

## РЕАЛИСТИЧНИ ПРИПОВЕДНИ СИЖЕ (У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ ЗА ДЕЦУ)

*Айстѝракић:* Књижевна критика подразумева да лирска песма за децу мора да буде ограниченог обима и једноставне форме и садржаја како би одговорила функцији. Наша намера је да на примерима из српскога песништва – Владе Стојиљковића, Милована Данојлића и Бране Црнчевића, структурно-семантичком анализом осветлимо лирску песму за децу, другачију од тих очекивања, која настаје од елемената, средствима и поступцима другог жанра. Ослањамо се на трансфер другог жанра за успостављање уметничког времена песме, које реалистичним сижеом чини њен уметнички простор доступним малом читаоцу, тј. време прошло о којем излаже чини уметнички садашњим за њега. Такве су песме настале иновативним облицима организације лирскога текста, понекад и редукованим средствима драме у стиховима.

*Кључне речи:* сложена песма, нарација, прича-догађај, прича-опис, сиже.

### УВОД: ПРИЛАГОЂЕНОСТ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ

Контроверзна тврдња по којој поезија за децу треба буде одређена критеријумом филогенезе уноси асимптотичан разлог који нарушава поетику жанра, и то не само на једном нивоу – (А) према дистинкцији детета и одраслога човека и (Б) према различитим узрастима детета, при чему имамо у виду три периода: (1) до школе, (2) школски узраст пре и (3) током адолесценције. Редовно се сматра да је дело прилагођено детету оно које по карактеристикама подсећа на традицију епохе романтизма, при чему се имају у виду селективни елементи књижевнога дела који готово да и не припадају поетици књижевнога дела у ужем значењу (линеарна фабула и јунак):

Скраћена или поједностављена фабула, уобичајена схема карактеристичних особина и поступака јунака, логички јасан заплет и расплет, битно запажене

и јасно представљене појединости и, по правилу, срећан крај, јесу његова препознатљива својства. Специфична стилизација, ред излагања, местимице стајаћа места, као и уобичајена техника, упосебљује његову општу физиономију (Петровић 2011: 203).

Ако под „општом физиономијом” књижевног дела за децу подразумевамо уобичајени ред ствари, онда се највећи број појединачних наслова овога жанра могу обухватити оваквим начелним описом, упркос томе што је он у предворју поетике. Поставља се питање да ли постоје и како се сагледавају дела која превазилазе чак и овако безобално одређен жанр и, нарочито, ако се посматрају у референтнијим оквирима поетике. Нема особите разлике између перцепције дела прозе, поезије и драме за децу, у сваком од њих је реч о прилагођавању књижевнога света на лак и једноставан начин претпостављеној „дечјој логици” и степену интересовања, мада су, зацело, у овом погледу најкомплекснији песнички састави. Стога је антиципирана краткоћа обима, одсуство сложених изражајних средстава и стваралачких поступака, као и познатост представљених ситуација, у теоријско-критичким описима свих врста пројектованог субжанра, главни ветроказ непротивречнога тока радње. Овде не расправљамо о делима која у време настанка нису била намењена најмлађим читаоцима, како у усменој тако и у писаној књижевности, него су то временом постала, јер то може бити и са разлога дијалектике ванкњижевних фактора. Не скрећемо пажњу ни на то што су извесна књижевна остварења за децу од самога настанка једнако лектира и одраслога читаоца, зато што ни то није предмет превасходно поетичке анализе, мада су у понуђеним примерима препознатљиви.

Из тог поједностављенога приступа, у сврху читалачке доступности и јасноће, критички и теоријски прилази делима књижевности за децу редовно оперишу фабулом као централним теоријским појмом. Фабула је у таквом светлу обухваћена на вишем нивоу од оних поетичких појмова са којима је најуже повезана (сиже, тема и мотив). Аколи избегнемо нејасноће, од једнога века, у различитим дефиницијама фабуле и сижеа, чак и противречности међу њима, у теоријским одређењима, разноврсност дефинисања, наратија показује претпостављену тежишну тачку настанка књижевне стварности, која се једнако односи и на књижевност за децу, поглавито на нетипична песничка остварења већега обима. Није ли то управо црта инваријантности када се доказује и на својеврсним – специфичним и неуобичајеним, наизглед оним облицима који противрече очигледним својствима жанра? Дакле, у случајевима оваквих песничких остварења за децу имамо посла са извесном врстом приповедачког говора, и то са развијеном наратијом, при

чему је то и услов песничкога поступка, односно нарочитих захтева једноставности и јасноће песничког дела младом читаоцу.

## ФАБУЛА, ТЕМА, МОТИВ, (ЛИРСКИ) СИЖЕ

У настојањима да дефинише нијансе и односе сижеа и фабуле, А. Н. Веселовски преваходност опредељује концепту сижеа. Фабула у његовим погледима не носи поетичку тежину, иако се може реконструисати из књижевнога света, у елементарном значењу се суштински не обзнањује на идејном плану. Систем противречних градивних елемената књижевне конструкције Веселовског не подразумева фабулу и сиже него сиже и мотив као конструктивну везу, те је у том случају сиже одређен кроз мотив – „опште је одређено кроз посебно”. Из тога су уследиле две комплементарне дефиниције мотива које имају темељ у обема врстама стварности – објективној и књижевној: а) мотив представља формулу која је на извору друштвености давала одговор на недоумице које је природа на сваком кораку стварала код људи или је утврђивала најживописније утиске о објективној реалности, оне који су се учинили важним или поновљивим и б) представу мотива, много пре структурализма, као елементарне јединице приповедања која је давала фигуративне одговаре на разноврсне захтеве примитивног ума, односно свакодневног запажања (Захаров 1984: 136). Веселовски тако даје општу слику основне тематске јединице књижевнога текста, а последично питање везе и редоследа у сижејној целини означио је као *комплексе мотива*, при чему су сижеи сложене шеме, у чијој се слици препознају карактеристични чинови људскога живота. У томе би, можда, могла да се потврди опсервација о књижевном делу за децу као остварењу са лако препознатљивим ситуацијама из свакодневног живота уколико занемаримо симултаност фантастичног и реалног доживљаја стварности код деце. Суптилнијим увидом у дефиницију Веселовског према овом отклону о доживљају стварности код деце може се, условно, закључити да ту постоји аналогија са поетикама реализма и романтизма – Веселовском је најближа објективност првонаведене и књижевни доживљај детета субјективности првонастале стилске епохе. Заправо, цела истина је парадоксална, књижевност за децу, особито у песмама „дуга стиха”, подразумева књижевни догађај као рудиментарну а књижевни поступак као посредовану природу књижевног света дела.

Дакле, и у основи песничког приповедања стоји догађај, а његова естетска изложивост на апстрактном нивоу је тема приповедања. Природни ток догађаја (фабула) и тема налазе се у међусобном односу претварања једног

у друго. Тема је елемент уметничког садржаја која се остварује у сужеу, претварачком елементу књижевног поступка, и отеловљује се динамично у процесу дијалектике значења. Само успостављење теме остварује се у књижевно-уметничком концепту, она је апстрактна и статична, представља мање-више верну скицу приповедачког плана. У математичкој представи, будући да је реч о средствима анализе, између теме и сужеа сликовито се може замислити основна геометријска разлика слике и тела, уз оградe због поједностављења које собом редовно носи аналогија. Ако и стоји да је тема део превасходног плана аутора, анализом већ створенога, тј. прочитаног дела, њена статичност се не мења – под дефинисањем појма подразумева се пресек повезаних јединица значења онога што је исприповедано, разликујући је притом од процеса приповедања, односно, од динамике њенога развијања. Увођењем измењивости књижевних ситуација, односно, смештање унапред замишљене и статичне теме у „живи живот” уметничког света називамо сужеом. Улазећи у радњу тема се онтологизује, тј. уметнички оживљава – одуховљује (Левитан, Цилевич 1990: 233). Још је М. М. Бахтин дефинисао књижевно дело као дијалектичко јединство *приповеданој* догађаја и *приповедања* догађаја, раздвајајући појмове фабуле и сужеа. Независно од облика, усменог или писаног, дело настаје говорном активношћу учесника у уметничкој комуникацији, где је начин одвијања уметничког обраћања Бахтин свео на приповедање. Његове непосредне идеје основа су постструктуралистичке наратологије, са главним представницима Ж. Женетом, П. Рикером и В. Шмитом, која проучава *сужејно-приповедне јединице*. Суштина разматрања ових научника су типови техника приповедања, кроз које аутор обликује своју *слику света, штачку ледишта* (Фјодоров 2006: 31–32). Однос фабуле и сужеа може да буде разноврстан, то зависи од уметничког поступка, али и од позиције у коју је стављен читалац према свету књижевног дела, као и од нивоа читаоачеве естетске свести. Ни супротност између категорија сужеа и фабуле није увек нужно противречна и/или диференцирана. Суже и фабула могу да се одвијају једним или углавном истим током уколико су ограничени искључиво на континуирано развијање радње, када редослед приповедања ни на који начин није супротстављен временском току, а није нарушена ни међусобна условљеност приповеданих догађаја. Међутим, степен умешаности фабуле у сужејни ток даје разлога да се одређена књижевна дела сматрају мање фабуларним или нефабуларним – по правилу су то лирска дела, која су овде предмет наше пажње.

Лирски суже је пре изнуђено средство конкретних анализа књижевних дела, заправо, оперативне потребе да се нешто што је осетно у лирској песми и именује теоријским називом који је одомаћен макар у другом књижевном

жанру, у недостатку аутентичног термина поетике лирике. Штавише, сиже сугерише управо на супротан карактер од онога који носи песнички текст. Празнина која се попуњава све чешћом употребом сижеа у вези са лириком, иако још није преовладала код већине, говори о његовој насушности и у анализи поезије, само се поставља питање непротивречне утемељености с обзиром на то да су лирика и епика давно одређене суштинском разликом која значајно потиче из њихове (не)сижејности. Један од карактеристичних ставова подразумева сиже у лирској поезији као приповедање које је епскога типа, квантитативно и квалитативно ограничено карактеристикама лирске врсте. То својство се односи на посебну врсту лирске поезије у којој преовлађује начело пластичног приповедања, суштински је реч о елементима епске фабуле укључене у дело лирске врсте (Копилова 1982: 108).

У схватању сижеа, усмереном на уметничку функцију песничкога дела, не одваја се сиже од естетске структуре догађаја, међутим, и овде је присутно раздвајање сижеа од субјекта, сиже је ограничен *сфером објекта* (Левитан, Цилевич 1990: 233). Сликвито на овом нивоу изгледа једна концепција из раног формализма која је овом појму одрицала природу објективних околности фабуле, која је померила сиже у говорни слој књижевног догађаја. Ако се каже да сиже представља везе и односе у вербалној динамици, онда је тада у *сфери субјекта*. И ту је још једна напомена која упућује на присуство сижеа у лирском тексту, а то је да фабула нагомиланим детаљима претрпава или врши закрчење сижеа (Тињанов 1929: 511). Поетички још прецизније се објашњава одвајање сижеа од тока догађаја, догађајни слој се дезинтегрише у целосној интеграцији књижевног света, у „стварању унутрашње форме, у систему сликовних поступака”. На различите начине, адекватно индивидуалном таленту, универсализује се акцидентна природа појединачног догађаја, чиме појам сижеа превазилази границу саме динамике догађаја, на крају се изједначујући са композиционим склопом песничког дела, када се издвојени елементи трансформишу један у други будући да је све у делу функционално (Грехњов 1977: 5).

Радикалније разумевање особености лирског сижеа чини преношење тежишта са објективних односа на субјективне. Специфичност сижеа није у наративним везама уједињеним са емоционалним него обрнуто: у емоционалној вези „индивидуалних веза” (догађајних и недогађајних); ова веза је асоцијативна – сиже је ток емоција. Стога се концепт лирскога сижеа сасвим преноси са објекта на „лирску композицију”, на сâм догађај приповедања а не приповедање догађаја (Гаркави 1975: 17-18). Према овом природном следу остале разраде појма лирскога сижеа представљају нијансе које

стављају акценат на одређене, већ дефинисане моменте овога појма, некада додељујући значај вербалној реализацији а други пут саме догађају који је послужио за трансформацију у лирски сиже. У ма којој интерпретацији, у крајњој тачки се ради о значењу које је концептуализовано на апстрактном нивоу а догађај је његова животворна реализација. Илустративно би се то могло представити као континуитет мисао→реч→догађај, односно њихов заједнички интегритет у емоционално обојеној стварности, где ниједан од тих нивоа сасвим не губи свој изворни карактер. „Полазна тачка лирскога сижеа је тренутак схватања одређене појаве или догађаја од стране јунака који је у *стању лирске конценџрације*” (Сиљман 1977: 7-13). Одређења лирског сижеа, на овај начин, не крећу се превасходно у смеру детектовања приповедачких или драмских сижеа, будући да су они очигледни када постоје, већ ка проналажењу поетских својства у њима, према томе ни остали очекивани нивои попут јунака, који је у поезији утеловљен у апстрактном *јесничком „ја”*, или *књижевној времена*, као и да ли је *догађај из спољашњеј* или *унутрашњеј* света, о којима би се могло говорити, нису делови нашег општег рама сижеа.

## ТИПОВИ НАРАЦИЈЕ И СИЖЕ У ЛИРИЦИ

Однос субјекта и објекта, њихова наспрамност, има антрополошку димензију приповедања, потиче из мита, из његове непосредно-интуитивне свести обележене нерашчлањеношћу примитивног мишљења и јединством носиоца радње, распадом тог јединства настаје нарација која се двоји на *дирекџан* и *индирекџан* говор. Нарација даје структурну омнипотенцију бинума – на плану двострукости *меџафоре* према *алеџорији*, затим форме која првобитно у усменом ритмичком систему није знала за разлику прозе и поезије – *мелоса* према *реџиџаџиву*, на плану времена или простора – *овоџа* наспрам *оноџа*. Рационализацијом се губи сливена једноставност а успоставља комплекснији утицај сликовнога говорно-ритмичког нивоа, када више не бива само *сликовна* већ постаје и *јојмовна*. Пут настанка прозе заправо се показује њеном спонтаном интериоризацијом у поезији (Фејденберг 1987: 248-272). Из мита тако излазе два основна начина развијања радње: *јриџа-оџис* и *јриџа-гоџаџај*. Та два начина приповедања, одређена према садржају, мада редни, по типу су и наспрамни, те може бити речи о два самосвојна начина развоја фабуле, што значи: о два типа сижеа – *јриџоџевном* и *нејриџоџевном*. Таква подела сижеа темељи се на говорној организацији текста, што следи и из класификације дискурса: *јриџоџевање*,

*описивање, доказивање*, из антрополошки константних облика доживљаја (Живковић 1992: 141).

Насупрот причи-догађају стоји лична прича-опис, за лирику уобичајенија, из које следе директнији и сублимнији мисаоно-емоционални ставови. У тој врсти приповедања не долази до промена које произлазе из развоја догађаја – из квантитативних разлика које се манифестују на јунаку, већ његовим квалитативним променама у низу разноврсних ситуација које би се могле препознати као карактеристичне друштвене и културне позиције обликоване у мање-више сталним језичким формама. Таква је песма „Пример за углед” Владе Стојиљковића која за просторни оквир има школску учионицу, док је по другој оси неодређена будући да не постоји величина измењивости тока времена у којој се лирски догађај збива. Написана је у слободном стиху, као монолог који антиципира слушаоца, тј. читаоца песме, са пролегоменом у првој строфи коју бисмо могли да назовемо и „лажним” догађајем, и са акцентом на почетак антидогађаја у другом стиху. У том уводном делу песма већ има свог књижевног јунака, а он је представљен у сасвим познатој, готово друштвено нормираној слици одличног ученика и послушног детета које у школи мирно седи у првој клупи:

Гледам онога Цоку [1]  
што увек седи мирно  
напред у првој клупи  
испред саме катедре

(Кебара 2005: 94)

Даље се не развијају епизоде једне књижевне радње у којој је назначен главни протагониста, не постоји континуирана фабула; својствено лирском делу, ту је низ квалитативних психолошко-емоционалних промена које су, ипак, припремљене квантитативним увећањем, углавном, кумулативних ситуација које мозаично попуњавају и појачавају јединствен главни сиже. Насупрот колоквијалности језичких средстава, као и препознатљивости постигнутих слика, које сугеришу на приповедни карактер излагања, Стојиљковићева песма је лирском организацијом текста на многим језичким нивоима – књижевно-стилском, морфосинтаксичком, семантичком и фразеолошком, написана у високом песничком регистру. Друга строфаида, од шест стихова, својеврсно је истицање онога што је дато у првој у неутралном опису, а то је постигнуто различитим средствима анафорског понављања у прва три и поетском синтаксом у закључним исказима наредна три стиха.

Стилска фигура понављања на почетку стиха поновиће се и у почетних шест стихова последње строфаиде опетовањем одричне речце „не”, где се апофатичким одрицањем говори какав јунак песме јесте, од седмог до деветог стиха конклузивно се потврђује његова узорност, а у завршна два освешћује дечја завист „приповедача”. Структурна редупликација истих и сличних средстава на два краја песме конструктивна је варијација нефабуларног лирског сижеа наслеђена из приповедачког искуства:

из матиша пет [2]  
 из географије пет  
 из физичког пет  
 одакле год га погледаш оно саме петице  
 укратко вуковац  
 од првог разреда па скроз

Не псује [10]  
 не лаже  
 не бије се  
 не галами у биоскопу  
 не спушта се низ гелендер  
 не вири кад се цуре пресвлаче после физичког  
 узоран дечко све у свему  
 немаш му шта замерити  
 он просто нема мане  
 и управо ми зато иде на дубреге  
 у неограниченим количинама

(Кебара 2005: 94-95)

Крај последњих стихова друге – „па скроз”, везника и прилога, и девете строфаиде – „не”, одричне речце којом се подељено потврђује први и одриче други део те целине, пример су аутентичног разговорног стила говора који је овом амбиваленцијом драматски претворен у емоционално засићен лирски говор. На нивоу поетске синтаксе, у погледу развијања лирског сижеа, најзанимљивије су строфаиде, по две од два и од четири стиха, у којима су различити типови напоредних и зависних реченица. Оно што их чини својеобразним заправо је синтаксичко својство, подељене су у посебне целине, мада би, заједничким значењским усмерењем, у прозном тексту извесно биле део једног неподељеног параграфа, а у овом примеру је преломљена једна сложена реченична конструкција у две строфаиде – пету и шесту, да би се цела поетска слика кадрилала и учинила следственијом и експресивнијом.



Променом интонационог рељефа са већег на његов мањи реченични састав, добија се емоционално обојена песничка синтакса, а у тако преломљеним реченичним деловима долази до изражаја и синтагматски интонациони рељеф (Миновић 1980: 118-119). Реч је о типичним исказима разговорне комуникације, који се различитим синтаксичким конструкцијама надовезују и комплетирају целовитост теме у функцији сижеа:

Код куће скупља марке [4]  
и прави моделе једрилица

Како све стиже не знам [5]  
али заиста стиже

и још му богома остаје времена [6]  
да игра с нама кошарку  
или фудбал,  
или шта већ буде кад се скупимо

Има бицикл страшан бицикл [7]  
и кад га замолиш дај један круг  
даје без речи  
нема проблема

(Кебара 2005: 94-95)

Поступком лиризације, прозаизмима обележенога, колоквијалног говора, песнички језик је на бираним местима попуњен жаргонизмима и сленгом ђачке популације, са нарочитом пажњом за меру, и то изразима који су надживели привременост одређених генерација („матиш”; „ааа овај дечко има штофа”, „нема проблема”; „и није цинкарош”, „не откуцава никог”; „и управо ми зато иде на бубреге”; „у неограниченим количинама”). Исто тако, у већ помињаном првом делу последње строфе, стилизоване су уобичајене забране родитеља и васпитача, у песми подвргнуте неутрализацији, у изјавним реченичним исказима („Не псује”; „не лаже”; „не бије се”; „не галами у биоскопу”; „не спушта се низ гелендер”; „не вири кад се цуре пресвлаче после физичког”), а они се надовезују на самостално, издвојено „не” којим се завршава претходна, десета строфаида. Према томе, одсуство једне непрекинуте радње надомештено је континуитетом многих вредносних описа понашања лирског јунака и многим континуитетима елемената, средстава и поступака, чак и граматичких, једног нефабуларнога сижеа.

Спољашња фабула је сведена на минимум или сасвим изостаје, те сиже не може ни да буде организован на развоју потпуне радње, догађаји учествују само у траговима издалека. Само одвијање приказаног света заостаје, време престаје да игра водећу улогу, сажима се као у лирској песми. Простор постаје главни координатни систем. Сиже приче-описа је низ згуснутих слика које су причвршћене лајтмотивима изграђеним асоцијацијама, а не узрочно-последичним везама. Занимљив пример је и песма „Бајка о старом сну” чији сиже је оваплоћење философеме о незнању, у којој апстрактна мисао задобија форму стварнога догађаја, шури догађај је само нека врста носиоца идеје:

Сви су на свету знали  
Да је његова памет без дна  
И да нема тога што Стари Сан не зна.  
Досадило је то неким другим мудрацима  
(Његовим бившим ђацима)  
му дошли у госте, на парче сира и хлеба.  
После вечере су казали:  
„Сви веле да сте најпаметнији човек под капом неба,  
Можемо ли да вам поставимо једно питање?”

„Питајте!”

„Ваша је памет без дна,  
Ви знате куд води сваки путељак, свака цеста,  
Све је то врло лепо, али, реците нам, из места,  
Шта је то што Стари Сан не зна?”  
Запрепастио се Стари Сан, изненадио се, стао.  
Од муке није постао црвен него грао,  
Шта не зна није знао!

(Црнчевић 2008: 19)

Насупрот лирској поезији наравице у којој је, у већој или мањој мери, осетна радња и протагонисти те радње, примереније карактеру овога жанра је оно што се уобичајено назива „чистом лириком”. Чак и за сасвим кратке песме за децу редовно је својствена макар редукована фабула испуњена током неког спољашњег догађаја који је, по нечему, парадигматичан. Но, нас интересује и она лирска поезија, циљано: за децу, у којој је присутна тек опипљива стварност искуства, унутрашњи свет човека, дат ван конкретних околности, без фабуле у елементарном погледу, поезија за коју можемо да

тврдимо да је обимом и сложености превазишла једноставност од које смо кренули у овом раду. Са таквим остварењима уопште се ређе сусрећемо у поезији, а када је у питању предмет нашег интересовања, она су, на први поглед, противречна његовој поетици. Реч је о песничким саставима за које са пуно разлога можемо да закључимо да су *нефабуларни*, можда и примереније – да имају, тек наговештену, *џачкасиу фабулу*. Целосност у таквим песмама се не темељи на једном кардиналном догађају, ма каквим поступком сижејно представљеном, већ само на јединству душевног рефлекса, оствареном ритмичком организацијом стихова. Ипак, апстаховањем конкретне фабуле у „чистој” лирици уопште не изостоје сиже. Све песничке фразе бесфабуларних песама носиоци су одређених душевних покрета који представљају психички, тј. унутрашњи сиже, а заједничком везом – својеврстан ланац менталних ситуација објективизовних говором, који се појављује у тексту лирске песме као тварна и разумљива стварност искуства или стања душе (Кожин 1964: 427).

Очигледан пример „чисте лирике” која је наратијског типа са *џачкасиим сижеом* представља песма „Прозори” Бранислава Црнчевића. Песма увелико обимом превазилази уобичајени тип лирске песме за децу, написана је у дугом стиху, од разноврсних елемената, са дигресијама, чак и текстом у заградама, средствима и поступцима који чине сложену структуру песничкога текста. Иако превасходно приповедним говором изложена, она припада књижевном роду лирике будући да је декларисана принципом лирскога изражавања за који су карактеристичне аутентичне асоцијативне везе, док је то у епици увек радња установљена на узрочно-последичним везама. Догађаји који се потенцирају нису спољашњег типа да би се могли репродуковати као фабула, већ искључиво унутрашњи импулси, њима се, преко психичких доживљаја, посредују идејни аспекти на духовном нивоу. У том погледу подразумева се и присуство фигуративнога израза који се темељи на двостепеној језичкој комуникацији. Место нараторовог стајалишта је централна мотивско-тематска јединица песме, песничко „ја” се налази иза прозора, мањих, већих или још већих, у различитим просторним и временским позицијама и опсервира свет који је могуће спознати отуда. Тип говора којим саопштава своја виђења са таквих места је описан, наратијски, али интонацијски и ритмично – лирски, у свакој целини, које су обимом неједнаке, селективно се римују одређени стихови, но и у комбинацијама унутарње и спољашње риме:

Шта све може да се види са првог спрата,  
Са петог, седмог, деветог, трећег —

Са малог неког прозора  
Или са прозора који је још већи од већег?  
Свеједно када гледате, данас, сутра, јуче,  
Може да се види облак (некад личи на главу,  
некад је као рука као кука),  
Облак је изнад луке, испод облака је лука,  
Два капетана лучка враћају се са ручка  
(са два ручка),  
За њима трчи кучка,  
За кучком трчи куче.

(Црнчевић 2008: 62)

Претпостављени „прозор” је својеврсни калеидоскоп у коме се преслажу песничке слике које настају слободном фантазијом, и које су изазване моментима претходних ситуација, имају одређену псеудофабуларност иако не говоре о конкретним догађајима, некада се чак и наглашава да су то могућности одређених виђења догађаја, па може да се говори о типу сужеа који се темељи на *лирској модалности*. Све те маштом сугерисане ситуације говоре у прилог томе да њихово оживотворење настаје у читалачкој реализацији, онако како савремена антрополошка наука објашњава разлику између предписивног човека који је разумевао да човек живи „споља према унутра”, док савремено схватање претпоставља обрнути смер, „*to jest da je njegov vanjski život pod vlašću unutarnjih sila*” (Супек 1979: 111). У светлу настанка наратије, у овој песми се обелодањује њено порекло у савременим приповедним обрасцима где је очигледна дистанца субјекта и објекта као носилаца радње (Фрејденберг 1987: 254). Аутор износи слике из свог унутрашњег света, али он није идентичан њима, обраћа се у другом лицу множине, шта више, апострофира могућности са којима се читалац (некада – митски слушалац) може поистоветити, морфосинтаксички се успоставља модалност сужеа:

И то какво куче!

Можете ићи уз пругу и низ пругу,  
Можете прећи све пруге,  
Нигде нема кучета које толико личи на дугу  
А има очи лепше од сваке дуге.

Очи су му шарене, па округле,  
Таквих очију нема на целој Земљиној кугли,

На две Земљине кугле!  
Посебно што их нема на две Земљине кугле –  
А сасвим посебно што су капетани у њима уживали  
И ма колико чудно изгледало,  
Користили су их као огледало  
Кад су се умивали. То овако изгледа:  
Куче лежи право (не на леђима, не на боку!)  
Леви капетан огледа се у левом, а десни у десном оку!  
То посебно!

Ето, такво куче  
Можете да видите данас, можете сутра,  
Могли сте да видите јуче!

(Црнчевић 2008: 62–63)

Даље се потпуно укида могућност фабуле, али не и сижеа, јер песник установљава нова стајалишта онога који приповеда, изменом његове позиције динамизује се ток сижеа, јер се кумулативним сликама нових ситуација добија утисак просторног, а у претходно цитираним стиховима експлицитно назначеног – и временског кретања:

Шта још може да се види са првог спрата,  
Са петог, седмог, деветог, трећег —  
Са малог неког прозора  
Или са прозора који је још већи од већег?

(Црнчевић 2008: 63)

Идући крају песма доноси мноштво исприповеданих слика и све више сложених песничких решења којима се приповедање обликује у лирски текст, притом не губећи него и више умножавајући експлицитни састав персонажа песме. Самом завршницом песме остварује се уоквирена форма приповедања, која је остварена повратком на сцену са истим јунацима у сличној ситуацији оној спочетка песме:

А сутра?  
Сутра се опет два капетана лучка враћају с ручка,  
За њима трчи кучка,  
За кучком трчи куче.  
Сутра се опет дан, као сладолед на сунцу, топи  
И ноћ долази да сваке очи склопи.

И свако мора да спава, и свако мора да сања  
И мрав, и звезда и Тања.

(Црнчевић 2008: 65)

Чак и у „чистој лирици”, бесфабуларној песми каква је претходна, постоје неки јунаци, који уистину нису протагонисти фабуле у дословном значењу, али јесу важни носиоци сижеа реалистичнога приповедања. Њихова занимљивост за наше погледе тим је већа што су ови протагонисти претпостављене стварности која је објективизована, ситуације која је на почетку песме фантазија – шта се све може видети са разних стајалишта у различитим периодима дана, када је на крају опетована, она је извесна акламација реалнога догађаја, јер све што се понавља представља одређену сталност и у такву догађајност се не може сумњати. Објективност лирскога јунака доводи се у сумњу онда када се мери учешће аутора у лирском делу, зато што је јунаку у овом случају сужен простор будући да је за лирику својствено субјективно изражавање мисли и осећања, при чему је значај спољашњих, објективних односа значајно умањен или сасвим уклоњен. У лирици притом долази до изједначавања или потпуног разликовања, зависно од научних стајалишта, као и од конкретних примера у песмама, *лирској јунака, њесничкој „ја” и аутора њесме*, као и модификованог концепта *лирскога субјекта* који би био сасвим применљив на фигуративну структуру, пошто „ја” не поседује сижејно-биографске „стабилне црте”, карактеристичне за лирског јунака као таквог (Новиков 2018: 67-78).

У претходном примеру описан је бесфабуларни сиже који је заснован на маштовитим претпоставкама догађаја који се понављају као свакодневне устаљене радње ако се посматра с прозора неке вишеспратнице. Јунаци који су носиоци тих поновљивих ситуација нису актери стварне фабуле, они су нефункционални у погледу њеног развоја, део су сижеа-описа која се своди на ликовне детаље (портрет, ентеријер, пејзаж), на „уметнуте” и ванфабуларне елементе (ретардација) са споредном улогом у сижеу таквога дела у којој су концептуализоване појаве са малим или без обележја конкретног дешавања. Насупрот томе, у основи сижеа-догађаја значај је на деловању јунака, па у таквим сижеима најчешће постоји напета интрига, разграната фабула, књижевни конфликт. Особен склоп једне и друге врсте сижеа остварен је на јединству јунака у песмама Милована Данојлића „Овај дечак зове се Пепо Крста” (прича-опис) и „Разболео се Пепо Крста” (прича-догађај), које са песмом „Крста Пепо после болести”, меланжом оба поменута приповедна сижеа, представљају пример уланчане песничке нарације иако су свака за

себе аутентични примери самосвојних поступака. Све три ове песме, које представљају природан след, обимом су на граници песме дугога стиха, али су заједно и више него парадигматичне у том погледу, као и елементима, средствима и поступцима.

Прва песма је опис стања:

Овај дечак зове се Пепо Крста.  
Он станује у последњој улици у великој каменој кући.  
Његов тата је џамбас коме су у једној тучи  
одсекли пола увета и два прста.

Овај тужни дечак зове се Крста Пепо  
од мајке Лизе и оца Хохохонда.  
Па лепо.  
И шта онда? [...]

(Данојлић 1999: 11)

Друга је развој догађаја:

Разболео се Пепо Крста,  
једне мрачне ноћи кад су облаци наносили буру,  
заболела га глава, груди, крста?  
добио високу температуру,

Код кревета бди мама; светиљка дрхти кроз тмину,  
и ветар, око зидина, као пас љутит кевће.  
Дошао и Џон Хохохонд, отпасао револвер, скинуо шеширчину,  
стао уз кревет, велики као брдо, и почео да трепће. [...]

(Данојлић 1999: 13)

Трећа је комбинација прва два типа:

Два месеца је Пепо лежао у кревету,  
И јутрос ишетао на снег где се светлост ко сребро точи.

Сунце блешти по дрвећу, по целом белом свету,  
Млечни зимски зраци заслепљују му очи.

Размишља дечак о сунцу као о лепој причи,  
Која се дуго преноси и кроз сећања множи;

На мангупску фуруну сунце личи,  
Стално гори, а нико га не ложи. [...])

(Данолић 1999: 15)

Сиже постигнут описом је личан и посредан, чак и када се односи на одређено дешавање реч је о ситуационом догађају, опису уобичајеног а не појединачног, а сиже настао приповедњем догађаја, не само поступно, већ и типолошки је супротстављен, те можемо да говоримо о равноправним начинима одвијања фабуле, о два типа сижеа: неприповедном и приповедном, о њиховим уметничким функцијама и естетским могућностима. Ова класификација сижеа заснива се на начину вербалног, говорног распоређивања. Сиже је увек заснован на два елемента, мења се њихов однос, хијерархија (Фјодоров 2006: 33). У сижеу трећег примера Данолићевих песама заступљени су значајно и описивање и догађање, они примарно обављају различите функције: описују или приповедају догађај, али у јединственом лирском сижеу који је засићен мисаоно-емоционалним садржајем, социјалним и сазнајним моментима дефинишу заједничку тему.

## СУБСИЖЕ

Док је у прозним делима или уопште у онима која припадају епском роду уобичајено разумевање сижеа као распоред фабуле, у лирским делима је, уз то, осетна и улога елемената, средстава и поступака који имају помоћну функцију. Посредничка улога у структури песничког текста је сложенији вид организације који можемо да означимо као *субсиже*. Више неголи за који други начин изражавања, лирској нарацији је својствена дихотомија искуственог и универзалног, где универзално не мора ни да буде истакнуто, оно се подразумева и као одређени фон искуства. У центру такве лирске песме редовно је лирски херој, тј. његов унутрашњи свет – мисаоно-емоционални слој, у којем се сублимно остварује сижејни ток (Сиљман 1977: 9). Нарација у лирској поезији има могућности да лирског јунака учини актером догађаја који су неспојиви или чудесно спојени, да успостави њихов конфликт или сагласност, из чега настаје семантички простор песме. У песми „Где је Цица” постоје два лирска јунака који „учествују” у догађају на два нивоа, на једном је описана антиципација, тј. забринутост Цицине мајке због тога што је њена кћерка отишла да купи хлеб а не враћа се неуобичајено дуго – што се изван те бригае није ни збило, док је други ниво разрешење по Цицином



повратку – са детаљима шта је стварно било, који се ни у чему не поклапају са мајчиним страшним визијама:

У неко црно доба, на крају улице,  
Плану доја познате хаљинице:  
– Ево Цице!

И мама, која је очајавала све док је зној не проби,  
Стално измишљајући непознате кривце,  
Брзо се размаха по спаваћој соби  
И покупи све изгубљене живце...

„Забога, Цицо, где си досад била?  
Ниси се ваљда у црној земљи крила?  
Брже би дошла из седмогодишњег рата...  
– Четири сата. Молим те, четири сата!”

Цица трепће, у чуду се чуди,  
Трепће и њена хаљиница, плава па бела;  
Што су ти чудне маме, и људи:  
– Овај прекор она није предвидела.

Четири сата? Каква четири сата?  
Оно јесте, стајала је једно време поред пута,  
Док су се дечаци-рвачи хватали око врата,  
И то је трајало – па... једно четири минута.

(Данолић 1999: 21)

У песми „Како шета стари професор” актуелизовано је сећање професора приликом шетње на случај од пре десет година када је наишао на децу која су играла фудбал. Оно што повезује садашњост и сећање, у погледу на рације, заправо је његова свакодневна шетња, али на нивоу естетике лирскога исказа то су песничке фразе: „– Бог убио, лопто, ко те измислио!”, „Бог те убио! / Тако матор, а полудио!” којима се остварује паралелизам различитих положаја лирскога јунака у сижеу песме, у првој је лирски јунак строги професор а у другој – истоветној, нашао се у улози маторца који је подетињио. Дакле, лирски сиже поседује приповедну основу, обележену простором и временом, али су места естетског праска постигнута лирским средствима. Фабула постоји, али је сиже сложенији и од једне и од две, какогод исприповедане, радње. У сижеу значајну улогу имају и унутрашњи свет, тј. мисли и осећања јунака, песничког „ја” и/или аутора, односно – лирског хероја, који

могу бити на разним нивоима језика и песничког израза – звучног и сликовног, укључујући самоспознају, културни текст и контекст:

Збуњен, обневидео, чуо је  
Псовку, али се није стидео,  
– Да је шутнуо – шутнуо је,  
И Бобек би му позавидео.

И продужи стари професор низ улицу,  
Деца, крај лопте у центру, утонуше у ћутање,  
Само је ветар пиркао у танку фрулицу,  
У неком врту, на крају неке путање.

Одмах потом, клицање радосно чуо је.  
А да је шутнуо – е, вала, шутнуо је!

(Данојлић 1999: 18)

Догађаји приповедног сижеа увек имају јасне просторне и временске параметре, а доминира време, које служи као видљиво оличење развоја догађаја, радње. Композиционо, веза догађаја у фабули је узрочно-последична, остварује се у фабуларном низу, а основна природа лирскога догађаја и начин његовог излагања ствара многоструке могућности реализације и естетске савршености. Приповедни сиже приче-догађаја омогућава да се спознају закони бића у њиховој динамици, јунаци добијају јасну социјалну, психолошку мотивацију, производе одређени сукоб, видно су одвојени од наратора временским оквирима. Управо у овој врсти сижеа психологизам се манифестује као слика унутрашњег света. Аутор понекад делује са одређеном друштвеном улогом: учитељ, ментор, проповедник, познавалац и слично, у сижеу се отеловљује његов првобитни план, стога садржај тог плана битно одређује оно што из њега настаје. Други разлог зашто је ова врста сижеа уобичајена у реалистичком дискурсу је илузија уверљивости јер сваки догађај: реални, фантастични, претпостављени, сањани, измаштани и др., има тежњу да се покаже објективним. Сливовит пример таквих односа је песма Бранислава Црнчевића „Чудан сат” у којој су композиционе везе узрочно-последичне, али је својеврсним сижејним нарушавањем фабуле – саопштавањем окидача радње на крају песме постигнут утисак фантастичног, управо онако како се и претпоставља за жанр који сâм себе „уништава” будући да на крају нуди реално објашњење за већ постигнуту утисак немогућег. Притом је говорна реализација приповедања подвргнута оригиналној и разноврсној ритмичкој организацији текста:

Пре свих, пре дана,  
Пре сунца, пре аутомобила и пчела  
Устајала је мала врана.  
(У школу су је терали и страшно јој замерали  
Што не устаје у пола шест.)  
Навијала је сат уназад за три круга,  
Легла у кревет  
И спавала колико је дуга  
Уместо до пола шест до пола девет.

Зато се чују узвици гласни,  
Због тога сунце, аутомобил и пчеле  
Свакога јутра веле:  
Овај сат ништа не ваља, овај сат касни!

(Црнчевић 2008: 41)

Реалности читалачког (слушачког) доживљаја битно доприносе средства анимизације и персонификације персонажа песме јер је анимизам и синкретизам света својствен узрасту којем је намењена ова поезија. У том погледу још је уверљивија својеврсна лирска стилизација жанра басне у чији концепт је уметнут оригиналан садржај: фабула и сиже песме „Догађај на тавану” поклапају се у целини, али је нарација у изразу сасвим лирска. Песма има сижејни оквир са карактеристичним почетком типичне усмене књижевне врсте, иако ће се према крају развијати ка утиску чуднога:

Миш и мишица живели срећно на тавану  
У разлупаном заборављеном авану.  
(Црнчевић 2008: 22)

Кад, чудна ствар,  
Допратили су малог миша тачно на таван,  
Тачно пред аван,  
Шарено маче и мама мачка.

(Црнчевић 2008: 23)

Лирска поезија са реалистичким приповедним сижеом омогућава готово бесконачан низ конструктивних могућности, а један од естетски узорних примера је песма истога аутора „Мрав добра срца” у којој је основа књижевном распореду сиже приповетке. Строга композиција најсавршеније форме приповедања изведена је у потпуној кохеренцији са темом, идејом

и књижевном функцијом песме за децу – у духу поучне и сазнајне парадигме. Сва она средства из претходна два примера укључена су и овде, само што то нису формалне (почетне) особине сижеа басне него, целим током, приче о животињама:

Зашто је мрав три дана ћутао?  
Што није ручао?  
Што је замишљен градом лутао?  
И на степеништу чучао?

– Пре неколико дана – вели – мој је тата  
Отерао гладног цврчка са врата.  
И, сада, нећу ни да се макнем.  
Док не доведете цврчка да са мном руча,  
Нећу ништа да такнем!

Па сада  
У мрављем граду  
Испод велике крушке, у хладу,  
Три милиона мрава трчка  
И тражи цврчка.

(Црнчевић 2008: 32)

Нарацијски сиже догађаја у лирској песми још је сликовитији када је драмскога порекла, тј. када је постигнут елементима драмскога говора. У претходним примерима Црнчевићеве поезије спорадично се појављују на нивоу изражајних средстава којима се описује свет, а песма „Радознало врапче” написана је са многим елементима спољашње (врста, попис лица, дидаскалије, чиновни), преточеним у главни текст, и унутрашње композиције (драмске радње), као и драмским средствима (монолог, дијалог). Климаксна места лирскога говора ове песме представљају управо она која су својствена драмском сижеу. Целине песме се поклапају са говорним фразама, другачије записан текст готово да би био драма:

Сви ми кажемо: врапцу је лако,  
А јутрос мали врабац плако.

На петог грани великог дуда, с врха на доле,  
Као власници петог спрата  
Живели: врабица, и син врабац, и врабац тата.

Мама врабица и врабац тата са петог спрата  
Свакога дана тражили храну  
И остављали сина врапца самог у стану.

Тата му је рекао? „Спавај мирно!  
Јорган са себе да ниси дирн’о.  
Немој да опет доктор врана  
Узме за преглед, к’о пре два дана,  
Шест зрна жита и сто мрва.”

(Црнчевић 2008: 50)

Трансформација драмског сижеа у лирски жанр подразумева неко унутрашње одступање од реалног света, али на тај начин што фантазија задобија неке важне особине објективне реалности које је приближавају свакодневној ситуацији, тј. удаљује се од објективног приближавајући му се усвајањем његових принципа тамо где иначе не владају. У свету песме се остварује препознатљив тип друштвености који је својствен социјалној средини, али измештен у несвојствен простор и у неочекивано време. У Црнчевићевој песми „Зоо-врт на крају града” за место је изабран зоолошки врт, али не у свакодневно време када су посетиоци у њему, него ноћу када се животиње спонтано понашају, као што ни његова локација из наслова није уобичајена, он је смештен на крају града, слично парадигми места из фантастичних књижевних врста „на крају света”, измештањем на руб стварности учинило га је могућим. Те одреднице које су важне за драмску ситуацију одједном постају обележја лирског простора песме, у оквиру њих се догађа свет међусобних односа и личних судбина становника зоо-врта, комуникација је усмерена унутар књижевног дела, ствара се интратекстуални простор песме. Ова врста сижеа типична је за појаве које ћемо објединити у *концепцији нереалној*, у њему је психологизам замењен лиризмом:

Када дан проспе из једног великог цака  
Милион кила мрака на град,  
Кад мрави ставе мрве под главу да лакше спавају,  
И прозори навуку завесе на капке очне,  
Када мрак почне,  
И маче, које се умива пред спавање, каже пачету:  
– Пријатно спавање, паче! – а паче сањиво каже мачету:  
– Лаку ноћ, маче.  
Када дан проспе из једног великог цака  
Милион кила мрака на свет.

Када буљина устане (она не признаје дан),  
Док смо ми будни, она спава, кад спавамо, она се буди,  
Љутило тражи нануле, мршти се, па се чуди:  
– Где ми је лева нанула? Где ми је десна нанула?  
Време је да се устаје, јер, ево, ноћ је сванула!  
Онда је нашла нануле, чистила стан, па сустала,  
И рекла: – Рано сам устала!

(Црнчевић 2008: 42)

Можда је најскомплекснији пример конструкције лирскога света дисолуцијом фабуларног садржаја у песми Милована Данојлића „Ода Хаџи Тодору”, у чијем наслову је већ наглашена врста лирскога израза. У њој је потенцирана биографија, и то она стваралачка, али не првенствено ради биографије као сведочанства нечијег постојања, већ као њене референтности на духовном плану, одређеног колективног освешћења. Песник пише обимну захвалну песму неупоредивом језичком прегоацу који је остао изван сваког важећег реперторија културе у коју је уградио своје постојање. Хаџи Тодор [Димитријевић (1889–1977)] колоквијално говори, за оне који су уопште чули за њега, као Дон Кихот српске културне историје, готово митски јунак. Он се борио за правилност српскога језика и за још штошта што је сматрао исправним и корисним за народ и националну културу, но у историјским прегледима изостављен је темељније неголи актери потпуно промашених тежњи. Будући да је још за живота одгурнут на крајњу друштвену маргину, а живео је дуго, песник овог књижевног јунака преображава у његове аутентичне идеје о исправном и погрешном у српском језику и даје им живо рухо поетског догађаја. Песник се саглашава са идејама лирскога јунака и поистовећује са лирским „ја”. Наместо реалнога Хаџи Тодора, иако пластично представљеног, улога јунака лирскога сижера додељена је језику, у том паралелизму установљава се одређено романескно поклапање, те овде настаје сиже кратког лирског романа, са епилогом у поенти оде, чији тип у садржајном аспекту можемо да назовемо *сижеом свесџи*:

Клањам ти се, посмртно, Димитријевићу Хаџи-Тодоре  
Теби, који си живео без пензије, без звања и без одоре,  
У време срамоте, и ћутње, и општега назатка  
Чувао си говор као што се чува скуповена алатка,  
Која, и кад се не користи, не треба да зарђа.  
Велика је ствар, у времену расапа и раскола,  
Одбранили част једнога придева ил смисао једног глагола.

Теби, чији слух беше осетљив и дрхтав као брезик,  
Ову похвалницу сачини не Песник, него Језик.

(Данојлић 1999: 88)

## НАЈКРАЋИ КУРС О СИЖЕУ ПЕСМЕ ЗА ДЕЦУ

Претпоставка да књижевна дела за децу, а песничка особито, морају испунити услов једноставности и незахтевности за разумевање не потиче из поетике књижевности, притом је исувише застарела и непроверена на генерацијама нових читалаца књижевности за децу. У светлу тог споредног разумевања прихватљиво је да се читљивост таквих песничких дела ослања превасходно на поступак нарације и да је то црта инваријантности претежног броја песама које превазилазе зацртани краћи песнички састав. Такво приповедање се ослања на мотив који је препознатљива формула са почетака друштвености као одређено антрополошко обележје поимања света. Мотиви су у нарацијском току организовани као сложене шеме које производе одређена значења, међутим, то је само реторичка димензија склопа песме. Из њих се може, у мањој или већој мери, реконструирати песнички догађај, који некада почива на узрочно-последичном следу а у другачијем облику на импулсима изазваним мисаоно-емоционалном рефлексijом на какве-такве наговештаје спољњег збивања. Са стајалишта читаоца коме је намењено то дело, зависно најпре од узраста, али и од индивидуалне естетске склоности и способности, садржај је симултана експресија фантастичног и реалног доживљаја, увек пресудно одређен књижевним поступком којем је подвргнут. Поступак се не односи само на организацију теме кроз мотиве у коначни сиже, него и суптилнијом организацијом говора која сиже помера из сфере објекта у сферу субјекта, са нарочитим утицајем у лирској песми где се издвајају типови различитих приповедања, понекад и комбинују – прича-опис и прича-догађај, у једнима преовлађује књижевно време а у другима књижевни простор. Средства приповедања на тај начин одређују степен приповедног или неприповедног сижеа, од потпуног узрочно-последичног линеарног редоследа до једва наглашене тзв. тачкасте фабуле нефабуларнога сижеа, понекад и удвајањем и другачијим комбиновањем два слична или потпуно другачија типа сижеа. У најуспелијим песничким остварењима неуобичајено великога обима остварује се рафинирана мрежа елемената, као и изражајних средстава, у облику микросижејне структуре на коју се ослања главни сижејни ток, па ту естетски супспецијалну појаву називамо супсижеом.

У већој или мањој, па и у најмањој мери заступљености радње, песма мора да има тему, а она је увек сижејно распоређена, јер нема књижевних дела која су лишена теме, што истовремено значи и сижеа: „Где год постоји кретање мисли, промена осећања, једном речју, развој причања, ту је и сиже” (Захаров 1984: 135-136). Када не би било сижеа не би ни могла да постоје песничка дела за децу сложене књижевне организације, а овде анализована нас остављају без сумње у њихово постојање и вредности.

## ИЗВОРИ

Данојлић (1999): Милован Данојлић, *Како сјавају ѿрамваји и грује ѿсеме*, Крагујевац: Јефимија.

Кебара (2005): Ненад Кебара (уредник), *Од Змаја до Љубивоја*, ризница српске поезије за децу, Крагујевац: Лира.

Црнчевић (2008): Бранислав Црнчевић, *Босоноги и небо*, Крагујевац: Лира.

## ЛИТЕРАТУРА

Гаркави (1975): А. М. Гаркави, *Лирика Н. А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии*, учеб. пособие по спецкурсу, Калининград.

Грехњов (1977): В. А. Грехнев, Лирический сюжет в поэзии Пушкина, в: Сб: *Поэтика Пушкина и проблемы изучения*, Горький: „Болдинские чтения”, 4-23.

Живковић (1992): Д. Живковић (уредник), *Речник књижевних ѿермина*, друго, допуњено издање, Београд: Нолит.

Захаров (1984): В. Н. Захаров, О сюжете и фабуле литературного произведения, Сб. ст. *Принципы анализа литературного произведения*, М.: МГУ, 130-136.

Кожин (1964): В. В. Кожин, Сюжет, фабула, композиция, т. 2, в: *Теория литературы*, в. 4 т., редакционная коллегия Г. Л. Абрамович и др, М: Наука.

Копилова (1982): Н. И. Копилова, О многозначности термина 'сюжет' в современных работах о лирике (к историографии вопроса), у: Сб. статей *Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений*, Воронеж: ВГУ, 107-121.

Левитан, Цилевич (1990): Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич, *Сюжет в художественной системе литературного произведения*, Рига: Зинатне.

Миновић (1980): М. Миновић, *Увод у науку о језику*, Сарајево: Свјетлост.



Новиков (2018): В. Новиков, Два значения понятия 'лирический герой' и их роль для построения современной теории лирического субъекта, в: *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика*, Neuere Lyrik Interkulturelle und interdisziplinäre Studien, Frankfurt am Main: Peter Lang, 67-78.

Петровић (2011): Т. Петровић, *Увод у књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Сильман (1977): Т. Сильман, *Заметки о лирике*, Л: Советский писатель.

Тињанов (1929): Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*, Л: Прибой.

Фјодоров (2006): В. В. Федоров, *Повествовательный и а-повествовательный сюжет: постановка вопроса*, Челябинск: „Медиасреда”, № 1, 31-36.

Супек (1979): R. Supek, *Mašta*, Zagreb: Liber.

Фрејденберг (1987): О. Mihajlovna Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Beograd: Prosveta.

**Ненад Р. Кебара**

ИП „Лира”

Крагуевац

## РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ СЮЖЕТ (В СЕРБСКОЙ ПОЭЗИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ)

*Резюме:* Литературная критика предполагает, что лирическое стихотворение для детей должно быть ограничено по объему, просто по форме и содержанию, чтобы выполнять свою функцию. На примерах из сербской поэзии – Влады Стоильковича, Милована Данойлича и Браны Црнчевича мы с помощью структурно-семантического анализа проливаем свет на лирическое стихотворение для детей, отличное от тех ожиданий, которое создано из элементов, средств и действий другого жанра. Для установления художественного времени стихотворения мы опираемся на передачу другого жанра, что делает его художественное пространство доступным маленькому читателю при реалистическом сюжете, т.е. он делает прошедшее время, о котором говорит, художественно настоящим для него. Такие песни создавались новаторскими формами организации лирического текста, иногда редуцированными средствами драматургии в стихах.

*Ключевые слова:* сложное стихотворение, повествование, рассказ-событие, рассказ-описание, сюжет.