

РЕЦЕПЦИЈА РОМАНА ЗА ДЈЕЦУ

Апстракт: Рад представља кратак осврт на литеарнотеоријске и методичкометодолошке предиспозиције развоја романеског литерарног жанра, како на домаћој, тако и на страниј литерарној сцени. У наведеном погледу, рад садржи својеврсни пресјек тематскомотивског и стилскокомпозиционог спектра романа за дјецу и младе, посматрајући схватање примарних његових квалификатива из перспективе књижевних теоретичара, али и романијера. Динамизам умјетничког казивања и необични мотивски сплетови истичу се као најпрепознатљивије особине квалитетног романа за дјецу, које умогоне утичу на његову поуздану рецепцију при готово свим узрасним нивоима.

Кључне ријечи: интерпретација, роман, дјеца, маштовитост, рецепција.

Романи за дјецу разликују се од романа за одрасле по одређеним структурним и умјетничким квалификативима. Готово по правилу, роман за дјецу у композиционом смислу мора бити „плошан”, не смије бити превише сложен и „дубински”, са компликованим и комплексним фабулативним, мотивским, идејним и осталим сферама. Истовремено, таквом композиционом профилу треба да одговара проблематика која чини фабулативни нуклеус дјела – свијет предметности романа за дјецу мора бити веома богат и разноврстан, ништа мање него што је случај са романом за одрасле. Он обично обухвата различите међусобно контрастиране стварносне и фиктивне аспекте: однос село–град, добро–зло, доколице–обавезе, равнодушност–љубав, храброст–кукавичлук, непојмљиву реалност – схватљиву имагинативност... Које год феномене и преокупације да писац одабере за предмет свог романа, истовремено мора испунити његов једнако важан принцип функционисања, а то је динамизам умјетничког казивања.

Свеједно да ли је ријеч о радњи или стању, о збивању или расположењу, ритам приказивања, умјетничке слике које се смјењују, низови мотива, њихове везе и узајамности, у дјелима ове врсте су брзи и динамични.

У квалитетним романима за дјецу, њих покреће нека унутрашња невидљива сила, извјесна „тајна енергија”, која није својствена дјелима друге врсте. Ово важи подједнако када се ради и о тзв. „чистим формама” и типичним структурама или о граничним врстама између којих је понекада тешко успоставити видљиву линију разликовања. У односу на роман за дјецу, такви су, примјера ради, авантуристички, фантастични, вилински и још неке врсте или подврсте романа.

Ако писци – аутори романа за дјецу не усложњавају предмет у структурно-композиционом смислу, а такав предмет би било тешко и оптерећујуће пратити, они дају маха осталим димензијама и развијају нека друга својства у својим књигама из овога круга. Тенденције могу бити различите, од родољубља експонираног, на примјер, у Ђопићевом роману *Орлови рано леће*, до савремене технофантастике у дјелу *Хало небо* Чеда Вуковића. У оваквим прозама удио маште је најчешће велик. Без икакве практичне техничке провјере, Жил Верн (Jules Verne) је замишљао релације или изуме који ће се показати као реално могући више деценија након његове смрти.

Израз и реченички склоп у романима, као и осталим прозним остварењима из ове групације, могу бити поједностављени, што је условљено потребом да представе и слике буду јасније и комуникативније, при чему не смију бити оптерећене компликованом терминологијом. Познато је искуство да провјерени и „тешки” писци, какви су, примјерице, Достојевски или Крлежа, и поред тога што нису избјегавали да пишу о дјеци, у њима нијесу имали поуздане, нити бројне читаоце. Њихова читалачка публика „регрутује” се махом из свијета животно и интелектуално комплетних и формираних личности.

Тим поводом Зорица Турјачанин наглашава: „Дјечји интерес заокупљен је видљивом димензијом ствари, акцијом, садржином људских преображаја. Зато роман остаје углавном вјеран фабули, што, наравно, не укључује разноврснију скалу обликовних поступака, измијењену технику и технологију транспоновања животних података у литерарну чињеницу дјела. Зачаравање стварности врши се лиризацијом, поетизацијом, емоционалним ресурсима приповиједања, који на одређен начин остварењу ове врсте увијек дарују нешто од наивности бајке. Таква умјетничка профилизација не противурјечи животу, него истине сагледава из другог угла, са искуствених позиција дјетета које у себи носи свој космос у настајању” (Турјачанин 1983: 81).

Роман за дјецу прибјегава поступцима и конвенцијама које, по мишљењу Милована Данојлића, отварају простор и дају маха наивистичком духу. Тај дух наивизма нипошто не значи упрошћавање погледа на живот и његове манифестације или инфантно поимање догађаја – он, заправо, представља онај исконски помак у стваралаштву који сликовитошћу,

искреношћу и необичношћу одликује народни мит, легенду или било коју другу врсту усменог предања. Свијет романа за дјецу јесте свијет у коме су сама дјеца најчешће главни протагонисти. Овдје се често укључују и сложене релације, на примјер – дјеца и одрасли, посебно однос дјете према родитељима, дјеца и друштво, тј. колектив, дјеца и њихов однос према разним социјалним категоријама и слично. Домен њиховог дјеловања је скопчан са еруптивном маштовитошћу и енергијом којима се „храни” сваки добар роман за дјецу. С обзиром да дијете или дјеца преузимају главне позиције у структури романа, то је и сам роман најчешће прожет инвентивним и несмиреним духом оваквих главних јунака. Овдје се сусрећемо са такозваном „сфером надградње” – то је онај наоко невидљиви слој атмосфере или доминантне „климе” у роману, из којег се поуздано сазнаје на који узраст и на какву публику такве књиге рачунају.

Романи за дјецу могу имати, као примарне, разне функције. Поред већ наведене родољубиве, овдје могу да буду инкорпорирани и друге – педагошка, васпитна, сазнајна, забавна, образовна... Пракса је показала да, када је било која од ових или неких других функција много видљива, она бива истакнута, наглашена, као теза. А романи са тезом нијесу квалитетна и умјетнички успјела дјела. Зато је далеко сврсисходније када се тенденција осјећа, али не и – види, када је затворена или прикривена, када духом својим „провејава” и има је свугдје, а тешко је идентификовати у било којем појединачном детаљу. У сваком роману из категорије на коју се овдје мисли, главна тенденција треба да буде она која у ствари није никакава тенденција, а то је – умјетничка.

Познато је да понекад границе између романа за одрасле и за дјецу нијесу издиференциране, без обзира што се романи за дјецу издвајају као посебна категорија. Било је писаца који ово искуство нијесу уважавали или нијесу имали слуха за њега – за њих се као кључно и готово једино питање постављало да ли је неко дјело довољно умјетничко и у ком смислу јесте такво, као и која су његова умјетничка својства. Ако се питање постави на овај начин, особито ако се оно апсолутизује, онда као да се брише граница између романа за дјецу и романа за одрасле. Из ове поруке, односно из овога искуства, као да се жели рећи: не пишу се романи за одређену публику (дјеца, старци, радници, сељаци и сл.), већ о наведеним предметима, идејама, ликовима као њиховој инкарнацији.

Заговарајући споменуто полазиште, Марсел Пруст (Marcel Proust) је писао: „Бесмислено је писати књижевност намењену искључиво радничкој класи или деци [...] Предмет наших књига, суштина наших реченица треба да буде нематеријална, никако не у оном стању у којем га налазимо у стварном животу, напротив. Наш стил, као и епизода, треба да буду саздани од прозрчане грађе наших најбољих тренутака” (Пруст 1975: 91). По

Прусту, дакле, нијесу значајни предмети о којима се говори, већ језик, стил, дух којим се исказује изабрани свијет предмета. На једном мјесту Пруст се пита: „Зашто сматрати да треба писати лоше и говорити о Француској револуцији да би нас разумео електричар?” (Пруст 1975: 91).

Овај књижевник се, дакле, залаже да писци не селекционишу читаоце, већ да сваки писац пише за једну, општу и јединствену публику, што подразумијева да се у њој самој врше одређене диференцијације према појединим својствима њених дјелова – према култури, образовању, традицији, афинитету, духу, итд. На овом мјесту вриједно је нагласити да се не ради о лошем, умјетнички невриједном писању. Када се ради о контексту у којем се разматра проблематика романа за дјецу у овом раду, онда се мисли обратно, на умјетнички добру литературу, односно романе. Због тога се и јављају одређене појаве којима се ремети могући геометризам у тој сфери. Тако, на примјер, романе за дјецу *Кроз џусџињу и џрашуму*, *Тимур и његова четва* или *Орлови рано леће* могу да читају са уживањем и одрасли, налазећи у њима бројне елементе којима ће остати одушевљени, у највећој мјери – оригиналност и занимљивост умјетничке нарације.

Са друге стране, срећемо појаву да многи романи за дјецу, гдје спадају и неки од врхунских, свјетски познатих остварења, нијесу настали са тенденцијом да буду строго намијењени дјецу као публици. Такви су, на примјер, романи *Гуливерова џуџовања*, *Робинсон Крусо*, *Двадесет хиљада миља џод морем* или *Зов дивљине*. „Поседно је снажан развој дјечје књижевности у нашем стољећу” – наглашава Милан Црнковић – „толико снажан да се каткад чини да је дјечја књижевност производ најновијег времена. Такав развој је присилио књижевне историчаре и критичаре да се посебно баве њоме и озбиљно је изучавају, а наметнуо је и школи да преиспита своје програме на темељу којих се врши литерарно образовање дјеце. Но тада нужно искрсавају питања: јесу ли сва дјела која данас улазе у фонд дјечје књижевности заиста вриједна и намијењена дјецу? Шарл Перо (Charles Perrault) је своје бајке причао у салонима и користио се њима у борби против класицистичке тематике, браћа Грим гледала су у бајкама израз народне душе, Андерсен је, додуше, често причао приче дјецу својих најбољих пријатеља, али је у својим причама и згодама нашао најбољи израз за све што је носио у себи... Гдје је онда граница између дјечје књижевности и књижевности уопште?” (Црнковић 1980: 12).

У највећем броју случајева, ријеч је о романима који су током времена изгубили поједина своја обиљежја која су их везивала за културне, историјске, политичке и друге моменте важне за период њиховог настанка. Изгубивши своју првобитну идеолошку, расну, пародичну или неку другу конотацију, они су током деценија остали лишени обиљежја која су се указала као оптерећења. Истовремено – једноставношћу, сликовитошћу и

прецизношћу умјетничког исказа постали су препознатљиви и прикладни за дјечји узраст, њихова интересовања и доживљај свијета.

Бројни психолози бавили су се питањем коју врсту романа у поједином старосном узрасту дјеца најрадије „конзумирају”. Према одређеним статистикама, у раздобљу од осме до десете године се најчешће јавља интересовање за реалистичке текстове у којима су главни јунаци дјеца и животиње. У препубертетском раздобљу, од десете до тринаесте године, преовлађује тежња за узбудљивом литературом авантуристичког садржаја, као и за љубавном, узбудљивом и мистериозном тематиком научнофантастичног арсенала. У овом узрасту постоји најизразитије испољена опасност од литерарног шунда и некритичког „гутања” остварења сумњивог квалитета. Након тринаесте године књижевни укуси су извјесним дијелом формирани, па се у овом узрасту често јављају интересовања за путописе или романе у којима се описују различити крајеви свијета.

Након четрнаесте, ученици често кришом ишчитавају тзв. „забрањену литературу” са еротским и ласцивним садржајем. Овакву подјелу, наравно, нужно је схватити као врло условну, јер она у високој мјери може да варира од многобројних фактора – утицаја средине, интересовања и зрелости дјетета, читалачких навика, његовања књиге у породичном окружењу и слично. У оваквом контексту Слободан Ж. Марковић испољава властито гледиште о феномену рецепције романа за дјецу: „Књижевно дело открива чари рада и игре, отвара питања и омогућује одговоре, оспособљава за одгонетање загонетки са којима ће се дете у животу сусретати, али и учи оним знањима која ће му помоћи да боље види, да што потпуније осети и разуме појаве око себе и њихове вредности. Дете млађег узраста прима уметничку реч веома емотивно, а тек у пубертетско и постпубертетско доба стиче способности за интелектуални и естетски доживљај књижевног дела. У том распону упознаје се човек и развија хуманизам код детета” (Марковић 1998: 42).

Успјели романи намијењени дјецу обично посједују стваралачки осјећај за аутономност и субјективност умјетничке наративе, смисао за игру и изразиту емотивну обојеност, што су заправо и битне особине дјечјег поимања свијета. Уопште, постоје бројни фактори који се у овим или оним релацијама и случајевима испостављају као круцијални да би се таква остварења допала дјецу, да би их она могли доживјети, осјетити и инкорпорирати у сопствено животно искуство. Акционост је такође важно својство како за актере дјечјег романа, тако и за његов фабулативни слој који најчешће обилује изненађењима, наглим обртима и неочекиваним расплетима. Такво испољавање јунака и ситуација у овој врсти романа одговара провокативности дјечјег духа, као и изразитој радозналости и потреби за учествовањем у догађајима.

Последњих деценија дошло је до наглог лансирања романа са научнофантастичним садржајем у сферу књижевне продукције. Рекло би се да се оваква дјела често испостављају као „мач са двије оштрице” из разлога што из ове области потиче гомила литерарног шунда који се штампа у јефтиним магацинима, пружајући сурогат науке и научних квалитета. Са друге стране, научнофантастични романи књижевника који су уврштени у школске програме предвиђене за образовни ниво основаца, на челу са чувеним Французом Верном – представљају не само литературу високих домета, већ и кључ за разумијевање система по којем функционише овај жанр. По суђењу Нова Вуковића, „фантастична прича ствара један вид логичке дезоријентације и потхрањује превазиђене представе, налазећи наоко стабилно мјесто у контексту стварног свијета” (Вуковић 1989: 259). Јунаци научнофантастичног романа су обично људи који су се натпросјечним физичким и менталним особинама издигли изнад осредњости, али којима готово увијек и дате околности „иду на руку”, чинећи их бићима са скоро чудесним или барем схватљиво чудесним својствима.

Дјеци је област научне фантастике најчешће блиска, јер – осим тога што им пружа неслућена продирања у до тада неприступачне и „закључане” свјетове, ослобађа их дугачких увода каквим се одликује класична литература, монотоности опширних реченица и описа пејзажа, дугачких унутрашњих монолога, морализаторства, етичких судова и осталих наративних елемената. Насупрот томе, област научне фантастике омогућава им бројне рецептивне предности: живост нарације, брзину ауторског приповиједања, невјероватне умјетничке призоре од којих застаје дах, чудесне и наизглед логичне спојеве стварносног и имагинативног, литерарне јунаке који су на првим страницама окарактерисани као добри или лоши, сажете и прецизне описе, изразито присуство дијалога и обично срећан завршетак, којим се награђује добро а санкционише зло.

Пишући о литерарном „хепиенду”, Зорица Турјачанин наглашава да романи за дјецу могу, али не морају да одишу овим поступком у свом разрјешењу. Подвргавајући структуру романа за дјецу прецизнијој анализи, она налази као примарне пет слојева структуре: „Када је роман у питању, онда треба тежиште аналитичког захвата ставити на пет основних елемената структуре: позицију приповједача, фабулу, композицију, грађење личности и језик”. Притом треба имати на уму да језик у пјесничком дјелу представља „суштинску структуралну компоненту”, па га због тога ваља посматрати не као лингвистичку чињеницу, него као језик у његовој умјетничкој, креативној функцији (Турјачанин 1978: 41).

О специфичности романа за младе инструктивно је писао Христе Георгијевски, нагласивши да „роман за децу и младе испољава константну изменљивост, па се не може подвести под поуздане категоријалне системе

[...] Роман за децу и младе нема ону ширину кореспондентности са другим књижевним родовима и снагу асимилације сазнања из друштвених наука (историја, психологија, филозофија, социологија) коју поседује роман уопште (Георгијевски 2001: 40–41). Према овом запажању и искуству, доминацију одређених тема и садржаја условљавају ванкњижевни фактори, чиме може да буде угрожен естетски значај форме јер се језик таквих остварења подређује језику идеологије.

Литература

Вуковић (1989): Ново Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Подгорица: Универзитетска ријеч.

Георгијевски (2001): Христе Георгијевски, Српски роман за децу и младе – поетичка питања, *Детињство*, 2/3, XXXVI, 40–41.

Ђурчинов и др. (1981): Милан Ђурчинов, Никола Кољевић, Твртко Куленовић, Зденко Лешић, Новица Петковић, *Модерна џумачења књижевности*, Сарајево: Веселин Маслеша, Свјетлост.

Марковић (1982): Слободан Марковић, *Зайиси у њојавама књижевности за децу*, Горњи Милановац: Дечије новине.

Пруст (1975): Марсел Пруст, Позвање уметника, у књизи: *Рађање модерне књижевности*, Београд: Нолит.

Турјачанин (1983): Зорица Турјачанин, Методички приступи описивању у настави изражавања, у: *Описивање у настави усменој и писменој изражавања*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Црнковић (1980): Милан Црнковић, *Дјечја књижевност*, Загреб: Школска књига.

Sofija Kalezić-Đuričković
Faculty of Montenegrin Language and Literature
Cetinje

RECEPTION OF CHILDREN'S NOVELS

Summary: The paper deals with particularities of children's novel as a literary genre and its reception in primary school. It also raises the question whether the genre primarily evolved with a tendency to be intended for young readers or children eventually became the main recipients. The dynamism of artistic narration and unusual motifs are highlighted as the most recognizable features of a quality novel for children, which greatly influences its reliable reception at almost all age levels.

Keywords: interpretation, children, novel, reception, imagination.