радовић 2011: 86).

Из бројних истраживања могућих утицаја модерних, авангардних поетика на стваралаштво Душана Радовића може се видети на које све начине и у којем обиму су оне учествовале у реализацији ове, може се рећи лите-рарне, транспозиције дечје свести и њених основних механизма. Од техника надреализма Радовић је позајмљивао технику тематског повезивања, која подразумева да се водећа реч или група речи понављају у различитим

деловима текста (што се може упоредити са Радовићевим схватањем о варирању једне речи или реченице, које је примереније дечјем узрасту од употребе многих речи (Радовић 2008: 349)); ваља поменути и симулацију као покушај да се докаже способност репродуковања најпарадоксалнијих, најнеобичнијих вербалних манифестација, што је опет карактеристично за свест најмлађих; употребу звуковних подударности, чиме се постиже пародијски ефекат; изокретање познатих исказа, (Новаковић 2002: 134–135), што је особеност смишљених бесмислица карактеристичних за доба када дете стиче сигурност у објективни поредак ствари и добија жељу да се играва њима (Чуковски 1986:168), а чиме се заправо литерарно подражава алогичност дечје свести.

Утицај руских формалиста се огледа у онеобичавању језичких израза, инсистирању на заумности језика; кубофутуриста у често дословној реализацији језичких израза; футуриста у томе што је поезија игра а песнички текст „футуристичка играчка“, што се у потпуности подудара са Радовићевим схватањем да је књига дечја играчка: „Дечје књиге су као најдивније играчке“ (Радовић 2008: 413). Фрагментарност и анимизам поетски су реализовани честом употребом гротеске схваћене у најширем могућем смислу као спој неспојивог, односно као укидање поретка између живог и неживог, временских и просторних реалности, укидање закона логичко-рационалне стварности, персонификација предмета и опредмећење апстрактних именица, отуђење делова тела и њихов самостални живот.

\* \* \*

Као што је већ истакнуто на почетку рада, погони књижевне теорије и критике свих ових година радили су пуном паром када је реч о стваралаштву Душана Радовића. И својом бројношћу и квалитетом радова дело Душана Радовића привукло је огромну пажњу тумача, интерпретирано је са свих страна, свим расположивим методолошким и књижевно-научним средствима. Зато је ауторка у овом раду покушала да се пробије кроз шуму теоријских, компаративно-аналитичких, дескриптивних, структуралистичких, историографских текстова, у жељи да ово стваралаштво осветли из неког новог угла.

Као можда мање истицана чињеница учинила нам се амбивалентност пишчеве употребе ироније, пародије, парадоксалности, која је у тесној вези са његовим индивидуално-психолошким устројством личности, коју с једне стране користи да би одговорио захтевима „паметније дечје поезије“, да би наставио њен хабитус у једном новом руху, док се, с друге стране, сва ова средства могу тумачити и из угла пишчевог постмодернистичког посустајања и умора од нових захтева које пред књижевност ставља исцрпљеност дотадашњих могућности поступака и техника, потреба изналажења нових изражајних могућности, технолошки развој другачије врсте медија,

све већа глад за визуелизацијом садржаја, усавршавањем аудитивних техника и скраћивањем вербалних форми.

Зато се приступило наличју овог проблема, при чему су полазишне тачке биле сви они сегменти у експлицитној поетици, као и бројним аутобиографским сагледавањима Душана Радовића. Они су препознати као моменти у којима Радовић открива и другу страну своје песничке личности, прилично инертну и незаинтересовану за писање, уморну и исцрпљену, која се препушта досади као основном животном расположењу, која пише по поруцбини, која у исти мах критикује савремено стање у образовању и књижевности за децу, али која у писању види само игру као борбу или отпор досади. Из ових самоспознаја се може сазнати да је „за децу почео да пише из кукавичлука“, да барем једном дневно посумња у себе, да сматра да се уметношћу баве они који имају проблеме са сопственом личношћу.

Међутим, ова склоност ка самоанализи, обелодањавању сопствених најтананијих осећања, доживљаја и мисли везаних за књигу, децу и сопствено детињство допринела је расветљавању личности Душка Радовића и са становишта психичке, па чак и психоналитичке критике, што је први уочио и аналитички „искористио“ наш познати психолог Жарко Требјешанин. Он тезу о унутрашњим конфликтима Душка Радовића прожима на готово цели песников живот, то јест сматра да је у њему веома рано дошло до судара два принципа, патријархалног, очевог, и мајчинског начела безусловне љубави (Требјешанин 2008: 34), затим до сукоба између нејаког тела и развијених мисаоних и духовних способности, сукоба наметнутих образаца мишљења и песничких клишеа које је учио у школи и онога што је сам осећао.

Сагледавајући целокупно дело Душана Радовића можемо закључити да је поменута постмодернистичка поетика умора и исцрпљености највише одраза нашла у приповедним текстовима за децу и у тематском погледу и у погледу наративне технике. У раду је разматрано који су то елементи, а будући да су они уско повезани са психичким аспектом пишчеве личности, одлучено је да се свој рад конципира са методолошких полазишта Бартове „књижевности исцрпљености“, у интеракцији са психоаналитичком теоријом, тачније трансакционом анализом. И једна и друга интерпретативна основа јављају се као релативно нова теоријска полазишта за интерпретацију текста, јер користе бихејвиористичко-научно-теоријску апаратуру, са релативно новим методолошким поступцима и терминологијом. Другим речима, те амбивалентности које се могу ишчитати из експлицитне поетике и аутобиографских одломака Душка Радовића, с једне стране, и његова литерарна транспозиција света детињства и механизма дечјег мишљења с друге, можда се најбоље могу протумачити у духу унутрашњих конфликата на које је указао Жарко Требјешанин, али ако се попнемо једну степену изнад и дубље, тај унутрашњи сукоб можемо видети и као вечиту интеракцију сва три его-стања: Душка Радовића Родитеља, Одраслог и Детета.

Рецимо, реченицу „Почните да тучете своју децу онда када приметите да лице на вас“ можда рационално можемо сагледати једино у духу трансакционе анализе као тзв. „деконтаминацију Родитеља“ јер поруке и обрасци понашања из родитељског его-стања представљају сметњу у его-стању Одраслог (Ристовски 2009). Или, ваља поменути и то, логика трансакционе анализе укључује и често враћање субјекта из садашњости у прошлост. Враћање из садашњег тренутка у прошлост, у его-стање Детета, подразумева непрестан осећај сумње у себе (Ристовски 2009). А сетимо се Радовићевих речи: „Бар једном дневно посумњам у себе“ (Радовић 2008: 17). И овај, али и многи други примери наведени у раду, указују на то да је код Радовића врло жива та интеракција Детета и Одраслог, да је степен успешности његовог симулирања дечјег света вероватно тако успешан због превласти его-стања Детета у њему, из чије перспективе он заправо ствара.

И на крају, после свега изреченог, отвореност Радовићевог дела према разнородним приступима и теоријским сагледавањима, књижевности и књижевним теоретичарима пружа наду да ће и у оквиру постојећих модерних теорија (gender, queer, постколонијалне критике, теорије могућих светова) бити могуће тумачити неке аспекте његове поетике. Међутим, још је јача нада да ће културно-цивилизацијски токови тећи у правцу развоја нових школа, система, метода, техника које ће са своје стране обогаћивати дело Душка Радовића новим приступима, сагледавањима и ишчитавањима, чиме би се оно временом умножавало, продубљивало и преносило с колена на колено као важан део српског културног наслеђа и пламен вечно живе традиције.

## ЛИТЕРАТУРА

- Радовић (2011): Душан Радовић, *На осирву њисаћеј сјола*, Београд: Booking.
- Радовић (2008): Душан Радовић, *Баш сваиша : сабрани сјиси*, Београд: Завод за уџбенике.
- Бужињска, Марковски (2009): Ана Бужињска, М. Павел Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.
- Barth (1984): John Barth, *Literature of Exhaustion*, London: John Hopkins University Press.
- Берн (1998): Ерик Берн, *Коју ипру ипраи*, Београд: Ne&Vo.
- Каменов, Дотлић (1996): Емил Каменов, Љубица Дотлић, *Књижевности у дечјем вршићу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Новаковић (2002): Јелена Новаковић, *Типологија надреализма*, Београд: Народна књига.
- Петров (1970): Александар Петров, *Поетика руској формализма*, Београд: Просвета.
- Чуковски (1986): Корнеј Чуковски, *Од грује до ијеше*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Трифунувић (2000): Лазар Трифунувић, *Сликарски њравци XX века*, Београд: Просвета.
- Љуштановић (2008): Јован Љуштановић, *Песничка антропологија детињства Душана Радовића, Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 13–23.
- Требјешанин (2008): Жарко Требјешанин, Душан Радовић, психолог, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 31–37.



- Хамовић (2008): Валентина Хамовић, Душан Радовић у светлу српске авангарде, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 43–59.
- Јовановић (2008): Славица Јовановић, О Радовићевом књижевном делу за децу, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 69–89.
- Опачић (2008): Зорана Опачић, Игра и апсурд у причама Душана Радовића и Ежена Јонеска, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 145–159.
- Кордић (1997): Радоман Кордић, Могућност вредновања у психоанализи, *Психоаналитички дискурс*, преузето у септембру 2014. са: [http://www.radomankordic.com/Mogucnost\\_vrednovanja\\_u\\_psihoanalizi.htm](http://www.radomankordic.com/Mogucnost_vrednovanja_u_psihoanalizi.htm).
- Ристовски (2009): др Бојана Ристовски, *Его стања*, преузето у септембру 2014. са сајта: [http://www.psihoterapija.org.rs/ego\\_stanja.htm](http://www.psihoterapija.org.rs/ego_stanja.htm).

Ана М. Marković  
The Advanced School of Vocational Studies  
for Education of Preschool Teachers  
Kruševac

## REFLECTIONS OF DUSAN RADOVIC'S EXPLICIT POETICS IN HIS NARRATIVE PROCEEDING

*Summary:* In this paper, we discuss those aspects of Dusan Radovic's poetics, which cannot be inferred from his poetic and auto-poetic articles on poetry for children, relationship between the child and the literature, on the specifications of the child's personality (which is mainly related to his understanding of poetry); however, numerous and diverse texts can be abstracted as a clear poetic testimony that sheds light on the basic features of his narrative of the proceedings, but also on his personality. This process is more or less different from structural principles of Radovic's poetry as well as of the traditional understanding of almost all narrative-logical elements: story, the narrator, plot, characters etc. In this paper, by analyzing the structural elements of a particular story, we prove that Dusan Radovic's frequent abolition of illusion of storytelling, the breakdown of the position of the narrator with numerous extradiegetic moments, strange conception of "characters" who do not hold any shares, fabular flow as a "story about nothing, which keeps itself the power of his style", formed a narrative model as a reflection of "the negation of a healthy poetics, which had long ago forgotten why it had sung, from which life and human reason", as he once defined. In this regard, the paper points to the author's ambivalence about understanding of "literature of exhaustion", exhausted possibilities of literary methods, the end of literature, and aspiration to keep it alive and interesting, speaking from the perspective of a child, but the child has perceived from the perspective of psychoanalytic criticism as ego-state of creativity, lack of inhibition and vividness of spirit.

*Key words:* explicit poetics, childhood, play, boredom, children's consciousness, the literature of exhaustion, a short story, psychoanalysis, transactional analysis.