

Бранко А. Илић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука у Јагодини
Катедра за филолошке науке

УДК 821.111(73).09-93-31 Твен М.

ПОЕТИКА КОМПОЗИЦИЈЕ АВАНТУРИСТИЧКОГ РОМАНА ЗА ДЕЦУ: *ДОЖИВЉАЈИ ТОМА СОЈЕРА* МАРКА ТВЕНА

Ајсџраќи: У раду се разматра модел организовања приповедних целина романа *Доживљаји Тома Сојера* Марка Твена. Указује се на сложену композицију текста, као и на специфичност сужејне обраде фабуле. Показује се да је композиција романа изведена плански у виду симетричне наративне структуре, унапред испланиране ритмике и свесно изграђене динамике приповедања, што, заправо, омогућава да се роман чита у континуитету као узбудљиво штиво, али у исто време омогућава остваривање сложених семантичких потенцијала текста.

Кључне речи: композиција романа, авантуристички роман, роман за децу, Том Сојер, Марк Твен.

0. ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Ако бисмо претпоставили да подразумевани циљ поновног истраживачког читања класика романа за децу мора бити у препознавању универзалних и парадигматских карактеристика ових дела, остварених у стандардним оквирима жанра, онда коначни смисао такве делатности свакако лежи у разоткривању њихове „тајне”, оне која им је омогућила да постану класици – и да буду актуелни и данас. Начин на који један роман (за децу) прекорачује границе столећа и изнова успева да се „обрати” новим генерацијама (најзахтевнијих) читалаца, представља теоријски, књижевноисторијски и критички изазов највише врсте. Наша пажња, у овом случају, посебно је заокупљена прекретничком улогом коју *Пусџоловине Тома Сојера* Марка Твена имају у историји романа за децу, али, исто тако, и чињеницом да ово дело из друге половине деветнаестог века, које се ближи 150-тој годишњици првог објављивања, наставља да заокупља читалачко интересовање широм света. Данас, у вишеструко измењеном друштвеном амбијенту, ово дело потврђује, са једне стране, непревазиђену уверљивост ликова своје приче, усудили бисмо се да кажемо: њихову архетипску утемељеност. Међутим, оно сведочи и о јединственим особинама сужејне обраде фабуле, јер управо она омогућава

да се роман чита са једнаким узбуђењем и почетком XXI века, као и у претходних петнаестак деценија. Лако је наслутити да се иза наизглед једноставних prizора чувеног Твеновог „романа о авантурама једног доброг неваљалца”, крије сложена и сврховита текстуална организација и да се ради о значењски ванредно богатом штиву, захвалном за различите врсте анализе и тумачења.

Наша намера да се аналитички зађе иза граница првог плана и подракуеване семантике овог текста, и да се макар покуша увид у његову интригантну и сложену природу, замишљена је као двоструко постављен интерпретативни захват, као две паралелно планиране и изведене истраживачке перспективе. Оне би, надамо се, омогућиле да се уочи суштинска повезаност композиције самог романа са значењем у њему испричане приче, или, ма колико данас истрошено звучало, језиком руских формалиста речено: да се препозна и истакне фамозна неодојивост *садржине* и *форме* овог чувеног Твеновог текста.

Првој од две истраживачке визуре планираног испитивања одговарао би фокус усмерен према начину „изградње” ликова у роману. Они су изведени као функционални елементи оригиналне тематске замисли (која, уосталом, у великој мери и објашњава прекретнички положај овог романа у историји књижевности за децу). О тако постављеној перспективи читања Твеновог текста једно саопштење је већ раније дато (Илић 2014) и у њему се указује на чињеницу да је популарном америчком романописцу пошло за руком нешто што би на први поглед морало изгледати немогуће: да Том Сојер, у исто време, и остане исти и буде измењен. Наиме, аутор је, са једне стране, успео да његов насловни јунак кроз читав ток романа не изгуби ништа од аутентичности свог несташног детињег карактера и да га, на тај начин, на нивоу парадигме, супротстави типу јунака старијег романа за децу¹. Међутим, паралелно са тим, то дете-јунак кроз низ узбудљивих авантура, иако сáмо несвесно правих димензија и значаја свега што му се дешава, бива тако драматично преображено у смислу свог социјалног сазревања, да се његова трансформација чини озбиљнијом и далекосежнијом од очекиваног етичког узрастања ликова поучних текстова епохе. Склапајући целину доживљаја насловног карактера у један *par excellence* авантуристички роман, наглашено динамичан и узбудљив, постављајући га у специфичне и захтевне односе према осталим важним личностима дела, Твен успева да из другог плана исприча древне приче о поверењу, пожртвовању, верности и милости, и тако свог славног јунака проведе кроз јединствен и узбудљив свет детињства, никада не нарушавајући његову изворну природу и право да буде и (до краја приче) остане дете (Илић 2014).

¹ Као добар пример другачије конципираних ликова навели смо дводелни роман *Хајди* Јохане Шпири из 1881. године (Илић 2014: 289).

Друга интерпретативна перспектива, којој је у целини посвећен овај рад, првенствено је окренута композицији реченог романа, односно чињеници да је управо јединствена организација наратива, сижејна обрада приче у техничком смислу, омогућила да се он може пратити као кохерентна целина, у живом и динамичном ритму, и да на тај начин оствари управо оне семантичке потенцијале који су у поменутом раду побројани (Илић 2014: 289–300). Отуд би овај текст ваљало посматрати као наставак и завршетак раније започетог истраживања или, боље, као другу половину једног целовитог теоријског осврта на најпознатије Твеново дело.

1. АВАНТУРИСТИЧКИ РОМАН КАО ИЗВОРНИ ЖАНР КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Пустоловни роман по дефиницији припада свету књижевности за децу (Живковић 1992: 669). Уколико потражимо романе авантуре који би били окренути старијој читалачкој публици, несумњиво је да се пре или касније морамо наћи у простору забавне или тривијалне књижевности. Наиме, немогуће је отети се утиску да се по правилу ради о штиву које коренспондира са инфантилним делом људске природе, поготове мушке, литератури која одговара неутаживој потреби човека да изађе из оквира прозаичног и свакодневног, у покушају једне врсте поновног оживљавања изгубљеног (или сањаног) света детињства (односно дечаштва). Овај став о суштинској тривијалности авантуристичког романа, у оквиру књижевности намењеној старијем читалачком узрасту, остао је актуелан и данас, упркос постмодерном брисању разлике између „праве” уметности и кича, током друге половине прошлог века (Солар 2010: 327), или чињеници да су тумачи књижевности, међу њима Ролан Барт као несумњиво једно од највећих имена теоријске мисли, често, паралелно са страницама врхунских дела светске књижевности, наводили и примере из такозване „шунд” литературе (Бартов фаворит, као што је познато, био је Флемингов серијал о Џејмсу Бонду). Суд о уметничкој (без)вредности пустоловног романа никада у том смислу није био озбиљно доведен у сумњу, иако се, књижевноисторијски посматрано, понекад радило о текстовима који представљају најдубљи темељ европског романа, као што је случај са средњовековним витешким и пикарским романом, на пример.

Насупрот томе, управо се специфично подручје књижевности за децу препознавало као једино у коме је авантуристички роман, у уже постављеним оквирима, одувек поседовао дигнитет „вредне” литературе. Повезаност света дечје књижевности са маштом и игром и потреба да (дужи) приповедни текстови обезбеде довољно *нарајивне динамике* како би читалац-дете

причу прочитао до краја, подразумевали су да авантура и акција буду важни и неизоставни делови фабуле ових текстова. Осим тога, поједностављена нарација прича за најмлађе одузимала им је могућност претераних сижејних усложњавања. Роман за децу, као најдужи и најзахтевнији приповедни облик намењен посебној читалачкој публици, извесно и мора да буде пустоловног карактера, пошто је то једини начин да се пажња детета задржи на (предугачком) тексту.

Твенев славни роман у том смислу не представља никакав изузетак, и треба рећи да се ради о једном више него узорном пустоловном жанр-облику. Међутим, управо се на овом примеру може уочити чињеница да и у корпусу књижевности за децу, у оквирима наизглед исте авантуристичке романескне форме, са правом треба успостављати разлику између оних многобројних текстова које би такође ваљало означити тривијалним и неупоредиво мањег броја уметнички озбиљно осмишљених, за које можемо рећи да јесу вредна уметничка дела у сваком погледу. Управо питање унутрашње кохерентности приказаних авантура, односно смисла целине коју роман као јединствено дело уобличава, представља кључну карактеристику која, поједностављено речено, одваја зреле уметничке текстове од поплаве књижевних имитација и шунда. Просто низање авантура (а то заправо и јесте основни модел пустоловне приче) задовољило би примарну потребу романа да пажња читаоца-детета остане заокупљена текстом, али би се после извесног броја понављања претворило у бесконачно враћање истог (као што се то може препознати у модерним филмским франшизама које опстају захваљујући непрестаном рециклирању претходних садржаја, и које, по инерцији, трају само док постоји довољна пажња публике). Једноставно речено, за било какво уметничко постигнуће у овом жанру није довољно само смењивати динамичне и узбудљиве догађаје. Потребне су, наиме, још најмање две важне ствари: да приказана збивања буду део извесне кохерентне приче, али, још важније од претходног, да таква прича и сама *нешто значи*.

2. ТРОСТРУКО ПОСТАВЉЕНА НАРАТИВНА ДИНАМИКА РОМАНА

На примеру Твенових *Пустоловина Тома Сојера* јасно се може сагледати у коликој мери сама композиција авантуристичког романа представља високо артифицијелни чин. Роман заиста треба читаоцу да изгледа као „спонтано” низање догађаја, али притом мора да оствари приповедање јединствене и целовите приче. Овиме се захтеви композиције ни издалека не исцрпљују, пошто је потребно обезбедити и одговарајућу ритмику нарације која би, у основи, морала да следи извесну правилност општег типа. Наиме, свакако је неопходно радњу романа водити узлазном линијом: од збивања релативно

ниског степена динамичности, датих на почетку приповедања, према узбуђивијим и напетим догађајима у средишњици, све до врхунца радње постављеног на самом крају (или непосредно пред сам завршетак) приче.

Очигледно је да се дужина текста у овом случају показује као кључно питање. Постићи одговарајућу унутрашњу динамику догађаја који формирају фабулу у краћем прозном тексту, као што су прича или нешто дужа приповетка, не би ни требало да представља проблем. У роману, међутим, поменута стратегија, дословно преузета, крије извесне „опасности”. Наиме, уколико роман крене са превише „пасивном” причом (како би се унапред обезбедио „простор” за касније динамичније догађаје и тако обезбедило да узбуђење расте до врхунца финалних поглавља), прети опасност да на самом почетку буде одбачен од младих читалаца као превише досадан и спор.² Насупрот томе, ако прича започне са сувише динамичним догађајима на почетку, ризикује се да степен узбуђења не може да расте на прави начин, односно друга половина романа почиње да изневерава очекивања које је поставио превише интензиван почетак.

Решење које је понудио Твен данас нам изгледа логично и разумљиво само по себи, заправо као једино могуће. Амерички писац је целину романа *Пустоловине Тома Сојера* композицијски поделио на три обимна сегмента. Сваки широки сегмент текста додатно је подељен на још три целине, или, прецизније, дат је у три различите „фазе” приповедања које понављају онај исти, раније описани, динамички образац развоја радње. Дакле, приповедање заиста почиње од догађаја и сцена релативно ниског интензитета у првом делу сегмента, наставља се збивањима повишене динамике и узбуђења у другом и, коначно, завршава достизањем врхунца у трећем. Међутим, након досегнутог пароксизма читавог сегмента, радња се поново враћа ниском почетном интензитету нове целине. Тиме се постиже да динамичност радње, и њој припадајући доживљај узбуђења читалаца, кроз читав роман имају тенденцију сталног раста, од релативно спорог ритма почетка до врхунца сваке од три целине, односно завршавају кулминацијом последњег, трећег, сегмента који је у исто време и финале читавог романа. Најједноставније речено: Твенов роман је плански подељен на девет делова, организованих по систему 3+3+3, и можемо их замислити као три паралелна приповедна таласа који следе један за другим. У сваком од њих напетост и узбуђење се лагано пењу према привременом врхунцу заплета након чега следи пад (антиклимакс) и поновни успон.

2 Довољно је подсетити се искуства читања романа *Чича Горио* Онореа де Балзака, на почетку средњошколске лектире, и чувеног описа пансиона госпође Вокер датог на првим страницама текста. Детаљни описи и одсуство динамичких мотива учинили су да највећи број младих читалаца никада није прошао даље од првих тридесетак страна (не успевши тако да сазна да након „убиствено досадног” почетка следи ванредно динамичан и врло узбудљив роман).

Укратко препричан редослед поменутих елемената био би изложен на следећи начин: први сегмент романа почиње *Уводним њојлављем* на који се надовезује сцена фарбања ограда (релативно ниског интензитета), затим се наставља недељном школом и урнебесним збивањима у цркви (повишен интензитет догађаја) и коначно завршава сценом на гробљу, односно убиством доктора Робинсона као завршним, најдраматичнијим чином, на који се непосредно надовезује суочавање дечака (Тома и Хаклберија Фина) са ужасом онога што су управо доживели.

Након досегнутог пароксизма прве трећине Твен враћа динамику романа на релативни мир и успорени ток дечачке „гусаријаде” (бекство Тома и његових пријатеља од куће и одлазак на Мисисипи) који означава почетак другог сегмента. Треба напоменути да се овде ради о критичном тренутку сижеа, пошто су, при преласку на другу трећину романа, очекивања читалаца повишена драматичим завршетком претходне целине. Антиклимакс почетка другог сегмента тражи да динамика догађаја буде убрзано појачавана у наставку: отуд након мирног почетка следи олуја на реци, потрага за дечацима, лажни парастос у цркви и „васкрсење” бегунаца, као средишњи део сегмента повишеног интензитета и, коначно, долази до новог врхунца у сценама на суђењу Мафу Потеру, са преокретом и новим суочавањем главног јунака са његовим (архи)непријатељем, чиме се и завршава друга трећина романа.

Други и последњи динамички антиклимакс у роману представља и увод у његов завршни сегмент: у првим поглављима последње целине поново откривамо релативну пасивност радње мотивски повезане са почетком летњег распуста. Међутим, спори темпо се нагло мења (јер се налазимо у последњој трећини приче) Томовом и Хаковом потрагом за благом (средишњи део трећег сегмента), да би завршна кулминација и уједно финале читавог романа било дато у чувеним сценама у пећини. Са три паралелна таласа, својеврсним синусоидама у развоју наративне динамике, Твен успева да задржи пажњу читалаца и, у исто време, обезбеди тражену градицију интензитета догађаја током читавог романа.

Важно је истаћи и чињеницу да унутрашња ритмика приповедања коју смо управо описали, изведена на принципима троструког таласастог раста динамике радње, остаје прикривена иза једноставног низања пустоловина датог у првом плану текста, онаквог какво читалац најпре очекује у роману авантуристичког типа. Наиме, она није ни наговештена спољашњим знацима и у том смислу у тексту не постоји било каква очигледна подела на веће целине (као, на пример, издвојени први, други и трећи део). Композиција романа је формално дата искључиво кроз континуирано низање поглавља која следе једно за другим, обележена редним бројевима, и којих је укупно тридесет и шест. Међутим, уколико упоредимо формално обележену

композицију (главе романа) са претходно описаним унутрашњим ритмом распореда догађаја, откривамо изненађујућу чињеницу: сваком од три поменутог сегмента припада тачно по дванаест поглавља. Готово математичка прецизност и наглашена симетричност сведоче о свести аутора да ритам нарације следи образац који може да се упореди са музичком партитуром. Показује се да управо строго уређено наративно ткање Твеновог текста, његова својеврсна „сижејна текстура”, омогућава читаоцу да на основу оствареног ритмичког пулса приповедања причу прати као јединствену и узбудљиву целину. Можемо рећи да на овај начин изграђен приповедни образац формира извесну дубински постављену ритмичку основу текста, својеврсни шаблон преко кога бивају „ткани” и остали важнији слојеви романа, управо они који га чине истинским уметничким делом.

3. ТРИ „ПРИПОВЕДНА ТАЛАСА” И ЧЕТИРИ „МИКРО-ПРИЧЕ” РОМАНА

Формална уређеност наратива и паралелизам у развоју радње, колико год могли бити занимљиви онеме који их није приметио приликом читања (а, иначе, тако су вешто сакривени да се на њих никада и не обраћа посебна пажња), сами по себи не морају да донесу очигледну уметничку корист. То што анализа открива прецизан и детаљно разрађен план нарације, осим што потврђује раније већ поменуто ауторову свест о артифицијелности романескног причања, још увек не подразумева успешан ефекат и јасну сврху такве делатности. Права вредност Твеновог поступка не огледа се у строгој и планској уређености композиције по себи, већ управо у начину како овај писац ту уређеност даље користи, односно у његовој способности успешног преплитања различитих техничких и тематских планова приче.

Треба додати и да се поменуто симетричност „наративних таласа” никако не исцрпљује у истоветном броју поглавља која им припадају. Они се подударују и у нечему што указује на важнију замисао од постизања унутрашње кохеренције и јединственог ритма приповеданих догађаја: наиме, препознајемо намеру да се простор збивања у роману укључи, осим у формирање специфичне динамике приповедања, и у симболички, односно значењски аспект описаних сижејних делова. Отуда први део сваке целине (дакле, најспорији ток радње) по правилу креће са отвореног простора и под ведрим небом: улица, двориште, обала реке Мисисипи, поље изван града; други део (динамичнија радња, напетији догађаји) означен је уласком у затворен простор: то је црква и у првом и у другом сегменту, а напуштена кућа са сакривеним благом у трећем; и коначно трећи део (најнапетија радња, врхунац узбуђења) одвија се у скупљеном и најчешће мрачном простору: гробље

(први сегмент), препуна судница (други), пећина (трећи сегмент и уједно завршетак романа). Твен показује завидну вештину у томе да се унутрашња динамика догађаја и напетост радње остваре и нагласе самом сценом, простором у коме су јунаци збивања смештени.

Наговештавајући ефекте филмске монтаже, он своје ликове из широких и отворених пејзажа поступно води према тескоби затворених, мрачних, скучених и клаустрофобичних простора у којима ће се одиграти драматичне и судбоносне сцене њихових животних прича, симболички наговештавајући излазак на светлост и у отворени простор као спасење и победу.

Међутим, најзанимљивија тачка анализе приповедања у чувеном Твеновом роману тиче се, заправо, начина како је описани, троструко поновљени, наративни ритам низања Томових пустоловина омогућио да се прича о главном јунаку не представи само као пуки след његових авантура, већ као сложена, вишеструко постављена мозаична целина којом је исписана повест јунакове социјалне самоспознаје.

Као што је већ речено у претходном саопштењу (Илић 2014: 294–299), поменута повест о Тому Сојеру ненаметљиво је дата кроз приказ индивидуалних, одвојених, паралелних односа које он успоставља са осталим важним личностима приче и управо се кроз тако изграђену мрежу појединачних релација према *Друјом* може пратити скривена драма његовог друштвеног сазревања.

Друји у овом роману смишљено је представљен кроз четворку *деуџеро-ионисџа* које није тешко препознати и издвојити од осталих *ејизодних* ликова у дословном смислу речи. Ради се, наравно, о четири кључне особе Томовог детињства: Тетка Поли, Беки Тачер, Хаклбери Фин и Индијанац Џо (у функцији мајке, девојке, пријатеља и (архи)непријатеља). Са сваким од ових ликова понаособ главни јунак, кроз читав текст, развија јасно диференциран однос и свако од њих, условно речено, има *своју причу* у роману. Могло би се рећи да је сложени процес Томовог социјалног узрастања дат управо кроз укрштај ове четири засебне, али међусобно повезане приче. Њихова посебност је у склопу целине снажно наглашена: свака прича почиње одвојено од осталих у одговарајућем тренутку уводних поглавља; све трају паралелно, пошто је за њихово пуно развијање потребан простор читаве књиге (али и да би се избегла фрагментизација романа) и, коначно, завршавају се сукцесивно до самог краја текста мотивацијски покрећући једна другу. Отуд је могуће препознати и извесну хијерархију у редоследу и начину како су повезане на нивоу сижеа читавог романа: прва је прича о Тетка Поли, друга о Беки Тачер, трећа о Хаку Фину и, коначно, четврта о Индијанцу Џоу (Илић 2014: 294).

Тек када се сагледају и упореде технички прецизно изведена наративна ритмика романа, коју смо на претходним страницама покушали да

описемо и његова дисперзивно дата тематска вишеструкоост, исказана кроз четири одвојене приче, уочава се сва сложеност, али и потпунији смисао оригинално грађене композиције *Пусилоловина Тома Сојера*. Наиме, почетак и завршетак сваке од поменутих микро-прича „померен” је у односу на фиксирану симетричност динамичких таласа нарације. На то указује већ и чињеница да постоје само три наративне целине, а четири унутрашње приче романа, односно њихово неслагање је неминовно, а „преклапање” нужно. Микро-приче, за разлику од прецизно грађене динамике низања догађаја, нису једнаке дужине и међусобно су преплетене и асиметричне. Свака од њих поседује сопствену линију развитка која креће од формалног приказивања односа који поменути ликови успостављају са главним јунаком (онаквог какав је дат на почетку приче), а завршава се пароксизмом препознавања праве вредности и дубине смисла тих односа. Другим речима: схематизам композицијских сегмената који смо претходно описали, таласасто кретање догађаја, не подударе се са тематским уређењем романа. Управо сложена оркестрација уклапања развоја сваке од четири различите приче са технички прецизно изведеним ритмом смењивања догађаја омогућава да се превладају критична „места преласка” у оквиру композиције – када се са догађаја високог интензитета (кулминација једног наративног сегмента) пређе на „пасивни” почетак следећег.

Добар пример је прва од четири приче, „Тетка Поли” (*Прича о мајци или Прича о њоверњу*) која започиње са првим, а завршава се двадесетим поглављем романа (Илић 2014: 295), односно њена кулминација претходи динамичком врхунцу другог сегмента композиције (XXIV поглавље). Као прва започета она ће се прва и завршити, али њено финале неће се поклопити ни са привременим врхунцем радње коју обележава урнебесна сцена парастоса тројици несталих дечака (XVIII поглавље). Пошто права кулминација другог сегмента тек треба да се досегне Томовим храбрим сведочењем у судници, Твен мајсторски смешта финале *Приче о њејшка-Поли* пар поглавља пре тога, заправо између две важне тачке наративног темпа, укрштајући сижејну и мотивацијску синусоиду приче. Тиме аутор успева да одржи јединствени ритам приповедања и, у исто време, мотивацијски припреми две ствари: природни наставак друге тематске микро-приче (развој односа са Беки Тачер), али, не мање важно, и Томов изненађујући поступак на суђењу Мафу Потеру.

Сликовито представљено: сиже је организован тако да се преко позадине коју формирају правилне и симетричне синусоиде основне композиције (раније поменуте три целине романа) уцртавају графици четири микро-приче који сустичу један други, а да се никада у потпуности не поклапају. Ова динамична вишегласност Твеновог текста омогућава да он из другог плана делује као сложена и хармонична структура, остајући при том,

у првом плану, све време непретенциозно постављен као једноставни авантуристички роман.

4. ЗАКЉУЧАК

Када смо за наслов овог рада позајмили део наслова познате књиге Бориса Успенског (Успенски 1979), употребљеног, у овом случају, у нешто другачијем теоријском контексту, намера је била да се директном асоцијацијом укаже на вишеструку важност композицијске поставке романа као најдужег приповедног облика и на наглашену артифицијелност уметничког текста уопште. Наше истраживање било је окренуто композицији авантуристичког романа за децу, а показало се, у случају *Пустоловина Тома Сојера*, да овај жанр има сопствену сложену поетику. Захтеви који стоје пред ауторима оваквих текстова много су сложенији од примарне потребе да се млади читалац заинтересује за причу и добро се забави. Права уметност успева да се оствари и у оквирима наизглед наивног и сасвим непретенциозног приповедања.

Наравно, то постаје очигледно тек у тренутку када се читалачки сретнемо са правим мајсторством и када схватимо да се налазимо пред крајње комплексним приповедним делом. Начин на који је аутор успео да обезбеди да његов текст остане занимљив и читалачки узбудљив детету-читаоцу током више од века трајања и притом буде уобличен у причу која открива најдубље истине о међуљудским односима, сврстава овај роман међу ремек-дела светске књижевности, не само као првенац и почетак жанровског низа, већ као ванвременски класик и узор-роман у сваком погледу.

ЛИТЕРАТУРА

- Живковић (1992): Драгиша Живковић (главни и одговорни уредник), *Речник књижевних термина – 2. доуњено издање*, Београд: Нолит.
- Илић (2014): Бранко Илић, Књижевна конструкција детета-јунака кроз мрежу социјалних односа (лик Тома Сојера), *Савремена књижевности за децу у науци и настави: зборник радова*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 289–300.
- Солар (2010): Миливој Солар, Како говорити о постмодернизму у књижевности?, *Укус, митови и њоетика*, Београд: Службени гласник.
- Успенски (1979): Борис Успенски, *Поетика композиције; Семантика иконе*, Београд: Нолит.

Branko A. Ilić
University of Kragujevac
Faculty of Education in Jagodina
Department for Philology

THE POETICS OF COMPOSITION OF ADVENTURE NOVELS FOR CHILDREN: *THE ADVENTURES OF TOM SAWYER* BY MARK TWAIN

Summary: The paper deals with the model of organization of narrative elements in Mark Twain's novel *The Adventures of Tom Sawyer*. The complex composition of the novel and its specific "syuzhet" are emphasized. It is concluded that the composition of the novel is characterized by intentionally symmetrical narrative structure, rhythmic and narrative dynamics, which makes it an interesting material for a continuous reading; at the same time, complex semantic potentials of the text are revealed through reading.

Key words: composition of novel, adventure novel, novel for children, Tom Sawyer, Mark Twain.