

ЕДИЦИЈА
МОНОГРАФИЈЕ

Бојан Марковић

(НЕ)МОГУЋЕ
ГРАНИЦЕ ПОЕЗИЈЕ
ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ



(НЕ)МОГУЋЕ ГРАНИЦЕ
ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

књига 35.

Едиција је основана 2007. године са циљем да објављује докторске и магистарске тезе наставника и сарадника Учитељског факултета из Београда.

Књига *(Не)могуће границе поезије за децу и младе* настала је из прерађене докторске дисертације *Поетика и поезија авангарде за децу и младе* (Александар Вучо, Оскар Давичо и Васко Поја) – методички и теоријски аспекти, одбрањене 29. септембра 2020. године на Филолошком факултету у Београду, пред комисијом коју су чинили: проф. др Зона Мркаљ (ментор), проф. др Александар Јерков и проф. др Валерија Јанићијевић.

Бојан Марковић

(НЕ)МОГУЋЕ ГРАНИЦЕ
ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ
методички и рецепцијски аспекти



Београд, 2025.

Уредник

проф. др Јелена Панић Мараш

Рецензенти

проф. др Зона Мркаљ, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

проф. др Валерија Јанићијевић, редовни професор,
Универзитет у Београду, Факултет за образовање учитеља и васпитача

проф. др Александар Јерков, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Садржај

I ПОЕТИКА АВАНГАРДЕ У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Постоји ли авангардна поезија за децу?	7
Књижевноисторијски услови за настанак авангардне поезије за децу	15
Детињство и надреализам у часопису „Сведочанства”	25
Поетички услови за настанак авангардне поезије за децу и младе	49

II У СЕНЦИ НАДРЕАЛИЗМА – ПРЕГЛЕД ИДЕЈА

<i>Нёмā їраница</i> : наслеђена расправа о „граничној” поезији	96
<i>Један бољи рег</i> Душана Матића (1933)	99
Безгранична начела поезије и детињства Марка Ристића	107
Бранко Миљковић, деца и осетљиви (1955–1959)	114
Маска дечјег Данила Киша (1960)	123
Детињство и поезија Григора Витеза (око 1960).....	126
Превазилажење граница – утемељење модерне песме за децу	136
Двостраност границе: антологија унутар антологије Боре Ђосића (1965)	147
Један (не)моћући резултат: књига песама млађих југословенских песника за основну школу (1978).....	156

III РАЂАЊЕ СРПСКЕ АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

<i>Појас невиности</i> и по-етичко питање – немогуће границе у узрасној рецепцији поема Александра Вуча.....	163
Вучова поетичка <i>граница</i>	167
Имплицитни читалац и имплицитни аутор у Вучовом делу	172
<i>Изван и унутар</i> граница интерпретације дела Александра Вуча	177

IV ДЕТИЊСТВО И МЛАДИЋСТВО ПОЕЗИЈЕ

Давичо и поезија детињства.....	262
Како разумети поезију према Давичу?	267
Како одредити истраживачки корпус Давичове поезије у контексту ученичке рецепције и наставе?	291
<i>Изван и унутар</i> граница интерпретације „Детињства” Оскара Давича.....	300

V ПРЕИСПИТИВАЊЕ ГРАНИЧНОСТИ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Разумеју ли деца савремену поезију? – питање узрасних граница.....	338
Надреалистичка и/или Попина поетика у контексту ученичког разумевања	341
Одређење корпуса Попине поезије за истраживање рецепције	348
<i>Изван и унутар</i> граница интерпретације у светлу ученичке рецепције	353
Ученичка рецепција поезије Васка Попе – проблем примерености ...	380

VI ЗАКЉУЧАК

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	426
ПРИЛОЗИ	443
ИНДЕКС ИМЕНА	455

I Поетика авангарде у поезији за децу и младе

Постоји ли авангардна поезија за децу?

Поетика авангардне уметности у 20. веку постоји на несумњив начин у свим видовима књижевности, свакако и у књижевности за децу и младе, као што опстаје или копни у књижевноисторијским токовима или понире у слојеве идеолошке, културне и књижевне збиље. Неодрживост авангардне уметности у историјском континуираном (доминантном) луку управо потиче (и) од њене поетике, која се остварује у мноштву диспаратних разноликости и истовремено конституише илузију јединствене уметничке обликовности која радо артикулише идеје напредног и прогресивног (испред свог времена) духа.

Први парадокс авангардне поетике налази се у одвише тачној опасци да се она константно дефинише против дефиниција које су јој наметнуте и тиме се може посматрати као „самопроглашени изузетак” (Mann, 1991). Парадоксалност овакве дефиниције крије се у неспорној иновативности покрета/изама тог доба, али посматрано из савремености они остају фракције *историјске* авангарде као и сви други облици/таласи модерности и модернизма. Свакако да двострукоост природе поетике авангарде која *једе сојсџвену децу* компликује и проширује расправу о авангарди у књижевности за децу и младе. Заправо, чини се да све књижевноисторијске и књижевнотеоријске,

и ближе речено, поетичке, интерпретативне, методолошке и појмовне релације остају нерешене и тек у назирању када је реч о авангардној књижевности за децу.

Када је у питању однос авангардне и дечје књижевности, ситуација је још више фракционална, јер авангардне студије генерално занемарују авангардну дечју књижевност, док се у истраживањима литературе за децу, уз неке изузетке, није посвећивало много пажње авангардној теми. У ствари, у области дечје књижевности питање о томе шта чини авангардни рад је можда чак и сложеније него у авангардним студијама уопште (Druker, Kümmerling-Meibauer, 2015: 5).

У студији ће бити показано колико су заиста песници, спорно именовани под надкриљујућим именом авангардних поетика, играли одлучујућу улогу и у српској поезији за децу и младе. Широко узето, авангардне књиге намењене младим читаоцима представљају прекретнице у европској (и неевропској) историји књижевности за децу и младе. Само овлашан поглед скреће пажњу на то да су ове књиге увеле нове наративне, естетске, али и књижевне и визуелне концепте, и да су управо авангардне поетике отвориле пут модернизацији поезије за децу. На одређени начин, иако издвојени, текстови којима ћемо се бавити пратећи њихове поетичке одлике, стилске поступке, као и методичке путеве који омогућавају њихове разумевање из променљивих позиција одређеног имплицитног читаоца, представљају признате књижевне текстове канонских аутора у нашој књижевности. Ипак, разматрани корпус текстова често бива на један други начин маргинализован у контексту књижевности за децу: сматрају се за данашњи читалачки укус младих превише прогресивним, апстрактним, захтевним по разумевање; вреднују се као транслациони текстови који су били неопходни за стварање сложенијих и релевантнијих достигнућа истих аутора, или просто никада нису препознати и тумачени као особена витална линија поезије за децу и младе, већ као искључиви део поезије за одрасле. При свему томе у свести

тумача никада не замире интелигибилна идеја о „неприпадно-сти”, ерозивној необухватности, читалачкој непредвидивости, идеолошкој нелагодности и смисаоној језгровитости поводом именованих текстова. Неки од ових текстова никада нису постали свепрожимајући елемент књижевне културе српског језика, иако у подземном току канонизоване слојеве матичног тла чине *йрусним* и *йамним*. Сличан случај јесте и у европским националним књижевним проучавањима. Један од разлога овом ограниченом утицају, у нашој и у европској култури и књижевности, јесте историјска чињеница да су се ове књиге биле јављале у уским културним круговима (в. Палавестра, 1983) у изузетно ограниченим тиражима и тиме биле недоступније него друге (Druker, Kümmerling-Meibauer, 2015: 7). У нашој књижевности репрезентативна књига у категорији „авангардна поезија за децу и младе” била би *Подвизи дружине „Петй йейлића”* Александра Вуча и Душана Матића. Овде имамо на уму искључиво аутентично издање које се појавило 1933.¹ Књига представља могућу симбиозу супротстављених идеолошких струја којима су унутар покрета надреализма припадали Вучо и Матић, а која управо показује да разлике међу њима нису биле непремостиве. Занимљиво поводом статуса овог издања јесте да је штампано у свега пет примерака.² Случај је сличан и у европским наци-

1 Поема је излазила у многим издањима после рата, али само друго издање из 1959. укључило је Матићеве колаже, мада у слабој опреми и смањеном формату у односу на прво.

2 По личном сведочанству академика Александра Костића, сина надреалисте Ђорђа Костића, пуком вољом књижара књига бива изложена у излогу књижаре „Геца Кон”, те власници три „ексклузивна” примерка постају Марко Ристић, Слободан Јовановић и Станислав Винавер. Два примерка задржава аутор. Изузетак од овог правила, да се штампају у малим тиражима, биле су књиге за децу које су се штампале у Совјетској Русији (в. Lemmens, Stommels, 2009), подржане од државног апарата који се у политичком смислу декларисао као „политичка авангарда” (в. Вгу, 2006). Дечја авангардна књижевност била је подржана и легитимисана у Русији од Октобарске револуције 1917. Архива совјетских књига о којима говоримо данас се може наћи у *Cotsen Children's Library at Princeton University*, односно посредством отворене платформе Универзитета у Принстону: <http://commons.princeton.edu/soviet/>.

оналним авангардним књижевностима за децу из међуратног периода. Постоји више разлога за занемаривање авангардних дечјих књига. Аутори сами сматрају да су њихова дела споредни излети којима не треба посвећивати помну пажњу; с друге стране, критичари и научници показују тенденцију да се посвећују искључиво делима креираним за одрасле верујући да је реч о маркираном пољу релевантног критичарског и научног етаблирања.

Развој дела авангардне поетике између два светска рата прати шира свест аутора о савременим политичким, културним и посебно социјалним питањима, што доводи до свеопштег ревидирања онога што се до тада сматрало за књижевност за децу и што ће то она можда у будућности представљати. Ревидира се традиционални концепт књижевног текста и свакако целокупни концепт детета и детињства под пресијом једне авангардне дејствујуће машинерије, тиме што њене поетичке и идеолошке налете морају да апсорбују не само авангардни саприпадници покрета, посебно не само они. Овакве публикације у европским кретањима могу се описати као политичко, идеолошко демонстративно одбацивање естетског *мејнстрима* дечје књижевности (пример за то су *Подвизи дружине „Пеји ђејилића“*).

У савременом разумевању авангарде у 20. столећу у великој мери је показан (дис)континуитет између онога што називамо *историјском* авангардом (из међуратног периода) и поставангардом или неоавангардом из деценија после Другог светског рата (Van den Berg, 2005; Beekman, De Vries, 2007; Van den Berg, Fähnders, 2009). У европским авангардним текстовима за децу из међуратног раздобља врши се озбиљна револуција у свим подручјима публиковања књига за децу (књижевност, дизајн, педагогија). Оно што има првенство у синтези најважнијих одлика оваквих књига јесте усмереност ка детету које се разуме сасвим другачије од тога како је претходећа модерна разумела дете и његов положај. У српској књижевности за децу веза између ова два периода је директна на плану идеја

које ће бити разматране у другом поглављу, а које су наслеђене као недовршена тековина авангарде. У складу са друштвеним и културним превирањем педесетих година значајне су и извесне промене. Ново разумевање најпре је проистекло из потребе да детету буду саопштене идеолошке премисе на слободан и њему разумљив начин, што је на књижевном пољу педесетих година подстакло повлачење директног идеолошког ангажмана, али је остало разумевање детета као дораслог читаоца спремног за де-табуизирани теме и/или „повишен” ниво „саопштавања” естетски релевантно обликоване грађе. Критичка и идеолошка оштрица се тупи и преусмерава у изградњи новог социјалистичког друштва, а књижевна дела добијају ширу државну потпору. У визуелном смислу ослањају се на модернистичко наслеђе руских авангардних књига и сликовница за децу. Авангардне књиге за децу из међуратног раздобља мире аспекте визуелне допадљивости и идеолошке кодифицираности текста јер су у сваком одређењу аутори окренути модернистичкој парадигми. За даљи смер естетског ослобађања парадигматично место припада Душану Радовићу, с тим што и то естетско ослобађање има нетранспарентан идеолошки знак који постаје видљив тек у политичком приклањању земље западном културном кругу. Издање Радовићеве збирке поезије *Поштована децо* из 1954, коју красе илустрације Ђорђа Милановића, и у визуелном смислу ослобођено је потврђивања идеолошке правоверности.

Дакле, у овом пољу одржала се релативно чврста поетичка сродност међу делима, која нам и омогућава њихово упадливо истицање као авангардних тековина. Постоје схватања по којима се инсинуира да су авангарде стратегијски осмишљене пошто заговарају „самосвесну напредну позицију” (Calinescu, 1977: 97). Није немогуће одређени корпус текстова који се у неком свом изражајном сегменту опредељују за авангардну поетичност видети као стратегијски (не)свесно повезану мрежу. Повезивање оваквих позиција у тексту чини категорију текстова који се могу, уз сва уважавања поетичког плурализма, назвати авангардном књижевношћу за децу и младе.

У потрази за остављеним траговима у историји авангардне књижевности која би могла бити намењена деци, позабавићемо се одређеним теоријским сагледавањем поетичких одлика надреализма. Разлози издвајања надреалистичке поетике као оне авангардне манифестације која је извршила трајну модернизацију и преобратила традицију писања испоставиће се вишеструки. Реч је о *-изму* који представља модернизаторски пројекат у темељу саме авангарде. У српској књижевности за децу, управо у окриљу надреализма настаје модерна књижевност за децу, и ову књижевноисторијску чињеницу не узимамо као случајну нити као спољашњу у односу на сам текст, односно његово поетичко (само)декларисање. Надреалистичка поетика која се градила текстуралном производњом у књижевности за одрасле дала је свој јединствен одговор и у поезији за децу и младе. Због тога у истраживање књижевности намењене деци треба кренути управо од надреалистичке поетике и њеног манифестовања у слојевитим књижевним текстовима, па тек онда видети на који начин иста поетика даје књижевни резултат у другом књижевном регистру. Посебна пажња ће се посветити анализи управо те поетике у оним аспектима њеног пута и заокрета унутар поезије за децу и младе. Због свега тога, у овом сегменту студије биће чешће коришћен термин „надреалистичка поезија за децу и младе”, док ће се термин „(нео)авангардна поезија за децу и младе” у условном смислу користити за текстове који претходе надреализму или се односе на авангардне покушаје у пољу књижевности у деценији после Другог светског рата.

У именовању поезије „за децу и младе” инсистирамо на недовољно одређеном комплексу поезије која је намењена, или би то могла бити, читаоцима који одрастају. Гдеде ћемо се служити само одређењем „поезија за децу”, а негде преиначити у „поезија за (децу и) младе”. Рад ће суптилно бити сензитиван на дистинкцију та два прилично провизорна узрасна одређења намене песничког текста. Релативизоваћемо само узрасно одређење реципијента, али свакако задржати фокус на

ученику основношколског узраста, с тим што ће импликације истраживања бити недвосмислено јасне и означене као препоруке које могу бити узете у обзир у будућој методичкој пракси.

Пермутабилно место надреалистичке поезије

Када се говори о могућностима „пермутабилног места” авангардне/надреалистичке поезије и уметности таквог поетичког усмерења уопште, упућује се на потребу да се текст, тј. уметничко дело, деконтекстуализује (учини *иремесљивим*) из његовог књижевноисторијског књишког проучавања у наставни контекст. Циљ је да се укаже на потребу налажења места таквим текстовима у савременој настави српског језика и књижевности, али и да се афирмише савремени и синхронијски методички пут у „средиште” поетике конкретног текста, а да се при томе не искључе неопходне утврђене чињенице које одређују историјски положај надреалистичке/авангардне поезије. Дакле, циљ је да се приступи таквој поезији не само кроз доминантно историјску контекстуалну структуру. Ово се намеће као далеко тежи задатак за сам наставни процес јер се у средиште пажње ставља текст и његово сврховито активирање са циљем да читање и разумевање понуди одговоре на то шта текст говори ученицима о садашњем времену. Књижевни текст јесте оно што је садржај наставе књижевности, али у пракси ова пажња се премешта на поље (књижевно)историјског контекста из природне потребе да се премости јаз релативно нестабилне комуникације између ових текстова и оних који текст интерпретирају (наставник и ученици). Надреалистички текст директно позива на принцип „надреализам сада и овде”, чиме се циља на чињеницу да позиција надреализма, било уметничка, поетичка или идеолошка, није само историјска. Она је дељива у сваком времену где се успостављају структуре моћи и где влада хијерархијско устројство. С друге стране, проучавање надреализма изван историјског и модернистичког контекста било би методолошки недоследно. Мада, треба нагласити да

овде није питање како научно истраживати надреализам,³ већ пре свега како се њиме бавити у настави на активан, савремен и присан начин. Наставна аргументација упорно налази изговор о постојању и важности поезије у школи тамо где није њена суштина, односно где је њена карактеризација у својству пратеће грађе – у историјским условима живљења, у културном кругу важности, унутар књижевноисторијског значаја, а не у самом тексту у коме је средиште „суштинског” образовања личности путем задовољства у читању и тумачењу које се гради у односу на сопствену личност ученика-тумача.⁴ Када се ради о књижевним делима намењеним деци и младима, уметничко естетско испољавање је неодвојиво од других слојева текста, а ти слојеви су педагошки, друштвени, идеолошки, са различитим идејама које дело обухвата (Nel, 2002; Olson, 2012). У настави се те идеје могу разматрати, али наставник их може ученицима и откривати из различитих временских позиција читалаца дела – у синхронији и дијахронији постојања текста. Синхронија тумачења ученика треба да доведе до стварања смисла тумаченог песништва.

3 Позиција истраживача надреализма такође није никада само „наднаравна”, „објективно” постављена у односу на једно искључиво време његовог настанка и развоја, већ је укорењена у синхронији у којој се рефлектује дијахронија једног књижевног збивања.

4 Упореди са: „Овде се називу темељи једне нове теорије песништва која неће тумачити његову језичку заснованост и семантичку испуњеност, прагматичку смисаоност и књижевноисторијску одређеност и сл., него ће се питати како у свему томе суштина поезије СЕ ствара. Док је историја књижевности и њеног тумачења обележена различитим видовима МИМЕЗИСА и бунта против овог концепта, у оваквом тумачењу [...] открива се АУТОПОЕЗИС. Феноменолошки устројен говор о књижевном делу као довођењу до постојања теорија аутопоезиса смењује уводећи у заједницу тумача говор о песништву као довођењу до стварања” (Jerkov, 2010: 15).

Књижевноисторијски услови за настајанак авангардне поезије за децу

Авангарда најпре само изражава идеје о томе како би требало да изгледа књижевност за децу или се „изокола” бави феноменима детињства. У почетку свог интересовања, она тој књижевности приступа „одозго” у односу на узраст детета и у односу на само дело. Авангардно дело у својој иманенцији, које би било истовремено и авангардно и намењено деци, све до надреализма још увек је непознато. На почетку, авангардне идеје о дечјој књижевности често одражавају општу жељу да се ослободе уметничких граница и етикета, али и претходно владајућих норми у дечјој књижевности и традиционалним конструкцијама детињства, слично концепту „радикалне дечје књижевности”, како објашњава Рејнолдс (Reynolds, 2007).

Није само „књижевна политика” и њој одговарајућа поетика прогреса која означава авангарду заслужна за подстицајни рад у обликовању дечјег гласа и литературе за децу. Може се рећи да је подједнаку улогу имала друга, по авангарду снажна и амбивалентна, струја „културне регресије”. Опште авангардно превредновање могло је доћи из свих видова културе и духовних области које су остале, условно речено, нетакнуте: „Желети да се поново пронађе чистота значи повратак изворима, првобитном стању поезије, коју су друштво, култура и књижевност укаљали” (Marino, 1998: 158). Дакле, прво су свеопшта култура, историја и књижевност (и њој одговарајућа наука) морале да изневере истину људског бића како би се изашло изван најближег традицијског културног круга. Својеврсна авангардна потрага за пракултуром следила је примитивну уметност, „од црначке глазбе и пластике до трстеничке грнчарије”, народно стваралаштво, слободно испољавање културе живљења неповлашћених „обичних”/маргиналних људи (*живої какав јесїе*), и надасве инфантилизам – непосредност дечјих цртежа или дечјег говора (Flaker, 1984: 45). Поетика инфантилизма ослобађа одговорности (аутора) тиме што омогућава да се, ма-

кар привремено, мисли, говори, и у суштини, поново буде (као) дете. Управо због тога је поетика склона инфантилизму препозната као чежњиви простор слободе за авангардну уметност.

Тешко би било одредити основне подстицаје авангарде да доспе до поезије за младе, али они се могу осликати кроз вишеструке услове и „пориве” модерниста. Авангарда долази до поезије за децу иманентно – путем поетичке потраге, затим књижевноисторијски – путем развоја сродне традицијске линије која не обитава међу непосредним савременицима и доминантним поетикама свога доба. Према њима она се дефинише у негацији као антагонистичка сила, а себе проналази у даљим, каткад сасвим далеким, прецима. Авангарда намењена деци и младима се показује као она књижевност која је у односу према социолошким факторима – историјском, културолошком, социјално-економском седиментирању друштва и културном животу и навикама савремености (култура као репресивни механизам).⁵

Надаље смо се послужили двоструким приступом у откривању настанка авангардне/надреалистичке поезије за децу и младе, при чему је први приступ био књижевноисторијски и требало је да покаже даљи развој идеја и наслеђа проистеклог из окончане авангарде у међуратном периоду. Други приступ јесте био теоријски и разазнавао је поетичке услове који су водили ка оснивању такве песме, као и изванредан континуитет и преобликовање у деценијама после Другог светског рата.

„Однос српске модерне према поезији за децу пре свега је везан за однос ове књижевне епохе према делу Јована Јовановића Змаја” (Љуштановић, 2009: 45), те ће се стога мишљење Љубомира Недића са безрезервном похвалом упућеној Змајевим песма-

5 „Разумљиво је по себи да авангарда, која је у неку руку врх оштрице модерне, инсистира на томе да је увек упућена у најновије стање ствари и да то и примењује, али пажљивије посматрање иновација авангарде показује да су многе од њих засноване на постојећим традицијама и мисаоним обрасцима. [...] Авангарда се, такође, служи старијим, затеченим формама и поступцима, на пример визуелном поезијом, колажом и непредметном уметношћу, које је усвојила и обновила” (LA, 2013: 25).

ма за децу, насупрот мишљењу истог критичара о песниковој поезији за одрасле, сматрати почетком дијалога српске *модерне* са поезијом за децу уопште (46). Ипак, супротно томе почетку, преовладавајући негативан однос модерне према поезији за децу додатно је индуковао „модернистичку антитетичност” авангарде/надреализма. Појавом саме авангарде, што је прво место упитаности модерне над сопственим поимањем модерности и модерног, а затим са надреализмом и другим доследно авангардним, немодернистичким правцима, створиле су се могућности за модерну поезију за децу. У српској књижевности у највећем прекретачком замаху посредством надреалистичке поетике, уз уважавање услова и тековина првог периода авангарде, постало је могуће да естетички поетике запоседну целокупни простор поезије за децу. Дакле, то се није десило путем модерне, епохе самосвесно загладане у естетичке принципе, али која је у великој мери оспаравала естетичку димензију поезије за децу, већ искључиво путем поетике авангарде чије су иманентне особности утицале на проналазак себе у детињству света. Тиме је „откривен огроман песнички међупростор који је као створен да би у њега ушла поезија која не жели да поштује постојеће оквире и која, већ по томе, потенцијално заслужује атрибут – *модерна*” (24). Први комплекс који авангарда на дискурзивном и песнички продуктивном плану уводи и чини релевантним и у поезији за децу јесте поетски естетизам, који је иначе асимилуван и транспонован кроз све „модернизме”. Други комплекс јесте етички, односно комплекс ангажмана који у поезији за децу са авангардом бива ре-активиран. „Ре-активиран” стога што модерна, услед наглашавања естетичког принципа, маргинализује функционалне потенцијале књижевног текста уопште. Функционалност у поезији за децу је неспорна. Она је видљива у само-идентификацији поезије за децу и у рецепијентској намени којом је окренута младим и најмлађим читаоцима. Међутим, авангарда сада ту функционализацију окреће ка друштвеном контексту и класним констелацијама. Тако надреализам, никада не изостављајући естетизам из поезије и центрирајући га у сре-

диште поетике, не остаје задовољан основним „хигијенским” и другим потребама „васпитања” детета, већ уноси друштвену ангажованост озбиљнијег типа. Естетизам раван оном у књижевности „уопште” логично је укључивао озбиљни тип ангажованости у књижевности за децу на дечји начин. Не треба сметнути из хоризонта, на чијем плану се разматра место и порекло надреалистичке ангажованости у поезији за децу, чињеницу да се у зачетничкој фигури песника Змаја нашла вишеструкост поетичког лика. Наиме, Лаза Костић из естетицистичке позиције препознаје и критикује лик „змаја” и „славујка”. По Костићевом суду, лик „змаја” представља друштвено ангажовану страну Змајевог песништва. Такво практицистичко песништво, остварено у Змајевим политичким, сатиричним, хумористичким и пригодним песмама, побеђује лирско начело, које остаје скрајнуто и на штету домета Змајеве поезије. Лик Змајеве поезије за децу је симболички представљен такође у амблему „славуја” и њему наш романтичар не одриче вредност. Иако функционалност која се јавља у Змајевој поезији за децу није најпре друштвене природе (каква је у његовим песмама за одрасле), већ педагошке, Змајев песнички опус у целини мири два песничка гласа, из перспективе модерне понекад непомирљива у истој песничкој фигури. Нужно, Змајеву склоност ангажману кроз „нову етику напора и рада и звездану етику Кантовог категоричког императива” морао је да примети и сам Винавер, који уосталом препознаје да је на другом полу од Змајеве поетичке позиције јер је покушао да „развенча [...] за неко време нашу дечју литературу од поуке”, а зарад остварења „интеграл[а] поезије” (Винавер, 2012: 398). Надреалисти су одабрали трећи пут у књижевности за децу – који није сасвим пут социјалне литературе (коју је заступао Велибор Глигорић у чувеној полемици са Винавером), али који је и дистинктиван у односу на Винаверову борбу за аутономију књижевности за децу. Наравно, у односу на обе представе поезије за децу, надреалистичка поетичка стремљења имају више сличности него разлика, али те разлике су темељне, док су сличности рефлексивне и у случају Винавера (модерниста) и надреалиста ствар су високог

естетског опредељења свих заједно. Винаверов допринос поезији за децу се огледа у преводу и/или препеву Керолове *Алисе у земљи чуда*, затим у ауторству песама које се могу сматрати „дечјим” по ритмичком склопу и „реченичкој обради” (Миљковић, 1972: 174). Његове заслуге у поезији за децу су немерљиве стога што у његовом опусу релативно често проналазимо „структуре које би могле бити резултат инфантилног мишљења и погледа на свет, као и структуре блиске певању за децу” (Хамовић, 2015: 38). „Несмирени покрет, одбијање да се конституише прецизно значење, ’жудња за непрецизношћу форме, за што спонтанијом игром времена, за животом што слободнијим од сваке стеге” (Винавер, 1971: 25). Надреалистичка представа о детињству и књижевности за децу радикално је другачија од модернистичке. „Три деценије после (Богдана) Поповића, Марко Ристић се битније удаљава од поетике модерне” (Опачић, 2019: 14). Савремени проучаваоци поезије и књижевности за децу се слажу са становиштем о надреалистичкој авангарди као прекретници у развоју модерне поезије. Љуштановић скреће пажњу на дете које у авангарди бива откривено „као универзални културни симбол”, „елементарније, изворније и више од одраслих” (2009: 82). Дете престаје да се разуме као биће-пратилац, недовршени човек, „изганиник из метафизичког”. Последице томе, Вучо својим делима даје снажан поетски утицај који се вибрантно, одјекујући у све ширим и лаганијим таласима вира, протеже и после Другог светског рата.⁶

6 Посебна тема јесте деловање надреалиста после Другог светског рата, у првом реду деловање Вуча, и промене које се дешавају током модернизације књижевности 50-их са Радовићевом књигом песама и Попином *Кором* и на самом крају ове деценије када се јавља Данојлићева песничка збирка (*Како сјавају џираваји*, 1959). Данојлић се залагао за високу естетску вредност дечје песме. Термином наивна песма овај песник је покушао да „срећно избегава подразумевану напетост која стоји у опозицији деца – одрасли” (Хамовић, 2015: 70). „Термини наивна песма / прича и књижевност за децу и осетљиве настали су из покушаја да се пронађе прецизније одређење и превазиђе везивање за претпостављену припадност узрасту. Наивно песништво подразумева својеврсну детињастост изван детињства, односно очување дечјег сензибилитета” (Опачић, 2019: 10).

*Два концепција: „радикална” и аванјарна
књижевности за децу*

Међуратни период представља плодно раздобље за настанак и пропагирање посебног вида штампе и књижевности за децу којој би одговарао концепт „радикалне књижевности за децу”, односно класно-пролетерске литературе за децу.

Писана унутар група супротстављених владајућим структурама моћи, радикална књижевност за децу препознатљива је по својим нескривеним политичким порукама и настојању да се у детету нађе савезник за различите програме друштвене промене, чиме нужно нарушава доминантне представе о невиности детета и детињства. Дете које ова литература дискурзивно (ре)конструира је једно „слободно, информисано, активистичко дете”, осетљиво на друштвену неједнакост, неправду и тлачење, суочено са актуелним друштвеним контрадикцијама и злоупотребама моћи, и подстицано да пропитује ауторитете и анализира околности у којима живи (Андоновска, 2019: 31).

Оваква књижевност показује парадоксалност у тешкоћи да помири своју политичност и инфантилност (Mickenberg, 2017: 1) и да „с друге стране, детету прилази с већим поверењем у његове когнитивне и емотивне капацитете, његову аутономност, способност да мисли критички и понаша се противно конвенцији и налогу за потчињавањем” (Андоновска, 2019: 31). Постаје јасно да је „готово сваки радикални политички покрет модерног доба нашао израз у дејој књижевности” (Mickenberg, 2017: 4; Mickenberg, 2011: 446; в. Mickenberg, 2006), јер су управо дејчи гласови били „прилика” да се саопште програмска начела политике и културе.

У контексту „радикалне литературе за децу” Биљана Андоновска (2019) указује на постојање првог комунистичко-пролетерског часописа за децу у Краљевини СХС „Будућност”. Покретач и уредник часописа био је Драгутин Т. Владисављевић (1875–1938). Часопис излази у два наврата и прате га извесна

померања генерацијског фокуса читалаца којима је намењен. Часопис мења и статус од подиска до самосталног издања. Прва фаза „Будућности” обухвата издања до краја 1920. године (до проглашења Обзнане и забране деловања КПЈ) и друга фаза од 1923. до 1928. (када излази преко 60 бројева часописа). Часопис доноси разноврсне књижевне и некњижевне педагошке прилоге на горуће теме детињства и живота деце радника. „Часопис 'Будућност' био је лабораториј за стварање те нове класно-пролетерске књижевности за децу” (Андоновска, 2019: 30).⁷ Овај часопис и читав концепт међуратне „радикалне” и авангардне књижевности у западним оквирима био је подстицајан за настанак модерне књижевности за децу и младе. Обрт који се десио у поетичком смислу у књижевности за децу био је условљен историјском, идеолошком и књижевном/културном климом која се одвијала у овом временском распону.⁸

7 „Малим пролетерима, који се, као и њихови родитељи, нису препознавали у садржајима и у вредностима традиционалне књижевности за децу, требало је понудити духовну и имажинативну храну која би одговарала њиховом стварном животном искуству, потребама и идеалима” (Андоновска, 2019: 30).

8 Како би слика времена била потпунија вреди обратити пажњу и на целокупну међуратну периодику, као што је познији књижевни часопис „Наша стварност” (1936–1939). Овај часопис је окренут тада напредној уметности у служби друштвеног тренутка.

Критички чланци објављивани у „Нашој стварности” одају тренутак инспирисан потребама и нужностима периода пред Други светски рат. У њима се указује на слободарске тенденције; на моралну беду и издајство, али и на обавезу да уметност не сме бити само средство идеолошке пропаганде, већ да треба проникнути у идејно-уметничку срж дела и објаснити, у исти мах, индивидуални и друштвени карактер уметности (Мркаљ, 2015: 67).

По мишљењу редакције и сарадника часописа, задатак књижевности јесте да разоткрије и исмеје неразумну стварност. Књижевник треба да буде и визионар, да осети и предвиди време које долази и да у складу са тим бира теме о којима ће писати (68). У свакој од датих одлика литературе коју часопис афирмише лако је препознати тенденцију која се прелива и у књижевност за децу. У делима деце књижевности од писаца се очекује да буду визионари, да премосте време између садашњости и будућности предвиђајући и обликујући идеје. Авангардни писци за децу су традиционално критични према стварности и ефектно се служе хумором како би је исмејали. Зона Мркаљ користи израз „сумрак лирике” како би било истакнуто да су субјективна осећања зна-

Спољашњи фактори условили су поетичке промене, као што су одређена поетичка опредељења утицала на промене културне и политичке парадигме. Међународна струјања међу културама и књижевностима за децу била су изузетно снажна. Пример такве умрежености се проналази и на страницама „Будућности” на којима су објављени преводи два репрезентативна наслова која су се нашао обједињена и у хрестоматији *Приче за мале бунтовнике* (*Tales for Little Rebels*, Mickenberg, Nel, 2008), у којој су Џулија Микенберг и Филип Нел направили корпус литературе за децу који би репрезентовао текстове „радикалног” концепта (Mickenberg, Nel, 2011).

Авангардна књижевност за децу и „радикална књижевност за децу” нису сасвим истоветни, мада јесу узајамни концепти. Авангардна књижевност за децу је могла да из концепта „радикалне” литературе црпи виталистичке „сокове” који су струјали у наивним и преко потребним изразима радника и њихове деце. Аутори текстова и „пролетерских дечјих листова за поучу и забаву”, какав је био поменути часопис, нису поседовали адекватан књижевни језик нити литерарно образовање које би остварило снажнији естетски учинак у тексту намењеном деци. Просто, пре њих није ни постојала традиција на коју су се могли ослонити. У том књижевном приступу и уопште артикулисању текстова за децу налазио се пионирски покушај израза једне специфичне друштвене и културне ситуације – ангажмана који је нашао литерарно уобличење у текстовима аутора авангардне провинијенције. Разлика између концепта „радикалне” и авангардне књижевности може се читавати пре свега на естетском, уметничком плану, а мање на строго идеолошком. Пример такве очигледне разлике налазимо у полемичком приступу Марка Ристића у приказу поеме *Подвизи дружине „Пет џејлића”*,

чајних песника увек повезана са збивањима и тежњама свог доба, те њихове тежње нису у раскораку са тенденцијама друштвеног развитка (2013: 735). Управо на овај начин може се боље разумети случај авангардне поезије за децу која кроз пример Вучових поема рефлектује „сумрак лирике”, али никако у вредносном смислу, већ искључиво у духу и расположењу мрачне стране људског живљења.

где он управо расправља о позицији и инструментима којима се она књижевно обликује. Разлика се успоставља и на месту полемике у вези са питањем имажинације (фантастичног и чудесног), при чему ће се јасно оцртати фракција унутар заговорника социјалне литературе која је против облика фантастичног у књижевности за децу. У међуратном периоду разлике се успостављају у захтеву „пролетерске” књижевности да буде писана простим дечјим језиком, да садржи само истине из живота и о животу, да буде испуњена борбеним одушевљењем и стварном поуком. Јасно је да надреалистички приступ не види никаква ограничења у погледу књижевности за децу, те сваку проскрипцију, па и ону из социјалног ангажмана, одбацује као неприхватљиву. Такође, пропагандистички моменат удаљава сам текст од инфантилистичких авангардних прегнућа и лишава га естетичког израза, јер он није ни циљ, а рецепијента своди на будућег „војника” идеологије. Треба подсетити да је иста расправа била поновљена и после Другог светског рата, чиме се указује на правилност у распламсавањима већ постојећих полемичких „жаришта”.

Сличне наративе онима окупљеним у зборнику *Приче за мале дунђовнике* налазимо и у књигама за децу у оквирима европских књижевности. Могуће је навести само неке сижее тих књига, с обзиром на то да се у наративима највише препознаје специфични ангажман усмерен према деци између два рата. Њихова међусобна разлика највише се огледа у домену естетског, односно способности аутора (писаца и илустратора) да у естетски заокружено и успешно обличје инкорпорирају жељене идеје и опредељења, што остаје видљиво у семантици приче.

Занимљиви су примери следеће две радикалне књиге за децу. Ејнар Нерман (Einar Nerman), шведска уметница, 1911. године публикује сликовницу *Вранин сан* (*Crow's Dream*), која пружа сатиричан поглед на људско друштво тако што замењује конвенционални ред ствари између људи и животиња. Главни лик приче, врана, бежи из свог кавеза у зоо-врту и постаје предводник животиња које преузимају град. Након устанка живо-

тиња, зоолошки врт је испуњен људима и власницима кућних љубимаца уместо самих животиња. Релевантна паралела би се могла остварити са Орвеловом *Животињском фармом*, која је објављена тек 1945, те се може говорити о типолошкој сродности, али и експлицитнијим утицајима (Druker, 2015: 46–63).

Бајка о Стршилу (*The Scarecrow*, 1925), чији је аутор Курт Швитерс (Kurt Schwitters), једна је од најизузетнијих авангардних импровизација са типографијом (типологија је једна од најважнијих квалитета ове књиге), али овде треба истаћи саму параболу имажинације са идеолошком консеквенцом коју аутори књиге поручују младим читаоцима. Фармер је направио страшило обукавши га у стару, али пристојну одећу. Страшило је до јуче било само раздвојена хрпа дроњака, а убрзо након постављања у пољу заузело је надмену позу и сматрало је себе за господара. Онда је дошао петао са кокошком и пилићима. Живина је искључала зрневље на страшилу све до дршке, желећи да га понизи. Затим је фармер дошао љут и премлатио страшило, узевши само ту дршку (бату) од некадашњег страшила. На крају долази дечак који испребија фармера такође и преотме му штап. Особеност типографског решења биће видљива на примеру слика. На слици је приказана сцена у којој фармер премлати већ унижено страшило: фармера представља слово „В” са ногама, док је страшило формирано од слова „Х” и „Р”, што је алузија на симбол Христа, односно бога уопште. Штап који је срж и симбол бога, након свргавања бога и/или симболичког капитала који само очинство носи, преузима сељак, постајући тиме још један у низу узурпатора власти – буржуј. Дете рефлектује идеју револуције младих против старих снага. Деца су антиципатори будућности у којој се људи ослобађају од охолог бога. Али деца побеђују исте те људе који и даље држе друге у својој власти, иако су пре тога и сами свргли узурпатора (Steiner, 2015: 192–195).

Детинство и надреализам у часопису „Сведочанства”

Часопис „Сведочанства”, како нам на то скреће пажњу Александар Петров у тексту „Надреалистичка периодика”, спада у најинтригантније и свакако најзначајније авангардне часописе важне за конституисање надреалистичког поимања књижевности и духовности, и, у складу са тим, диференцирања онога што ће се показати да је доминантна конституција надреалистичке поетике (Петров, 1969). Значај „Сведочанстава” се огледа у томе што „започињ[е], заправо, ревалоризацију не наше књижевне баштине већ књижевности као такве, померајући границе књижевности, мењајући статус књижевне чињенице” (Петров, 1970: 667–668). Померање се одвија присуством разноврсних књижевних прилога, који су поетички припадајући надреализму (аутоматски текстови), и „прилозима са периферије литературе, или из суседних области (писма, записи, дневници)” (668). Управо интересовање за периферију, у културном и социолошком смислу, затим за текстове који настају ван поља литерарне афирмације и „професионалног” бављења књижевношћу, који су непатворени израз живота њихових анонимних аутора, учинило је да надреалисти спознају своје многолике могућности књижевног општења. „Сведочанстава” редифинишу појам аутора, појам књижевног текста и појам читаоца (Негришорац, 1996: 199–225). Уредништво „Сведочанства” велики простор даје изводима из текстова које стварају (пишу или цртају) чланови заједнице који верно артикулишу искључиво своје мисли и осећања, и тиме потпуније изражавају „колективну, социјалну свест чијем оквиру припада[ју], као и природу уметничких конвенција које су у таквом друштву установљене” (202). Писце докумената из живота не занима ауторска индивидуалност нити уопште идеја ауторства, стога је документарна грађа која улази у састав часописа „Сведочанства” у великој мери антиинституционална и изневерава традиционалне књижевне естетске конвенције. Ипак, снагом контекста

других прилога у часопису међу које су смештени, својеврсним „брујањем” пишчевих егзистенција и животних ситуација или живих говорних исказа, у овим текстовима се постиже естетски ефекат, показујући да „сваки документ може попримити обележје литерарности уколико у њему постоји бар делимична могућност издвајања из природног, практичног контекста, као и заснивања самосталног, унутарњег контекста вербалне поруке” (205). Путем одабраних исповедних гласова деце надреалисти долазе до својеврног распознавања њихове аутентичности, али и спознају стилску, синтаксичку и семантичку структуру таквих документарних текстова. И ту долазимо до чињенице о значају овог часописа за конституисање надреалистичких ставова о детету, породици, друштву и књижевности за децу. Часопис је концептуално афирмисао артикулацију децјег погледа и гласа кроз заступљене децје цртеже и приче о сновима, жељама, страховима или кроз исказе у којима ученици казују своје разумевање појмова (на пример, о рају). „Сведочанства” ће приказивати стваралаштво деце као подједнако релевантан књижевни одговор на тематске оквири које успоставља из броја у број. Такође, сами авангардисти ће писати краће и дуже приче и фрагменте који се баве њиховим личним детињством или децјим погледом на различите догађаје или појаве.

Може се закључити да су „Сведочанства” својом отвореном концепцијом превредновања књижевних чињеница (аутора, текста и читаоца) омогућила најпре појављивање децје аутентичности у виду третирања децјег стваралаштва (дефиниторни искази, цртежи, песме, писма) као књижевног текста. Затим су омогућила појединим ауторима овог часописа да у форми есеја или приче искажу више о снажно присутној теми детињства, уједно истражујући могућности посматрања и разумевања уз помоћ поимања свести детета.

Кад радознало уђем у животи⁹

Трећи број часописа „Сведочанства” (датум: 11. децембар 1924) са темом броја „Песничко стваралаштво” објављује текст Александра Вуча „Кад радознало уђем у живот” (Вучо, 1924: 8–11). Реч је о причи као „сведочанству” или сећању које говори о специфичном уласку у живот из детињства у коме се губи граница између животних доби, али и о односу *допођеної* и *недопођеної* у реалности, истиче се неверодостојност личне историје. Сачињена је из тематско-мотивских окосница о детињству, младости, луталаштву; обрађују се и сан и сањање, мисаони и емотивни живот, телесно и бол, субјективно и конвенционално време, свеопште питање граница, итд.

Прича почиње помало хуморним описом одрастања које је представљено као просторно кретање, као безбедан, али и ограничен круг насупрот ширине света („Како ми се круг живота ширио све више, почевши од кревета”, 8). Кревет и деџа соба (зидовима ограничена) показују се као првобитни простори, али сасвим довољна мера његовог детињства („чији су зидови били границе мени онда великог пространства”, 8). У причи се може сагледати детињство као доба учења, али и неповратне радости према непознатим стварима којима се приступа без знања: „и у којој је свака играчка, као симбол скоро, требало да ми покаже ствари и бића, која ћу доцније са мало мање радости да срећем у животу” (8). Док су кревет и соба испуњена играчкама били простор за тек рођено створење, улица постаје место иницијације у свет одраслих („Излазио сам после из круга, да бих ушао у прву улицу, која ми је везана другом отвара нове видике”, 8). Без разлога овај Вучов јунак зажељеће „вароши,

⁹ У овом поглављу сви анализирани прилози из часописа „Сведочанства” биће навођени у парентезама према ауторству где је оно познато и битно, док ће остали прилози бити навођени према наслову. Цитати из часописа се наводе у оригиналу према старом правопису. Дигитализован часопис доступан је на: https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_3A100B10309E55F4FC33BE655BF9B027 (Датум приступања: 23. 3. 2025).

једну за другом”, а онда се ипак открива разлог који је сентименталне и детиње природе: „због боје улице коју сам видео на некој застарелој слици, или због имена, које ми је било топло да изговорим” (8). Повратак у исти кревет и собу десиће му се тек као *одраслијем* јунаку који чезне за одређеним ликом („Повраци ми бежу ко сузе добри, а мајчина коса под лампом мека и блага, и увек по мало нова”, 8).

Догађај који се приповеда у причи тешко се назире у сећању, јер су чак и важнији датуми ишчезли из памћења. Веродостојност приповедача и пре причања приповедач сам доводи у питање: „не бих могао ни један догађај тачно да испричам”. Јунак приче је хиперсензибилан на боје, понекад појачано чулно олфактиван. У прошлост га једино враћа „физички бол у свим скалама савршено различитим”. „Обрадујем се превременом радошћу, али ми се душа замагли пре времена створеном тугом” – осећања су изузетно променљива, њихове границе опет нејасне, чак се преливају и у приповедном и лирском поступку приче у функцији карактеризације лика који има дванаест година. Оно што се препознаје као карактеристика *кишовској* типа јунака налазимо развијено и у Вучовој причи. Кишов *Породични циклус* и Вучови појединачни прозни текстови о детињству деле сродан тон приповедања. Вучовог неименованог јунака одликује моралом несметана бизарна склоност, какву показују деца у својој аутентичности. Он покушава да научи да подноси бол настао услед љубавног јада, али код јунака крајње анатомски и физиолошки отелотворен:

Покушавао сам понекад да духовно уђем у део болесног тела, и да, вршећи неку врсту анализе и претовара, себи олакшам величину патње. Скупим се у кревету под покривачем, и мислима пратим сваку промену у болујућим ћелијама: преносим мислима бол из руке у врат, а ако ме после мучног очекивања рука јаче боли, неприродно извијам главу, да ми све вратне жиле утрну, и заболе више него рука (9).

Вучо, описујући у првом лицу један мисаони поступак располагања својим телом по угледу на ритуалне радње које млади у току сазревања каткада чине, употребљава лирски по-
тентно, не тако често место у књижевном тексту, о „подношењу бола” и учењу о границама и могућностима сопственог тела о чему сазнање шаље тек искуство бола, које од детињства почиње да нас подучава.

У првој фабуларној епизоди приповеда се о догађају који се збио када је скоро сасвим млад ишао за једним глувонемим човеком, али не може да се сети „ко је тај човек требало да буде, зашто и куда [су] заједно ишли” (9). Простори кроз које га је следио су реални, али у тексту су дати тако да губе на својој реалистичности. Читалац остаје збуњен у двоумљењу да ли се догађај збио или не. Граница између реалности и сна је деконструисана („Сањам са несређеним мислима и тако ми се кроз сан провлаче реке које сам негде пратио у току”, 9). Лирски, по посвећености свом осећајном животу, јунак приче у неколико наративних скица из времена детињства брише границу између догођеног и недогођеног, јер интензитет онога што се није догодило каткад је већи од свега што се можда догађало („толико живим догађајима, које никада стварно нисам доживео”, 9).¹⁰

У другој фабуларној епизоди приче смештена је тема о „нестанку” времена. Време је персонификовано у малом објекту које поседује дете – сату:

Цепни часовници су ми укинули суботе, које су биле, као звезде чисте у суморним данима мог школовања, јер сам се сваке суботе после подне радовао, волећи недељу, која ми је обично пролазила празно, и ако је она у ствари требало

10 С друге стране, по веровању приповедача, речи треба „преживети” и оне се морају обистинити у реалности: „И данас ћу можда чекати, са помућеним мозгом, да паднем на улицу, само зато, што сам прво прочитао реч пад. [...] Толико мислим да је неизбежно да се значење речи испуни...” (Вучо, 1924: 11). Овим се још једна граница проблематизује, она која раздваја фикцију (књижевних) речи и фактицитет стварности (која се догађа).

да буде дан моје радости. – Расположење ми је међутим помућивао један мали сат [...] (10).

Несмотреним и неповратним губљењем сата бива укинуто време. Према томе, дошло је и до укидања свих садржаја (тог и таквог) времена. Иако у стилу не много налик будућем надреалистичком писму, Вучо у сажетој секвенци догађаја из детињства напосто приповедачки и тематски антиципира представу о времену и његовој проблематизацији, каква ће се у пуном оквиру наћи на врхунцу надреалистичког стварања:

У врту смо имали бунар, чије је дно као огледало привлачило мој детињи лик. Једне суботе држао сам међу прстима сат и сјајним металним поклопцем, преламајући сунчане зраке, шарао сам светлим тачкама зидове бунара. И изненада, и не бивши унапред решен, али ипак неком намерном непажњом испустио сам га у мрак, а када ме је после дугог чекања потмуо звук његовог пада осигурао да га више нећу имати, осетио сам после тренутног жаљења за изгубљеним предметом, да сам ослобођен неког огромног ограничења и да бар суботом, заборављајући време, нећу више помишљати на све те несносне непријатности, које ме после недеље чекају (11).

„Несносне непријатности” које после недеље чекају одnose се на школу и школске дане означене у духу негативног и негаторског надреалистичког поимања институције школе. Укидање времена, сасвим на трагу Бергсонове темпоралности, доживљено је као ослобођење од друштвено конвенционалног поимања и уређења времена, јер оно је произвољно и нема склада са индивидуалним духовним осећајем времена јунака приче „Кад радознало уђем у живот”. Тако наилазимо на исказе да је јунаку „непозната подела времена, као и подела мисли” и да ће се кретати и стићи на одредиште „неким својим унутрашњим временом”. У овој причи и стварне просторне границе се проблематизују, али и оне метафоричке и моралне, границе бола и издржљивости, а понајвише се деконструишу границе времена, односно одрастања и осећаја *дејинњастјоси* или

одраслости. Оно што неопозиво призива децју перспективу јесте пре свега тема ишчезлог сећања и његовог јединог могућег конструисаног облика постојања, које је далеко удаљено од стварне реализације. Одрастао човек, или пак младић, означен је као *онај који се не сећа*. За одрасле је време ишчезло, а детињство које се догодило за одраслог може бити само већ нешто друго – конструисано, посредовано и туђе, што је прво место упитаности о томе како мислити детињство и на који начин га исказати.

*Дечја писма, цртежи и песме
као њиховодреалистички (метатекст)
књижевности за децу*

У редакцију уредништва „божићног” броја часописа „Сведочанства” (5. број, 1. јануар 1925) путем поште стиже писмо од једног београдског ученика шестог разреда. У писму се налазе две божићне песме. Њих прати уредничка белешка: „У писму млади песник моли да Уредништво измени у песмама оно што му се не буде свидело. И поред тако генералне дозволе Уредништво не сматра да има права, ни потребе да то чини, већ их са задовољством доноси у целости” (Степановић, 1925: 14–15). Песме носе назив „Молитва” и „Три матере”, религиозне су тематике и надовезују се на песму „Божић љубави” Марка Ристића (1925: 12–13). Уредништво у краткој белешци после ученикових текстова истиче децје ауторство, па би у том смислу овај прилог у озбиљном књижевном часопису био пример „децје поезије” (поезије коју пишу деца), а не поезије за децу. Песме ученика Миливоја Степановића постају аутентични облик децјег писма чија аутентичност, непатвореност и значај није нарушен никаквом инстанцом цензорски настројених „одраслих” професионалних уредника, спремних да сваки текст прилагоде сопственим узусима примереног, доличног и концептуално „уклопивног” прилога. Децје ауторство је скромно и несигурно прихвата мишљење надређене инстанце зналаца

којима пак даје одрешене руке да „измен[е] у [његовим] песмама оно што [им] се не буде свидело” (15). У ноти испод песама репрезентативно је дат узорак односа и устројства какав влада између аутора и критичара, односно, шире гледано, сваког културног или поетичког обрасца који је у прилици да цензурише и „поправља” текст и аутора који се прилагођава таквом моделу културне производње и размене. Такође, у интервенцији авангардиста и будућих надреалиста проказан је однос цензуре и културног укључивања младог бића у већ окоштале књижевне размене.

С друге стране, уредништво свакако ове две песме Миливоја Степановића употребљава концептуално. Објавом ученичких радова демонстриран је однос који подразумева посебан статус датог текста. Белешка указује да уредништво часописа не пристаје на „уобичајене” односе валоризације уметности и стваралаштва, али и личности, у овом експлицитном случају личности ученика. Читалац часописа је у истом положају као уредништво. И њему је по природи ствари дата могућност да разуме или не, тумачи, процењује и одбацује вредност текста према сопственом укусу. Читаочев однос према песмама ученика је условљен узрастом/неискуством аутора и аутентичношћу текста. Назнаком о ауторству указује се авангардно преиначавање књижевних чињеница које су до тада биле неупитне (аутор, дело, читалац). Текст се другачије вреднује када је присутна свест о ауторству. Истом песничком тексту и поступцима који су у њему реализовани могу се дати два сасвим опречна вредносна суда, уколико им се допише или скрије предзнак да песма потиче од инфантилне свести. Поступак се може разумети као резултат интенције искусног песника и његове дефинисане и доследне песничке самосвести, док у следећем тренутку, оптерећеном кључном опаском о инфантилном и наивном аутору, поступак се сматра као случајни резултат епигонског подражавања одраслих. Приложене песме имају тематику пригодну насловљеном „божићном” броју и не би се приписале детету аутору тог узраста, јер преузимају сложеније песничке

поступке. У њима нема ништа „дечје”, те стога текст производи још једну врсту упитаности – колико је неко у улози ученика подложен и принуђен утицају надређене (књижевне и сваке друге) инстанце која задаје културни и естетски диктум изван кога не треба да се трага. То би ову инфантилну свест чинило изузетно подложном инструирању идеолошког и естетског типа. Награда се састоји у афирмисању успешног књижевног опонашања.

Исти број на 9. страни „Сведочанства” публикује „Два необјављена писма малих Обреновића”, Милана и Михаила Обреновића. Оба текста су аутентична, датирана (8. и 10. април 1830. у Пожаревцу) и оба писма синови, свако за себе, упућују своме оцу Милошу Обреновићу. Милан оца ословљава са „Љубезни Бабо!”, док Михаил то чини са „Слатки Бабајко!”. Заједничко им је што се у писмима исказује однос дубоког поштовања и љубави, отац се из прве руке обавештава о послушности синова, каква се и очекује од деце према родитељима. Милан саопштава оцу да је примио очево писмо: „од радости пољубио сам га, и све лепо прочитао, па сам Вас послушао”. Обојица синова се на крају писма потписују са „Послушни Син”. Искazi деце владара, на овај начин издвојени, ван контекста времена у коме настају, фактички задобијају друга значења од дословних. Опет је интервенција уредништва концептуално далекосежна и вишезначно субверзивна. Писма малих Обреновића по документарности истовремено припадају и приватној и јавној историјској сфери. Један део имплицитних значења садржаја писама омогућава третирање епистоле као историјског документа у релацији са даљим историјским обистинењем живота актера тих докумената, а привилегију да то сагледају имају савремени читаоци часописа „Сведочанство”. Љубазни поздрави и вербално исказивање поштовања („Љубим руку и остајем Ваш”), и уопште целокупни усрдни тон писама синова оцу, омогућава да кореспонденцију владарева деце и владара разумемо у историјско-политичком и социолошком смислу у односу на синхронију и дијахронију кроз коју и у којој

текст субверзивно делује. Тако за ново време пренаглашене речи патетичног тона одају слику деветнаестовековног детета чији се културни модел протегао и на почетак двадесетог века. Дете владара је повлашћено и као такво нема могућност да пружи аутентичан и лични искрен глас, већ искључиво учеван и пригодан. Као што се деца опходе према своме оцу, тако и народ у монархистичком друштву нема избора, а управо је монархија друге владарске лозе на снази у Краљевини Југославији у часу када се на страницама „Сведочанстава” обзнањују писма малих Обреновића. И на том нивоу имамо убојиту авангардну провокацију. Син Милан честита оцу Васкрс и каже да је читао апостол у цркви. Милан најпре истиче да „с Наком и дајком совершенно здрав, и добро расположен”. Овај исказ може имати значаја у контексту личне, али и историјске судбине првог Милошевог сина Милана, који се разболео и умро, па и тако Миланово честитање празника Васкрса, позивање на „совершенно” здравље и поуздање у „апостол у цркви”. Михаило још поручује оцу: „ја имам Немачку Капу па ме непече Сунце, кад се играм”. Писмо детета Михаила Обреновића, као будућег владара и просвећеног апсолутисте, не би могло бити изузето из политичког читања. Михаило се хвали својом „Немачком Капом” која га штити од сунца, што може бити алузија на његове државничке односе са Западом и његово странствовање по Бечу и Европи након првог владања. На овај начин дете владара, такође будући владар, антиципира своју судбину за коју још не зна.

Године 1830. Милош Обреновић је добио достојанство наследног Кнеза. Година када стиче наследство и година датирања синовљевих писама је идентична. Тим чином не добија само Милош право крвног наследства, већ пре свега његови потомци који оцу пишу писмо, у чему заправо стоји амбиваленција читаочеве могуће запитаности о искрености љубави и манифестацији користољубља владарево деце.

Адресат ових писама је Милош Обреновић, познат као апсолутиста у чије време је било одсуство државног уређења и који је одбијао да уведе форме демократичнијих односа у

владању. Тако писмо Вука Стефановића Караџића из 1832. баца посебно светло на разумевање документа „Два необјављена писма малих Обреновића”, а још више на авангардно уредничко актуализовање ових писама. У тексту Вука Стефановића Караџића наводи се: „Опет на кратко да кажем: с владањем ваше светлости тамо нико није задовољан, ама баш нико, осим ваша два сина, а и они да су мало старији, може бити да би били незадовољни [...]” (Стефановић Караџић, 1851: 6. п.).

У истом броју „Сведочанства” као прилог дат је цртеж – дечак који гони мазгу. Цртеж мазгара прати краћа песма одговарајуће тематике: „Иди тамо, / Ид’ овамо, / Где ти кажем, / Где ти рекнем, / Нити близо, / Ни далеко” (Цртежник, 1925: 8). Цртеж би се могао окарактерисати као часописна илустрација, али чином насловљавања прилог добија већи значај. Наиме, сугерише се да је реч о цртежу који припада „малим Обреновићима”, односно да је из њиховог „Цртежника”, а поврх тога стоји „сензационалистичка” напомена „Необјављено”. У реченом контексту, цртеж из „цртежника малих Обреновића” шаље политичку/идеолошку поруку. Публиковање цртежа и пратеће народне песме свакако морамо схватити као алузију на хијерархијски однос господара и слугу, тј. владарске породице и народа у целини.

Авангардно активирање документарне грађе коју су произвела деца у новом контексту сведочи о промишљеном субверзивном деловању концепта часописа „Сведочанства”. Уједно, потврђује пут освешћивања надреалиста у погледу могућности које нуди (зло)употреба места детета у корпусу свеопштег књижевног и друштвеног уређења.

У седмом броју темата „Пакао” (11. фебруара 1925) на насловној страни после Увода налазе се „Задаци и цртежи глувонеме деце” (Задаци и цртежи, 1925: 2–3). Целина носи назив „Из земље вечите тишине (глувонеми)”. Веза између темата са насловом „Пакао” и самих радова деце која су обележена немошћу и глувоћом постаће јасни из тензије која се ствара између садржаја радова, насловљавања радова (свеукупно или појединачно) и сугерисаног аутентичног и анонимног ауторства.

Први цртеж приказује архангела Михаила са карактеристичним мачем у десној руци, док левом руком показује вуковима да одступе. Подаље од њега налазе се човек и жена у покрету – бекству, али човек се осврће према анђелу и вуковима, док је жена повијена и донекле тражи заштиту мушкарца. Архангел, као и у Библији, у својству је небеског заштитника људи на земљи. На цртежу су фигуре дате у брдском пејзажу, што одговара чињеници да се у неким крајевима Србије слави и као заштитник сточара јер се верује да само он може отерати вукове. Дечји цртеж је, дакле, настао као одговор на религиозну и фолклорну тематику. Дубља метафорика сцене могла би се тражити у осећају угрожености, али и заштићености детета из „земље вечите тишине”.

Цртежи глувонеме деце имају пренаглашене детаље и покрете приказаних фигура. Осим првог, таква су и следећа два цртежа са темом „Сан”, мада сасвим приказују реалистичне догађаје. Први приказује људе око реке, на чамцу и обали, док изнад њих прелеће авион фронтално приказан према посматрачу цртежа. У првом плану је елиса авиона који се креће према људима на обали и чамцу. Покрети људи су наглашено одбрамбени. Трећи цртеж приказује ентеријер собе у којој се кроз отворена врата помаља једна нога и рука која пуца пиштољем. У просторији један човек већ лежи упуцан, док је други подигнуте руке и у искораку. На оба ова цртежа су централно постављени предмети који производе, краћи или дужи, продоран звук, који није ни у једном случају пријатан. Динамика људске фигурације додатно наглашава силину потенцијалног звука. Али ако се има у виду да су ово цртежи глувонеме деце, разумљиво је да она нису никада чула овај звук и да су могућу акустичку представу о звуку стекла искључиво посматрајући реакције бића и предмета у сусрету са њима. Дечји „обезвучени” доживљаји постају, другим, ликовним средствима, „озвучене” слике. Немогућност детета да чује и, с тим у вези, жеља да се чулно искуси звук, постављају сам предмет који производи недостајући звук у средиште цртежа. Управо због тога, за већину доступна и могућа

реалистичка представа, за глувонемо дете постаје „само сан”. Таква реалистична и доступна слика за друге је недоступна и фантастична. На овај начин проблемски је постављено питање жеље и сна, могућег и немогућег и уопште позитивног или негативног предзнака који се могу ставити поводом одређеног „чињеничног” стања. За глувонемо дете звук из пиштоља који не чује, али распознаје по последицама, може бити предмет жеље, не уводећи рационални моменат по коме испуњење истовремено доноси и последице чина пуцања. Исто се може рећи и за нацртани авион. Самим учесницима овековеченим на цртежу, у могућем нападу (бомбардовању), авион означава близину смрти, док је за инфантилну свест глувонемога детета (аутора цртежа) узрок усхићења и чежње да буде на (кобном) месту посматрача.

Уз децје литерарне радове налази се још један цртеж глувонемога детета, насловљен „Србију кроз Албанију” (2). На цртежу су топ, лешеви људи и животиња у једном пределу. Цртеж приказује детаљ из претходног рата из децје перспективе. Седам година је прошло од краја Првог светског рата у односу на време када седми број „Сведочанства” објављује овај цртеж. Слика је потреснија двема чињеницама које прате довољно страشان ратни приказ. То су сам наслов цртежа где се експлицира да није реч о било ком рату и било ком догађају из историје Првог светског рата, већ голгота проласка кроз Албанију. Друга чињеница која интензивира доживљај јесте да приказе рата црта дете. Особеност детета да је глувонемо кореспондира са чињеницом да на цртежу не приказује ратне сукобе или само мучеништво српске војске кроз беспутне пределе Албаније, већ приказ тренутка када је смрћу све свршено, када влада тишина, коју глувонемо дете такође не може чути, али из још једног разлога – тамо ни за кога нема шта да се чује. За дете је тишина константа, а тренутак рата који је дете одабрало да прикаже – може се рећи да је одговарајући. Цртеж има ангажовану вредност на више начина. Символички, глувонемом детету су одузети глас и слух, деци уметницима је одузета могућност да учествују у (историјским)

догађајима. Она то могу једино чинити кроз стварање слике и речи. Међутим, глувонема деца су онемогућена и да адекватно сведоче услед немогућности да чују – добију вест и потпуну слику о збитим догађајима. Њихово сведочење је једно *йосѝ фесѝум*. То не умањује ниједну од доминантних пацифистичких порука децјег „сведочења” – кроз њихов позив на тишину пре тишине смрти.¹¹

Од литерарних радова неме деце издвојена су два састава. Иво Бутић, ученик трећег разреда, написао је рад „Зима”. Гаврило Гавриловић, такође ученик трећег разреда, свој литерарни рад насловљава „Орман”. Стефан Лазаревић и Милутин Миленовић, ученици четвртог разреда из Београда, пишу дневник датирајући 31. децембар. Они заправо описују свој доживљај непосредне околине. Синтакса њихових реченица је изломљена, реченице су често недовршене и реченична конгруенција одступа од норме. Учестале су словне и правописне грешке, каквим и иначе обилују ученички радови. И управо из свега тога извире непосредност исказа глувонеомог детета које није овладало језиком. Иво и Гаврило распознају своје основне односе према свету, личностима у својој околини и предметима у односу на себе. Ови односи нису подразумевани. На пример, Гаврило пише: „ – орман је велики и леп. – Ја нисам велики. – Ја сам дете мали. – Ја нисам деда. – Ја сам ђак. – орман је наш” (2). Исказна инстанца литерарних радова која има потребу да изриче своје жеље се доминантно користи чулом вида, али и могућностима тактилног чула. Тако су искази глувонеме деце проживљени и екстатични: „Ја волим да се груд-вам клизам. Ја волим зими. Ја волим дува ветар. Ја волим пада

11 У часопису глувонема деца, аутори цртежа, нису потписани, а странице са цртежима и фотографијама нису пагиниране. Цртежи, ученички радови и искази деце налазе се сачувани у оквиру заоставштине Марка Ристића у Архиву САНУ, Историјска збирка 14882 (некласификована грађа). Сачувани материјали сведоче о аутентичности прилога унетих у часопис. Ученички радови су настали у школском контексту, одакле су и сакупљени ангажовањем уредништва часописа, пре свега Марка Ристића. Свесрдно се захваљујемо Биљани Андоновској на увиду у материјале и драгоцене сугестије (в. Andonovska, 2017).

снег он је неволим хладан зиму. Врабац је воли хладан зиму. Ја волим једе лед” (2). Дневници дечака Стефана и Милутина, на начин сличан надреалистичком аутоматском писму, описују радње које предузимају њихови другови у школи. У томе су неселективни, као да желе да поброје баш све ученике у свом одељењу. На овај начин добијен је један репрезентативан пример аутоматског текста који несвесно ствара дете: „Ми смо пијели воде, Вера је плакала Душан је умро, Мирослав је отишао кући, Момчило је плакао. Ми смо говорили овце.” (3). Или: „Данас је човек воз спавао. [...] иво је има чува живи у врабац Момчило је плаче батине којиш Станојка Момак је дваспратна све црта. Гаврило је мама ручала млеко. Данас је поток риба. Жарко је волим Божић. Стеван је боли зубе. Вера је плачела умрола Душан” (3).

После темата „Пакао”, долази промишљено и оправдано темат „Рај”. Реч је о осмом, последњем броју часописа у коме ће средишње и највише место имати тема детињства и искази деце као отелотворење рајске чистине дечје душе. У последњем броју „Сведочанстава” евидентно је концептуално присуство градације по којој се ређају текстови, односно, боље речено случајеви људских судбина, које су све „чистије” и све ближе рају, да би се од централног места часописа ређао низ текстова који се тичу детињства, као и искази дечака и девојчица. У духу раније конституисаног наратора или коментатора, који је нека врста водича кроз Рај, односно „надреалистичке Беатриче”, „дечји део” темата најављен је следећим текстом Марка Ристића:

ДЕТИЊСТВО је доба живљења у самом сну, када је стварност преплављена маштом, подлеже бујицама унутарњег маштања, детету се још догађаји стварности преображавају под сребрном мрежом сна, и играју једну улогу у царству имажинације коју одрасли и не слуте. Детињство још није подвргнуто законима рационалности, оно је постојбина слободе, нескривене поезије и игре на плану свакодневних догађаја, (и тиме, као љубав, као снови, као пророчанства, егзалтације, екстазе, светлост раја на животу.) Одрасли, захваћени друштвеном механиком, морају

да крију све непромишљене покрете и сва нагла надахнућа који се не могу корисно применити на ток свакодневног живота, диктирани ирационалном жудњом за слободом и за апсолутном узалудношћу, која ћути у нама иза свих разумних схватања, навика, услова, друштвеног живота.

Рајска светлост безузрочности, бесциљности, неконвенционалности, расипа се преко детињства. Пре него што уђе у колосек соци[j]алних правила и односа, купају се деца у свежини слободе, у једном непосредном схватању живота, у игри невезаних снова, коју не разуме више дух чија је визија деформисана и скучена логиком привидности, засторима здравог разума, зидовима смисла и интелектуалног користољубља.

Можда је у текстовима који следују, нажалост, тај црв интелектуализма који слеђује машту и од кога закржљавају видици лудих жеља, увену тропске биљке живљења у поетским фантазијама детињства, већ нагризао слободу детињских илузија, али се још ипак ту чују одјеци јутарњег певања, свежег сукоба са границама које се намећу, нехотичности, наивности (Рај, 1925: 9–10).

Последњим пасусом једног примера надреалистичког исцртавања разумевања феномена детињства најављују се искази дечака и девојчица који ће уследити. Искази су настали као одговор на претпостављено питање „шта је (за њих) рај?“, односно „како замишљају рај?“. Кратком белешком се указује да је у тим исказима „црв интелектуализма“, а под тим се мисли на подучавање и интелектуално „свођење“ деце у униформан и културно пожељан идентитет/образац, већ „нагризао слободу детињских илузија, али се још ипак ту чују одјеци јутарњег певања“ (10). И овај извод ће јасно показати да је код надреалиста стално присутна свест о сукобу одраслих и деце, односно сукобу свега онога што оличавају *одраслост* и *дејинијасијос*. Сукоб се одвија на „границама које се намећу“ нехотичности и наивности. Наводимо и неке од исказа, најпре дечака („први разред реалке“), затим девојчица (четврти разред основне школе) за које верујемо да најбоље осликавају концепцијско смештање прилога у темат „Рај“ (10–13):

Има много прича које украсују рај, али ја уопште неверујем да постоји рај. Зато ако има раја, нек ми Бог опрости ако грешим, али ја неверујем у рај и нећу ника[д] веровати. (Константин Хаџи-Илић)

Ја замишљам да је рај исто као и земља. Само ми је криво што у рају нема прасечета и печено пиле и то што у рају нема: фијакера, аутомобила и соница. Иначе ми се допада и једва чекам да умрем па да одем у рај. (Александар Петровић)

... рај као једну велику алеју... по њој круже анђели... (Радмило Радјковић)

... једна лепа шума... животиње које на земљи ждери људе, тамо живе у пријатељству... (Иван Ђ. Бајаловић)

Рај лежи у небеским висинама, улаз у рај украшавају два анђела. За улазом седи на златном, дијамантима украшеном престолу Бог отац а до њега на десној страни Исус Христ, опкољен рајским красотама. Друго о рају немам ништа да кажем. (Милан Верион)

... И ја замишљам да у Рај нико не може доспети и да је Рај само Божији дом... (Стева Михаиловић)

... Адам и Јева... (Добрила Станојевић)

... Ева је много волела да чита у башти дођу два анђела и кажу Еви да се радује јер ће родити спаситеља нашег... Да слушамо своју учитељицу кад нам нешто причају о рају то је најглавније. (Надежда Живадиновић)

Марко Ристић показује да су „земље детињства” одређена уточишта по којима лутају они који траже рај. На једном месту рај је суптилно поистовећен и са поезијом, свакако разумеваном у есенцијалном и ширем значењу од књижевне врсте. У исти ред уз детињство спадају и други „рајски феномени”: игре сна, љубав, заборав, ослобођење, фантазмагорије, пророштва, надреализам, лаж.¹² Ристић одбија да прихвати да је „лутање у

12 „Изгледа као да је негирање живота: то тражење поезије, раја, у тајнама које као да су уточишта, за оне који хоће да побегну од живота, то лутање у меке земље детињства, лажи, заборава, ослобођења, фантазмагорије, пророштва, надреализма, игре сна, љубави” (Ристић, 1925: 10).

меке земље детињства” вид ескапизма пред сировошћу живота или „оаза оивичена порицањем стварности”, већ неодвојив и кључни елемент живота:

Али то ипак није бежање од живота. *То је само еџалтирање живоџа у ономе што је најтајанственије, најнадахнутије, најнатприродније, али што безусловно припада само њему: животу.*

Тако рај није само једна оаза, оивичена џорицањем сџварности, одређена, у неиспитиваној пустињи наше судбине, тако је рај разасут по целом видуку постојања.

У тој опалној, језерској светлости, која на дну мора осветљава мадрепоре и звезде, и на дну неба птице и звезде, помирили су се сливови свих противуречних краљевстава. У сваком ће се наћи грумен златне руде, грумен сна. Развезати само треба алке свог живота, растрести песак дана и часова, разастрти мрежу ватре и немара (ауторско истицање, Ристић, 1925: 13).

Последично томе, ни поезија/књижевност за децу и младе није могла бити мање од „самог еџалтирања живота” нити постати „само једна оаза, оивичена порицањем стварности”.

Реџрезентиација деџеџа у сну

У две белешке последњег броја „Сведочанства”, у спектру текстова који се баве темом сна, карактеристична је репрезентација детета у сну. Лирски описујући скоро метафизички рајски предео до кога се долази тако што се прекину све конвенције или се престане са опонашањем уврежених животних навика, Ристић каже да ће се тада доћи до „грумен[а] златне руде, грумен[а] сна” (13). Дакле сан, као и детињство се налазе ван учене конвенционалности, у њима су се помирили „сливови свих противуречних краљевстава”. У белешци „Сан”, потписаној иницијалима Х. Х., здружени се налазе феномени детета и сна, односно дете је репрезентовано у сну на надреалан и фантастичан начин:

Као да смо затим у једном вариетеу, и тек излазећи видимо нека мала бића која са неким играчицама, једни за другима, са рукама на раменима, трче кроз салу, и за клавиром обученог белог фокстеријера који се претвара у дете и обраћам пажњу онима који су самном на неку арију коју гледам како десном руком дете вешто свира у високим нотама; сазнајем је смешаним слушањем и тим гледањем (X. X., 1925: 16).

Приповедач је посматрач лаке представе са музиком или игроказом и описује оно што гледа. Догађај се одвија по логици сна и представља текстуално неспутано сведочанство исто тако рацијом неспутаног сна. Пошто је подсвест сна измакла контроли разума, у насумичном и неразгонетљивом односу преображавања нашли су се пас и дете – музички виртуоз тривијалног позоришта.

„Цртеж једног деветогодишњег детета” (Цртеж деветогодишњег детета, 1925: 12) смештен је између текстова који се баве темама о рају, детињству и сну (искази девојчица и дечака, текст „Детињство” и „Рај”, Марка Ристића и „Сан” Александра Вуча). Иако цртеж није насловљен према тематици, већ према ауторству, тј. узрасту његовог творца, можемо рећи да је он одговор деветогодишњег дечака на теме заједничке околним текстовима, дакле – „рај” и „сан” уједно. На цртежу се налази дечак који у сеоској ношњи у пасторалном пределу тера гуске.

Ова два прилога – белешка из сна и цртеж – на добар начин показују на које све неконвенционалне начине репрезентују дете, за разлику од других прилога у „Сведочанствима” који су литерарно конвенционалнији или теже директнијој значењској пролиферацији. Репрезентација детета у оба садржаја је таква да се значење не може адекватно обзнанити, али ни злоупотребити. Дете је интуитивно дато као метафизичко биће издвојено из реалности, а његова симболичка вредност је деконструисана.

Детињство и пророштво

Прилог из рубрике насловљене „Детињство и пророштво” у ствари је прича „Сведочанство шесте” (Живадиновић, 1925: 15–16) потписана ауторством извесног Стевана Живадиновића.¹³ Прича испричана у првом лицу састоји се од мозаично густо сложених доживљаја дечака. Прелази између тих исприповеданих доживљаја су спонтани и сливају се у јединствену представу из детињства приповедача, а повезују их ратне године. Ово ратно детињство као тематско језгро може имати посебног значаја у тематици поеме „Детињство” Оскара Давича, о којој ће бити речи. Приповедачев отац је лечио рањенике у Скопљу када се школа претворила у болницу. Ова трансформација за приповедача који је још дечак представља узбудљив догађај. Трансформација школе у касарну је симболичко растакање једне друштвене институције другом под пресијом историјских збивања. Исти тај дечак са старосне дистанце сведочи управо о специфичности дечје перспективе која је ограничена својим селективним знањима о свету и недовољним могућностима употребе језика који поседује. Ограничења перспективе дају другачији предзнак стварима које дете посматра у односу на „свезнајућу” перспективу одраслих.

Када су енглески војници проносили кроз двориште рањенике, нисам осећао ништа непријатно, јер нисам право ни разумео шта је то рањеник. Једанпут кад су се два војника враћала празних носила скочи на њих трећи војник, а она двојица потрче смејући се као луди (15).

13 Занимљиво је да аутор исповести „Сведочанство шесте” има слично име као аутор песама „Љубав” и „Последњи поздрав драгани” са почетка истог броја часописа, а који се потписује као „редов 3. чете пешадијског пука Краљеве Гарде” (уп. Стеван Живадиновић – Живадин Стевановић). С обзиром на то да прича сведочи сусрете дечака са различитим војницима у ратно време који су на детињу свест оставили снажан утисак, може се очекивати да је управо тај дечак када је одрастао постао редов који пише љубавне песме дате у прилогу истог броја часописа. На овај начин показује се да је ауторство ова два прилога упитно, односно бар у једном од два прилога дато као псеудоауторство, а у функцији међусобног деловања и дозивања два текста.

Дете, још увек испражњено од „правих” значења, догађај пред очима доживљава и види, али у њему не може бити конотативне вредности какву му могу дати рационални одрасли људи. У односу на означитеља „рањеник”, само конкретно присуство рањеника на носилима јесте означено. Рањеник бива одведен и на неком месту остављен, њега нема на носилима да буде враћен у смеру који је двосмеран за војнике који га носе, што се разуме као његова евидентна смрт. У том тренутку означено нестаје, односно појављује се као празно место за присутног означитеља. За дете реч „рањеник” тек је пуки означитељ чије се означено може видом опазити, али не могу му се приписати она значења којима су ови језички конституенти везани. Уместо тога дечак заобилази значење речи „рањеник” које је по друге „говорнике” истог језика „непријатно”. За младог говорника означитељ „клизи” кроз нестабилна значења. Детету ни контекст не помаже да разуме „исправну” везу означитељ–означено, односно право значење ратних последица. Епизода коју дечак може да види није туробна. Двојица носача, која „смејући се као луда” протрче, такође не осећају претпостављену „непријатност” понашајући се „као деца” у очима детета (приповедача) које их посматра (15). Из тога дете и може (погрешно) закључити да је по среди весели згодитак, као и услед одсуства могуће сцене умирања или одлагања страдалог тела војника. Као што је дечја употреба језика ограничена, призор, мада реалистичан, у својој фрагментарности поништава контекст рата, изневерава његов патетичан и несрећан лик, мења значење речи.

Важна идеја за „Сведочанство шесте” у целини односи се на везу детињства и пророштва. „У то доба сам учинио неколико пророштва”, рећи ће приповедач, сећајући се времена свог ратног детињства. Противно вести да је српски официр Душан погинуо, испунило се „пророштво” да „Душан није погинуо, он је само лако рањен у ногу” (15). Дечја свест у причи се читује 1) у фантастичном имагинирању као облику мишљења, односно практиковању мишљења кроз фантастично; 2) путем наивног мишљења и 3) извесном окрутношћу/бизарношћу мис-

ли, односно у оквирима неиздиференциране етичке границе рационалне свести. Наиме, фантастично се јавља кроз појаву замишљеног чаробњака са којим дечак разговара („И ја сам тог чаробњака замишљао невидљивог”; „који ми је све говорио”). У наивном и ирационалном осећању које влада дечјим бићем једно се највише исказује природа дечје мисли:

На једној станици десио се догађај, који ме је ваљда досад највише узбудио. Неки војник се био опио. Један официр га позове преда се и страшно вичући ошамари га и пошаље у апс. „Ја ћу казати Душану; он је виши од тог официра па ће га казнити”, мислио сам у себи (16).

Оштре, непомирљиве и бескомпромисне судове којима су деца склона, а која извиру из искрености осећања без свести о последицама, дечак ће показати поводом догађаја са опијеним војником: „А када је нека дебела жена у препуном вагону рекла: ’Ако, тако му и треба, напио се па сав смрди на ракију’, смишљао сам у себи најстрашније муке за њу” (16). Прича има тенденцију да покаже како су дете и одрасла особа неодвојиви ентитети, чиме је и загарантовано присуство детета у сваком одраслом човеку. Прича је поентирана исказима дечакове мајке и самог дечака поводом одласка њиховог стеченог ратног пријатеља, енглеског војника Мистера Кру-а: „’Боже, како су ти људи верни и искрени пријатељи, а тако велика деца.’ А ја сам тада видео Мистер Кру-а у кратким панталонама, како тера обруч” (16).

(Дечја) лаж као духовна творевина

Текст Растка Петровића „Лаж (као духовна творевина)” (Петровић, 1925: 17), којим се затвара последњи број „Сведочанства” (уз цртеж Пабла Пикаса на полеђини часописа), стаје у ред прилога које окупља тема броја („Рај”), а посебно се надовезује на централно и наглашено место посвећено детињству и сну. Детињство, сан, пророштво и лаж у надреалистичком поимању представљају посебне облике „раја”. У том низу прилог Растка

Петровића кодификује лаж дијаметрално супротно од његовог друштвеног декларативног осуђивања, омогућавајући да сама лаж буде виђена као манифестација духа и као њена ненадмашна творевина: „Лаж је при том и једна од најдиректнијих и најподсвеснијих духовних стварања; она је и најпотпунији сан личности, најсрећнији и најуспелији”. У лажи „жудња подсвести и координирано богатство имажинације” суделују тешње и уређеније него у самом сну. На тај начин се лаж појављује као савршенији облик „раја”, савршенији од сна, детињства и прошта. Занимљив је положај детета унутар творевине каква је лаж, о коме се свакако у тексту Растка Петровића не говори, али управо дете уз уметнике највише и без зазора продукује „лажи”. Борећи се да јој створи унутрашњу кохеренцију и уверљивост, дете најчешће невешто осмишљава лаж. У унутрашњем животу детета „између вредности чисте стварности и вредности сна” настаје и „унутрашња вредност” лажи. Одатле би дете било најсавршенији творац лажи као духовне творевине јер оно посебно обраћа пажњу на њен унутарњи склоп и на „естетику њене креативности”, како каже Петровић. Безвредност и морална проблематичност лажи важе само у социјалном односу, до чега детету није најпре много стало. Дете и писац фикционалног текста по томе су у изједначеној улози „произвођача” духовних творевина, које се само у социјалном смислу називају „лажима”.

*

Дечји гласови нису изузетак из других гласова којима часопис даје простор, па би у неку руку њихово издвајање било непримерено и на штету целокупног концептуалног уређења часописа. За читаоца текстови стварају ефекат егзистенцијалног остварења „писаца” који стоје иза текстова – екстатично, тескобно, меланхолично, исповедно, емпатично, само су неки од начина исповедног саопштавања приповедача који скоро савим одговара ауторској инстанци. Тек читани у низу, или на прескок у какофоном брујању, али излажући себе њиховом разорном аутентичном дејству уз додатну свест да се у њима крије

истинит глас и фактицитет догођеног и доживљеног, читалац се уживљава у сваку појединачну перспективу. Читаоце ангажује учинак појединачних гласова, као и њихово егзистенцијално важење узето заједно.

Издвојени дечји радови, било литерарни било ликовни, откривају не само заинтересованост за перспективу и положај детета у ширем друштвеном и историјском контексту већ и разумевање, гледање и осећање специфичне дечје индивидуалности. Дете је један од одузетих и утишаних гласова, оних којима је спречен приступ садржајима историје и друштва, а његови су учесници и нису изузети из последица. Дете у историји света нема име, а у његово име се историја покреће, напада и брани. Важност детета је секундарна у хијерархији друштава, а његова перспектива потпуно непозната, често представљена као егзотична. Већином, залагања за дете су номинална и пропагандистичка у сврху аргументације потреба владајућих. У часопису „Сведочанства” деца су стављена у исти ред са отпадницима од друштва, оних ван закона и привилегија, заточеницима институција какве су душевне болнице или затвори. Цртежи глувонеме деце налазе се уз радове затвореника који стварају по зидовима својих ћелија. Ти радови носе још већи степен инфантилног присуства и сведочанство су виталности и креативне нужности маргинализованих. Због свега тога може се рећи да је место детета и детињства у часопису „Сведочанства” изразито субверзивно, али и поетички потентно.

Посебну вредност по поетичко приближавање дечјој перспективи, језику и дечјој књижевности авангардисти црпе из два типа текстова. 1) У први тип текстова у часопису спадају књижевни текстови о детињству, детету или одраслој персони која се сећа свога детињства или младалачких дана. Ту је углавном реч о једном или више догађаја/доживљаја који творе причу на више метафоричких равни. Њих пишу сами авангардисти обзнањујући своје ауторство или кријући га псеудонимом. 2) Концепцијски из броја у број часопис се развија тако што све већи примат добијају текстови који нису традиционално

књижевни већ деконструишу статус аутора, дела и читаоца, активирајући текст који директно долази из проживљеног као својеврсно сведочанство које задобија естетске резултате. Захваљујући томе расте број текстова чије ауторство има везе са децом „уметницима”.

Из оба типа текстова авангардисти/надреалисти, као уредници, читаоци или сами аутори, могу да упознају и савладавају елементе књижевног заступања дечје перспективе. Када пишући сопствене текстове (или скупљајући прилоге) конструишу ликове деце или ауторске приповедне инстанце које су дечје, они се на одређени начин приближавају књижевности за децу и инструктивно стилски „вежбају” обликовање такве позиције у тексту. Од предоченог ангажмана највише списатељске користи су могли имати Александар Вучо, Оскар Давичо, Душан Матић и Марко Ристић.

Поетички услови за настајанак авангардне поезије за децу и младе

Сврсисходно би било размотрити основне премисе у наслову именоване поетике авангарде, посебно имајући у виду сложеност самог уметничког феномена и терминолошку разумењеност авангарде. Могуће апорије авангардног одређења треба превазићи разумевањем по коме би авангарда „била мрежа у синхроној равни хетерогена а у равни дијахроније променљива и лутајућа, но у крајњој линији ипак јединствена, мрежа која обухвата све области уметности” (LA, 2013: 20). Када је реч о избору аутора у овој монографији (Вучо, Давичо, Попа) очигледно је усредсређење на два значајна периода авангарде, истоветна у свом јављању у оквирима и европске и српске авангардне књижевности. У авангарди постоје „два значајна периода високе конјуктуре – један траје током друге и треће деценије 20. века а други током 50-их и 60-их година” (20). Најпре пажњу треба посветити авангардним почецима у оквирима историјске

авангарде, затим њеном епохалном развоју и даљем одређењу у оквирима надреализма. Током међуратног периода развоја књижевности за децу и младе кључно доприноси Вучо са неколико својих песама објављених у „Политици за децу“ као и поемама *Подвизи гружине „Пећ њећлића“* (са Душаном Матићем) и *Аванџуре храдрој Коче*. Прекретничким делима треба придружити и Давичову поему „Детињство“ из збирке *Песме* (1938). У послератном периоду исти надреалисти у пост-надреалистичком кључу стварају дела каква су *Масћодонџи*, *Момак и њо хоћу да будем* (Вучо), односно својеврсни наставак међуратне поеме „Детињство 1958.“ (Давичо). У време поставгардног раздобља, Попина поезија, у првом маху у великој мери развијена на тековинама надреалистичке поетике, чини модернизаторски преокрет. У нашем читању и методичком сагледавању одређена Попина поезија може репрезентативно да заступа исти корпус поезије намењене деци и младима, што наравно није могло бити препознато у тренутку њеног активног настајања и публиковања, већ искључиво из удаљене и критичарске перспективе по којој се Попа испољава као парадоксални песник за децу и младе. Интерпретирајући дела ових аутора и осветљавајући књижевноисторијска кретања кроз песничке и теоријске праксе са обе стране ратног раздобља, укинућемо евентуалне тврдње о раздвојености два жаришта авангардних поетика и применити разумевање авангарде као мреже.¹⁴ „Та се мрежа може на основу генеалогича [...] описати као конкретан историјски феномен, али се може и реконструисати из унутрашње перспективе саме авангарде“ (21). Тај унутрашњи приступ авангарди ништа друго је до истраживање у пољу надреалистичке поетике.

14 „Разуме се да мрежа о којој је реч није јасно структурирана, већ да далеко пре представља спој ризомског карактера који има своја чворишта али може и да се поцепа, садржи попречне везе и преплетаје, при чему се различите нити некад спајају, али могу и да потону испод површине, али да видљиво као и донекле скривено лутају да би искрсле на неком другом месту. Управо то чини кохерентност и континуитет многоглаве Хидре европске авангарде“ (LA, 2013: 21).

*Шта је (авангардна) поезија за децу? –
критеријуми који је одређују*

Ако циљ надреалиста јесте, далеко дубљи од самоизражавања и аутопоетичности путем књижевне побуне, да задиру у револуционарни чин, онда би сваки концепт децје књижевности у грађанској породици и култури био промашен, а сваки поетски облик намењен деци грађанске и књижевне интерпретативне заједнице био излишан и фигурирајући, реактиван. С једне стране, или би надреализам порекао сопствене постулате и теоријска промишљања уклапајући се у друштвена уређења за која није агитовао, или би био укинут услед истог тог неуклапања. Дакле, идеолошки, а према томе и поетички, јер поетика надреализма управо подразумева нераздвојивост са њиховом идеолошком правоверношћу, таква би се традицијска синтеза показала као неодржива. Ипак, и поред тога, захваљујући „херојском добу“ надреалистичког покрета, утицај надреализма на поезију за децу и младе у 20. веку се чини пресудан. Парадоксалност ситуације лежи у томе да почетак и услов модерне српске поезије за децу и младе у лику надреализма представља и њен крај, односно полемичку препреку за даљи развој поезије за децу и младе каквом је овај покрет у перспективи види. Надреалистичко становиште управо заговара промену у децјој песми за коју већ Данојлић 50-их каже „да се не развија“, а још више промену у друштвеној ситуацији у којој је „тешко замислити у ком би се правцу она и могла да развија“ (Данојлић, 1973: 41). Дакле, надреалисти су у великој мери на страни тога да песма не остане оно што је. Због тога је право питање шта зауставља дискурзивну прогресију у смеру дефинисања шта је (авангардна) песма за децу.

Размотримо само неке од критеријума који су најцеловитије и најопштије постали прихваћени у деценијама после Другог светског рата којима се одређује шта јесте поезија за децу (према Нову Вуковићу и Милану Пражићу), а затим ћемо те критеријуме самерити према претпоставкама о типо-

лошким одликама авангардне поезије. Сваки критеријум биће одмах релативизован сходно његовој недовољности да одреди песму за децу као такву. Због тога се може рећи да ће критеријуми по којима долазимо до тога шта авангардна поезија јесте бити пре по негативном одређењу – шта она dobrим делом није. Ма како осетљиво и релативизовано дефинисање авангардне поезије било, треба поћи од основних критеријума који служе за одређење поезије за децу уопште, те у односу на њих препознати на који начин авангардна поезија врши проширење или преиначење истих тих критеријума. Са свешћу да удео у овом проблему свакако припада познатој напетости између теорије и поетике, општи критеријуми који се чине ограничавајући за поезију за децу могли би бити на следећи начин истакнути:

1. Критеријум намене – Најпре је упитна сама инстанца која намењује (аутор, издавач, школа или неко други). „Бројне књиге првобитно намијењене дјечи нијесу прихваћене од стране читалаца и убрзо су сишле са књижевне позорнице. С друге стране, многа данас класична дијела те књижевности уопште нијесу од стране њихових аутора намијењене дјечи” (Вуковић, 2018а: 22). Ипак, делимично, овај критеријум је битан као „примордијално полазиште које је определијелило смјер ауторовог коципирања дјела и саму природу тог дјела” (23). У критеријум намене спада и ауторски експлицитни став којим дефинише унапред питање намене за кога пише. Преиначења тих изјашњавања нису ретка, а некад и сасвим изостају, као код аутора који пишу и за одрасле и за децу.¹⁵

15 Парадигматични су примери песничких остварења где су се аутори који су писали за одрасле дотакли теме (свог) детињства. Резултат је најчешће био такав да је настала аутентична поезија блиска младим читаоцима, те је стога категоријално лако сместива у „граничну књижевност”. Као примери могу бити наведене песме и збирке Александра Ристовића које се на различите начине враћају темама детињства, упоредо са његовом књигом за децу *Лак као ђеро* или својеврсним наставком *Неки дечак*. Занимљив случај је прва песничка збирка Ивана В. Лалића *Бивши дечак* из које се у новије време у читанкама за

2. Критеријум узраста – Поставља се одвише често као онтолошко одређење поезије за децу, али њено дефинисање према овом критеријуму је немогуће услед непрестаног истицања важности узраста за доживљај ове уметности (в. Pražić, 1971: 174); „Дакле, релативна хетерогеност интересовања и интелектуалних и психолошких карактеристика у току дјетињства отежава претпостављање 'идеалног' дјечјег читаоца, па према томе и примјену односног критеријума” (Вуковић, 2018а: 24).
3. Критеријум рецепијента/читаоца – Подразумева низ односних и атрибутивних склоности читаоца, као на пример интересовања младих читалаца или томе „прикладна” тематика. Још се и назива критеријумом афинитета, пошто се рецепијент испољава кроз свој афинитет.
[О]дредба „дјетету блиска” ирелевантна је за уметнички статус ове поезије, а формулација „зарођена у дечији свет” која показује да је, по аутору, тематика поезије битна за одређивање њеног припадања или неприпадања феномену поезије за децу. У крајњој консеквенцији то значи да стваралац поезије за децу мора да пише прилагођавајући се, да је строго вањски ограничен, а та теза је неодржива у савременим погледима и схватањима ове врсте уметничке активности (Pražić, 1971: 174).
4. Критеријум једноставности – Неодржив је и из унутарпоетичких разлога, али и разлога који припадају читаочевој конституцији. Квалитет једноставности

осми разред нашла песма „Ветар” (в. НП, 2019). Мирослав Антић, песник адолесцентског доба, пише посебно интригантне песме које обрађују теме везане за детабуизацију младалачке љубави, при чему у фокусу „граничне књижевности” вреди издвојити скрајнуту збирку *Гарави сокак* (в. Марковић, 2015а; Марковић, 2022: 291–306). Ово су само неки од случајева који потврђују склиски простор између поезије уопште и поезије за децу и младе, те како само дотицање тематике детињства и детета недвосмислено води ка књижевности за децу или младе. Можда се као аутентична поезија за децу може узети само она намењена најмлађем узрасту.

често негативно утиче на естетске аспирације дела и учинковитост дела у погледу циља да читалац не буде лишен задовољства да кроз интелектуални напор дође до сазнања. Млади читаоци одбацају књиге које не представљају изазов по постојеће читалачко искуство.

5. Педагошки и естетички критеријум – Педагошки критеријум у великој мери одговара етичком/идејном слоју књижевноуметничких дела „за одрасле”. Због тога су честа „надзирања” порука које шаљу књижевна дела за децу. У естетичком критеријуму поезија за децу је изједначена поезији уопште (в. Вуковић, 2018а: 47–54). Однос естетичког и етичког је у сталној тензији и резултат је различитог односа према конструктима дечјег, детињства и књиге за децу.
6. Критеријум тематике – У поезији за децу налазимо све тематске области које налазимо и у оној за одраслије, стога је прво правило овог критеријума да није одлучујућа тема, него њена обрада. Тематика поезије за децу и омладину показује тенденцију сталног мењања, пропитивања и иновирања од епохе до епохе (25).
7. Критеријум перспективе – Аутор који преузима инфантилну перспективу на свет у неизвесности је шта та перспектива треба да представља. Она је конструкт и подразумева висок степен психолошког уживљавања у мишљење и приказивање које детету може да привуче пажњу. Одрасле особе често живе и мисле у неком облику инфантилизма, те сам инфантилизам и друге перспективности јесу иницијатори поступака књижевног уобличавања слике света. Због тога специфична дечја перспективност као изоловани критеријум није довољан да се једно дело препозна као дело књижевности за децу, већ се у обзир морају узети и друге особине. У Давичовој поеми „Детињство” у истом тексту долази до смене различитих облика перспективности

и видова инфантилизма, од којих су једни ближи детету, док се други, условно речено, усложњавају.

8. Критеријум језика и принципи формално-стилског и изражајног обликовања поезије за децу – Језик којим поезија саопштава никако не би могао бити подвођен под одређене проскриптивне критеријуме и када је реч о поезији за децу. Вуковић упозорава да „проблем језичке и стилске једноставности није и једноставан и не би се смио сводити на релацију лако – тешко” (26). И у поезији која није дечја наилазимо на стил лишен декоративности или сажет у саопштавању. Поезија Васка Попе располаже лексичким редукционизмом, па се у овој интерпретацији он и распознаје као песник пријемчив за младе читаоце, али само у одређеној и условној мери, откривајући ону филозофску и крајње сложену страну премрежених песничких поступака и хуманистичких вредности.

Када је реч о специфичној авангардној поезији она управо преиначује, проширује, негира и на нови начин успоставља већ довољно непрецизне критеријуме којима се дефинише поезија за децу уопште. У свакој од наведених категорија авангардна поезија међуратног раздобља врши модернизацију. Испитујући наведене критеријуме на поезији коју узимамо као репрезентативну, у студији ћемо утврдити на који начин се отеловљује разлика такве поезије. До такве оцене најчешће ће бити могуће доћи тек после интерпретације конкретних текстова. Поврх свих изречених критеријума, који се никако не сматрају дефинитивним и обавезујућим, важна одлика која прати дела авангардне књижевности за децу јесте специфичан имплицитни аутор и његова инволвираност у сложен процес писања текста који у себе уграђује дечју перспективу или рачуна са читалачким аудиторијем који су деца. Једна сликовита паралела може бити од значаја за евентуалну демистификацију поступка писања поезије за децу: као што је у надреализму разјашњавано о вредности симулације „паранојачког” устројства духа, симулације довољно

усавршене у својој ирационалности, која даје исте вредности искренности као и стављање у покрет несвесног – тако и писање за децу представља један напор поистовећивања са инфантилном позицијом, симулација да се пише за децу упркос знању које никаквом инфантилношћу не може бити поништено. Искуство/сазнање одраслог песника није реметилачки фактор, већ напротив, оно је предуслов и темељ симулације и порива писања деčје песме. Искуствено знање претходи наивности песника за децу. Негирајући на један начин модернистичко држање става да природност деčјег песника долази из директне „задржане инфантилности”, а ипак потврђујући успелу симулацију конструисане „наивности, зачуђености и деčје отворености” тврдимо како инфантилност долази преко одвећ страшне спознаје у доба зрелости, преко разноврсних (са)знања која се међусобно опонирају и потврђују како би регресирала песничко биће напред у инфантилност. Основне карактеристике авангардне поезије за децу и младе биће тешко дефинисати, најпре стога што су за општи појам авангарде ван сваке квалификације ипак важнији поступци декларативног приступања авангарди, „саморазумевању и самоозначавању аутора и покрета у њиховом дискурсу [...]”. Формулисање таквих карактеристика увек води укрут, јер се критеријуми за њено одређење изводе из онога што је претходно дефинисано као авангарда. А како авангарда није била монолит, не постоје критеријуми који би важили без изузетка и за читаву авангарду” (LA, 2013: 24).

Избор аутора Александра Вуча, Оскара Давича и Васка Попе и део њихових селективно и пажљиво одабраних дела као кључних за ову студију учињен је кроз два приступа и подстицаја. Најпре их узимамо кохезивно као репрезентативне ауторе за један могући ток авангардне поезије за децу и младе у српској књижевности, који се остварује тек накнадно у виду теоријске и интерпретативне интервенције, а по логици литературе која у тренутку појављивања није била намењена млађем аудитооријуму и књижевној интерпретативној заједници која се бави поезијом за децу и младе. Затим их представљамо поетички аутохтоно, указујући на вечну отвореност категорија књижев-

них жанрова и врста и подела унутар читалачких узраста, али и категорија значајних у теорији рецепције, попут тријаде писац – дело – читалац. Ипак, свесни смо да аутори и дела које ћемо узети у разматрање отелотворују вишеструку апорију према самом „надређујућем” и за суштину „сравњавајућем” појму авангарде, која се при томе разликовно поставља спрема модернистичке парадигме, како на равни остварених индивидуалних поетика аутора, тако и унутар сваког појединачног књижевног дела. Упркос евидентном отпору према нужном обједињавању ових текстова у јединствен опис са авангардним предзнаком, авангардне праксе у књижевности за децу и младе показују заједничке тенденције. На тај начин и у пољу истраживања поезије за децу и младе биће учињено оно што је једино могуће и у другим холастичким истраживањима авангарде уопште, а то је да основне карактеристике авангарде буду посматране и засноване на тенденцијама, „а не на ономе што је конститутивно за њу у целини” (25). Многе одлике авангардне књижевности за децу и младе представљају резултат праксе са јединственом тенденцијом да буду усмерене на ново и то „на прекорачење граница, нарушавање граница, трансгресију жанрова” (26–27). Из тога се изводе и све друге њене одлике. Чини се да је потврђен често навођен став Питера Биргера из утицајне студије *Теорија авангарде* да „авангарда има интенцију укидања аутономне уметности у смислу превођења уметности у животну праксу” (24, Birger, 1998: 72). Наиме, одређење деце или омладине као читалаца нужно упућује саму, њима намењену књижевност, да уступи део своје аутономије потребама новог читаоца. Антагонизам долази и са стране саме авангардне тенденције да језичким-уметничким делом испуни своју еманципаторну улогу. Тиме се на специфичан начин у поетичком облику рефлектовао дуготрајан процес борбе књижевности за аутономију. Освојена аутономија могла је бити превладана једино њеним одрицањем и то најпре у књижевности за децу, „те је тад постало могуће да уметност у дијалектичком или критичком противудару напусти ту аутономију и стигне на нове обале уметности (и живота)” (LA, 2013: 23).

Без обзира на институционалну уваженост авангарде¹⁶ и њено апсолутно постулирање у врхунске домете уметности 20. века, са сигурношћу се може рећи да је авангардна књижевност за децу у међуратном периоду истински пример „разобручене авангарде која доиста атакује на дигнитет дела и који – држећи се концепта о превођењу уметности у живот – напушта кулу од слоноваче и залази у друштвену реалност” (24). Ово је уједно и њена прва одлика која је проистекла из еманципаторне улоге коју на себе преузима.

Управо скопчано са еманципаторном улогом авангардног дела, које најцеловитији и најсврховитији далекосежни одраз налази у књижевности за децу, налази се антиципаторски потенцијал који је из будућности унет у садашњост. „Обртањем временске стрелице, усмерене од прошлости ка будућности”, авангарда настоји да будућност реализује као да већ припада садашњости (23). Иако њено деловање у задатом аутентичном облику престаје након Другог светског рата, одричући се најпре социјалне оштрице и строге друштвене критике и тиме се више окрећући детету, ипак може бити оцењено као успело¹⁷ јер „кад авангарда увек изнова инсистира на том садашњем, у које би да директно и непосредно уведе и будуће, и када то изричито проглашава својим начелом, то се догађа захваљујући ’лиценци’ фрагмента који авангарди даје карактер пројекта и чини њену унутрашњу умреженост” (23). Према „теорији о фрагментарности” авангардни пројекат у књижевности за децу је довршен уколико се „довршење” разуме на нетрадиционалан начин, који није истовремено и затварање. Његов успех је већ у томе што је извршио раскид са претходником и тиме представља еманципаторну „силу” која ће у будућој књижевности за децу оставити снажне поетичке отиске у духу антипедагогије и „одучавања”.

16 „Да се авангарда окомила на институције уметности, није тешко закључити на основу њених манифеста који позивају на уништење музеја и академија, но упркос свој реторици против институционалне уметности, авангарди је било стало до институционализованог признања” (LA, 2013: 25).

17 Управо се ту може ситуирати пројекат авангарде. За разлику од пројекта модерне, коципираног са усмерењем ка довршености, пројекат авангарде има антиципаторски потенцијал који је из будућности унет у садашњост.

Еманципаторска улога и поезија за децу

Авангардна поезија/књижевност за децу у најужем смислу представља она дела која су настајала у међуратном књижевном раздобљу и била препознатљива по својој јасној функционалној упућености на дете које треба у социјалном и естетском смислу еманциповати. У њима се јасно читава идеолошко полазиште аутора, али ова дела се не задржавају само на умереној дидактичности, већ је успешно превладавају својом доминантном естетском претензијом, истовремено вршећи и у њој преображавање или измицање нормативним естетикама. Наравно, у ова дела спадају и она која нису успела да остваре јединство естетског и етичког, односно ангажованог, и она неће бити предмет нашег истраживања због усредсређености на већ назначену тему, а не стога што је реч о нерелевантној теми за даља истраживања.

У ширем смислу под авангардном поезијом за младе подразумевају се и сва она дела из послератног периода или из периода југословенске неоавангарде, која доминантно наслеђују и развијају поетичке одлике које су се прво јавиле у међуратном периоду, и при томе са тим делима била у сталном динамичком односу потврђивања и преображавања. У књижевним делима каткада се сасвим губила идеолошка позадина (као, на пример, код Душана Радовића), а каткада искрсавала на сличан начин као код међуратних надреалиста (као у песмама „Мој тата” Драгана Лукића, или у циклусу песама о Пепи Крсти Милована Данојлића).¹⁸ У корпус овог типа треба уврстити ексцесивне и самосталне новије ауторске појаве где се пише подстакнуто авангардним поетичким тековинама, преузимајући поетске поступке и однос према читаоцима.

18 У Лукићевим песмама препознатљив је мотив оца радника јавне службе градског превоза који се нашао и у Вучовој антологијској песми „Мој отац трамвај вози”. У песмама је присутно слављење фигуре оца радника и друштвено признање његовог статуса. Троделни циклус Милована Данојлића о Пепи Крсти спада у понајбоље изведено емоционално алармирајуће песничко дело које лирским средствима савладава дечју и породичну туробност савременог социјалистичког друшва.

Са надреалистичким пројектом еманципаторска позиција авангардне поезије као поезије за децу разуме се као покушај да се „естетско” искуство (оно што се супротставља животној пракси), искуство које је изградио естетицизам, претвори у праксу. Дакле њен циљ редефинише категорију естетског, која се узима као основни валоризацијски критеријум сваке књижевности било које стилске формације или поетике; уосталом и сама важност категорије естетског у књижевном делу била је поистовећена са борбом за аутономију књижевног текста. Редифинисање естетског подстакнуто је операцијализацијом етичке компоненте дела тиме што етички став сасвим улази у естетско и не повлачећи се из њега подржава и даје предност естетском као читалачки искуственом. На подручју књижевности за децу и младе спрега рецепијента и авангардне песме је још једном повратна стога што се пракса коју заговара авангардни песнички текст у децјем читалачком искуству још не види; дело је предмет и садржај за размишљање са демократичном отвореношћу у којој нити једна мисао поводом песничке идеје није догматска, стигматизована и сасвим јасна. Ако би политика образовања путем авангардне поезије могла да пројигуира своје циљеве у образовању/настави и после ње (код одраслих сазрелих на њеним идеалима), као крајњи циљ могла би да постави промену организационих принципа живота изграђених на свему што је циљно-рационални поредак грађанског друштва највише сузбијао.

Миметичка функција у поезији за децу

У књижевности за децу требало би изнова размотрити примарне појмове науке о књижевности како би се њен нетранспарентан идентитет изнова уочавао са свим рефлексима и променама, како код читалаца, тако и у науци. Стога је оправдано у светлу савремене поезије за децу актуализовати појам којим Аристотел почиње своју *Поетику* као „први појам песничке уметности” уопште. Питање није контрафактуелно уколико сматрамо да је поезија за децу уметнички истоврсна свакој

другој поезији, без обзира на различите облике у којима се она остварује. Мимеза је први појам „јер прво питање за умјетника мора бити: какав однос мора имати пјесничко дјело према непосредној стварности, према људима које сусреће у свакидашњем животу” (Кораћ, 1982: 20; в. Aristotel, 1955). Увиђајући пространо поље теорије и поетике које се једноставно не рефлектују у књижевности намењеној младим читаоцима, дигресија поводом појма мимезе би била и у томе што се примећује одређен осећај неприкладности у постављеном проблему о мимези у књижевности за децу. Није реч о субјективном дојму. Он потиче из нерелексивне природе мишљења о књижевности за младе, а у чијој се позадини крије став о секундарности, редукционој структури и просто научној недостатности дела за децу. Ипак, на овом месту је био циљ да се одређени појмови уведу у поље разматрања књижевних остварења за младе.

А када се питање мимезе у поезији за децу већ постави, онда се увиђа да је оно унеколико сложеније, посебно када је реч о опису природе миметичког у делима за децу. По правили, естетско има интерес код дететовог разумевања света и односа у њему, али естетско неминовно захтева од младог (и сваког) читаоца дубље слојеве разумевања, не лишавајући се осетљивости за репрезентацију предмета у свету и дететовом окружењу. Текстови који носе информацију без примарног естетског рада спадају у едукативне књиге за децу и не могу се разматрати у контексту уметничке, фикционалне мимезе, већ само у кључу (ре)презентације. Корисност оваквих књига није упитна. Оне пуким репрезентовањем стварности и чињеница васпитавају децу, уче их одређеним стварносним корелатима, неке од њих су битне за опстанак детета и за прилагођавање једној заједници, међутим, то нису књиге које путем естетског поучавају дете. Као пример такве књиге могла би бити наведена совјетска едукативна књижица *Двадесет њ школских љ правила* у преводу Александра Вуча. Таква књига апсолутно одступа од уметничког и надреалистичког ангажмана њеног преводиоца, те афирмише институционално и грађанско образовање које

прописује правила добра за ученике.¹⁹ За књижевност за децу се може рећи оно што важи и за књижевност уопште, а то је да је оправдано „одбацивање идеје о имитирању стварности јер доиста нема смисла понављати природу у њеним битним елементима, како би се створило уметничко дело” (Korać, 1982: 21). Разлика између текста који припада књижевности за одрасле и за децу је у томе што је спектар размера два пола дела – естетске уметничке фикционалне мимезе и едукативне функције мимезе као (ре)презентације – далеко флексибилнији и порознији код сваког дела посебно. Уколико у делу за младе читаоце преовладава миметички поступак близак поступку пресликавања стварности, уочљива је функционализација дела у погледу омогућавања његове повољне рецепције. „Пресликавање” се јавља као један пут са мање отпора по деце разумевање, али се постављају као упитна друга места у делу, на пример, веродостојност/убедљивост приказане стварности и етичка обазривост у одабиру стварног материјала. Дела која су ближе стварности остају отворена за социјалну, политичку, расну, родну и сваку другу друштвену проблематику. С друге стране, једно дело књижевности за децу може бити фантастично на више начина: 1) своди подражавање стварности на најмању меру; 2) подражава само поједине његове делове или 3) изнова творачки приступа елементима стварности. За децу као читаоце разумевање оваквих дела чини се захтевнији задатак јер је поступак такав да познавање стварности мора имати значаја по разумевање фантастичне надстварности. Због тога се подражавана стварност подразумева као препозната и као таква се сепарантно посматра у односу на фантастично.

19 Тако ће се међу песмама (школским правилима) наћи и следећи стихови: „Звиждук!... / На палубу! – команда је пала, / И цела посада брода / Под команду је мирно стала. // За тебе је овај глас / Кад звонце објави час. / Запамти: ти си у строју / Чим седнеш у клупу своју”. У таквим стиховима нема трага контра-образовања нити пожељног преступништва. Уостало, и сама публикација у наслову каже да је реч о правилима и њена функција је да се дете научи понашању у школи. У њој се могу пронаћи и други стихови који чувају нешто од идеализма који се постиже пропагираним марљивим радом: „Хоћеш ли да градиш мост / Са гвозденим луком, / Да пратиш кретање звезда, / И сопственом руком / Да управљаш машином / У пољу и зраку? – / Тад не буди у школи гост, / Већ имај вољу јаку / И учи, савесно учи” (Маршак, 1945: б. п.).

Управо је фантастично можда и прва особеност књижевности за децу. Тај модус тоталне фикционалности доноси у први план рецепцију – како ће и да ли ће читаоци *и*ио (реконструишући по свом слободном нахођењу) разумети. И овде се, као и у примеру функционалних „едукативних” књига, појављује појам цензуре – шта је прикладно, а шта не за младе читаоце. Могли бисмо у овом случају расправе о мимези у оквиру књижевних дела за децу и младе имати два узраста у виду – децу и омладину (адолесценте). У првом односу према стварности где је миметизам поистовећен са пресликавањем стварности из позиције детета дело је теже за доживљавање (и разумевање) због дететовог релативног неискуства поводом тема о којима дело говори. Управо је због тих тема такав текст привлачнији адолесцентском добу. У случају дела која прибежиште налазе у фантастичним световима, читалачки интерес пре могу наћи млађа деца. Без обзира на ова насумична разматрања, у самом раду биће предочена значајна преиначења када будемо говорили о конкретним делима.

Осим у области књижевности за децу, питање подражавања се заоштрено поставља и у реализму који увек наглашава значај стварности за уметников рад, док се у књижевности за децу наглашава значај стварности за читаоца. Одатле се у проучавању књижевности за младе превасходна предност даје рецепцији и интерпретацији које имају у виду што целисходније разумевање и доживљавање читалаца. Када је реч о реализму, одвише често свођеном на пуко подражавање као поетичку доминанту, треба подсетити да ни овај покрет није „миметичко” поистовећивао са „пресликавањем”.²⁰ „Писац је дужан да на основу стварности даде смисао, а читалац је дужан да у умјетничком дјелу тражи тај смисао а не дословну истину” (23). Онда би и за младе читаоце и њихове писце требало да важи исто. Према већ истакнутој разлици да књижевноуметничко дело мора имати уметничку фикционалност сачињену од предметног слоја дела која је бар делимично знана читаоцу,

20 Балзак се залаже за то да се поштује природа слика у својој појединачној вредности, али да она мора бити удружена с другим појединачним сликама, како би све заједно дале „виши смисао неголи дословну збиљу догађаја” (Korać, 1982: 23).

а не само информативну и допадљиву ликовну вредност (сликовнице), млади читалац да би био истински читалац књижевног дела мора латентно овладавати, не само поливалентним текстом који за себе веже унутартекстуалне чињенице и, паралелно са тим, чињенице из стварности, већ и идејним слојем дела, његовом вишезначношћу, односно пренесеним значењима (метафоричким, алегоричким, симболичким и сл.). Млади читаоци, овладавајући разумевањем различитих књижевних форми, од басне, приче и романа, до загонетке, песме и поеме (и даље), усвајају иманентна пренесена значења. Ова пренесена значења јесу припадајућа мишљењу о апстрактном, али она су конкретизована силином присутног предметног слоја дела који сталним радом и померањем значења унутар себе подстичу дете да мисли како предметни слој дела није све и како мора да се иза неке „одреднице” у тексту крије и значи још нешто важно по њега као читаоца. Због тога књижевност представља прво полазиште деце у апстрактно мишљење и у том сусрету младог читаоца и дела, пре свега у настави књижевности, препознајемо ученика који почиње апстрактно/метафорички да мисли. Деца на неки начин путем метафоричких пренесених значења из књижевних текстова, који би у когнитивном смислу припадали њиховој зони наредног развоја, како дефинише Виготски, превазилазе свој тренутни читалачки статус и сведоче да се путем читања, доживљавања и тумачења књижевних текстова уче културним обрасцима и формама књижевног општења.

*Повлачење миметичке функције (и) у књижевности за децу –
колико је моћуће*

Процес растакања и губљења миметичке функције уметности наставио се са авангардом. Тиме је обележен почетак XX столећа у уметности. Пошто је ово био доминантан процес у књижевности за одрасле, разумљиво је поставити питање да ли је такав процес могуће препознати и у поезији за децу. У први мах се чини да би свако запостављање и кржљање миметичке

функције у поезији за децу претпоставило низ препрека за рецепцију. Оне свакако постоје уколико се рецепција заснива на погрешним корелатима: стварно у свету – стварно у уметности. Овај плошан и поједностављен (лаички) појам рецепције чак је и доказив као виталан увидом у немогућност успостављања комуникације између ученика/младог читаоца који није уведен у фикционални свет поезије колико је уведен у дословни свет одраслих. Тада кажемо да не постоје инструменти и подлога којима би једном ученику било омогућено да приступи песничком делу дијалошки чудећи му се. Заборавља се да удаљавањем од миметичке функције песнички текст подстиче младог читаоца да, како би надоместио тај недостатак у разумевању, домисли нову стварност која је пројекција естетских напора дела.

Хипотетички речено, мимеза која би ипак могла да на најједноставнији начин приказује стварност каква јесте, без удаљавања од предметног слоја дела, по саморазумљивој природи своје наивне и једнодимензионалне представљивости стварности какву сваки читалац може да види у свом окружењу, или непосредно опет путем верне представе за стварност другог времена и простора, била би најтранспарентнија форма за младог читаоца. Наравно, пошто је миметизам посебно сложен однос дела према стварности, таква форма мимезе не постоји. Међутим, књижевност за децу се не задржава на пукој миметичности, желећи више од презентовања, и по сам ризик да остане неразумљива. Реч је о „вишку” које дело поседује, који, ако се не препозна, читаоца оставља у пределу приступачног нефигуративног слоја текста. У модернизму 20. века као стилскоформацијски пандан реализму из 19. века појављује се критички реализам који би својим реализмом (односно мимезом) постављао минималне захтеве према читаоцу, а својом критичношћу захтевао одређено уплитање у идеолошко и политичко (са)учествовање. У књижевности за децу критички реализам је најдословнији, те уколико се по страни остави питање делотворности транспарентне „по(р)уке” намењене деци, естетички узуси бивају тиме изузети или доведени у питање. Ако се

каже да је дечјем разумевању најближа књижевна форма која подражава оно што познају, онда би то значило да је критички реализам најпогоднији облик књижевности за децу. Све то свакако представља сложенији проблем када се укључи естетска и доживљајна димензија које претходе сваком разумевању књижевног текста. Управо се и у пољу поезије за децу у међуратном периоду, али и током педесетих година, одиграла еманципаторна борба против критичког реализма. Она је паралелно текла и у књижевности за одрасле. Тиме је, може се рећи, и на теоријском плану и на плану књижевне продукције, (изнова) прихваћена могућност да се у књижевности за децу несметано одвијају књижевноисторијски процеси и поетички увиди као у књижевности уопште. Такви су и процеси који обухватају однос према миметизму, укључујући и „кржљање” миметизма у мери у којој је то могуће.

(Без)функционалности поезије за децу и младе

Када је реч о међуратној литератури за децу уочава се „критички проблем сличности, конкурентности и разлика између авангарде као антимиметизма и критичког реализма (тј. миметизма) као политичког субвертирања модернистичке безфункционалности уметности” (Шуваковић, 2015: 25). У самој поетици историјске авангарде могу се препознати поетички трагови које одликују апстрактност, херметичност и „бесфункционалност” и део су њене тенденције изграђене на негацији миметизма, тј. на антимиметичким поетикама. Антимиметичка авангардна књижевност, преузимајући бекство од миметизма, одриче се једноставне референтне везе перципирања света пред којим дете стоји. Дете гледа и оперише чулима која се одазивају на збиљу, а када исту збиљу дете понавља, оно је подражава. Позиција сваког читаоца је подражавалачка, јер читањем понавља познати „спољашњи” свет, свет као оквир, и даље га допуњује и мења у складу са фактичким елементима дела и сопственом рефлексијом тих елемената, што у основи јесте стваралачки однос. У том смислу

се читалац и јавља као са-учесник у стварању дела. Тиме је миметичко различито ипак на страни авангардног бекства од истости референције. С друге стране, критички реализам (миметизам) прети својом идеологизованом индоктринацијом на сваком месту где се учење критичности усмерава ка једним идејама, док се послушно одбија критичност ученика читаоца у свим правцима, што обавезно има последице и у естетском смислу. Авангарди критички приписана „модернистичка бесфункционалност” није „модернистичка” стога што је бесфункционалност у високом модернизму имала позитивну конотацију, служила је као афирмативна одредница упућивања на канонску литературу, док је у авангарди она израз отпора суштинској функционалности литературе и чињеници да је литература окоштали израз друштва функције. Тешко да се из наше савремености може говорити о „бесфункционалности” књижевности за децу, нити је она нешто иманентно поетици. Насупрот свести о деловању књижевности на младе читаоце стоји мишљење како поезија у савременом друштву није конкурентна. Савремена поезија не задовољава ниједну од могућих прагматичних поља у економско-естетском односу друштва. С друге стране, стоје очекивања спрам образовне функције поезије. Бесфункционалност као одлика авангардне поетике се може прихватити само тамо где се њена интерпретација не заснива на целости њеног пројектног карактера, а под идејом пројекта се подразумева залагање за потпуни преображај уметности, културе и друштва (26). Питање о функционалности поезије се најизоштреније поставља у случају поезије која је намењена деци и младима. Може се рећи да се идентитет и аутономија поезије за децу проналазе у њеној намени, односно већински предвиђеној публици. Књижевност за децу и младе јесте изразито функционална, најпре имајући у виду њену намену која је истовремено чини аутономном, али и друштвено зависном, тиме и естетски релевантном, али и тешко подложном за (ре)модернизовање после искуства модернизма које је извршио Душан Радовић и други од 50-их и надаље.

Комуникација у (надреалистичкој) поезији и чин ошћора

На самопостављено питање какав је однос уметничког дела са комуникацијом, Жил Делез ће рећи кратко „никакав”, као што на питање „шта је чин стварања?”, опет почиње: „Мислим да имати идеју у сваком случају не спада у поредак комуникације” и да није сводиво на комуникацију. Позивајући се на Фукоа подсећа на поделу на друштва дисциплине и друштва суверености, оцењујући да је у нашој савремености у питању друштво дисциплине које се преображава у њене видове као друштво контроле која неће више прелазити кроз подручја затварања, „чак ни школе”: Треба пажљиво надzirати теме које се рађају [...] како би нам објасниле да је дивно истовремено се школовати и радити” (Delez, 2017: 15). Занимљиво је Делезово апострофирање институције школе која ће се одрећи облика „затварања”, али ће надzirати теме и афирмисати облике друштвеног и културног устројства какви се сматрају пожељним. Делез одриче комуникабилност уметничком делу, што, као што ћемо показати, постаје централно питање књижевне критике битно за конституисање поезије за децу и младе: „Уметничко дело није инструмент комуникације. Уметничко дело нема никакве везе са комуникацијом. Уметничко дело не садржи ни мрву информације. Насупрот томе, постоји темељна сродност између уметничког дела и чина отпора” (16). Дакле, поезија за децу, уколико је комуникабилна, није уметничко дело, или је као некомуникабилна већ уметничко дело. Пошто се о уметничком књижевном делу не може судити по својству комуникабилности, само разумевање природе својства треба изменити. Међутим, Делез не атакује на било које својство комуникабилности, заправо ни на један очекивани начин контакта између текста и читаоца који би се могао описати као успостављен. Зар комуникабилност, савез текста и самих читалаца, није својство текста намењеног младима? Суштина је у томе да се комуникабилност не креће једносмерно од читаоца ка делу, већ и обрнуто. Аутор дела намењеног младима настоји да мења природу комуникабилности текста и

реципијента. Тај однос није унапред задат неком специфичном природом младих читалаца, те није довољно да аутор пише на одређени начин како би произвео допадање или како би разумевање текста било апсолутно.

Могуће је да је авангардна поезија за децу још растегљивија категорија од оне која важи код поезије „за одрасле”. Разлог томе јесте у самој потрази авангардног песника за децу која се тиче фигуре његовог имплицитног читаоца. Он пред себе не-сигурно поставља одређену илузију о младом имплицитном читаоцу и о захтевима текста према њему. Додатну разуђеност наравно узрокује и сама поетика која по сили авангардне тежње хоће да буде *differentia specifica* у односу на друге текстове те врсте. Тезу ће потврдити интерпретација самих текстова надреалисте Александра Вуча – оних текстова које је аутор писао за децу, али и других који стоје као „гранични” књижевни облици. У тим текстовима, показаше се, имплицитни читалац је разуђен и променљив колико и имплицитни аутор, што је такође разумљиво с обзиром на то да је Вучо стварао поезију/прозу за одрасле и за децу у једном осетљивом и, за модерну поезију, конститутивном тренутку. У случају Оскара Давича, код кога смо се такође бавили интерпретацијом текстова који би се могли размотрити у корпусу књижевности за младе, дакле опет случај „граничног” књижевног текста, увидећемо умножавање имплицитног аутора и имплицитног читаоца, али који су суверене и самосвесне песничке природе, за разлику од Вуча, код кога је реч о спонтанијој потрази са неизвесним резултатима у узбудљивој целини текста.

Према Делезу, свим уметничким делима је сродан „чин отпора” који еманирају. И када се промисли, карактер отпора поседује свако дело у књижевности за децу, а што изискује минуциозну потрагу за широко разумеваним пресеком шта то пролази кроз срж надреалистичког уметничког дела што га чини изразом отпора. Многа дела књижевности за децу грађена су као (анти)утопијске творевине насупрот збиљском свету

одраслих – повлашћени јунак дечјих романа у дубоком је неслагању за рационалним устројством; овим делима се превазилазе провизорне расподеле на профано и свето, дечје и одрасло, метафизичко и материјалистичко итд. Међу прозним јунацима и лирским модусима чест је и отпор према одраслости, али ништа мање и према инфантилности од које беже хрлећи у свет одраслих индивидуа, баш као што исти амбивалентни дуализам испољава дете већ у свом првом говорном добу. Делез, указујући на стваралачки чин, као да се осврће на авангардно дело стога што су за његово интерпретирање пресудно важни елементи (не)комуникабилности и значења отпора.

Теза која се овде разлаже тиче се идеје да авангардно песничко дело за децу и младе садржи отпор на још један јединствен начин који је уперен пре свега према њеној узрасној намени. Наука о књижевности за децу већ поводом авангардних дела из међуратног периода има проблем са њиховим прецизним одређењем којој читалачкој публици припадају. Због тога је и морало доћи до прихватања основне тезе коју су заговарале такве књиге, код нас најпре надреалисти, те се у расправама, аутопоетичким текстовима и уопште у науци за таква дела користи дескриптивно категоријално одређење: *књижевности за мале и велике, за велике који се осећају као деца, за децу која би да што је порасли, за децу и осетљиве* и сл. Авангардно уметничко дело се својим унутрашњим поетичким својством, али и каткад освешћеним поетичким наумом, супротставља једнозначном опису. Поетичко начело хибридизације вероватно да је пресудно деловало на мешање, не само родова и врста већ је и доприносило самој изградњи „хибридног” имплицитног читаоца и имплицитног аутора. Сама категорија књижевног дела за децу обавезује аутора за свако будуће дело у настанку (можда и више од других књижевноисторијски потврђених текстуалних облика). Због снажног духа намене која прати књиге писане за децу и увек претпостављеног очекивања спрам дела и детета читаоца, потенцирана је списатељска самосвест која треба унапред пре започетог писања текста да се

одреди о односу према читаоцу и делу. Посебно питање које аутор дела за себе поставља тиче се разумевања његовог текста и имплицитног читаоца. Ауторска самосвест нужно посеже за представама јединственог детета и опробаних, некад конвенционалних инструмената у песничком саопштавању садржаја.

Авангардно дело показује да је утицај науке о књижевности повратан и велики јер ако прво одредимо дело према намени то у следећем кораку значи низ ставова и разматрања, дакле и критичку рецепцију која унисоно не дозвољава недогматско читање истог дела. Покушајмо да читамо дела Душка Радовића (на пример збирку *Поштована децо*) и Љубивоја Ршумовића (*Ма шћи ми рече*) као дела намењена одраслима, уносећи у њих семантику сложених тумачења. Најпре, сваки критичар или читалац у том кључу осетиће огромну препреку, јер нас потврђени хоризонт очекивања учи у којим релацијама треба тумачити песничке слике и друге сигнале. Исти механизам делује и у обрнутом правцу, који још додатно усложњавају помисли на специфичну слику детета ове савремености, на пример феномен „презаштићеног” детета. Ова подела делује негативно по критику и теорију књижевности за децу, али и песничку продукцију намењену деци, смањујући пропусну моћ и критике и књижевности. Дакле, аутономија ове уметности је и услов њеног затварања и делимичне ограничене модернизације.

*Доминација разума и етички став
у чијем је средишту деце*

Надреалистичко разумевање живота вреднује етички став појединца не према „скупу радњи” које особа предузима, већ на основу „начина на који је једна особа примила непримљиви положај човека” (Novaković, 2002: 16; в. Тешић, 2000). У овом приступу се донекле индивидуа ослобађа чина јер је чин условљен нужностима. Етички став детета се креће од потреба до емоционалности, оно је асполутно ослобођено чина и одбија нужност. Управо у лику детета надреализам на месту

претходне авангарде проналази одраз етички исправног става који се не мења и променљивог положаја човека који условљава чин. „Непримљиви положај човека” није нешто што је неразлучиво повезано са човековом судбином (супротно томе, за егзистенцијалисте човек је бачен у тамницу постојања), него су последица лаганог опадања његовог првобитног *смисла за комуникацију*, под разорним дејством рационалног мишљења.

Питање које се намеће као одређујуће за природу књижевности за децу, према томе и њену аутономију, јесте питање разумевања. Међутим, ово је од примарне важности и за методiku као дисциплину – прецизније – којим методичким поступцима недоступно учинити доступним по реципијента, односно, како разумевано артикулисати у свеопштој немогућности разумевања која је иманентна природи сваког језика. Друга ствар, дејство рационалног мишљења не односи се на некакво само по себи постојано рационално разумевање ствари, већ разумевање дато према обрасцима мишљења који су унапред задати културним, политичким и другим конотацијама. Ове задато-сти су напосто дате као већ завршене и слободне за реинтерпретацију. Дакле, „доминација разума наметнула је представу о реалности која признаје само оно што је очигледно и разуму доступно, занемарујући ирационално и морални идеал који потискује жељу и тако удаљава човека од света, а на то се надовезује његов друштвени положај који је у знаку социјалне неједнакости” (Novaković, 2002: 16). Дете се опет нашло у средишту интересовања јер оно није још увек укључено у свет обавезујуће и учене рационалности. У детињству се још увек крије нескривена људска природа која се образовањем, учењем и културом (васпитањем) покорава за потребе друштва. У детињству човек још поседује „ноћну” страну свог бића, али све мање, бивајући иницијацијом предат неаутентичном свету, „у пустињи конвенција и хипокризије”. Постајући човеком изневерава се „вечни круг чуда”.

Логички ум

Надреализам се најпре суочио са „логичким умом” као условом одржања поретка доминације и подређености. Он „у развоју логичког ума види узрок човекове деградације због губитка првобитне способности за непосредно доживљавање света и смисла за чудесно, а уобразиљи даје стваралачко обележје и проспективну вредност” (Novaković, 1991: 6). Бретон каже да га једино машта „обавештава о ономе што може бити и то је довољно да донекле уклони страшну забрану” (Бретон, 1961: 9). Машта или уобразиља се прихватају са апсолутним поверењем и оне су најостваривије у детиње доба или у могућности да се човек врати свом детињству, односно да се врати детињству света. Марко Ристић илустративно повезује феномене који заокупљују надреалисте, а то су феномени детињства, маште, сна, имажинације, ирационалности и коначно – слободе (в. Ристић, 1957: 42).

Због тога надреалистички циљ постаје разарање логике, односно измицање логици разума и као испуњење тог циља отелотворење надстварног света „у коме се укида антиномија између ’она два наизглед тако противречна стања као што су сан и стварност’ и налази она крајња тачка са које [...] престају да се опажају као међусобно противуречни” (Novaković, 1991: 12). Надреализам нуди и технике употребе језика којима би се све наведено могло постићи. Тако преметање речи и значења, као техника употребе језика у раном надреализму, има циљ да се живот представи као чињеница која измиче логици. У овој игри речима препознајемо тековину поезије за децу, али и сам аутентичан дечји приступ језику, значењима и стварима које језик именује. Деца су склонија да лакше прихвате и дарежљиво користе игре речима, преметање значења, коришћење мање уобичајене лексике или лексике која им је потпуно непозната. Забуна са дечјом употребом језика дешава се и на нивоу значења, где „погрешно” (у нескладу са стандардном нормом) повезују означитеља, означено и значење. Деца су склона да дају

нова неприлична и њима смешна значења појединим речима, или на нивоу звучања речи успостављају самосвојна слагања са другим речима. На овај начин дечја употреба језика надреалистима је постала идеал и отелотворење онога што су спонтано, а не артистички, и они желели да постигну у језику. Другим речима, на нивоу техника „наведене реченице почињу као логичан исказ, али се завршавају речима које су сасвим супротне ономе што би читаочев здрав разум очекивао” (9). Такође,

у овом разарању логике понекад су присутне обе супротности, али се њихов однос изврће. Спољашње се налази унутра, унутрашње споља, доње долази одозго, велико улази у мало, свет у предмет, од вечности се прави „пролазна поезија”, а понекад се повезују елементи између којих не постоји никаква веза, што подсећа на надреалистичку игру „Једно у другом” у којем се једна ствар описује помоћу друге сасвим различите и у односу на њу независне ствари (40).

Надреалисти предлажу и друге поступке онеобичавања као што су „удвајање” и „умножавање”, чиме се ствари и бића ослобађају навике и разума. Циљ је да се дође до размене квалитета између горњег и доњег, оностраног и оностраног (в. 37–44, 44–57). Јасно је да тиме надреализам атакује на моћ репрезентације. Уосталом, он то чини и поступцима „затамњивања” очевидног и „осветљавања” скривеног (25). Тиме се остварују не само песнички поступци једне поетике већ и условљавају два рецепцијска модуса која одражавају комплементаран систем „затамњивања” онога што је детету/ученику „сасвим очигледно” и „осветљавања” онога што је скривено. Тиме се и рецепција, а поготово настава, измештају из једносмерног процеса по коме пут у текст води само према осветљавању (тј. разумевању) и у томе се налази једина наставна сврха. Супротан процес, контра-процес, али само условно тако именован из логоцентричне позиције, назначавала да сасвим разумљиве појаве у свету треба онеобичавати, видети из несвакидашњег угла. Стварима треба придодати и друга долична али препозната значења

измештањем у нови контекст или незнатним променама саме структуре неприкосновеног већ познатог предмета/садржаја. Најзад и такве појаве критички доводити у питање.

Надреалистичка употреба језика (диктат мисли у одсуству сваке контроле од стране разума, изван сваке естетичке и моралне преокупације), настала по узору на дечју, посредним путем ће доћи у средиште интересовања поезије за децу уопште у тој мери да се може ставити знак једнакости између идеала, поетских поступака и поетичких постулата надреалистичке поезије и поезије за децу.

У основи надреалистичког подухвата, који се појављује као побуна против савремене стварности, налази се сазнајни циљ који Бретон одређује већ у првом манифесту дајући му практичну вредност (упознати/спознати себе). Сазнање је у основи сваког новог дететовог осматрања и примања спољашњег и унутрашњег света. Одатле проистиче и природна веза надреализма са дететом и детињством. Она је надреализам упутила на питања првобитног сазнања бића „незамућеног погледа, која су подређена присили учења како би били оспособљени за живот и уведени у поставке стварности које су дубоко погрешне и против којих се надреализам подиже.

Пошто је „одбацивање нагонског и чулног довело [...] до потискивања читаве једне стране људског бића”, детиња подсвест је могла бити доказ и поучни идеал који одраслу јединку позива на (духовни) повратак на примарно и архетипско постојање тог нагонског и чулног света. „Чулно и духовно, 'физички опажај' и ментална представа” производи су „раздвајања једне јединствене првобитне способности”, чији траг данас можемо наћи још само код примитивног човека или детета. Заборављена је способност за аналошко сазнавање стварности, чије ће оживљавање представљати човеково спасење, јер ће укинути „проклетство непремостиве баријере између унутрашњег и спољашњег света” (41). Може се закључити да надреализам верује у дух детињства који нас можда највише приближава „правом животу”.

*Фантастично и чудесно у аванјарди,
надреализму и књижевности за децу*

Важно место у надреалистичкој естетици необичног имају елементи „фантастичног” и „чудесног”. Афирмацију појмова „фантастично”, „чудесно” и „необично” налазимо у Бретонској теорији о „конвулзивној лепоти”

у којој се естетички доживљај појављује као резултат афективног шока, естетике која је у исто време и једна етика јер претпоставља одређено, „лирско понашање” и одређени, антирационалистички однос према свету. „За сада ми је намера да осудим мржњу према чудесном која хара у извесним људима, њихову жељу да га изврну подсмеху. Рецимо кратко и јасно: чудесно је увек лепо, свако чудесно је лепо, чак је једино чудесно лепо”, каже Бретон у *Првом манифесту* (54).

Бретон везује појаву фантастичног за периоде кризе, каква је била и друштвена криза с краја 18. века, чији је израз „готски роман”. Фантастично представља „узнемирујућу необичност” насталу под утицајем иницијално спољашњег утиска који буди „потиснуте инфантичне комплексе”. „Оно што је најлепше у фантастичном јесте то што више и нема фантастичног: постоји само стварно”, пише у *Првом манифесту* (Бретон, 1961: 22). Спољашња обележја фантастичног уступају место унутрашњем доживљају, а елементи фантастичног се појављују у афективном шоку који у Бретону изазивају неке стварне, али необичне и рационално необјашњиве појаве. Бретон, а са њим и други ствараоци који су били под утицајем надреализма, у први план стављају снажну афективну обојеност, ирационалност, логичку необјашњивост. А чудесно у људским размерама проистиче из сталног сукоба жеља срца са расположивим средствима за њихово задовољење. Онај ко жели да доспе до дубина, мора своје представе ослободити конвенционалних веза. Надреалисти су управо могли у детету да сретну отелотворење бића које ослобођено конвенционалних веза стиже до сопствене дубине, јер

„дјете читалац неупоредиво лакше напушта рационалну основу и прихвата појаву чуда, него одрасли” (Вуковић 2018б: 22).

Надреалистичко становиште не прави јасну разлику између појмова фантастичног и чудесног, што је у складу са њиховим неприхватањем граница, наговештеним и самим насловом Бретоновог текста „Неограничавајуће границе надреализма” (Новаковић, 1991: 55). Надреалистичка поетика на тај начин ставља по страни књижевнотеоријска разматрања појмова фантастичног и чудесног (в. Todorov, 2010; Sartr, 1962: 323–325; Видмар, 1954; Ziherl, 1958; Mišić, 1968), која су одвише често долазила до закључка да се облици фантастичног приповедања проширују,

и да њихова распршеност и разноликост у савременој литератури постаје велика. Двије најизразитије категорије имажинације – фантастично и чудесно – све више се јављају у међусобном преплитању, у некој врсти симбиозе, која [...] у књижевности за дјецу скоро да има значење правила (Вуковић, 2018б: 20).

Надреалистичко неинсистирање на разлици категорија имажинације иде под руку са дечјим целовитим поимањем, посебно са иманентним отелотворењем фантастичног и чудесног у делима за децу. Због специфичности имплицитног и стварног читаоца у делима књижевности за децу, фантастично је у њима морало прилично да измени познату физиономију.

Границе између реалног и имагинарног, између јаве и сна, нису за [...] дијете оштре. Па зато и њихово нарушавање остаје претежно изван видног поља и не изазива осјећај шока, недоумице и угрожености. Теоретичари упозоравају на субјективни карактер фантастичног: оно се јавља када се питамо какве је природе неки догађај у односу на реалност. Дијете [...] себи не поставља такво питање; оно све посматра „једнодимензионално”, односно у истој равни – равни могућег. Дакле, и фантастично и чудесно тада остварују идентичан ефекат и имају карактер еквивалентних категорија (25).

Фантастично и чудесно су најчешће виђени као чиниоци прозе, међутим у децјој литератури присутно је знатно укључивање поетског уз ове категорије, што се може разумети као природан одраз детета читаоца које „осећа потребу да зближава поетско са фантастичним и чудесним” (24; в. Марјановић, 2009). У таквим каузалним процесима који се одвијају између књижевности за децу и сензибилитета читаоца тражи се део разлога због којих модерна књижевност за децу, а надреализам пре свих, у поеми налази најсавршенију жанровску форму за (са)општење својих поетских идеја младим читаоцима. Надреализам је прихватио поему као доминантни књижевни жанр свог песничког саопштавања због још неких поетичких одлика афирмисаних у самом жанру. Поема је формално растресит жанр, „синкретички спој лирског и епског начела” (Поповић, 2007: 10), којима су надреалисти овладали. „У систему књижевних облика, чини се да нема мање одређеног жанра од поеме” (Поповић, 2000: 131; в. Поповић, 2010). Разуђености жанра доприноси сама општа природа књижевности за децу која преиначава и превазилази жанровске задатости. На тај начин се недоследност јавља као прво правило „авангардне” поеме. Познату сродност авангарде са романтизмом карактерише и повлашћено место поеме, а у чијој основи се налази афинитет за мешање родова, жанрова и трагање за новим видовима изражавања.

Својом морфолошком разуђеношћу поема је омогућавала разнородне модалитете, уређене према индивидуалним песничким интенцијама. Поема се удаљава од свог облика утврђеног у романтизму, бивајући још више жанровски аморфна и, за теоријску поетику, све неухватљивија. У авангардну поему уписују се најразличитији жанровски и други уметнички кодови, постајући неком врстом експерименталног песничког жанра у неким случајевима (Полић, 2019: 42)

Могућу метафору за разумевање надреалистичког поимања детета (или детињег света) проналазимо и у једном, за надреалистичку поетику повлашћеном, мотиву који и Бре-

тон помиње. Реч је о моћном симболичком предмету и надреалистичкој метафори – кристалу. Да бисмо разумели како надреалисти виде дете и све инфантичке потенцијале људског бића, дете се може метафорички означити као кристал – „дете-кристал”.

Кристал, који се „по дефиницији” не може побољшати ни улепшавати, али који својом природном лепотом превазилази све вештачке творевине, претвара се у симбол надреалистичке лепоте као исхода спонтаног стваралачког процеса који се одвија изван свих рационалних, естетичких и моралних преокупација (Novaković, 1991: 84).

Дете као кристал треба да буде изван свих преокупација рационалних, естетичких и моралних, што би за одраслог значило одустајање од надређене позиције моћи, уз жељену немогућност да се свако одрасло „биће [...] вра[ти] у првобитни стадијум неиздиференцираности, у *massa confusa*” (81). Тиме смо доведени у парадоксалну ситуацију у односу на дете у процесу образовања и васпитања које је увек виђено као објекат на путу сазревања и стицања знања и вештина, у суштини никако аутономно, што свакако има оправдање у несамосталности детета у суживоту са одраслима. Такав третман детета се преноси и на поља у којима је дете и те како способно да самостално бива у свом естетичком суду, при чему се друштво посредством институционалне процедуре не одриче улоге обликовања детета као ентитета које је *massa confusa* у културном смислу. У основи надреалистичког ослобођења детета и човека налази се „један од најснажнијих израза поверења у човека [и дете], вере у његове скривене могућности, у безграничну моћ његове имажинације” (41). Имагинација и „фантастично” могу да врате прекинуто и природно јединство са светом и ослободе човека повратком поробљеној истини бића. На тај начин се имажинација јавља као „творачка и превратничка снага која разбија окове датог и ослобађа робовање неаутентичног” (45; в. Novaković, 2002: 70–80). Захваљујући њој дете (п)остаје дете-кристал. На

тај начин уједињени су етички и естетички идеал чије се најсубтимније остварење нашло у књижевности за децу.

Однос надреализма према питању реалистичног и фантастичног постао је одређујући за поетички и идеолошки идентитет читавог покрета. У директној вези са реалношћу су питања слободе и одређења сна, унутрашњег живота, подвести као „простора” реалности; код надреалиста

њихова поезија живи уз помоћ вере у вишу реалност одређених форми асоцијација, до сада занемарених, у свемоћ сна, у саморазумљивост и ослободилачку снагу игре. Слобода је стање у којем се расцветава најбујнија фантазија и у којем фантазије постају једина важећа реалност. Слобода унутрашњег живота за којом жудимо јесте магична тајна поезије сна. „Шта је књижевност поред овог ђина чији су мишићи облаци?” – пише Андре Бретон (Karel, 1978: 33).

Културна клима међуратног раздобља била је таква да се већином супротстављала литератури за децу која афирмише фантастично и чудесно. Реч је о полемици која је покренута од стране заговорника социјалне књижевности који су били противници фантастичне литературе из позиција крајњег социологизма (в. Цуцић 1951: 88, 102; Цуцић, 1937: 15; Вуковић, 2018б: 31–40). Надреалисти су се нашли експлицитно на супротној страни таквог поимања литературе уз друге полемичке судове о истој теми (нпр. в. Nazor, 1949: 133). То су чинили уважавањем народне епске традиције коју инкорпорирају у текст, попут Вуча у поеми о *Њешилићима*. Ипак „идеје надреалиста нису ни приближно имале тако велики утицај на књижевност за дјецу као идеје социјалне литературе” (Вуковић, 2018б: 39). Социјална и прагматистичка настојања потискивала су имагинативна својства књижевности за децу. Насупрот томе, надреалистичка настојања истраживала су у пољу имагинативности, нудећи нове подстицајне могућности у пољу дечје литературе. Стога је слободнији и необичнији приступ имагиницији могао и бити асимилан у поезији за децу после међуратног периода.

*Надреалиста као породични човек –
надреалиста и(ли) ђесник за децу*

На десето питање „Шта мислите о породици?” у *Алманаху Немоуће* (1993: 12–13) у анкети „Чељуст дијалектике” (2–46) Вучо одговара једном надреалистичком аниутопијском визијом која има параболички призвук. Лоцирана је ноћ, што за надреализам има пун и вишеструк смисао:

Онда ми је у сусрет почела да долази моја многобројна породица. Моји дугачки мршави стричеви; моје гмизаве, крокодилске тетке; моји мекани, буљави пашенози; моји ситни, лепршави, петељкасти, анђеоски сестрићи. Не знам шта су од мене тражили ти парализовани инсекти, који су пробијајући се, један по један, из црног асфалта улице, ницали на све стране, пузили лепљивим телима, скакали дугачким, танким ногама, летели око мене несносним зујањем... (Вучо, 1993: 12).

Затим помиње простор вароши и кафане у коју су га угурали док је био „блед као мртавац”. За померање лика и уједно приповедача кроз градски простор Вучо користи топос пута за који мотивирање није потребно, у великој мери и због урбане архитектонике његовог текста која по себи подразумева кретање, несталност, распознавање у градским јавним површинама, појавност и презентност многољудног града. Наратор описује предграђе, из социјалне позиције моћи и иметка потпуно развлашћен простор: канали, зелене баре, заразна болест, на лицима клица труљења, испод врата су „одлазили танки млазеви нечистих судова и просутих лавора”. У постапокалиптичној визији блиског града појављује се приповедачев „најстарији стриц, Каљаштура, из племена Буба-Кота”, који је „рептилико” створење и долази као вампир наспрам кога су његове моћи никакве („осећао сам како се постепено губим, нестајем”), а његова грамзивост се повећава што више узима од сродника („Одједном сам приметио да се он никада неће заситити, јер су црвени млазеви текли поред његових уста... у реку...”, 12). Параболичност

причи даје поента у виду рођачког обраћања приповедачевом гласу („Ветропире, ветропире”) са поруком: „Ако ти неко нуди узми, ако ти неко тражи не дај” (12). Тиме се у важећем друштвеном уређењу постаје председник Удружења, председник Коморе, „а не дрипац, бараба”. Но, шта се може закључити из овог преламања породичних односа и друштвене констелације, односно јавног и приватног простора у алегоричној причи? Управо сродник саветује приповедача да је на снази један (не)морал неједнакости, некомунитарности и да је управо његово испуњавање услов друштвеног и материјалног успеха. Породицу у светлу и простору града, као персонификованог друштвеног устројства, Вучо осећа као место принуде, зебње, безнадежности, место одакле се поучава не за морал жеље већ за колективни неморал како би сви постали бесповратно изгубљени. Породица се препознаје као место на коме се врши преобликовање личности. Занимљиво је да они који су узрок нестајању субјекта и који узимају живот своје члану нису најближи сродници, на пример деца. Она су на неки начин изузета из предаторских породичних односа, што опет има смисла уколико имамо на уму да Вучо није само „зрели” надреалиста, већ и песник за децу, онај који пише о деци. Додатно светло на ову врсту обазривости коју је аутор могао имати доноси чињеница да су као прототипови за јунаке *Погвија* послужила управо пишчева деца, чији су се ликови нашли на насловној фото-монтажи првог издања књиге. Спољашњи приступ књижевном опусу и поетици песме за децу, одређена психологизација пишчеве осетљивости или скрупулозности, не би требало да буде одбачена у циљу осветљавања специфичности ауторске инстанце која рачуна с дететом као читаоцем.

Авангардна поезија за децу као анти-египтозни шекспир

У деценијама између два светска рата долази до пресудне промене у разумевању детета, детињства, фигура оца и мајке, схватања породице и односа унутар заједнице. Такво мишљење времена, најцеловитије обликовано у психоанализи,

добило је и своје уметничко и дискурзивно мишљење у кругу надреализма и других авангардних пракси европске књижевности. Надреалистичка мисао није се могла сасвим сложити са психоанализом увиђајући њен помирителски однос према грађанском друштву. Психоанализа је анестезирала све подсвесне потенцијале људског и дечјег бића, у коначници заговарала буржујско капиталистичко устројство света. Тек након надреалистичког замаха или „гребања” по површи проблема допуна ове јединствене и далекосежне линије мишљења у 20. веку могла је да добије облик у Делез-Гатаријевом пројекту *Антии-Едип – кайиџализам и шизофренија* (1972). У средишту првог поглавља „Желеће машине” налази се дете као метафизичко биће од кога капитализам ствара репрезентативну „желећу машину”, подупире, задовољава, али надасве му производи жеље. Положај детета у оваквом друштвеном систему није онакав како се чини из саме репрезентације детета у јавном животу и културном моделу који је доминантан. Најпре, ако се и детету приписала одређена ирационалност у испољавању („произвођењу”) жеља које непрестано траже задовољење, са *Антии-Едипом* се запитало о природи и пореклу тих жеља, те схватила сама (не)аутентичност дечје жеље, односно њена посредност у систему капиталистичке друштвености. Дете од најранијег детињства има читав један желећи живот, читаво мноштво непородичних односа с објектима и „машинама жеље”. То значи да се дете учи процесу жељења и прилагођава облицима жеље које нису у вези са родитељима са становишта непосредне производње. Посредством родитеља се учи тако нешто и њима се само већ износи то хтење, „с љубављу или мржњом”, како каже Делез-Гатари, што се може гномично сажети у изреци да „нема ја у тата-мама”. Дакле, само дете, окружено парцијалним објектима²¹ и у непородичним односима желеће производње, „осећа свој живот и пита се шта то значи живети”, „чак и ако

21 Дечја перспектива на објекте који га окружују, парцијалне управо стога што је перспектива посматрања сасвим хумано и инфантилно ограничена, постаје кључна полуга поетског виђења света, коју у основи нуде Оскар Давичо или Васко Попа. Видети поглавља која се баве овим песницима.

питање мора бити упућено родитељима и ако се одговор привремено може добити само у оквиру породичних односа” (Delez, Gatari, 1990: 39).

На месту где почиње разумевање ових условљености децје свести која је на неки начин сва у интенционално датој жељи, авангардна књижевност за децу добија широк маневарски простор за делање у пољу жеља и несвесног који неће бити дати инструктивно од самих родитеља и друштва, „јер несвесно је безродитељско сироче и производи само себе у идентичности природе и човека” (39). Едипализацијом дете је изложено једном циклусу бесконачне родитељске регресије у своме несвесном и оно се подучава шта треба желети, мислити, радити, волети, итд:

Стављајући децји живот у оквир Едипа, чинећи породичне односе универзалном медијацијом детињства, осуђујемо себе на пренебрегавање производње самог несвесног и колективних механизма који се директно односе на несвесно, нарочито читаवे игре примарног потискивања [...] (39).

Сазнањем о друштвеној репресији над породицом и породичној репресији над њеном индивидуом, авангарда је пришла ближе детету, те је књижевност за децу добила неконвенционално уобличење од стране авангардних поетика. За књижевност је постала пресудна свест о затечености/ухваћености у замци „једног дифузног и генерализованог едипизирања које радикално изобличава децји живот и његов даљи развој” (40). Текст намењен деци је постао експерименталнији, односно склон поетичким испитивањима која су се остваривала истовремено и у поезији за одрасле. Експерименталност текста намењеног деци постала је облик отпора „будући да не видимо од самог почетка каква је природа те желеће производње и како, у којим условима, под којим притисцима, едиповско утρουљивање узима учешће” (40). Дете је постало на неки начин повлашћено место борбе за различите облике ангажованости јер се увидело да „почев од најелементарнијих облика понашања одојчета и даље у децјем животу односи бивају исткани парцијалним објектима, према законима желеће производње” (40).

За поезију Александра Вуча, који представља један (не тако) ненадани и диспартни случај у историјском континуитету српске књижевности, али и сасвим неусамљени случај у оквирима европских авангардних струјања, истакнуто је да је поставила дете на историјску сцену (Пражић, 2002: 56–76). Питање је одакле дете на историјској позорници света као делујући субјект, субјект који преузима прерогативе одраслости, пита се и учествује у збивањима који превазилазе оквире детињства детета? У сврху одговора на ово питање потребно је додатно изоштрилити појмове и односе који се тичу детета, детињства и породице као „природне” заједнице сродника.²² Према ауторима *шизоанализе*, отац, мајка и властито ја су у борби и у директној вези с елементима историјске и политичке ситуације који у сваком тренутку разбијају „утроугљивање” и спречавају ситуацију у целини да се сведе на породични комплекс и да се интериоризује у њему. „Укратко, никад породица није микрокозам у смислу неке аутономне фигуре, па макар и уписане у неки већи круг који би она медијатизовала и изражавала. Породица је по природи ексцентрирана, децентрирана” (Delez, Gatar, 1990: 79). Све ово речено за породицу без остатка би се могло рећи и за дете које је најповлашћенији (што значи репресији највише подређен/објективизиран и субјективизиран) ентитет, али тиме и најсубверзивнија тематска карика авангардиста. Надреалисти о породици нису размишљали на уобичајени начин, што је већ очито у одговорима чланова у *Алманаху Немојуће* у анкети „Чељуст дијалектике”, на питање које је формулисано на следећи начин: Шта мислите о породици? У одговорима надреалиста треба разликовати два типа или односа према питању

22 Верује се да се однос према смрти променио и са доминантном структуром породице, која је опет у вези са капиталистичким уређењем. У оквирима шире породице (заједнице), која је укључивала баке, деке итд., смрт је била присутнија у животу деце, па су она често присуствовала опроштају са најстаријима. С преласком на тзв. нуклеарну породицу, која подразумева родитеље и дете, могућност тог додира са смрћу се смањило. Процес се наставио даљом модернизацијом коју је оправдавао заштитички однос према детету све до табуизације (Arijes, 1989: 28).

породице, која само наизглед делују контрадикторна. С једне стране, они баштине сентиментални однос према породици, што се може разумети и као лични или приватни однос, а други је оличен у рационалном ставу, другим речима одражава се као друштвени и политички. Свака приписана недоследност овој двостраности њихових одговора била би неразумевање ствари поводом сентименталног односа и рационалног става. Наиме, надреалисти су свесни страна свога приватног и политичког бића, али и чињенице да су оне у свом друштвеном активитету нераздвојне. Како би се разумела улога породице у савременом (капиталистичком) друштву, потребно је пратити њен настанак и преображења која су дијахроно диктирана од стране друштвених и историјских услова. Они постојање породице разумеју као потребу која извире из друштвене инсуфицијенције, када заједница није била у стању да појединцу обезбеди опстанак у детињству. На тај начин настанак породице представља затварање унутар непријатељске заједнице. „А уколико је друштвена заједница за то способнија, сужава се и улога породице, да би се свела само на заштиту детета” (Kostić, 1989: 90). Ђорђе Костић даје одговор који је категоричан, али у духу реченог: „Нека иде одакле је и дошла” (1993: 12). Костић са велике временске дистанце елаборира свој став на следећи начин:

То је био израз жеље да нестане као нужност и да се преобрази на једном вишем ступњу у природност првобитне заједнице из које је и настала. Породица је била нека врста одбране од људи који су наоштрили своју вучју свест, и који, сем обзира према свом породу, у својој слепој шкртости, ужасној себичности напуњеној страхом, немају осећања према човеку (1989: 90).

Душан Матић даје следећи одговор: „То ме подсећа на прљав веш, на свеце, на задах соба у којима се ноћило, на изобличене фигуре од воска за које тврде да су ми сличне. Али боље ме не питајте више” (1993: 12). Ване Бор дефинише породицу као филозофски појам који представља једно одузимање слободе, моралне апсолутне слободе; једну затуцаност, која је још

обично појачана религиозним ауторитетом” (12). На то ће у другом наврату додати експресивно: „Збогом”.

Одговор Марка Ристића опсежно осликава осећање интелектуалне климе из које је настала потреба за уобличењем гласа детета у поезији упућеног истом том детету, жртви понављања моралне породичне туробности:

Једно површно социјално и психолошко искуство, и мало искренности, довољно је да се јасно осети колико је идеја родбине, то јест једна догматизација, и скоро деификација извесних физиолошких случајности, монструозна и релативна. Да ми није недостајала прецизна научна образованост, био бих написао књигу о породици. Волео бих, поред осталог, да покажем како се закон понавља, сличности породичних црта, испољава баш у ономе што је најбедније, најтуробније за посматрача, најљигавије најодвратније. Волео бих, поред осталог, да испитам, када се не бих гадио, сву ову позадину моралне трулежи и интелектуалне затупелости, коју претпоставља и подразумева и показује ма и најмања породична „седница”, у кужној „атмосфери” полутурских салона (укус: салони трећеразредних јавних кућа. Кад би бар владала иоле слична светлост, на око. И на тело...). У малограђанском смраду конвенција и хипокризије, скатолошких вицева и брига око прокреативних мастурбација којима се замењује љубав! Имало би посла... Гушим се. Отварам прозор (12).

Надреалистички негативан став не треба схватити непријатељски према сродницима, већ знатно шире, у оквирима немогућности да се човек ослободи заједно са својим ближњима. Удар на породицу не долази од „безосећајних” надреалиста, већ је то „удар на недовољност друштвеног система који ју је штитио и одржавао као нужност свог сопственог опстанака”. „Институција породице морала је бити доведена у склад са друштвеним системом у целини, па као њен интегрални део, није смела да му противречи” (Kostić, 1989: 91). У супротном остварио би се субверзивни потенцијал заједнице саприпадника који имају исте интересе бољег материјалног и духовног (су)живота. Костић

ће рећи још да је негодовање „било уперено против намере друштва да се помоћу родитеља, [ми, њихова деца,] потчини-мо самом друштву и постанемо његове штитоноше” (91). Облици несамоосталности и неслободе се успостављају од стране друштва преко породице, а они су уперени према свим њеним члановима, највише према потомству у свим њиховим животним добрима, и каткада су противни интересима саме породице као заједнице.²³

Реакције тадашње јавности на одговоре надреалиста по питању породице биле су бурне и на том примеру се показује механизам којим заједница изопштава уколико нешто није у складу са њеним светоназорима. Костић ће сведочити: „И опет је јавност којој смо се супротставили била осетљива према нама у стриктно политичком смислу, но што смо ми били свесно политички оријентисани према њој” (91). Оваква реакција друштва сведочи да ниједан дискурс и поље мишљења у друштвеном и приватном контексту не остају изопштени од идеолошког разумевања и реакције на то разумевање, па чак ни теме које су у вези са књижевношћу за децу. Управо као последица таквог дејства се тумачи феномен да се дете и породица сакрализују, постају, *гелез-џаџаријски* речено, „свето дете” и „света породица”. На тај начин њихова „светост” постаје алиби за цензорску природу друштвеног апарата који делује кроз осетљиву идеолошку критику. Надреалистички пример сведочи да је капиталистички поредак, како га види двојац Делез и Гатари, успешно препознао потенцијале породице као инструмента владања и још успешније успео да подјарми „основну ћелију друштва” у своје сврхе. Породица постаје сопствени цензор. Истовремено је у самодеструктивној функцији инструмента који служи за принуду, али је и принуђени објект.

Породица је за надреалисте свакако постојала као нужност; није било у њиховом схватању породице само сентименталности.

23 Илустративно је дата слика о томе: „углављујући нашу личност у рукавице друштва које су нас очигледно давиле па смо осећали као да се рукама хватамо за врат и гушимо својом сопственом снагом” (Kostić, 1989: 91).

Сентименталност се очитује највише у одговору Александра Вуча, што се опет може објаснити посебним „сентиментом” и сензибилношћу за живот и дух детета. Ако бисмо говорили о њиховом стварном односу према конкретним породицама, посведочили бисмо изреченим ставовима уметника као дубоко промишљеним, уметнички и друштвено заснованим са реперкусијама на поље идеолошке борбе. Надреалистички ставови о институцији породице нису одраз сопственог живота „утопљеног” у егзистенцијалне апорије индивидуалног хтења у свету коме субјект даје нихилистички предзнак. У основи њихов став према породици није био заснован на негативним или неподношљивим животним искуствима, нису припадали социјално маргинализованим срединама, напротив. Он је био постављен са становишта погледа на целокупност друштвеног уређења.

Укидање породице се пре односило на њено ширење у заједницу људи где непосредност крвног сродства неће замењивати свеопшту хуманост којом се превазилазе лични интереси, неповерење, издвојеност и усамљеност. Човек ће моћи да развије своју хуманост тек када буде обезбеђен од самог друштва, од стране заједнице, када буде ослобођен нужности којима је условљена његова личност, која је услед тога деформисана у атавистичку, у вечној опасности од другог. Самим примером колективизма унутар српске надреалистичке групе могла је бити подржана та снажна идеја о једном ширем и хуманијем „проширењу” породице. Истовремено, надреалисти су свесни стварности посве различите од визије коју су имали, а коју нису желели да именују и осећају као утопистичку; „себе не сматрају утопистима јер социјалну револуцију не одвајају од духовне побуне” (Aleksić, 1983: 32).

Надреалистичка педагогија или одгуцавање

Надреалистичка плакета са фото-монтажом *Нећу, тишера стварности* Петра Поповића (1931) представља кратак, памфлетски и у ширем смислу политички антипедагошки

текст. Састоји се од три епистоларно уобличена сепарата, где се аутор обраћа фигурама професора, матуранта и радника. Уводни спис обраћањем *Професору* има негативан и полемички тон уперен против компромитованих образовно-васпитних институција које уместо да преносе (са)знање репродукују хипокризују.

Први део списка „Почетак сретства” представља непосредно обраћање у првом лицу „Господину Професору”. По сопственом признању, лице које се отворено обраћа професору има „утешну пријатност” да га назове „хуљом”. Цео памфлетски интониран обрачун са парадигматично узетом фигуром професора, академског первертита и конвертита, јесте заправо проистекао из бунта према институцијама друштва капиталистичке разградње због којих прво страда човекова личност. Код аутора постоји логорично вербализована свест да „у овом либералном веку” она сама обитава у конзумеристичком и комерцијализованом свету који уређују купопродајни односи: „Кад тад сви су се продали. Тај животни компромис кукавица и гладних, бедан је и неморалан. Да, плаћени Господине, неморалан” (Роровић, 1931: 7). Управо се на основу главних моралних преокупација у условима кризе хуманости може пронаћи директна актуелност са данашњим временом, удаљеним читавим веком од настанка Поповићевог списка. Криза хуманости и моралних вредности очигледна је у оцени да већина људи има потребу да лажно исказује осећај сажалења, да прикупља прилоге као доказ своје мимикрије хуманости. Управо такво очевидно стање гради антиморални и антихуманистички став изграђен као контракултура, једина могућа реакција онога који пати за правдом и бољим светом. Пошто су све вредности изневерене, крајње је време за антипедагогију, једно другачије образовање и васпитање, које ће се развити независно и подаље од поквареног и злог друштва: „Никада нећу бити васпитач. Никада нећу бити хуман човек. Од како знам за себе увек сам био себичан и увек ћу такав остати” (7). Из отпора према лажној хуманости која управо крије себичност, врлина мора преузети негативну улогу како би била насупрот културе лажи, а не остати

заробљена у улози такмаца са оним начелима која се прокламују. Да би овако нешто било могуће у практичном смислу, потребно је да појединац одбаци све обичаје и уверења друштва из кога је поникао. На пример, да је способан да каже „Не тиче ме се шта ће после мене бити” (7), дакле да заузме морални став по коме се одриче људске потребе да се афирмише као јединка, да стекне и остави у наследство. Или да не постане „произвољно радознао” и тиме да изузме свој интелект, рад и живот из задатих модуса преживљавања. Отворено каже да неће написати дисертације, које по обичају окупља квазиакадемски став лажних научних проблема који имају за циљ репродукцију неповредивих односа и положаја.

Треба тачније и темељније промислити о материјалности знања о коме је овде реч, а које на рубу „тестере стварности” у интересу једнакости окупља учитеља и ученика, у оном часу када ученик каже „нећу” за читав свет незнања који му је до тада нуђен и на који је био безмало принуђен. Тада се укида Поповићев „Професор” свезналица и установљава идеја за другачији однос ученика и учитеља незналица о коме савремено говори Рансијер, ослањајући се управо на традицију одучавања. Незнање је оно које окупља заједно учитеља и ученика, и то у околностима које незнање успоставља, а то је да у незнању не постоји хијерархија (Ransijer, 2010: 43). Одбацујући доминантни нееманципаторски механизам образовања у лику компромитованог учитеља, осветлило се и питање метода путем кога ученик заједно са учитељем треба да дође до знања:

Онај који тражи увијек нађе. Не нађе нужно оно што је тражио, а још мање оно што треба наћи. Али налази нешто ново што ће довести у однос са ствари коју већ познаје. Важна је тајна будности, та позорност која никада не попусти а да се не прикраде безумље – којему је учењак вичан као и незналица. Учитељ је онај који држи истраживача на његовом путу, на путу на којем треба трагати, без престанка (45).

Управо је ово природа знања коју садржи књижевност која захтева такав демократичан метод усвајања, у саучесништву учитеља и ученика, али и уз загледаност ка једином месту у коме се може пронаћи одговор који се можда и не тражи, али је нужан – књигу.

Материјалност књиге држи на дистанци два једнака духа. Док је објашњење поништење једног духа другим. [...] умијеће неугог испитивача састоји се у 'одвођењу испитаника до материјалних предмета, до реченица, до ријечи написаних у књизи, до неке ствари коју може провјерити својим осјетилима.' Испитаник је увијек обавезан провјером у отвореној књизи, у материјалности сваке ријечи, у заобљености сваког знака. Ствар, књига истодобно спречава варање у погледу неспособности и у погледу знања. Управо ће зато учитељ незналица²⁴ своју компетенцију моћи том приликом протегнути не на знање младога господина, него на позорност коју посвећује ономе што овај говори и што чини (44).

Стога, нека у овој студији не чуди метода текста и искушавање интерпретативне границе унутар књижевних текстова и онога што су аутори хтели рећи.

Читав дискурс директности и искрености проистиче из активистичког става („допустићу себи да вас нападам, допустићу себи да вас уништавам”, Роровић, 1931: 9) и права на побуну, „јер, најпосле, ја не желим бити само Паскалова трска”, а занимљиво, управо о метафори трске ће бити речи у поглављу о ученичкој рецепцији Попине поезије. Спис необичног наслова треба разумети и у духу тражења прогнане искрености

24 Рансијер појму *учиџељ незналица*, у још бољем преводу, *учиџељ који не зна*, придаје позитивну конотацију. Наиме, ово Рансијерово утицајно дело је необичан филозофски наратив о интелектуалној еманципацији. Ситуација у којој наставници који сами не знају ништа о одређеном предмету и подучавају друге људе о томе јесте интригантна и радикална, те учитеља и ученика води до ослобођења. Према Рансијеру, процес образовања се односи на заједничко стварање слободе, а не на преношење знања. Рансијер упућује интелектуалан позив да се закорачи у друштво безусловно једнаких и слободних.

у јеку друштвене хипокризије, па ма како окрутна и страшна и утопијска истина била, као што је она која сведочи да је човек напросто по природи зао. „Допада ми се, што хоћу и смем, да примам човека онаквог какав је и само таквог: злог човека” (10), писаће у овом тексту. Реч је о антипедагошком тексту који има циљ да разоткрије неке од окрутнијих и најлажнијих манифестација друштва које су осмишљене зарад одржања стварности. Супротно томе, памфлет позива на храброст и оптужује кукавичлук који сам производи илузорне аргументације како би остао скривен пред лицем истине: „Искрено будите што сте или не будите ништа” (12). Иако на тај начин погрешан живот воде сви „побуђавели[...] по кафанама и породичним спаваћим собама”, највише се напада „подли злочинац” професор *који зна и који може да зна*, а који се плаши себе и открића својих жеља, па макар и оних виталних, из користољубља (13). Управо се на месту професора, учитеља студената и деце, препознаје извор неправедне моћи која се инхерентно репродукује и шири у народ, а зарад одржања система какав јесте, погрешан. Пошто је главни циљ ових редова био да се саопшти истина, ма како окрутна она била по саучеснике у консензусу неистине, доносилац истине очекује понижавајућу казну смрти, најгору од свих могућих инсценација које може замислити.

Друга целина „Неколико савета за прављење скандала” обрађа се *матурантџи* са којим се препознаје потреба за револтом бића у целини, свест која спознаје истину и спремна је на бескомпромисни отпор наметнутом поретку који у свом једноумљу жели да корумпира и обеснажи сваку младу особу. Поповић ће адресирати свог саговорника, „матуранта” спремног да га чује: „Претпостављам да више ниси кукавица, иако су те одувек учили да слушаш, да се покораваш обичајима и да се плашиш закона и пакла” (16). Упозорава се да је потребна смелост и храброст, „иначе ће те потплатити а ако продужиш и уништити” (16). Онај који прави ефектан скандал наићи ће на неодобравање целог једног друштва којем ће постати немилосрдни непријатељ. Управо овакав положај ће побуђеном младом човеку омогућити

да се оствари слободан на начин који је сам замислио, а не онако како су његови учитељи хтели (17). На неколико страница даје се својврсно упутство за изазивање што веће ефикасности скандала. Он је озбиљна акција и увек је моралан без обзира на то што напада „најузвишеније” вредности. Никако не сме бити у границама боемске тривијалности већ његова порука мора допрети до суштине проблема који је изазвао револт. Дакле, ради веће ефикасности скандала и да би се инертно и укалупљено друштво *расклимало*

треба да си примљен од друштва најпре као њихов врло частан и поштен члан. Зато када будеш учинио скандал, та твоја акција треба да узбуди огромно цео свет, јер су те раније схватили као њиховог човека. Ради ефикасности, ради интензитета дејства скандала потребан је контраст који ће им изгледати необјашњив, и зато ће их у толико више узнемирити (18).

Скандалом је потребно уништити укалупљеност која је намењена свакоме ко се у инертности препусти да га друштво обликује. Као што је „чигра” позитиван симбол надреалистичке ослобођености у игри, тако је „калуп” негативан симбол репресивног образовања и васпитања. Тако Матић у преговору *Подвија*, директно критикујући буржоаску идеологију, пише: „Мама и тата се страшно брину да од свог сина направе оно што су и они. Он мора да се увуче у калуп, из кога ће да се испили надувен, размажен и сулуд татин син. Дете-пелцер, дете-камата” (Vučo, Matić 1933: IX). А Ристић ће у приказу исте књиге истакнути да тако буржоаски слојеви васпитавају своју децу улажући у њих капитале својих предрасуда, норми и забрана. Не треба ни заборавити да јунакиња *Подвија* и заточеница догматске и конзервативне школе за девојчице бежи уз помоћ дружине дечака. Њој господарце и чуварке овог мрачног здања прете да ће је ставити целу у калуп, „а не као Кинези само ноге својих девојчица. Ми нисмо Кинези.” Ивана Мијић Немет примећује да је занимљиво то што из васпитно-образовне установе покушава да побегне једна девојчица. Иако је у тренутку када је поема настајала похађање

школе у Краљевини Југославији било обавезно и за мушку и за женску децу, подаци показују да је у свим бановинама државе у већој мери била обухваћена мушка популација (Мијић Немац, 2016: 11).

Трећи фрагмент „Одушак у Празнику”, иако не апострофира директно, обраћа се свакоме одраслом, посебно раднику коме је дата привилегија одмора. Институција празника се критикује јер је осмишљена као време током кога потлачени радник треба да се опорави и нађе илузорни одушак да би затим било настављено његово изабљивање зарад профита. Радник, иако неслободан, капитализму је потребан једино жив, иронично би се апострофирало. Последњим делом списка заокружује се педагошка намера целокупног концепта *Нећу, тиештера стиварносџи* којим се обраћа различитим друштвеним инстанцама које су укључене у узрасно вертикални ланац преношења (не)знања.

II У сенци надреализма – їреїлед идеја

Нѐмā їраница: наслеђена расїрава о „їраничној” їоезији

У претходном поглављу, када су размотрени услови за настанак поезије за децу и младе авангардног, прецизније речено, у случају српске књижевности – надреалистичког предзнака, могли смо констатовати да је њена најважнија одлика постала релативизација узрасне намене књижевног текста. Имајући у виду флуидност позиције читаоца, узрасна „граничност” је у складу са поетичком „граничношћу” текста, односно хибридношћу. Треба истаћи важност начина на који авангардна поезија долази до своје практиковане „граничности”. Наиме, „залагање за високу естетску меру води ка укидању ’ограде’ између дечје и недечје књижевности” (Опачић, 2018: 10). Али из разматрања не треба ни сметнути чињеницу да како и естетска вредност тако и „ангажованост” у авангардној књижевности за децу такође укида сваку могућу ограду између света дела одраслих и деце. Одлика „граничности” ових текстова, тј. да нису изричити поводом узрасне упућености, постаје главна тема расправе већ у међуратном периоду, када и први такви текстови настају, али посебно у послератном периоду, када се расправа протеже несмањеним интензитетом до периода растакања југословенске културне заједнице. Осим што је поетичка прогресија, усмерена у погледу читалачке

рецепције, одликовала конкретне авангардне текстове, увела је на теоријском и (ауто)поетичком плану важно питање према коме је морао експлицитно или имплицитно да се одреди сваки аутор, писао за децу и младе или не. Разлог зашто је ово питање посебно постало важно јесте што оно није применљиво само на поетику авангарде, већ на текст који би могао бити разноврсних поетичких стремљења и што се налази у темељу одређења књижевне врсте. Видеће се да је расправа о питању „границе”, тј. где престаје поезија за децу и каква она треба да буде, доминантно полемичка стога што се одиграва у залеђу књижевности за децу и младе, а она нужно укључује интердисциплинарност, а не само књижевне науке. Поврх свега, важно је препознати различито поимање детета и његовог (књижевног) образовања. Због свега тога, о питању важном за поезију и децу оглашаваће се многи значајни аутори књижевности за одрасле који су били упућени на књижевност за децу или су и сами стварали и за тај читалачки аудиторијум. У овом поглављу посвећује се пажња ауторима који су дали значајан допринос расправи каква поезија за децу јесте или каква би она могла да буде, у светлу утицаја међуратне надреалистичке поезије за децу и младе. Најпре ће се разматрати два кључна текста за однос према књижевности за децу којима се приписује „прекретнички” статус – предговор Душана Матића („Предговор за децу”) за поему или „роман у стиховима” *Подвизи дружине „Пет и његови”*, чији је и сам аутор био, уз надреалистичког пријатеља Александра Вуча, те поводом исте књиге много пута навођен текст Марка Ристића „Модерна поезија за децу”. Затим ће се размотрити значај Душана Радовића у светлу авангардне поезије за децу, његов однос према наслеђеним надреалистичким поетичким начелима и на који начин се сродност са њима остварује у конкретном Радовићевом делу опуса из прве послератне деценије. Посебно ће бити важан преображај који настаје у самој поезији за децу у периоду након светског рата, а у знаку Радовићевог одступања од онога што се релативно чврсто означило као поетика авангарде за децу у међуратном периоду.

Осим ових за авангарду стожерних аутора, (ауто)поетичким текстовима Григора Витеза, Бранка Миљковића, Данила Киша и Милована Данојлића приступаћемо кроз помну анализу да бисмо уочили разликовне нијансе у односу на међуратну поетику поезије за децу и младе, као и битније заједничке одлике авангардне провинијенције. На наслеђу авангардног поринућа у децје афирмисаће се сасвим модерна критичарска полазишта, али и уредничке/антологичарске праксе које заговарају идеју специфичног односа поезије и деце. Такве реализације чине Бора Ћосић у предговору своје антологије „Дечја поезија данас”, као и Александар Петров, у поговору избора поезије млађих југословенских песника која бива публикована као лектира намењена ученицима завршног разреда основне школе.

Све приказане текстове у једном јединственом хронолошком луку ваља прихватити као манифестне књижевне облике у књижевности за децу. Разлог зашто их видимо као такве јесте, пре свега, у њиховом полемичком и аргументативном тону, затим по склоности да заузимају мање-више јединствену позицију смелијег односа према читалачким склоностима децета, другачије речено да испоље еманципаторну вредност приликом избора децје лектире и њене естетске домете. Такође, посебно је вредно обратити пажњу на „потрагу” аутора ових текстова да есејистички или теоријски дефинишу одлике поезије за децу која ипак представља нешто „друго” у односу на књижевност за одрасле. Та свест да је поезија за децу ипак нешто друго била је корективни фактор приближавања ових аутора дететовој читалачкој позицији, али уз сталну тежњу да што више сачувају једнакост поезије за децу и оне која није номинално за њих, каткада желећи да поезија за одрасле досегне инфантилну измештеност поезије за децу, каткада хотећи да поезија за децу буде „равна” поезији за одрасле по свим категоријама и одликама.

Један бољи ред Душана Матића (1933)

Матић у свом предговору крчи пут детету у књижевности свога доба. Најпре показује положај детета у друштву, чиме приступа социолошки и антрополошки фигури детета и слици детињства у свету одраслих. Уједно, унутрашњим приступом залази у специфичности писма намењеног деци. Матићев предговор интегрални је део ширег коауторског „пројекта” са Александром Вучом у којем ће узети учешће у сликовним и прозним „међувременима” специфичног издања *Подвизи гружине „Пећ и еџилића”* (Vučo, Matić, 1933). Предговор одрасле читаоце поеме уводи у представу какав је заиста однос одраслих према деци и указује на то да су одрасли у заблудама када мисле о деци и дечјем животу. Многи од ставова одраслих наметнути су *pro hominet* – одрасли су у праву само зато што *они* то изричу из позиције одраслих.

Матићев предговор јесте инструктивни увод у дело, али у њему Матић уједно успева да адаптира тему неправде, неразумевања и потлачености најмлађих, и посебно је окренут младим читаоцима. Обраћање поводом тих тема успева тиме што у предговору предњачи вербално сликовно изражавање, познатост свакодневних епизода из живота деце пишчевог доба, а снага поруке долази одатле што је формулисана из тежње говорног лица дечака ког красе невиност и трезвеност „чистог” дечјег незапоседнутог мишљења. Положај деце описан у предговору поеме остаје универзално важећи у сваком времену. Да би саопштио своју експлицитну поетику и разумевање проблема кроз перспективу и третман деце у друштву, Матић читаоце уводи у породични миље. Прва сцена је тренутак породичног фотографисања. Није случајно реч о тренутку настанка породичне слике, оне на којима су сви чланови на окупу, срећни и насмејани, који треба да упризоре сродничку слогу, једнакост, узајамност, љубав и уопште да сведоче о репрезентативним породичним односима. Међутим, ситуација непосредно пред настанак слике представља реалност и указује на чињеницу да је

фотографија само исечак стварности у времену према којој се не може сагледати истина.

„Птица коју је фотограф обећао” представља прву недоследност или лаж којом одрасли примамљују децу на пристанак (не само на фотографисање). Око фото-апарата и око одраслог исто су; они су „објективи” који сасвим прецизно знају шта је детету потребно, наднаравни поглед који ће тренутак детињства забележити за вечност за време одраслости. Одраслима је детињство пролазно, али деци која су у њему то није. Оно је њихова трајна присутност и озбиљно је колико и било који исечак садашњости одрасле особе. Дубоко неразумевање између деце и одраслих долази прво на плану језика. Дете не познаје језичке и културне конвенције којима одрасли оперишу и том неразумевању се одрасли смеју. У другом случају, када се каже птица, дете мисли да ту заиста треба да буде птица, а не фраза која у фотографском жаргону служи да привуче пажњу. Дететово разумевање је блиско референцији. Оно тежи „истини” речи. У таквој ненамерној употреби стилске фигуре налази се поетичност коју дете још не распознаје, али ни одрасли у овом есеју нису они који је распознају. Одрасли су у таквој *стварносној* сцени супериорнији само у једном – они – у раскораку између два разумевања, дословном и пренесеном – препознају хумор. Заправо, тиме су и они далеко од поетичности употребљене птице, али за разлику од детета у породичној епизоди не очекују да речи „истинито” прате ситуацију, те одрасли разумеју израз сасвим конвенционално – мада је *први њи* изговорена реч „птичица” у вези са случајем привлачења пажње фотографисаног била нека врста вербалне досетке и имажинације за оног ко изговара и оне који траже непостојећу „вербалну” птицу, дакле особени стваралачки чин приликом кога долази до настанка језичких изражајних решења. Одрасли су заборавили на имажинацију птице, на досетку израза, на хумор првог тренутка и ово прихватили као репродуктивну конвенцију. Одатле је оправдано поставити питање какав је хумор одраслих у Матићевом предговору. Тај хумор је циничан,

егоистичан и заснован на подсмеху упућеном детету, те свакако није одважан и стваралачки.

Сличан случај је и са изразом „пљунути Пега”, којим одрасли чланови породице окарактеришу њиховог најмлађег члана. Зашто је „пљунут” – пита се дечак имена Пега и како да себе поистовети са „пегом” (мрљом) на фотографији. Сада, супротно претходном случају, дете не распознаје сличност између „пеге” на фотографији и себе, иако им имена звуче слично. Асоцијације детета поводом (само)именовања „пегом” су слободне, покренуте инфантилним тумачењем које је погрешно у смислу да не одговара тренутку, али болно истинито по својој суштини, и оне одражавају сазнања стекнута интуитивно – осећањем сопствене положаја у коме „пљунут” значи „поништен”:

Али сигурно сам пљунута пљувачка, јер иначе зашто би се драли на мене толико! Зашто би ме иначе шамарали сваког часа, и газили, и заборављали, и остављали самог као упљувак који као да смета. Ох колико су смешни, намргођени, осорни и неразумљиви ти одрасли људи (Vučić, 1933: VII)!

Матић конструише глас детета који као у каквом монологу упућеном предстојећем читаоцу поеме покушава да предочи своје мисли и осећања о томе какав је његов положај у породици и друштву и на какве све неприлике наилази. Детињи глас се не труди да буде објективан јер он наступа из слободне, али неизвесне субјективности. На тај начин се може разумети пластичан и натуралистичан опис дечјег поимања родитељских или каквих туђих одраслих руку:

Па још сваком мораш рећи: „Љубим руке”. А њихове су руке каткад грозне, четке-руке, рутаве, страшне грабуљеруке, непознате, црвене, дебеле, начичкане прстењем, гадљиво-миришљаве, претеће, тешке, и могу да дробе, да туку, да даве. Да милују. Али ни тада не знаш да ли се неће изненада срушити на тебе, те руке, као греда која пада са скеле новоназидане куће (VII).

Ипак, веродостојност детињег гласа, која се читава у фрагментисаним и слободним асоцијацијама, повезаним мислима и описима, сугестивно саопштава истину у целини свог саопштења. У описаним призорима дејчи глас, користећи песничка средства, бива изједначен са гласом аутора.

А ти одрасли нису само шамари, стомаци који се сваки час избрецавају на децу. Они су безобразни и грдно лажу.

Распале ти ћушку, па ти још кажу: „Благо деци, она су срећна”. Не дају ти вечеру, јер ниси хтео да пољубиш руку Господину Панти. Његови нокти страшно прете. И док они вечерају отац ће као узгред добацити: „Деца немају бриге; ја му само желим добро”. Пошто је шегрт Тика преко целог дана био муштран у берберници, газда ће као да је попио полић љуте ракије народне мудрости, пред спавање својој жени да каже: „Благо деци; деца се не муче.”

Ови надувени као огромне гајде, или мршави и дугачки као шипке у панталонама одрасли људи, обесили су изгледа своје памћење као непотребан им брковез о кладершток. Они су заборавили своју пилећу главу на умиваонику, кад су се јутрос умивали. Сад се шетају кроз кућу и седе по канцеларијама и причају како раде за срећу своје деце (VIII).

Матић приказује и дете на „историјској сцени” и омогућава да оно буде видљиво у друштву и у књижевности.²⁵ У књижевним

25 „Да ли су баш тако срећни и да ли се не муче шегрти, шамарани шегрти који се повијају под огромним тешким корпама; шегрти који рибају тезге, газдарицама перу пелене, а гуле сув хлеб. Малишани од пет-шест година, који продају пертле, цвеће, дописне карте преко целе ноћи, да зараде мучан хлеб не само за себе. Радничка деца која остају сама целог дана, док отац и мајка раде у фабрици или чекају пред фабрикама да буду запослени. Радничка деца која и сама често морају да раде у фабрикама, где их трују анилинске боје, дави прашина гвозђа у топионицама и нагризају хлорне киселине. Сеоска деца која целог дана воде волове испред плуга. Милиони бедне деце која се врзају улицама, по мрачним двориштима, прљавим степеништима, по сеоским друмовима, међу разгаканим гускама и накомтрешеним свињама. Сва деца која спавају на туцета као марва у смрдљивим избама. И која су увек гладна. Милиони бедне деце о којима нико не води бригу. Да ли су ова деца срећна? Да ли се ова деца не муче?” (Vučo, Matic, 1933: VIII).

студијама већ је примећено да Матић реферира на дете свога доба чији положај није био ништа бољи него у његовом опису (в. Тодић, 2015; Опачић, 2019: 56). Реч је о пищевој реакцији на друштвено насиље вршено над децом из нижих друштвених слојева. Матић слика децу беде и богаташа и њихов несамерљив број и нико од њих није срећан. „Мама и тата се страшно брину да од свога сина направе оно што су они. Он мора да се увуче у калуп, из кога ће да се испили надувен, размажен и сулуд татин син. Дете-пелцер, дете-камата” (Vučo, Matić, 1933: IX). Слика „розе-детета” над којим бде розе енглеске „нурсе” предочавају такође један неприродни живот забрана и вештачког окружења. Сину фабриканта каљача забрањено је да се дружи са пегавом децом шлосера, па му једино приличи да се „гњави” са ћерком фабриканта кеса. Матић изводи закључак који је памфлетски сажет и ангажован: „Деца су, као и већина одраслих, жртве овог друштва.” Насупрот култури репресије над децом постављено је право детињство које се пореди са травом која пробија кроз плочнике и камење калдрме („кроз камење претњи, грдње, школске лажи, псовке, беду и богатство”, IX).

Опозитно детету које верује у приче, песме и другу фикционалну литературу приказују се деца која више не верују у лажи. Тако ће Матић преузимајући конкретне ликове деце демистификовати и раскринкавати друштвене „фикције” показујући како су оне смишљене да дезавуишу један део стварности и оправдају неодрживе хијерархије и друштвене неправде. („Иван, иако има шест година, зна већ да роде не доносе бебе. Неће га више преварити”, IX). Овде се покреће питање признавања истина које се сматрају неприличне за дечји свет. Песник *Бајдале* говори о деци која посматрају одрасле раднике. Наочиглед детета ствари у свету бивају јасне: двадесет и седам радника од јутра до мрака зидају кућу богатом бакалину Томи. Ту је опис њиховог рада и слабе исхране. Иако у трећем лицу дато, осетно је померање перспективе – наједном од „објективног” приказа сцене радника који раде прекопута стана, у коме живи Кика, ракурс се помера на перспективу самог малог Кике који посматра тај рад

и очигледно демистификује чак и библијску причу о томе да је „свет створен за шест дана”. И питање стварања света тиче се (најпре) људског рада („А ко би могао да направи за шест дана све те куће...”, IX). Ту су и друге флоскуле конструисане да подрже капиталистичко устројство и оправдају тихо подјармљивање које мора бити спроведено у интересу мањине, самог капитала. „Учитељ исто тако каже: 'Ко ради тај и има'” (X). Дете, по природи брбљиво, рећи ће све истине које се не смеју изрећи у свету одраслих. Матићевом дечаку је јасно да његова мајка по цео дан ради и за то не добија одговарајућу накнаду, али тако раде и други радници „па опет ништа”, док свако може да види како Миланов тата који ништа не ради има „пуно кућа и аутомобил, и носи свакога дана ципеле што се цакле” (X). Дете закључује најпростијим поређењем и схвата нелогичност. Тако посматрано, Матић је приказао две стране детета: једним делом своје свести дете верује у све приче и фикције, једном речју, у књижевност која се неизоставно прелива у стваран свет; док другом својом свесношћу не верује у одрасле тј. друштвене лажи. Односно, разuverава се спознајом, упоређивањем и демистификовањем, увиђајући контрадикторности, нелогичности и прихватајући да се може не веровати, што јесте сигуран знак престајања бивањем дететом. Ипак, у завршници предговора Матић мири супротности о „истини у стварности” и фикционалности у књижевности за децу.²⁶ У сукобу реалистичког и фикционалног

26 „Пега осећа да она зачарана земља, о којој су му причале бабе и тетке као да се налази негде далеко, далеко, и да је све то било некада давно или као да никада није ни било, да је та зачарана земља ту, сасвим близу, сасвим око њега. Он осећа да се чудне ствари нису дешавале само принцезама из приче и цинветровима, већ да се чудне ствари дешавају и деци и одраслима који се крећу око њега: деци ружној и лепој, пегавој, грбавој, риђокосој, смешној, деци која су „добра” и деци која нису „добра”. Тада је и риђокоси Кика саопштио да је једне ноћи на њега лајала једна кухињска крпа и да се он грдно преплашио. Деца сад већ сумњају да онај змај из приче постоји, али знају да се авионом могу за тили час прелетети земље. Она знају да три разбијена прозора у једној улици значе три разбијена прозора, или, понекад, изненадну радост. Она знају да се ток једне реке може да промени, ако се људи даду на посао, или да се кроз даљину спајају мора која су вековима била растављена” (X).

сижеа и његовог разумевања укотвљена је авангардна поетичка амбивалентност. Наиме, авангарда у књижевности за одрасле се суштински супротставља фантастичном фикционалном обрасцу и бива афирмативно наклоњена реалистичким сижеима и књижевним формама у којима је одређујућ висок степен реалитета. Ипак, овде треба имати у виду да говоримо о авангарди која је намењена деци, која је самим признањем позиције детета као реципијента била у ситуацији да измени своје поимање реалности и фантастике (реалног у фантастичном, фантастичног у реалном). Приближавање авангарде фантастичном фикционалном обрасцу остварује се преко надреалистичког преображаја у коме има одвише простора за запостављена и стигматизована подручја авангарде.

У кључу односа надреалистичке поетике према песми за децу посебно вишезначан се чини следећи одломак из овог Матићевог текста, који се наводи у целости:

Маказе цртају. Књиге без слика су досадне, каже Алиса из Чаробне земље. Књиге са сликама могу бар да се гледају. У Русији су све књиге за децу са сликама. Кад сто пута прегледате слике и досаде вам, пустите маказе нека их обрсте. Маказе су брже од кенгура: Отсеците чичи бркове и залепите их на фуруну. Отсеците девојци ножице и прилепите их на врата. Зашто би врата увек била само отворена или затворена, нека пођу. Отсеците гавране са снега и прилепите их на луфтбалон. Ту бар нису злослутни пророци. Изрежите гуску која лети и стрпајте је сестри Ананији у руке. Одмах ће показати своју тајну мисао.

Тако се добија лепак-слика. Слика-прилика, слика-осећање. Тако се добија из непомичних слика-гробница жива слика, живот-слика. Тако се спајају растављене за увек слике и добијају се слике какве ви хоћете: *слике-жеље*.

Да би се за људе и за децу направио један бољи ред, који не би био дрворед, калуп, скамија, који не би био мучење, потребно је од већ постојећих слика, дрвореда, калупа, скамлија итд. да се направи дар-мар и да се те слике, дрвореди, калупи, скамлије и итд. људски разбуцају (XI).

Песник *Буђења материје* се позива на отворени утицај руских авангардних сликовница с почетка века чија продукција и пласман јесу подржани од саме државне политике, која себе именује као „политичку авангарду”. Матић истиче важност визуелног аспекта књига, најпре бунтовним ставом мале Алисе у Керовом роману, али и могућношћу које књиге са сликама имају, а то је да допру до сваког детета, и онога које не уме или не жели да чита. Матић на неки начин скида „покрив светлости” са књига уводећи могућност и даљег односа са књигом после њеног читања, а то је стваралачки акт оличен у раду са маказама и страницама књига и часописа. Осим као позив деци или упутство како се може све до краја стваралачки преобликовати књига, и осим могућности да се „сецкање” књига разуме као авангардни културни експрес коме је намера да скине уштогољену сакралност са дечје књиге и покаже је у светлу употребне материјалне и уметничке вредности објекта, Матић сасвим аутопоетички пише о техници колажа или монтаже. Тада није реч само о ликовној изражајности надреализма, већ о надреалистичким техникама писања. А онда се са аутопоетичког нивоа овај поступак прелива на идеолошку инструктивност аутора. Дакле, неред који је дотада важио само за дете у игри колажирања елемената који су изрезани из литературе, тј. књига које је дете прочитало (усвојило, прихватило), па преко аутопоетичког креда, дошло се до преливања уметничког поступка и технике, тако рећи „са папира” у друштвену револуционарну борбу. Уколико се узме у обзир кратка и богата историја надреализма и његовог укидања у сврху прикључивања револуционарној друштвеној борби, која неминовно, макар на неко време, укида књижевне уметничке позиције, а што је обзнањено текстом *Положај надреализма у друштвеном процесу* (Davić, Kostić, Matić, 1932), долази се у позицију да се у Матићевом опису стваралачке технике колажирања препозна сликовита приказа судбине покрета. Матићева стваралачка „техника” реперкусивна је у својој сублимираној поруци:

друштво се мења пошавши из литературе, на чијој основи се даље ствара успостављањем новог реда ствари. Али нов ред ствари није представљен као некакав поредак, већ као анархистички дар-мар, што је другим речима – истинска слобода.

Безіранична начела ѿоезије и дейињсїва Марка Ристиїћа

Ристић у кратком и по утицају далекосежном тексту „О модерној децјој поезији” (1934),²⁷ иако се сам текст превасходно тиче приказа поеме Вуча и Матића,²⁸ превазилази оквири ове задатости и представља полемички и манифестни облик у коме су сасвим прецизно објашњена опредељења надреалистичке поезије за децу (у европским оквирима пандан овом ословљавању је наткровљујући појам „авангардна књижевност за децу”), које су побуде за њен настанак, као и њени далекосежнији циљеви.

Ристић је сагласан са „модерном” књижевношћу за децу која се противи „грађанској” и „буржоаској” књижи за децу која је у сваком смислу усмерена на прагматичне циљеве друштва и система и бива индукована и постоји ради одржања тог кривог поретка. На тај начин таква литература долази као допуна образовању и васпитању, а не као њен свепротимајући циљ.

27 Изворно је текст објављен у листу „Данас” број 3, 1. марта 1934. Цитати из Ристићевог текста биће преузети из издања *Књижевна ѿолиїтика – чланци и ѿамфлети* (Ristić, 1979: 191–202).

28 Ристић описује књигу: „Ова добро опремљена зелена књига великог формата, са својом ванредном насловном сликом (тај ’колаж’ Душана Матића представља један од најлепших фото-монтажа код нас објављених, својом необичношћу и својом чистотом далеко изнад свих многохваљених Бихалијевих монтажа), стајала је у божићним, накинђуреним и претрпаним изложима београдских књижара, помешана са осталим књигама за децу, а у ствари то је међу свим осталим, једина књига праве децје поезије на овом језику (о децјој лирици Десанке Максимовић, Гвида Тартаље итд., будући оправдано не водити рачуна)” (Ristić, 1979: 198).

Моралистички и заглупљујући утицај вршен на децу, путем књижевности која им је намењена, много је још страшнији и реакционарнији од утицаја који врши грађанска књижевност за одрасле. [...] Та књижевност са успехом учествује у формацији детињег над-ја, које је, као психички спроводник и представник наредби и забрана грађанског друштва, главни унутрашњи фактор деформације и упропашћавања личности. Књижевност намењена деци, тако, ради мање-више завијеним и хипокритским средствима на изграђивању такозване *савесии*, која је, у самом човеку, најдрагоценији савезник друштвене репресије (Ristić, 1979: 193).

Дакле, подручје књижевности за децу представља идеологизованији и више цензурисан простор од оних области књижевности које су намењене одраслима. Такав хитан позив, по коме је потребно што раније ослобођење, морали су да чују и предузму аутори склони поетици авангарде и надреализма. Циљ њихове поезије јесте да негује једно „контра-васпитање” и чини „одучавање” од врсте униформне свести, која је цензор истинске дечје жеље и природног морала, затим и од продукване жеље (друштво учи децу шта треба да желе и воле). „Право детињство, као представник праве жеље, пробија и кроз грађанско достојанство и комичну рационалистичку ’озбиљност’ одраслих људи, и тај пробој кроз стеге и решетке психичке цензуре уобличава се у сну, у хумору, у поезији” (200). Поезија за децу треба да гради „пут којим се до те садржине долази” (202). Тиме се може извести закључак о снажној вези између детињства и поезије која није друштвено условљена, те је Вучо, као и други надреалисти око њега, и неки авангардисти пре њега, схватио „да је начело поезије и начело детињства у суштини исто, да је то начело жеље, које је у опреци са репресивним устројством друштвене данашњице” (202). Између осталог, уз помоћ хумора та поезија детету грађанску стварност која га окружује приказује комичном и лажном.

Ристић не одриче Винаверов напор који је, по Винаверовим сопственим речима, садржан у томе да је „покушао да развенча за неко време нашу дечју литературу од поуке” како

би се остварио „што већи интеграл поезије” (195). Ристић не одриче „донекле” ни да је делатност њега самог и надреалистичке „дружине” наставак и последица („ма само као њен хронолошки следбеник”, 198) онога што је Винаверова генерација створила, али и да је истовремено и негација тога претходног рада. У Ристићевом признању има логике књижевноисторијског следа и законитости, а у самом одрицању континуитета није реч о авангардној потреби да се разори традиција и континуитет. Аутор романа *Без мере* увиђа да права вредност Вучове деље поезије лежи изван спољних утицаја, између осталог, „изван онога што та поезија неизбежно дугује послератној српској *модернистичкој* поезији” (198).

Из Ристићевог приказа се може извести неколико закључака каква књижевност за децу треба да буде: несумњиво поетског карактера, да садржи елементе фантазије, чудесности и необичности, да слави слободну игру маштања. Права литература за децу треба да одбаци моралистички и рационалистички карактер, који је највише својствен грађанској дељеј литератури (193–194). Али она мора владати сложености и изграђеношћу савремене („модерне, грађанске”) литературе уопште, која је књижевноисторијским еволутивним процесима задобијена, такође и идејним и стилским поступцима, те би одрицање од свега тога истовремено значило одрицање и од „једне продубљеније и дубље ефикасности”. А те грешке управо прави социјална литература за децу, од које Ристић такође дистанцира Вучов песнички резултат, али и очекивану модерну поезију за децу. За такву обеснажену литературу²⁹ намењену деци крива је

29 „Занемаривати, тако, културне, интелектуалне и уметничке творевине грађанског друштва, само због њиховог злоупотребавања од стране тог друштва, значи лишити се спреме и способности за самостално оцењивање и критичку употребу тих тековина. Значи слепо подлећи наметнутим критеријумима и судовима, у уметности, у филозофији, у књижевности, у естетици, или што је много горе, у етици. Обезоружати се. [...] Сужавајући свој видокруг, ограничавајући свој делокруг, упрошћавајући средства којима се служи, она не може, на истом плану, да се равном мером противстави назадњачком а суптилом деловању и утицају грађанске књижевности” (Ristić, 1979: 192–193).

„једна симплистичка и формалистичка левичарска мисао” која „подлеже и сама извесним предрасудама буржоаске идеологије којима би требало да буде противотров” (193). Ристић прави разлику између „рђаве социјалн[е] лиџератур[е]” и грађанске децје литературе само у томе што ова прва одбацује „баш то што у тој грађанској литетатури највише вреди” (193–194).

Ристић у поеми *Подвизи дружине „Пећ њећлића”* види праву меру између социјалног ангажмана књижевности за децу и њеног свеобухватајућег поетског деловања, у сваком смеру. Сажето речено, та поетика хоће да буде „без мере”. Надреалистичка поезија, а у конкретном смислу Ристић има на уму Вучову поему о пет петлића, представља литературу за децу „која хоће по свом социјалном моменту, а не по свом изражајном поступку да буде „нова”, што је чини синтезом „двеју недовољних и једностранних негација”, естетске и ангазоване претензије. По Ристићевом разумевању, ова књига, као и свака књига за најмлађе, треба да придобије социјалну тенденциозност која неће бити „као рационализација програмске социјалне поезије, на уштрб правог поетског смисла”. На овај начин антиципира и наједном разрешава битну дилему и узрок културних окршаја из послератног периода, и то у тексту који је пратећи једној књизи за децу. Због тога ће прератна и поратна расправа о питању присуства социјалне тематике у литератури и о ослобођењу од ње остати на сличним упориштима. У послератном полемичком „жаришту” надреалисти имају исто становиште о примарности естетског. Ако Ристић стаје у одбрану естетске претензије у „левој” литератури за децу, као и социјалног ангажмана у грађанској књижевности за децу, може се извести његов суд о слободи да се у поезији за (не)мале ствара естетски освешћено, док се социјални ангажман сматра додатним, па чак и неодвојивим квалитетом. Са новим темама у послератној књижевности за децу више неће бити могућ ангажман као онај пре рата, јер су циљеви по мишљењу социјалистичког режима постигнути и на тај начин дете у књижевности бива инструментализовано у друге сврхе, на пример, постаје становник „дечје

републике” (в. Majhut, Lovrić Kralj, 2016: 43–53). Тиме се губи она оштрица из међуратног периода.

Пажљиво читање Ристићевог текста откриће једно посебно индикативно упућивање које скреће пажњу, не само на критику изречену „модернистима”, које види као конформисте, већ још више на усмереност, обавештеност и дијалог са савременом авангардном литературом за децу свога доба широм Европе. Наиме, критикујући Винаверову потребу да „спашава” послератну модернистичку књижевност која је „преживела свој слом и своје расуло”, Марко Ристић указује да преводилац Кероловог дела „нимало није ’у вези са целим покретом односних система’, јер *нијии води рачуна о уијицајима из инострансйва*, нити о конкретним социјалним детерминантама” (ауторско истицање, Ristić, 1979: 196). Јасна је критика упућена „модернистима” када је реч о њиховом неузимању у озбир (барем не у кључној мери) социјалне детерминисаности друштва и појединаца, чиме све појаве у друштву и култури постају рационализоване и логичне последице односа, али остаје недоумица на шта Ристић тачно мисли када аутору, чије признање у погледу пионирског преводилачког рада није спорно, замера да остаје изван „утицаја из иностранства”. Треба имати у виду да се Винаверова преводилачка делатност књига за децу тиче дела која јесу препозната као надреалистичка лектира и изабрана традиција, међутим, ту се не налази ниједна од авангардних књига/сликовница за децу какве су биле доминантне у Европи и Русији у другој и трећој деценији 20. века, што је за Ристића апсолутна савременост из које суди. Реч је о књигама које су у многим аспектима налик Вучовој и Матићевој књизи, о чему је било речи. Ристићеви експлицитни ставови изречени у овом есеју о Вучовом подухвату кореспондирају са европском културном климом. На то ће указати компаративно увођење манифеста Теа ван Дусбурга (Theo van Doesburg) који носи назив „Против пропагандне уметности (*Tendenzkunst*)” или, у другој верзији, „Манифест о пролетерској уметности (*Proletkunst*)”. Реч је о немачкој и холандској верзији скоро истог текста. Настанак његовог нацрта,

као и објављивање, подударају се са „последњим одјецима дадаистичке турнеје по Холандији” (Van Doesburg, 1923: б.п.), дакле у пролеће 1923. Како би било јасније значење и овог дадаистичког програмског текста, али и Ристићевог надреалистичког зазимања поводом књижевности за децу, испоставља се изузетно важан контекст, будући да се дотичу тема које су предмет жестоких полемичких расправа око питања „конструктивизма”, „функционализма” и „пролеткултуре” (Ristić, 1979: 163–171; в. Van den Berg, 2002).

У дадаистичком манифесту се поставља реторско питање чији одговор треба да негира управо циљеве, али и постојање оног типа социјалне књижевности за одрасле (и децу) која је еминентно припадајућа пролетерима, јер, започеће у есеју, „нема уметности која би била намењена само једној класи људи”. Ристић је управо приметио како заступници социјалне мисли редукују и осиромашују дела одбацујући читав инструментаријум средстава, знања и уметничких поступака, за које сматра да их је буржујска уметност себично и за своје интересе присвојила, што је и признање њене вредности, а не потребе да се она одбаци због присвојења. Код Ристића и у дадаистичком манифесту заједничко је позиционирање које се не одриче управо најважнијих својстава уметности, па била она и прихваћена из грађанске идеологије, али се не губи из вида да је „лева” уметност затрована буржоаским укусом. Због тога се њихова полазишта могу изједначити у следећем ставу:

Ако би уметност требало да служи само пролетаријату, упркос чињеници да је пролетаријат затрован буржоаским укусом, онда ће таква уметност бити ограничена исто као и она намењена искључиво буржујима. Таква уметност не би била општа, не би извирала из свељудског осећања, већ из чисто индивидуалних и друштвених преокупација, временски и просторно ограничених (Van Doesburg, 1923: б. п.).

Није намера да се говори о сродности два текста која би била већа од типолошке и књижевноисторијске „природне”

везе дадаизма и надреализма, већ да се потврди евидентна надреалистичка упућеност у најснажније интелектуалне токове међуратне Европе. Јасно је уочљив исти полемички тон и идентична аргументација. Уколико би постојала евентуална „пролетерска уметност”, она не би била у сагласју са животом; њени домети нису минорни само у пољу естетске вредности, уосталом она и одбацује устоличени естетски образац вредновања, већ и у снази поруке која је у великој мери независна од тога колико је у својој основи хумана. Домети такве уметности су тренутни, просторно-временски ограничени, а не универзални и трансисторијски засновани. Слично Ристићу, и у „Манифесту против пролетерске уметности” се указује на проблем конзервирања идеологије на пољу уметности у оба случаја, грађанске и социјалне: „Са становишта уметности, и једно и друго је обмана”.

Само се осредњи таленти, услед мањка визије и културе, могу бавити нечим тако ограниченим као што је пролетерска уметност (то јест, насликаном политиком). Прави уметник, међутим, окреће леђа свим посебним областима друштвене организације. Уметност, она коју желимо, није ни пролетерска, ни буржоаска зато што покреће силе које су довољно моћне да утичу на културу у целини, уместо да само буде под утицајем друштвених односа (б. п.).

На одређени начин авангарда препознаје сопствену немоћ или немоћ својих делова и фракција које су постале инструментализоване од моћног владајућег устројства: „На крају, пролетерски уметник се не бори ни за уметност, ни за нови живот, који би требало да наступи, већ за буржоазију. Свако дело пролетерске уметности је само рекламни плакат буржоазије” (б. п.). Одатле, она авангарда која жели да се дистанцира од својих модернистичких конформистичких верзија (управо Ристић то чини оптужујући претенденте на авангарду за конформисте и запоседнике авангардног наслеђа) тежи ка „тоталном уметничком делу”, или како то у дадаистичком манифесту слови – *Gesamtkunstwerk*.

Међутим, чини се важним указати на везу између ових питања из поетике књижевности, друштвене етике и књижевне естетике, с једне, и саме књижевности за децу, с друге стране. У ту везу их је експлицитно довео сам писац *Анђи-зига*, и она се не би смела сматрати случајном, нити као део надреалистичке спонтаности, есејистичке насумичности и просте немарности. Добро структуриран Ристићев есеј, вођен аргументованим идејама, прелази из подручја друштвене и књижевне критике у домен књижевности за децу, при чему се не осећа несагласност подручја. Извор за овако конципован тематски опсег утицајног есеја треба разумети као рефлекс једног типа књижевности, а посебно књижевности за децу, који се у првим деценијама двадесетог века формира и чини утицајним у Европи и САД.

Бранко Миљковић, деца и осејљиви (1955–1959)

После Матићеве и Ристићеве интервенције у критичку (и есејистичку) мисао поезије за децу која није била обимна, али по форми и садржини далеко другачија од текстова који су претендовали да говоре о књижевности за децу, постало је јасно да се поље књижевне борбе премешта и у просторе „невиности” и да ће и критеријуми поезије за децу морати да се преиспитају, али са више мисаоне и научне скрупулозности, озбиљно и са пуним слухом за разликовне слојеве једног књижевног дела за младе. Може се полемички глас Матића и Ристића истовремено схватити као онај који захтева одазив, ако не у синхронији, онда кроз време, што би значило да унети полемички тон у критику поезије за децу и озбиљнији инструментаријум, којим се ова два аутора служе, призива гласове и других песника који су писали искључиво за одрасле. Они се оглашавају поводом поетичког идентитета поезије за децу. Тиме можда постаје јасније порекло интересовања бројних етаблираних стваралаца српске књижевности који ће наћи потребу за изражавањем мишљења

о поезији за децу. Тако три невелика критичка записа Бранка Миљковића можда изгледају мање изненађујућа и диспартна. Миљковић се о поезији за децу оглашава увек подстакнут прочитаним књигама поезије за децу, и то текстовима: „Поезија за децу и осетљиве”, поводом књиге песама М. Жакоба (Max Jacob) и М. Ноена (Marc Noen), објављен у „Видицима” 1955. године; „Поезија за децу”, о француском издању *Изабраних њесама за децу* у избору А. Баја (Andre Bay), објављен у „Видицима” 1956. године; „Кад би дрвеће ходало”, приказ истоимене књиге Григора Витеза, објављен у „Књижевним новинама” 1959. године, непосредно по изласку ове песничке збирке из штампе.

У Миљковићевом разумевању поетике и поезије за децу приметан је дискретни траг надреалистичког поимања, како оне дискурзивно експлициране поезије, тако и константи и доминанти које су лако могле да доведу до аутентичне поезије Миљковићевог типа. Његова промишљања, која су настала увек извесним конкретним поводом (одређено издање о којем се изјашњава), превазилазе своју намену, те у њима обликује, по сопственој аутопоетичкој замисли, оно што је могао бити домет, на пример, надреалистичког наслеђа (в. Миљковић, 1972: 259; Јовановић, 1994; Микић, 2002). Миљковић примећује не-одредив (или амбивалентан) положај поезије за децу:

негде између детета и одраслог човека, између зеленог и плавог, између последњег сна и прве мисли. То је поезија за осетљиве, заустављена између поезије једног флуидног стања, далеко од робовања говору на који је осуђена, каприциозна и какофонична. За ову поезију лиризам није алхемија речи, већ конфликт емоција које су ослобођене сваке фабуне и стављене у први план (Миљковић, 1972: 174).

Интенцијом, да је нужно приближавање општег поетичког уметничког става поводом сопствене поезије коју пише за одрасле и оне поетичке рефлексije стварања за децу шаље важан сигнал о томе да је мисао о поезији за млађу читалачку популацију изузетно недокучива, арбитрарна и обликовна

од стране воље аутора. Стога је теже одредиво шта је поезија за децу управо код оних песника који су писали и за одрасле, него код песника примарно „дечјих”. На пример, Вучов поетски ангажман далеко више збуњује по питању класификације него Радовићев и Ршумовићев, али унутарпоетички сасвим престаје та врста бриге, јер „зачудност” и „несместивост” Радовићеве и Ршумовићеве поезије, када се уклони рецепцијски хоризонт, остаје трајни квалитет те поезије. Свеукупно, може се приметити да је далеко теже одредиво шта јесте песма за децу и младе код оних песника који су склони разним „прекорачењима” из номиналне задатости књижевног поља. На неки начин, за истински опис поетичког, за тумачењски потенцијал текста и у крајности валоризацију књижевног дела, критичарска пракса остаје на дистанци спрам одређеног квалитета текста и представља „укалупљујућу” предрасуду тиме што је оптерећена рецепијентским претпоставкама.

Миљковићево запажање амбивалентности у текстовима за децу у основи се може приписати оној врсти поетичког становишта које се темељи првенствено у поезији за одрасле, а хтело би да обухвати и децу као читаоце, дакле, изван поетика које су доминантно остварене у поезији за децу. У том смислу, Миљковићеве исказе бисмо схватили као искључиво аутопоетичке, припадајуће песнику за децу „у настајању”. Једина Миљковићева песма препозната (и) као песма за децу јесте „Песма о цвету”.³⁰

Флуидно међустање овакве дечје песме, коју Миљковић детектује као њену перманентну одлику, не као рефлексију само одређеног поетичког типа, није дато у негативном кључу, нити

30 У пажљивијој интерпретацији Миљковићеве песме примећено је „сазнање да лирски јунак – цвет није у песми успостављен по принципу сличности са дететом (како се то обично чини у поезији за децу) него је његова функција заснована на разлици. Песма је добар пример како књижевном тексту мора да се приступа као књижевном, а не да се у текст унесе унапред задате претпоставке”. Из таквог запажања проистиче закључак „да човек није најсавршеније (или, није у сваком погледу најсавршеније) биће у природи, да треба да учи од природе уместо да тежи да је победи” (Јовановић, 1999: 20).

је блиска Данојлићевом становишту о наивној песми која се не развија и не може се развијати стога што је „у стању сталног почињања” (Danojlić, 1973: 41). Према томе, њена амбивалентност, како је Миљковић види, у самој је њеној природи, а не „код” ауторске инстанце. Амбивалентност потиче од њеног „љубоморног неодрицања од властите наивности и узбуђења пред изазовним светом песничке *одраслости*” (Миљковић, 1972: 212). И Миљковић потврђује поезију као игру; њену несталност и неухватљивост производи игра која се „креће између озбиљности и лирског хумора” (Жан Ривјер). У њене најпунозначније одлике спада тенденција

да се оно што се има да каже не каже самим речима као таквим већ њиховим распоредом при чему се до максимума експлоатише њихово ритмичко **значење и вредност**, а садржајна страна се запоставља *колико је што могуће*, и *и* *тако поезија постоји* је музика и *и* *и* (ауторско истицање, 176).

Осим амбивалентне поетике остварене у надреалистичком тексту за децу, што је заправо песнички резултат у многим Вучовим текстовима, и што ће бити анализирано у наредним поглављима као поетичка интенција, Миљковићево одређење поезије за децу којим се „донекле мистификује порекло песме у неухватљивом хронотопу, али заправо води ка Миљковићевој идеји о временском вакууму, ’безвремену’, ’празном простору’ као ’поетском простору’” (Шаранчић Чутура, 2014: 901; в. Миљковић, 1972: 212) такође се прикључује у надреалистичко преузимање бергсоновског тумачења времена. Надреалистичко је и схватање хумора код Миљковића поводом поезије за децу; њена функција није засмејавање, што би значило њену јаловост и аполитичност, већ она у себи садржи вишеструке механизме деловања, попут црног или иронијског хумора: „Али та комика је далеко од тога да изазове смех. То је црни хумор, како би рекао Бретон, хумор добивен осцилацијом мисли између стварног опаженог и нестварног немогућег” (177). Дакле, хумор

управо супротно општем уверењу производи тугу као осећање које се од деце не скрива. „Вулгарно је схватање да је хумор оно што засмејава. Хумор у песмама М. Жакоба и М. Ноена може само да растужи. Тај хумор често прелази у иронију” (176). Управо синтагмом „за децу и осетљиве”, што је ознака за целу једну књижевну структуру коју ће аутори активно користити, биће означено осећање „осетљивости” које је препоручено као потребна или пак пожељна одлика читаоца, па и поводом остварења хуморних ефеката текста.

Миљковић разлаже дејство хумора на неколико запажених поступака. Хумор, пак, може бити „само интониран ритмом и учесталим римама”, може се остварити и „супротстављањем две различите вредности разликом између стварне безвредности или мале вредности предмета и вредности коју смо му ми дали”, може проистећи из изненађења које изазива „противуречно, чудно и ново, и носи у себи елементе комичног”, не у смислу за-смејавања, већ у смислу црног и иронијског хумора (176).

Иронијски набој рашчлањује на иронију ситуације и намерно привидну површност обраде, тако да се „све ствари, без обзира какав оне имале значај по себи и за нас, узимају узгред, у пролазу и подједнако нехајно” (177). Уопште, закључује, „музика, игра и један помало тужан хумор карактеришу поезију која је писана за децу и осетљиве” (178).

Посебну вредност по децје читалачко искуство може имати ефекат „изненађења”. М. Жакоб и М. Ноен се често користе и *изненађењем* за постизање хумора. Миљковић појашњава на шта тачно мисли: „Ту изненађење представља изношење противуречног, чудног и новог, и носи у себи елементе комичног”. Прецизирали бисмо појам читалачког „изненађења”, а могуће тиме и проширили његово значење, ако бисмо га означили као ефекат поводом сваке песничке слике или језичког знака у поезији који позива на ремећење поретка речи или смисла, односно конституисања смисла и поретка, који до тада није постојао или је латентно обитавао у читаочевом (читалачком)

искуству или подвести. „Изненађење” има ефекат хумора или је скопчан са хумором.

Значајна се чине два захтева која Миљковић испоставља поезији, а која су тешко уклопива у главни ток онога што се именује као поезија за децу: 1) потискивање садржинског слоја дела 2) тежња ка неразумљивости и „затамњености” као напор да се превазиђу очигледности.

Песник збирке *Вайџра и нишиџа* посебан значај придаје захтеву да се садржински слој дела потисне („велика и фина лирика редовно без терета садржаја”, 205), а под њим се подразумева и сам фабулативни аспект који има посебан статус одређујућег корелатива у рецепцији књижевности за децу. У есеју „Поезија и истина” налаже да песма „не казује садржај, већ мутно досеже” (218). Посебан статус има питање мимезе у Миљковићевом аутопоетичком науму, односно опирање миметизму (Микић, 2002: 24), што је спрегнуто у изрицају да се садржај у облику песме огледа „као небо у води; огледа се, али није у њему” (Миљковић, 1972: 218). Код Миљковића је присутна свест да фабула није носилац поетског и због тога треба да остане у позадини лирског значења и вредности које ће се постићи тиме што се „до максимума експлоатише њихово ритмичко значење и вредности” и у први план ставља емотивност.

Ипак, Миљковићев однос према миметизму и фабули чини се у назнакама ревидиран. Индикативан је малени додатак у склопу захтева за потискивањем садржинско-наративног слоја, да се то чини „колико је [...] могуће”. Песник, у овом контексту, остаје у „дозвољеном” минимуму, превасходно због свести да песма за децу, ипак, воли да прича причу (Шаранчић Чутура, 2014: 904). У основи, антимиметизам се протеже и кроз разумевање Миљковићеве потенцијалне песме за децу, а он је оправдан најубедљивијим видом аргументације за којим може посегнути критичар поезије за децу – а то је дете као њен прималац: „Дете може да прими, а да то не буде на силу, и песму која је силогистичка, али само ако су примесе из којих је

изведен закључак невероватне и чисто хипотетичке у стварности” (Миљковић, 1972: 187).

Други захтев који је поводом Миљковићеве поетике на снази, а чија рефлексија у поезији за децу треба са пажњом да буде испраћена, односи се на став о „јасности као негацији поезије” (Јовановић, 1994: 90). Херметична песма (у есејима „Херметичка песма”, „Поезија и истина”, „Неразумљивост поезије”, Миљковић, 1972: 209–225) може се узети као крајњи антипод песме за децу. Песма за децу тежи томе да буде разумљива, док је за херметичну песму „затамњеност” њена „прирођена” бит, те би се дословно разумевање такве песме („осветљавање”) могло сматрати чином нарушавања њене битне отворености. Немогућност да се песма истовремено оствари и као песма за децу није потврда аутентичне херметичне природе такве песме стога што херметичност песме не можемо одређивати у односу на реципијентску позицију читалаца и тиме његове вештине тумачења. Херметичност је због тога унутрашње поетичко својство, па стога, теоријски гледано, таква песма је могућа, с тим што би вредело диференцирати или поистовећивати херметичну и нонсенсну песму. Миљковић напросто не разрешава имплицитни сукоб своје поетике/поезије која „самим својим обликом тежи неразумљивости и неочекиваном” и поезије за децу, већ напросто ову контрадикторност оставља као отвореност да је херметична песма за децу могућа. Па и да херметична песма за децу није могућа, Миљковић по сили своје поетичке „отворености” признаје модерну песму за децу. Песник збирке *Порекло наде* потребу за рационалним смисаоним обликовањем песничког текста сада посматра не иманентно тексту већ у духу теорије рецепције; укључује положај детета као примаоца и тиме указује да вредност разумевања дете своди на минимум, уколико су испуњени други поетски услови (на пример, ритмичност, емотивност, хумор): „Дете живи у свету чуда и не хаје много за смисао који може да му осиромаше тај свет, да подере ту дивну чипку од сна и јаве” (219). Чак се овим исказом утврђује да

рационализација текста и свођење на „разумевање” и „смисао” по дете представљају сметњу у аутентичном доживљају текста.

У завршници текста „Поезија за децу”, о француском издању *Изабраних њесама за децу* у избору А. Баја (Andre Bay), објављеног у „Видицима”, 1956. године, Бранко Миљковић истиче смерницу за дечје песнике педесетих година: „Нашу дечју поезију треба тек створити. Треба поћи оданде где је стао Змај и где је почео Александар Вучо” (188). Да Миљковић разматра поезију за децу са места „где је почео Александар Вучо”, јасно је из песникових разматрања о дечјој логици која је супериорнија од логике одраслих: „деца имају једну запрепашћујућу логику коју имају занесењаци и примитивци, логику по којој један и један нису ни један ни два него – птица, логику наивнију али и дубљу од наше логике, коју је створила свакидашњица” (186). Његово сликовито *машијарско* преображавање бројева „један и један” у „птицу” асоцира на ону Матићеву реч „птица” која се преображава у „стварну” птицу, и тиме наглашава посебност дечјег односа према реалности и фантазму.

Пишући приказ књиге Андре Баја, истаћи ће да је приређивач „успео да одабере код тих песника оне песме које су баш за децу, али и за одрасле, за децу и осетљиве, како би рекао Макс Жакоб” (185). Сигнификантно је Миљковићево поимање зборника песама који приказује, те је у томе могуће читати како аутор види модерну песму за децу уопште: „Чини ми се да је састављач хтео да покаже овим зборником да песме за децу не треба писати само као песме за децу, да децу не треба потцењивати, већ им дати озбиљна песничка остварења” (187). Миљковић, који је стигао „да исповеди субјективни трагизам који као да је на самом српу смрти настајао” и „да постави оквир за *објективну поезију*” (Џацић, 1975: 603), резонантно досеже из далеке неосимболистичке и херметичне песме у поезију за децу. Песник је успео да појми условљеност поетике за децу, коју је очевидно самеравао поетикама поезије за одрасле. Најважнија условљеност која изнова ревидира поетику овог *poeta nascitur*-а јесте рецепција дете-

та, односно сензибилитет који налаже одређене специфичности. У духу те обазривости Миљковић ће пронаћи адресата за емотивну ноту песме у обраћању детету које је „обраћање његовом емотивном животу, који је врло непостојан, али врло жив и разнолик” (Миљковић, 1972: 185). Из таквог закључка о детету као читаоцу сада повратно иде захтев ка поетици: „Таква мора да буде и песма: непостојана и неконсеквентна, разноврсна, где се све одиграва *con fretto* и у контрастима континуираним једном чудесном игром звука, смисла и маште” (188).

Педесете године у књижевноисторијском смислу нису могле бити сасвим друго раздобље од међуратног времена, упечатљивом по поетикама авангарде и по надреалистичком преокрету. Из тог разлога се може уочити да есејистика, критика и други полемички облици одговарају управо на теме и питања која су отворена највише тридесетих година. Томе сведочи и Миљковићев осврт о интенционалности у књижевности за децу: „Интенција песме, уколико је има, јер она није обавезна, никада није наглашена, већ је маскирана игром; песма се никако не интерпретира на крају, она мора да буде за децу један догађај и мало чудо, а не порука” (186). Описујући овај избор песама рећи ће да је главна одлика готово свих песама у њему „[т]ечан, лак и предусретљив стих”, модеран језик, са важним закључком: „Песнички доживљај не треба упрошћавати из страха да дете неће моћи да схвати (треба рећи да прими) песму” (188).³¹

Из приказа Витезове књиге песама *Кад би грвеће ходало* могли бисмо сумирати неколико најважнијих одлика које Миљковић предлаже у смислу стварања песама за децу, али још више у смислу односа који треба неговати код деце и на који начин детету показати методички пут у доживљај и разумевање песме: Поезија за децу треба да буде таква да дете активно ангажује – „не сме да организује дечју машту”, већ читаоци „у

31 „Мада су те песме писане модерним језиком за одрасле, Мадлен Леј, изразити дечји песник, не боји се да напише овакве стихове намењене детету: 'Враћајући се из школе / једним изгубљеним путем / ја сам срео месец / иза црних шума'” (Миљковић, 1972: 188).

себи” треба да открију таква поетска искуства. Она је „чиста поезија” по томе што доследно одбија емпиријску и сваку другу употребљивост и готовост („ни по коју цену не жели да своју игру замени животним ставом, своју досетку унапред датом мишљењу”, 121). Деци у поезији треба саопштавати истине „са пуно срца и маште”. Методички приступ песми треба да дозволи младом читаоцу пуно слободе. „Све што је речено у песми мора да буде речено тако да сувише не обавезује младог читаоца” (121). Дечји песник и учитељ који је рад да остане доследан ангажману „слободне” песме мора да зна да је „непослушност [...] највећа врлина детињства” (122).³² Тиме Миљковић омогућава уплив разних табуизираних тема у дечји свет. „Ако песник понекад жели да дезантропоморфизира дечји свет маште, он то опет чини средствима негативне персонификације у кондиционалу” (122). Дакле, не са намером да буде схваћен дословно, већ у односу на сам читалачаки улог младих – веродостојно.

Маска дечјеј Данила Киша (1960)³³

Потреба Данила Киша, као и већ поменутог Бранка Миљковића, да се огласе поводом једне књиге „за децу и осетљиве”, при чему ће фреквентном употребом та синтагма постати нека врста синонима за сваку естетски вредну поезију за децу, сведочи да је током и самим крајем педесетих година ово критичко и стваралачко поље књижевности постало доминантније, те да се чинило довољно алтернативно, а присутно да би се у њега могло укључити полемички и садржајно,

32 У супротном, уколико дечји песник нема подршку других који брину о детету, „[д]ечји песник не сме да буде на страни родитеља и учитеља” (Миљковић, 1972: 122).

33 Кишови поетички ставови поводом поезије за децу и осетљиве изречени су у тексту „Дечје – као маска: нова књига стихова Милована Данојлића” у: НИН, X/487, 1960. 9. У поглављу при навођењу текста биће коришћено издање: Киш, Д. (1995). *Варија, Сабрана дела Данила Киша* (књ. 12), М. Миочиновић (ур.). Београд: БИГЗ.

те да је стекло „предмете” обраде и инструменте да се о њему говори релевантно.

Није важна толико чињеница да песме читају и деца и „осетљиви” подједнако, колико је занимљиво то да те песме читају и *моју чииаи* и старији. И то не као дечју поезију. Него једноставно као ма коју песму. Придев „дечји” овде служи само као параван, као маска која омогућава старијима и „осетљивима” да се усхићују и да се забављају без опасности по свој углед (Киш, 1995: 402).

Киш се јасно надовезује на Миљковићева разматрања двоструке комуникације између песме која није примарно дечја и која није једино намењена најмлађим читаоцима, као и на однос одраслих читалаца са песмом која јесте примарно дечја, али не само за децу.³⁴ Иако помиње оба односа, овде ипак истиче овај други као њему интересантнији. Занимљиво је да Киш издваја употребу придева „дечји” као одређену потребу одраслог реципијента да скрије своје уживање у таквом тексту, а то значи да прикрије своју инфантилност и ужитак у њему, што опет води ка закључку да је реч о потиснутој али правој природи одраслих читалаца. Скривање долази због тога што инфантилни и наивни доживљај руше углед „озбиљне” особе. И Радовић ће истичати „вертикалну димензију” песме за децу и да „добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца” (Радовић, 2006: 418). Григор Витез такође заузима исти став да поезија за децу треба да буде и одраслима поезија, те да је то једина мера у оцени књижевне вредности. Све ове песнике заокупља мисао да садржај, идеја и свака друга референцијалност поезије није уперена једино ка деци, већ циља у многим правцима. Ауторе обједињује „откривање запретеног ’првобитног неутуђеног поетског искуства’”, доживљавање песме за децу као „сећања изнутра”, и као естетске и као емоционалне провокације одраслог читаоца

34 „Данило Киш у тексту ’Дечје – као маска: нова књига стихова Милована Данојлића’ (1960) указује на *дуйло дно* наивне књижевности и релативизује подвајање *дечјеј* и *недечјеј* песништва, истичући, као прикладније, појмове *наивна йесма* и *дејше-йесма*” (Опачић, 2018: 11).

(Шаранчић Чутура, 2014: 910–911), што су њени највитаљнији потенцијали.

Поводом Данојлићеве књиге Киша занима генеза песме за децу, односно поступак којим се долази до ње и тиме се постаје иманентно и трајно песник за децу. Специфично дечја песма, Кишово је уверење, није настала као поезија за децу „у правом смислу те речи”, већ „заправо пре једна поезија *sui generis*” и настаје из „суфицита поетичности који се отима класичној песничкој реализацији” (Киш, 1995: 404). Дакле, као сувишак који се развија даље од могућности првотне реализације и као такав, дакле несместљив у „класичној” песми за одрасле, „приморава песника да постане – дечји писац” (404). Такво заступање генезе поезије за децу другачије је од Данојлићевог.

Тврдњом да су дечје песме „песме које нису оствариле надградњу, већ су посегле за праматеријом свог порива, за детињством свега, па и себе”, ипак он тиме не пориче чињеницу да је под заштитном маском и под етикетом „дечје поезије” протурио заправо један део своје сопствене „осетљивости”. И то онај део који се није могао – због некакве поетске конвенције – „прокријумчарити” у свет, део оног света који није могао Данојлић као „недечји” песник да истисне из себе. Ово није чуђење на начин детета; овако се чуде песници (402–403).³⁵

Кишово заступање „генезе дечје песме” нема мистификације. Реч је о стваралачком процесу који се представља као пут у току кога настаје песма. Ова релација ка коначном облику текста није једносмерна ни унапред задата, већ увек склона *исклизнућу* у тренутку недовршености при чему се даље развија

35 Кишова оцена би могла да имплицира како је дечје чуђење ипак инфериорно. Јасно је да Киш, као уосталом и други одрасли, неизоставно заузима позицију компетентног, онога који разуме и тумачи, међутим, још једном се показује колико је склизак терен дефинисања писања за децу, детета-читаоца и његових склоности. Такав однос се разоткрива на многим местима које тумач свесно жели да избегне, али неминовно на површину испливава претходна структура односа.

у песму за децу, или поступком преливања већ наглашеног „суфицита поетичности”:

То је онај тренутак у коме се песма „измигољи из граница литературе као свесног деловања, тренутак када изигра све обичајне песме...”. Ако се, касније, јаве читаве песме и циклуси песама чији је карактер несумњиво и очигледно „дечји” (као што су Данојлићеве песме о Крсти Пеци или „Дечји законик”) – то је само накнадно уобличавање, осмишљавање тих песама што су застале на пола пута до „праве” песме. Ретуширање маске, узус да се пева о месецу, о возовима... Да се метафори да пуни замах (404).

Правећи инверзију, користећи стихове Оскара Вајлда и сугеришући како би се они могли наћи у било којој песми за децу, аутор *Раних јага* наводи да је очигледно да се границе између „дечје” и „недечје” песме у психичкој, у песничкој сфери толико додирују да бисмо појам „дечја песма” могли често и без бојазни заменити изразом „наивна песма”, „примитивна песма”, „дете-песма” или слично. Кишов приказ на неки начин посредно полемиче и преиначује Данојлићеве аутопоетичке ставове, управо служећи се његовом поезијом. Стога Киш израз „*pour les enfants et les raffinés*” Макса Жакоба, који афирмише и препушта даљој учесталој књижевној и критичкој употреби у корпусу српске књижевности за децу, види као „генерички” израз, а не пуко именовање намене јер је њиме, именујући песму за децу, Жакоб „заправо издао професионалну тајну”.

Детињство и поезија Григора Витеза (око 1960)

Григор Витез, позивајући се на речи Марка Ристића да „поезија далеко превазилази границе књижевности” (у „Маргиналијама”), тврди да поезија интегралније живи и ван граница писане речи као „иманентна пратилица људског духа већ од најранијег детињства”. Детињство је вечити извор поетских

надахнућа за многе уметнике, и то преко искуствене везе са догађајима из тог доба које је неизбрисиво. С друге стране, самом детињству приписује романтичарске особине, оно је „натопљено меким одсјајима лиризма, слободе, среће, туге за изгубљеним, чежње за повратком [...] као једна акумулирана снага којом смо заувјек цијеplени” (Vitez, 2011: 77).³⁶ Песник нас подсећа и на Малог принца и изврнуту рецепцијску позицију по којој дете јесте оно које разуме, а одрасли не, у вечно постављању погрешних питања (78).

Вид поезије која се обраћа дјетету, која улази у свијет дјечијег доживљавања, мора нужно водити рачуна о особеностима које тај свијет има. Те се особености не могу потпуно описати, одредити ријечима. Иако је практично искуство човјеково и његово научно настојање, у психологији детињства и естетици, дефинирао углавном оп[шт]им законитостима дечјег доживљаја, односно примања или непримања поезије, ипак остаје још нешто што измиче, што се не да прецизирати... (79).

Григор Витез тиме препознаје условности. Свет дечјег доживљаја који има своју особеност, али се ни сасвим прецизно не може описати речима – он „измиче”.

Песник збирке *Једној јушира у њају* именује и „заповијед” за дечјег писца „да се не сме [...] толико приближавати дјетету, колико дијете к себи, али не чинећи насиље над дјечијом природом” (80). Напомена је занимљива јер говори о уважавању дистанце коју одрасли аутор мора задржавати у свом захвату да се допадне детињем виђењу света, уз важну могућност да тај свет не мора бити од детета препознат као детињи, већ представљен у складу са дечјом природом.

Илустративни су Витезови примери којима поткрепљује развој идеје о „граничној” поезији, односно поезији која није за

36 У овом поглављу сви цитати Витезовог есеја биће преузети према издању: Vitez, G. (2011). *Детинство и поезија*. У: *Очи траже свјетлост, изабрана дјела* (76–129). Zagreb: SKD Prosvjeta. Витезов есеј „Детинство и поезија” је према мишљењу Николе Вујчића, уредника овог издања, настао око 1960.

децу, али би могла постати део њихове лектире. Песник збирке *Када би дрвеће ходало* наводи пример Гастона Рогера, који упућује речи својим младим читаоцима антологије *Пјесме данас за дјецу* –

о пјесмама које ће им се свидјети сада, као и о пјесмама које неће моћи сада можда потпуно примити, али ће им остати као осебујан доживљај љепоте који ће им се касније открити у новој свјетлости. Зато се ни Р. Тагоре није бојао дати дјеци „теже” пјесме, јер ће им остати као лијеп доживљај и за касније, кад им се буду поново откривале у пуној вриједности (80).

Са друге стране, истиче се добро наглашено мишљење о дечјој поезији „заводљиве лакоће и једноставности поетског израза” (80), са уверењем да је најтежа она песма која захтева најједноставнији глас, односно да је најтеже доћи до тога да је поезија једноставна и крајње приступачна. Све ово је педагошки став (спрам избора поезије за децу) који једним погледом гледа на дете које чита, а другим на саму песму. Међутим, треба подсетити на релевантнију позицију која није везана за дистанцу *разумевано – неразумевано*. Текст може бити захтеван у смислу свог слободног располагања речима, те стога не води примарно рачуна о томе шта је прикладно, већ жели да гради свог читаоца, а не да долази до њега. У унутарњу логику таквог текста свакако улазе и веома разноврсне теме које могу бити непожељне или чак цензурисане као детету непотребне.

Када говори о народном стваралаштву у коме види већ трагање и проналажење људског одраслог гласа народног певача који се обраћа детету („сезаме, отвори се!”) добро примећује однос текста (успаванке) и детета које још нема моћ говора:

Успаванка је први поетски говор одраслога малом дјетету којему се још не може обраћати рационалним језиком. Она изражава у првом реду љубав према том малом бићу и, ако има у њој каквог смисла, какве поруке и рационалног говора, онда је тај рационални дио окренут одрасломе, а

дјетету је више намијењена мелодија, ритам и успављујућа магија пјесме са жељом одраслога да се што више приближи и уђе у дјечији свијет да би и дијете, чудом бајке, приликом тоу жељу и пренијело је са собом у своје снове (82).

Однос није заснован на рационалности текста, већ је за дете ирационалан, што може бити аналогно пренето на надреалистички текст који ни не тежи рационалном, заправо је негатив рационалности. Први додир детета са текстовима је заснован на нерационалности, а потом се уводи у појмљиве рационалне односе где настају и очекивања од детета у овладавању вештинама комуникације и разумевањем конвенција. Ту лежи питање да ли ирационално треба разумети или осетити. Витез поткрепљује идеје примерима текстова који израћају као савремени нонсенсни играци; оно што се разумски може разазнати сасвим је реторски повишено и сензационално као слика.

Песник потенцира основне премисе поезије за децу, а оне се огледају у потврди аутентичности, па сваки додир са надреалистичком поетиком потиче из тежње аутентичног бића. У том контексту треба разумети Витезово издвајање Ристићевих идеја. Витезово истицање дечје игре као „битниј[e], истинскиј[e], аутентичниј[e]”³⁷ (83) између осталог личи на Ристићеву „Турпиту” у оним деловима где се, аутоматски интонирано а прецизно кроз реалије вођено, песник ангажује даље од звучности:

Одрасли имају своја *иїралиишїа, коцкалиишїа, смијалиишїа, йозориишїа, казалиишїа, їледалиишїа, свиралиишїа, забавишїа, йливалиишїа, їркалиишїа, ойїјалиишїа* итд. држе веома озбиљно, и о томе пишу као о најозбиљнијим стварима, а дјечје игре не сматрају тако озбиљним, потцењују их...” (ауторско истицање, 83).

37 „По градовима и селима, некада давно и јуче и данас и сутра, на улицама, на пољу, у школским двориштима, свуда где има деце, без престанка се рађа, нехотична, незнана, неодрљива, рађа се и расипа и обнавља, природна и слободна као игра, што у ствари и јесте, та спонтана и аутентична поезија...” (Vitez, 2011: 83).

Позиције Ристића и Витеза, поетички тако различите, приближава и становиште о дечјој игри, али и идеја која није само педагошка и културолошка – да је повлашћени и супериоран свет деце занемарен у очима одраслих људи. Реч је о правим играма као код уметника, док су игре одраслих покушај бега из „земље нужности”. Говорећи о игри наводи и Јунга: „Динамички принцип фантазије јесте игра, која је својеврсна и дјетету, и као таква не удружује се с принципом озбиљна рада” (84). Међутим, игра је услов стварања: „Али без те игре с фантазијама још никада није ни једно стваралачко дјело рођено. Игри имагинације дугујемо недогледно много” (84). Аутор зачудне песме „Како живи Антунтун” говори о готовим, завршеним играчкама које се дају деци као о гесту неподстицајном за имагинацију, желећи да, супротно тој пасивности, истакне важност стваралачке (читалачке) активности, али и битног принципа којим се треба руководити у избору поезије за децу:

Не ускраћујемо ли дјетету стваралачки акт домишљања тиме што смо му дали готову справу-имитацију стварнога [...]. Нисмо ли спријечили дијете у томе да од штапа замисли коња, да од једног перцета које понесе вјетар замисли орла, да од обичног бијелутка замисли животињу, итд? (84).

И поред тога што бисмо се могли задржати на овом примарном педагошком ставу, тек ако мало ближе погледамо извесан круг песама Григора Витеза, видећемо да је у њему уцртан и поетички кључ за слободан приступ игри речима. Ако даље, не тако провизорном асоцијацијом кренемо, Вучов фрагмент у поеми *Подвизи дружине „Пећ њећлића”* о крави која има два шешира (фрагмент често издвајан као самостална песма) својим поступком би се могао дописати на низ Витезових песама, или обрнуто. Тиме смо, приближујући ову поезију једну другој, истовремено, указали на Вучову наизглед надреалистичку природу песме за децу и Витезову модернистичку наивну песму, стапајући их у једно подручје песме за децу. И посебно занимљиво, опет срећемо понављање питања граница код Григора Витеза и то што их он негира: „Дијете може из свега да избије, извуче

своју игру. *Нема оїраничења*. Читав свијет је његов у игри. *Нема іраница*” (ауторско истицање, 85).

Занимљива је сасвим и опаска којом се народна дечја разбрајалица,³⁸ као гномска форма, пореди са „духовит[ом] дјечј[ом] пародиј[ом] „Оченаша”, каквих има више варијаната намењених деци: „Оче наш, цевернаш, цевердане, голубане, цеввер јеси, на небеси, врке, дуке, на сандуке, ухуху!” (86). Тешко је избећи асоцијацију на сасвим успелу ангажовану, активистичку „варијанту” молитве „Оченаш” Александра Вуча или на ону Матићеву из „међучинова” *Подвија*, а која би се могла описати управо речима што их Витез наводи описујући изворнију, народну „духовиту дјечју пародију” (86). Матићева верзија дечје „молитве” гласи:

Оченашу тамбурашу	Хлеб наш...
Дај ми сестро млека чашу	Мокру ваш
И цимета пробисвета	У цигури
Који сваке ноћи шета	Ено јури
По грбавом сутлијашу	Један зелен зеленаш

(Vučo, Matić, 1933: 6. п.)³⁹

Чињеница да песник у есеју „Детињство и поезија” издваја толико мисли знаменитих мислилаца о књижевности, а све окупљено око поезије детињства и проблема њеног разумевања, говори о комплексу унутар једне традиције интелектуалног интересовања. „Фонд поезије за децу сачињава све оно што је као поезија створено, било интенцијом или без интенције, било хотимице или нехотице, али што је нашло одјека у дјечјем срцу и чему је признато право држављанства у дјечјој републици” (Vitez, 2011: 92). Ове редове можемо узети

38 „Од тих разбрајалица не тражи се други смисао, други циљ, друго значење, осим живе игре ријечима, игре у којој има ритма и музике. У тој игри има нешто од дјечјег уживања у тајновитом смислу 'нарочитих' ријечи које треба да те зачуде и изненаде својом необичношћу, својом тајновитошћу. Тко зна какве све асоцијације и слике буде те необичне ријечи и ти чудновати склопови и ређања у дјечјој души” (Vitez, 2011: 85).

39 У издању из 1933. Вучове и Матићеве поеме нису пагиниране странице на којима се налазе Матићеве колажи и прозни међучинови.

као Витезову дефиницију поезије за децу, али у њој је одвише простора за размену између онога што се сматра поезијом за децу и онога што је остало изван; јер је „одјек у дечјем срцу” не-сигуран корелат; он може бити проверен само путем саме потврде детета или његове очигледне читалачке реакције, али тада нужно морамо постављати даље методичка питања о томе какви су услови контакта са том поезијом били, да ли су текстови били посредовани и како се њима посредовало, шта је омогућило евентуално приближавање тексту (одрасли – васпитач, предавач, родитељ; илустрације, додир са таквим или сличним текстовима у ранијем читалачком искуству, хронологија читања условно повезаних текстова, итд.). Позивање на „дјечју републику” и „дечја права” означава још један парадигматичан пример у духу времена и развоја идеја о песништву за децу. Битно је указати на то да „фонд поезије за децу” додатно чини флуидним и неограниченим сама „свест о интенцији и без интенције” аутора који стварају.

Посвећена је и пажња разматрању питања на релацији „смисао – бесмисао” поетског текста за децу. Низ је примера који доводе у питање важност „смисла”, односно напротив, истичу важност „бесмисла” као вида комуникације текста и детета. У првом реду истичу се песме попут оне Луиса Керола у *Алиси с оне стране оїледала* (у преводу Ивана В. Лалића „Каразубијада”).

Док се хумор те пјесме крије више у пародирању, више у пјесми која је само кобајаги озбиљна пјесма, дотле су пјесме као „Пјесма Хампти-Дамтију”, „Сједећи на огради”, „Пјесма лудог вртлара” више у немогућим ситуацијама, парадоксалним и бесмисленим изјавама и запажањима” (95).

Будући да је реч о литерарним остварењима која су имала место у лектури надреалиста, на том трагу се може тражити узоран смисао авангардне тенденције песме за децу. Такве стихове умеју творити и сама деца следећи сличне поступке, а у тој могућности се види подстицајно активирање стваралачких принципа за једног младог читаоца.

Поред енглеске књижевне традиције народних и ауторских песама, које су потекле из народних врела, Витез истиче Попине „Игре” (95). Поред ње истиче Лоркину „Луцкасту песму”, Левстика (96). И други писци за децу налазе своје дечје писмо: „Јесењин то успева основним тоном своје поетске носталгије везан[е] за детињство” и лириком која је проткана и надахнута детињством и пејзажима његовога родног краја; Габријел Мистрал до интереса према дечјем свету долази преко учитељевања; Бертолд Брехт – коме је „широки драмски и лирски таленат и посебан смисао за хумор” отворио пут до дечјег срца, „њему није било потребно да мијења свој стил, јер се увјерио да дјете воли гротеску и хумор, да воли непосредан начин изражавања, какав је већ имао” (98); Превер „који је постигао највећи могући степен комуникативности и једноставности у савременој поезији” (98); Владимир Мајаковски „за дјецу створио актуелне и савремене пјесме са социјалном садржином, надахнуте револуционарним духом своје епохе” (99).

Занимљиво је истицање још двојице песника надреалиста – Роберта Десноса и Макса Јакоба. Деснос, француски песник,

пронашао је максимално једноставан и уједно музикалан начин да за дјецу створи овај богати ђердан поетских минијатура о животињама и о цвијећу, натопљених правом поезијом и хумором. [...] Његов примјер изврсно показује како се може, не спуштајући умјетнички ниво због једноставности, писати права поезија коју ће дјеца прихватити као своју. То су пјесме готово непреведиве, па чак ни у приближној варијанти, јер се сваком и најмањом измјеном квари тоfino лирско ткиво и музика ријечи (101).

Драгоцену су Витезова запажања о дечјем сликовном мишљењу и осећају за језичка звучања и значења, која због тога наводимо у целости:

Дијете мисли у сликама, готово конкретно. Без искуства одраслога, без утврђених, конвенционалних појмова, судова и закључака који важе за одрасле, дијете маштом надомишља оно што не зна, ствара свијет по свом знању

и по својој жељи. Његова уобразиља, најчешће разиграна жељом, може да створи све, и оно тако и ствара, по закону дјечјег стваралачког порива. Оно не преза пред немогућим, јер је све у његовој уобразиљи могуће. Не смета много што штап не сличи нимало на коња, јер машта све оно што недостаје надокнађује дивним чудом своје игре.

Језик, ријечи што их дијете употребљава, разликује се од одраслога. Свака ријеч одраслога означаје појам, а код дјетета сасвим одређену ствар, појаву, биће, радњу. Кад одрасли напише, рецимо, ријеч коњ, он више и не дозива у свијест слику коња, док дијете дозове у свијест одређеног коња који је једино за њега тај појам. Види га, рецимо, привезана уз јасле, види његове црне очи, реп којим маше, чује му глас како рже... (105–106).

Уочљива су два принципа у дечјем односу према језику која Витез спонтано истиче. Најпре, „ријечи у дјетета имају свјежину првотности, нису изанђале од употребе” (106), па бисмо у томе могли лако видети специфичност поезије за децу која оперише високофреквентним речима које су изгубиле метафоричку и акустичку снагу услед прекомерне употребе, док код деце то није случај. И, „дијете ствара и нове ријечи, које му недостају, и у томе је спонтаније и слободније од одраслога, као и у многочему [*sic*] другом” (106). Али супротно овом осећању језика који у најтипичнијим формама и лексичком фонду види непрекидно откривање и учење језика, дете се опробава у новом језику који за њега није непроменљива и церебрална реликвија, већ материјал за творачко уобличавање и реконфигурације, како унутар речи и значења, тако и у самој синтакси песме. Григор Витез разматра могућности настојања да се одређени текст разуме, и да се то разумевање експлицира, као и да се деци прокрчи пут до разумевања уметничке песме путем „објашњавања”, односно анализе; „таква настојања обично рађају прилично неспоразума” (106), закључује песник. Са приличном скепсом приступа могућностима да се између детета и песме посредује: „До краја објаснити и протумачити пјесму, у првом реду, није могуће. Покушати оно што чини поетску суштину једне пјесме

превести на рационални језик неке аналитичке логике, често значи хтјети ухом гледати, а оком слушати”. Оно на шта се своди тумачење поезије, по Витезовим увидима, јесу објашњавања за песму спољних ознака и облика, чиме се „умањ[ује] вриједност, деградира [...], или изневјер[ава] прави смисао пјесме”. Као поређење песми која у објашњавању остаје без своје „поетске суштине”, Витез поетски пише: „То је исто као метнути биљку у хербариум и имати само, да се тако изразим, тијело, и то сасушено тијело” (106). Наравно, ова савремена песничка и песникова скепса позната је идеја о границама и дометима просвећивања, па би се сличне мисли могле наћи и код Лорке, Крлеже или Елиота који је и закључио: „Смисао пјесме у цјелини не може се исцрпсти никаквим објашњењем” (107). Витез наводи пример Р. Тагора (у збирци *Распиући месец*), који је писао садржајне и мисаоно веома дубоке песме: „Он се није бојао да их дјеца због те, да тако кажемо дубине, неће моћи примити” (107). Тагоре на тај начин афирмише једну рецепцију која се прима срцем, дакле покушај да се разуме путем емоционалности у доживљају. Витез разматра одређена питања наставе књижевности која је склона педагогизацији, али и редундантна над текстом чија је лепота у синтетичком приступу целини песме:

Зато је „обрада” пјесама у школи, или на који други организирани начин, посао врло деликатан. Он захтијева, у првом реду, да се пјесми приступи као пјесми, а не као штиву за морално-етичка, или која друга разматрања, а затим да се при објашњавању или приближавању пјесме дјетету клони свака вулгаризирања и, често, непотребних анализа, које само нарушавају љепоту живе цјелине (107).

Када је у питању обрада поезије у настави књижевности, главни циљ треба да се сведе на усмеравања на особине песме које омогућавају детету да „јаче и пуније” песму доживи „и у њој жива [...] као у пјесми. И ништа више [...]. Дакле, помоћ треба да иде у смјеру оспособљавања дјетета да може што потпуније примити пјесму. Све остало је секундарног значаја” (107). По „методичком” Витезовом мишљењу, сликовито изражавање је

главна окосница на којој наставник треба да интервенише код оних који слику треба да „запазе и осјете”.⁴⁰ Исти однос важи уколико је у питању свако друго тумачење текста које није нужно наставно, а које је блиско наставној дијалогској форми.

Превазилажење іраница – ушмељење модерне ђесме за децу

Душан Радовић је дечји песник који је парадигматичан пример за процес преображаја међуратне авангардне поезије за децу и младе. Његова поезија показује снажан утицај надреалистичке поетике од које је пошао (Milarić, 1970: 76), али и коју је активно преображавао следствено свом аутопоетичком нахођењу, али и струјању у култури (младих) у држави социјалистичке изградње. Може се рећи да Душан Радовић има слично поимање конструкта детета као што је то био случај у надреализму,⁴¹ чему је допринела сама надреалистичка лектира, али и на ширем плану преовладала је таква слика детета.⁴² Његово песничко остварење представља врхунски облик

40 Григор Витез саветује: „Зато, ако желимо развијати слободно дјечје поетско стваралаштво и тиме помагати пунији раст дјечјих стваралачких моћи, наша интервенција не смије да помути чистоћу извора, да намеће изражавање које у себи носи запажања која су други учинили, и већ одређене појмове, мисли и закључке које одрасли употребљавају и који су за поетски говор, не само дјечји, изгубљени. Ако дјетету сугерирамо слике, поређења итд. које су већ одрасли створили и хоћемо да то буде начин његова изражавања, онда мутимо свјезину његова извора и кочимо, а не помажемо, његове стваралачке могућности” (Vitez, 2011: 106).

41 Важно је истаћи још један утицај који се види као пресудан: „постоје и мишљења да је, када су у питању искуства надреализма, Радовићу ближа Давичова поема ’Детињство’ од Вучових поема” (Јовановић, 2008: 82). За наше поимање теме значајна су оба утицаја и свеобухватно иду у прилог даљем надреалистичком исходишту у поетици каква је Радовићева.

42 „Религиозне представе о деци нису издржале сва искушења Другог светског рата. Погинуло је неколико милиона недужне деце. Деца нису више тако мала и безазлена. [...] Зато и песници за децу више не заслађују детињство, већ га бране од сладуњавости и лажи” (Радовић, 1984: 19).

поезије за децу у авангардном поетичком кључу у европском стваралаштву за децу у деценијама после Другог светског рата.

Радовић превазилази границе дечјег песништва у свим пољима и одликама поезије за децу затеченим у датом књижевноисторијском облику:

1) Као што је показано (Хамовић, 2008: 53–56), Радовић афирмише главне надреалистичке технике писања (Novaković, 2002: 134), чинећи извесна одступања и правећи тачну разлику између могућности остварења тих приступа у поезији за одрасле и поезији за децу/младе. Разлику је обликовао према свом имплицитном читаоцу каквог је замишљао и каквог је желео да има, те се, имајући у виду целокупност опуса, може рећи да га је такав пут навео на главну одлику надреалистичке поезије за децу, а то је њена поетичка „граничност” која се још више утврдила у границама поетике инфантилизма.

2) Хумор код Радовића кореспондира са надреалистичким поимањем хумора јер има своју двострукост. Наиме, код Душана Радовића хумор, као и други песнички елементи, не треба да служе „заслађивању” књижевности за децу. У њему постоји снажан уплив реалности која је престилизована, односно поетизована. Слободно одабрана тема или појава из („одраслог”) живота поетизацијом бива избрушенија, али и даље амбивалентна у свим својим доступним значењима. Због тога је и субверзивна, посебно ако се има у виду дете или млади читалац, али и из позиције критичког читања. „Хумор, иронија и гротеска, повезивање супротног и противречног, спајање неспојивог, онеобичавање обичног и одомаћивање чуда, двосмислице, оксиморон и парадокс, чини мрежу полифоничног и контрапункталног књижевног опуса” (Јовановић, 2008: 70). Елементи показују да је спектар осећајности у поезији за децу померен и да се дете-читалац суштински уважава. Текст се гради тако да се елементи умереног сензибилитета третирају као растумачиви од стране оних којима су намењени. У првом реду такав квалитет доноси Радовићева сложена и суптилна иронија. Тако је иронија каткада

лирска са „доста мудре меланхолије” (Lukić, 1964: 203),⁴³ а каткад (не)посредно критичка.⁴⁴

3) Радовић ће проћи кроз неке од заједничких надреалистичких тема и мотива (сан, љубав, смрт, побуна, жеља), при чему ће бити важно тематско повезивање, не само у оквиру неких од његових заокружених поетских целина већ пре свега у виду интертекстуалности са многим књижевним облицима народне и уметничке књижевности. Заједно са Вучом, песник прекретничке збирке *Поштована децо* дели осетљивост за не-йоейске теме (Јовановић, 2008: 82), посебно непоетске из угла разумевања традиционалне песме за децу. Настављач је Вучовог играња тривијалним, све време имајући у виду „поштованог” малог читаоца и интелектуалност песме.

4) Пародија (она поетска) огледа се у игровном приступу језику и песни. Код Радовића запажамо немали корпус песама нонсенсног обележја. У таквом творачком начелу преовладава деконструктивни приступ задатој језичкој, акустичкој и/или семантичкој, и књижевној форми, при чему се ствара нова релевантна конструкција. Радовић веома ефектно изокреће перспективу откривајући увек скривено метафоричко лице ситуације, приче или карактера. У том смислу Радовић се као надреалисти служи техником „симулирања”, са једном знатном разликом.

43 Што се тиче ироније и њеног поимања у деčјем свету, ствар је амбивалентна. Поезија за децу, каже то и Радовић на једном месту, освојила је иронију. С друге стране, деčје мишљење је такво да иронију не перципира лако, јер то подразумева да дете схвати како иза исказа који се пред њега поставља стоји супротно или другачије значење, а то је већ нека врста апстрактног мишљења. Такође, ироничне исказе је знатно теже примити ако су на папиру, него у живој комуникацији, јер у другом случају интонацијом може јасно да се стави до знања о чему је реч. Све то, међутим, не значи да дете не може да разуме иронију, већ да може да је разуме у ограниченом опсегу, који се у највећој мери поклапа са „читањем” оних ироничних исказа које има у свом блиском животном и језичком искуству (*баи си йапейан, баи си лейо сйремио собу* и слично). Овде говоримо понајвише о предшколском и млађем основношколском добу детета.

44 „Радовић сматра да ни најузвишенији циљеви не могу бити фиксирани, не постоје безусловне вредности, зато, уместо њих, нуди деци критичку будност” (Јовановић, 2008: 72).

„Радовићево 'симулирање' иде до границе када треба направити одклон од 'уметничке' пројекције и тренутка када децу треба привидно вратити у свет реалности” (Хамовић, 2008: 56). Аутор „Страшног лава”, прве песме збирке *Поштована децо*, инсистира на уважавању света детињства, због чега ће каткада карикатурално сликати одрасле, а каткада ће његова песма преузимати маску наивности, духовитости, снисходљивости и тиме детечитаоца „ведро” задиркивати, попут случаја у песми „Да ли ми верујете?” (Радовић, 1954: 6. п.). У досадашњим разматрањима поетске пародије код различитих истраживача констатује се да је „немогуће [...] тачно утврдити шта Радовић пародира” (Јовановић, 2001: 155; в. Љуштановић, 2008: 216; Данојлић, 1976: 156, 157).

5) Преображавање разумевања деље игре, дететовог света и детета, иако супротно у односу на соцреалистичку поезију за децу, не води конструисању једног непроменљивог комплекса дете – свет – детињство, па био он и модерног сензибилитета, већ је он у сталној промени, чак од песме до песме. „Стиче се утисак да је Радовић готово по правилу имао испред себе модел читаоца којем се обраћа. Свакако, то је увек дете, али не оно обично свакодневно дете већ дете које се трансформише у песникову свест, које је сада једно а потом је нешто друго” (Милатовић, 2008: 94). Радовићу заједничко с Вучом и Давичом је то што лако располаже имплицитним читаоцем преображавајући га како налаже ауторска интенција у појединачним текстовима.

6) За Радовића важи да радикално одбацује миметичке поступке. Авангардно искуство је у његовој песми снажно присутно посредством удела реалистичког проседеа, али он гради посве другу реалност:

дечакова болест (у „Да ли ми верујете?”) егзистентна је на исти начин као „страшан лав” и „плави зец”, она је измишљотина, она је болест из приче, она је плод асоцијативне игре песника и иронично поигравање дејим отпором према одржавању хигијене, али и хипербола која ствара *нову реалност изван нейосредној искуства*” (ауторско истицање, Љуштановић, 2008: 215).

Такође, Радовић указује на *двосируку адресованост*, односно на то да исти текст буде намењен и деци и одраслима. По Радовићу суштинска одлика песме за дете јесте њено *дујло дно* (вертикала у значењу),⁴⁵ стога никада нисмо сигурни колико је озбиљан тај глас у песми и на ком нивоу значења се зауставља. Примера ради, послужимо се Радовићевом антологијском песмом. Песма „Страшан лав” у другостепеном кључу може бити прочитана као једна политичка песма о (не само дечјем) страху и превладавању тоталитарне позиције. Такво значење Радовићеве песме је препознато у чувеној радијској шпици у време политичких превирања деведесетих година у Србији. У збирци *Поштована децо* нашла се и песма насловљена „Тужна песма”. Она може бити *иrotchићана* најпре дословно, затим пренесено као црнохуморна, гротескна, једна кобајаги песма. Међутим, после тог сазнања остаје „горак” утисак о томе да је ово једна, ма како недословна, ипак сасвим тужна песма. „Тужна песма” се због свог карикираног обраћања и пренаглашавања може тумачити као песма која шаље поруку о томе шта бива када су деца презаштићена и када нису оспособљена да се брину о себи. На овај начин разумевања она је тужна за одрасле и хуморна за децу, или обрнуто. У амбивалентној тумачењској игри између дословног и недословног значења налази се њена свеукупна естетска вредност.

7) Због важности коју има у Радовићевом делу, треба истаћи, и то ван свих категорија сличности, чињеницу да је код њега основна песничка скрупулозност у језику („Моја поезија је сва у језику”, каже Радовић). Радовићева лексика, чијој је слободи надреализам прокрчио пут, манифестоваће се кроз жаргон, арго, архаизме, неологизме, позајмљенице, термине. Овај језик омогућаваће ефектно уобличавање анаграма, каламбура, говорних обрта, пародија, персифлаже, нонсенса,

45 „Добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца. Она мора садржавати обрт или значење које може обрадовати и већег читаоца него што је дете. Она мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено” (Радовић, 2006: 418).

што су сложене технике које постају могуће у поезији за децу. Радовић користи подсвесне асоцијације, експериментише језиком и спаја неспојиво.

8) Препознат је поступак „обеспредмеђивања поезије” при чему се ствара поезија „која нема никакву визуелну димензију” (Хамовић, 2008: 46). Скреће се и пажња на то да у његовој поезији нећемо наћи изражене описе, а уколико их има, они су садржани у наративном слоју (Милатовић, 2008: 94). Радовићева песма „не само да је отргнута од стварности него је у потпуности обеспредмеђена на начин карактеристичан за *модерну лирику* (Љуштановић, 2008: 214). То је разлог за склоност да се песма „Плави зец” у настави тумачи на алегоријски начин. Упадљиво делује поступак „обеспредмеђивања” поезије који карактерише Попу и Радовића у истим поратним годинама, те је и на основу тога могуће закључити да је реч о сродним „песницима превратницима”.

9) Фантастика заснована на простору снова, тзв. „сновна фантастика”, јавиће се као важан утицај надреализма на Радовићеву поезију и прозу. (Подсећамо на фантастичне сновне приповедне оквири којима је Вучо склон у надреалистичким серијским публикацијама.) Сновна фантастика у поезији већ се зачиње у збирци *Поштована децо*, у којој ће се наћи многе тенденције Радовићеве поетике које ће се касније разубавити и богатити. Песма „Цар Јован” ставља дете у простор сна. Оно сања да је цар и да му је доступно све оно што прекомерно жели а нема. На крају песме глас у простору сна, који говори о томе шта се Јови десило, апострофира децу: „Јово је децо, постао цар”. Дечак се „најео [...] колача и сладоледа / и напио се лимунада и малина. // [...] није могао ни ићи ни лећи / пробудио се гладан и сањив / у свом кревету поред пећи.” Ради илустративнијег поимања разлике навешћемо следећу претпоставку. У поезији надреалисте Вуча из тридесетих година могло би се очекивати да би у овој песми био додатно потцртан ангажовани и социјални моменат сиромашног детета и жеља која због ускраћивања постаје прекомерна. Овде, пак, тај моменат

није распознатљив. Постаје довољно интерпретативно се задржати на особини сваког детета, било оно богато или сиромашно, да неумерено жели играчке или слаткише.

Фантастичан је и позив који добијају „поштована деца” (песма „Позив”) да за посаду може бити примљен само онај који уме изговорити капетаново име које гласи „Санглбанглтин-глтанглрод”. У авангарди призната реалност код Радовића арбитрира између простора дечје жељене слободе и шале са њима на рачун детињих артикулационих мана/вештина.

10) Апсурд је заступљен у текстовима које је песник *Смешних речи* наменио одраслима, али и деци. Елементи апсурда у песничком, прозном и драмском делу, сродни књижевности какву пишу Бекет и Јонеску, и код Радовића кореспондирају са становиштем да је „природна пријемчивост дечје свести за парадокс и нелогичност” (Опачић, 2008: 148). „Апсурд у књижевности за децу може да изненади и зачуди само на први поглед, јер апсурда нема без чежње за смислом, а детињство је управо период када се откривају узрочно-последичне везе, када се уочавају законитости, када се трага за смислом” (Јовановић, 2008: 84).

11) Код Радовића постаје важан типографски аспект текста, пошто третира текст и слово као визуелни знак/симбол. Тај типографски одраз означитеља додатно ће омогућити и ритмички и звучни слој таквих текстова. Интермедијалност Радовићевог стваралаштва, као и песнички третман популарне културе и жанровских филмских и других образаца, значајно је проширен на све постојеће медије, па стога представља тему за себе (Јаћимовић, 2008). Можемо узети само један, ликовни аспект Радовићеве прве збирке како би било јасно о каквој природи промене је реч. *Поштована децо* је књига идентитетски спрегнута са сликом и визуелним елементима, као и највећи део Радовићевог поетског опуса, што је још једна у низу његових веза са авангардом. Дакако, говоримо о сликовности на поетичком плану, тек успут о ликовности књига и могућностима за фигуративно представљање текста другим средствима. Љуштановић,

на пример, прави паралелу са *Ошкровоњем* Растка Петровића где саучествују књижевни и ликовни израз (Љуштановић, 2008: 207). Показали смо да је и часопис „Сведочанства” пратио запажен ликовни/визулни предлог који је био у вези са дејом инфантилном позицијом, али је и утицао на предефинисање разумевања књижевног текста. Све ово важи и за друге дадаистичке и надреалистичке публикације, што је свакако остало у наслеђе будућим неоавангардним остварењима. Матићеви колажи из *Подвија* и Радовићева збирка, колико и сликовница, репрезентативни су за авангардну књижевност, као и оличење промене и у песништву за децу. У формирању идентитета Вучове и Матићеве књиге кључна је била „естетика ружног”, „надреално и гротескно”, док је на илустрацијама Ђорђа Милановића Радовићеве књиге из 1954. присутна „својеврсна колористичка игра цртања и бојења”, тј. „[в]ећ у графичком односу текста и илустрације видан је принцип игре” (Љуштановић, 2008: 207–208). У склопу и односу илустрације и текста у збирци *Поштована децо* може се рећи да је реч о једном допадљивијем / комерцијалнијем издању књиге песама за децу, у односу на *Подвије*. И сама та чињеница речито говори о промени прилика и начина на које се третирају књига и дете. Милановићеве илустрације нису „ушећерене”, али јесу експликативне. Усмерене су на то да читаоцу сажму садржај песме, чак дословно уваже песму као менталну представу, чиме издање саме Радовићеве песме „разрешава” и за нешто млађи узраст од оног на коме је могуће разумевање ове вишезначне поезије. Илустрација уз песму „Да ли ми верујете?” приказује три епизоде од којих се и састоји песма: дете које се умива, маму која је „стално викала ’доста’” и лекара (у прслуку), како и песма наводи. Илустрација за песму „Цар Јова” приказује по логичном следу песму у девет слика. Прву песму „Лав”⁴⁶ прати зачудно биће са три ноге, три ока и три ува, делом облака и трамвајем, а инспирисан циљано

46 У првобитној верзији песма „Лав”, односно касније „Страшан лав”, носила је наслов „Лав из цртанке”, чиме се већ у самом наслову изневеравао значењски обрт, хуморна и катарзична поента краја песме.

невештим дечјим цртежом који треба да створи илузију лава из цртанке. Радовићева инспиративна потка се налази у свету дечјег. Одатле се црпи семантичка, акустичка и визуелна, снага, баш као и у „Сведочанствима”, где су у циљу уметничког ангажованог чина публиковани и афирмисани дечји радови као естетска ескалација непатвореног живота.

12) У Радовићевом стваралаштву доминантна је и симбиоза сатиричног и дечјег (в. Микић, 2008), чиме се, са озбиљнијим дијахронијским прекидом опет активира Змајево сатирично око, подсећајући нас и на друге случајеве блискости сатире и дечје књижевности (попут *Гуливерових љушовања*).

Радовић поезију гради и на промени и разлици спрам међуратне авангардне поезије за децу. Основне разлике би се могле сумирати у неколико тачака.

1) Најважнија одлика која изостаје у поређењу са међуратном европском и српском надреалистичком прозом и поезијом за децу и младе јесте њена идеолошка позадина на фону на којем су сви други односи и слојеви дела изграђени. Социјална обојеност ликова и јунака не постоји, или је изузетно тешко тако нешто препознати. Дете у поставангардном тексту је самосвојно враћено у своје детињство за шта се историјска авангарда залагала, али је и понешто изгубило од пређашњег културног и политичког значења. Таква идеолошка димензија књижевних дела за децу постала је неодржива, између осталог због културне политике послератне Југославије. Поезија више није могла на стари начин да преиспитује сталеже, неправду и положај деце у друштву, и због тога се трудила да дете прикаже као нов културни симбол и као становника „срећне републике”. Може се разумети да је идеолошка позадина те позиције књига за децу потенцијно била усвојена сада као инструмент државне међународне политике, као и унутардржавне културне афирмације, на шта указују новија истраживања. Ово значи да је дечја песма, да би задобила естетску и модерну афирмацију, морала да се еманципује од еманципације правоверног идеолошког типа, али

при томе јој није дато да изгуби употребну и политичку потентност посредством ипак организоване културне и образовне политике. Самим контекстуалним обитавањем у културној и образовној сфери песма се показује као једна од „демократичних” могућности опхођења према детету. Без озбира на то што су за аутора код такве песме биле важне естетске преокупације, а не доследан ангажман, песма је служила као репрезент државе која је њено појављивање допуштала, подстицала и што је у рецепцији посредовала. Разлика између Радовићевог и Вучовог детета на добар начин пресликава разлику између шире узете поезије пре рата и даљег развоја поезије за децу после рата која се настављала неким наглашеним поетичким елементима пређашњег надреализма;

дете које ослобађа Радовић сасвим је другачије ситуирано него дете код Вуча, то није дете на историјској позорници света и то ослобађање детета није идеолошка парадигма социјално-класног ослобођења. Чини нам се да су деца о чијем унутрашњем свету пева и за коју пева Душан Радовић много ближа оном традиционалном, змајевском лепом кругу него што су то деца код Вуча (Љуштановић, 2008: 219–220).

Ипак, Љуштановић ће доследно изнети закључак да „Радовић мири поглед на дете и детињство Јована Јовановића Змаја и Александра Вуча” и да управо та „међупозиција битно доприноси утиску о тежини његове поезије, да истовремено и ослобађа и васпитава” (220–221). Мора се истакнути да је и Радовић постулирао дете у свету без бога, свету кога сада испуњава само дете и његова игра, док код предратног песника у тај свет улази све друго што контекстуално, историјски и идеолошки одређује то исто дете, такође напуштено од бога. Ипак, код Вуча се из дечјег гласа полемиче о томе како бога нема, истовремено зазивајући у неверици и огорчености његовог непостојања. Код Радовића пак, дете је срећно у таквом свету који се помирио да бога нема и да је све у заиграним дечјим људским рукама.

2) Постоје и оне поетичке одлике које генерише сама врста песме за децу каква се формирала од Змајеве традиције. Као прва таква одлика намеће се захтев за једноставношћу („Суштина једноставности је у буквалности њеног првог значења. Дела без тог првог буквалног значења су куће без врата и прозора.”) и поседовањем „прецизног речника” (Радовић, 2006: 423). Радовић се дистанцира од надреалистичке „безмерности”, афирмишући сажетост, концизност и заокруженост мисли као пожељне особине текста за најмлађе читаоце. Тиме се активира препозната компаративна нит Радовић – Попа.

3) Пресудно реализовање Радовића као песника за децу јесте његов отклон од херметичне модерне песме, што се поклапа са Данојлићевом представом „наивне песме”, коју је слично описао Мухарем Первић као поезију

која није прешла фазу артистичког уобличавања, већ застала на половини пута јер јој се учинило да би, плаћајући својом крвљу и месом потпунији артистички облик, добила облик и остала без крви и меса – сада својом опојном сировошћу, мање или више убедљивом, сумњичи ватру *кроз коју се није усудила, или није усјела да ђрође, иако је била сасвим близу ње* (ауторско истицање, 1973: 423).

Дочитавање Первићеве опсервације се поклапа са сигнификантним развојем и суптилним, али суштинским, заокретом авангардне поезије у послератној деценији у односу на међуратну авангардну поезију за децу и младе. Первић вероватно алудира на тренутак када је надреалистичка поезија за децу „била сасвим близу” да задобије одговарајуће „артистичко уобличавање”. Алузија се односи на саму поезију за децу која је одустала од доследног развојног пута поезије за одрасле, иако се са њом често преклапала. Модерна поезија за децу иманентно је присвојила сумњу у све оно што није постала као сопствена (не)достижна могућност.

Двосйраностй іранице: анйолоііја унуйшар анйолоііје Боре Ћосића (1965)

Бора Ћосић 1965. године чини својеврстан антологијски експеримент чију ће вредност потврдити апсолутна афирмација и књижевноисторијска естетска валоризација младих песника за децу који су се по први пут нашли на месту „појачаног значења” или у „цветнику” какав је репрезентативна антологија. Она ће имати непосредног одјека у расправама 1967. и 1968. око часописа „Детињство”. Ћосићев подухват је авангардног предзнака јер се показује, након помнијег сагледавања критеријума које узима у обзир у наглашено личном избору, да су критеријуми којима се руководи и текстови које уважава припадајући поетикама авангарде. Заједнички именитељ овом избору јесте разнолико прихваћена поетика авангарде. Осећање које Ћосић назива „савременим” пресудни је критеријум избора, што у овом случају можемо изједначити са авангардним. Ћосићев антологичарски однос према тековинама српске поезије за децу обележен је авангардним односом према традицији; све текстове у избору види као једну поетички сродну породицу, без временских ограничења, дакле по могућности да се традиција бира у дијахронији и синхронији (Eliot, 1963: 35). Аутор се не либи да простор отвори ауторима чија књижевноисторијска вредност није потврђена, нити је имала прилику као таква да се утврди. Одатле је његов антологичарски гест књижевнокритичарске ангажованости истовремено и место прве вредносне потврде, у књизи која излази у знаменитој едицији „Српска књижевност у 100 књига” Матице српске у Новом Саду. Авангардни раскид са пропагираним социјалистичким уметничким проседеом, који је карактеристичан за књижевно-друштвену климу у Југославији након рата, огледа се и у антологичарском приступу, те одсуству такве идеолошке проскрипције у песмама: „У њој, приметимо, нема родољубивих песама нити аутора који су склони или су своју песничку славу стекли развијајући особен родољубиви дискурс” (Панић Мараш, 2019: 27). Сама антологија представља

уједно и реактивни преседан за слику детета која се утврђивала у социјализму, а са јасним ставом да и одговор на доминацију пропагандистичког мора бити у пољу идеолошко-естетичке борбе у чијем средишту је и даље дете као објект. Аутор је „нагласио естетски аспект избором песама, те такорећи жртвујући књижевноисторијско поље у корист уметничке вредности уврстио многе сада већ проверене *антиологијске* песме” (28).

Ћосићев поступак је донекле двострук. С једне стране, огледа се у конципирању и избору саме антологије која се мора трудити да заузме објективни вредносни суд без обзира на укус појединачног антологичара, те самих експлицитних ставова антологичара који заговара авангардни текст и који нескривено то показује у предговору. С друге стране, предговор „Дечја поезија данас” је „у критици већ препознат као текст који готово у форми авангардног манифеста излаже изванредан (модеран) концепт дечје песме” (31), те је реч о сасвим субјективном и по авангарду афирмативном приступу. Између та два полазишта контрадикторности има тек толико што одређена гледишта на „граничну књижевност” у предговору неће наћи потпуну примену и у том избору у самој антологији, али ће и тамо бити истог (авангардног) усмерења дакако.

Овај моменат *граничне књижевности* у Ћосићевој антологији више је скициран, дат преко натукница које нису имале већег утицаја на избор аутора и песама. Из данашње визуре његова цветна збирка јасно и недвосмислено може да понесе епитет „дечја”, без обзира на то што се у самом избору и предговору антологије налазе или спомињу аутори који нису само и искључиво писали за децу или који су у свом писању тек нехотице погодили дух (модерне) дечје песме (25).

Ипак, остаје нејасно какав статус завређује Ћосићева интервенција учињена у предговору којом се задире у област „граничне књижевности”. У погледу предговора и потоње реализације издвојених аутора и песама може се устврдити да је у питању случај недовршености антологичарског избора.

Једна од могућности може бити да су песници који су писали за одрасле само илустративно дати како би аутор показао своја антологичарска становишта, као и другачије разумевање поезије за децу. Затим, може се поставити питање да ли би евентуалном реализацијом избора песника који нису писали песме за децу био нарушен концепт збирке, односно да ово не би била „дечја” антологија тиме што би задржала више у „граничну књижевност”.

Наиме, Ћосићев предговор јесте додатак или наставак вишедеценијске унутарпоетичке књижевноуметничке суптилне списатељске праксе, а на моменте и научно-есејистичке расправе о важном питању „граничне књижевности”, која се не тиче само књижевности за децу и њеног идентификовања, већ пре свега поетичког конфигурисања (не)могућег текста без реципијента са којим би се рачунало. У том смислу, када Ћосић наводи ауторе који су могли да уђу у овај избор, он ствара антологију унутар антологије, потенцира пун значај избора који у овом случају није направљен, а могао је лако бити. Важно питање јесте који је разлог условне двострукости избора. Да је такав корак, у предговору предложен, и направљен, антологија би постала незнатно другачија, односно радикалнија. Овај избор унутар антологије није направљен јер се у том случају не би бавио радом унутар једне познате књижевности за децу, већ би морао (пре)дефинисати, не само канон, већ и читаву књижевну област/сферу стваралаштва за децу. На тај начин овај алтернативни избор „аутор[а] који нису само и искључиво писали за децу или који су у свом писању тек нехотице погодили дух (модерне) дечје песме” (Ћосић, 1965: 15) долази као продужетак и модернизација већ предузете антологичарске модернизације која је „осунчала” канон.

Било би неповољно за само критичарско и теоријско сагледавање књижевности за децу посматрати корпус дела као статичан, у иманентном и књижевноисторијском кључу, и као један утврђени корпус ка коме се иде, односно чији се

„дух (модерне) дечје песме” „нехотице погађа”.⁴⁷ Не би требало „насумични” низ песника за одрасле истицан у предговору представљати као одвојен и без утицаја на избор „дечје” антологије. Напротив. Он је ту да покаже поетички афинитет састављача и да у њему не постоји никаква склоност ка претеривању, већ пре ка указивању на провизорност антологичарског посла уопште, па и сопственог, укуса и суда. У том послу није дакле реч о утицају већ опредељењу.

Овај избор, према томе, резултат је многих недоумица и различитих дилема. При свести о разнострано разломљеном, више но икад развијеном „дечјем” духу и менталитету света, помереним и нејасним критеријумима за одређивање граница дечјег песништва, видно случајним припадништвима овој све широј и све експанзивнијој области, којим мерилима послужити се да књига репрезентује а при том се не „распадне” од мноштва поштовања достојних сачинитеља? (19).

Ђосићева антологија српске дечје поезије настаје на авангардним поетичким постулатима. Конципирана је тако да по страни оставља категорију књижевне историчности. Тиме се песме међусобно сврставају у одређени поетски и поетички окoliш, што додатно уноси још један слој функционисања одабраних текстова. Овакав антологичарски наум има посебно смисла када антологичар има у виду дете-читаоца. Тада историчност песме, писци и поетике губе на значају.⁴⁸ Уколико антологију

47 За такав аргумент и Ђосић даје низ познатих примера: „Сви велики 'дечији' епови, који то, по данашњем стању ствари, нису, сви ти гломазни сатирични системи попут Свифтовог, који столећима долазе до дечјег слуха у разноврсним скраћеним и прерађеним издањима, дочекаће нас када ће, у једном времену ослобођеном последње предрасуде, постати ипак напокон дечје штиво најпримарнијег значаја. Тада ће, вероватно, и конгенијални превод Гаргантје и Пантагруела Станислава Винавера, бити понуђен младом читаоцу као једна од првих и најнужнијих књига о протеклом проклетом свету” (Ђосић, 1965: 17).

48 Детету-читаоцу нису важне све чињенице везане за књижевни текст. Они се као читаоци задржавају на нивоу самог текста, док је функција наставе књижевности да прошири домен интересовања и рада са текстом, па тако постају

посматрамо као строго научну форму књижевних прегледа и класификација где су текстови дати у дијахронијском низу, ова антологија и тада додатно наглашава да методологија и концепт таквог избора песама треба да буде у духу саме књижевности за децу, односно да следи променљив скуп одлика које саму књижевност за децу красе.

У својеврсном разматрању лектире која би могла предефинисати и преиначавати „дечје” песме, Ћосић указује на пример надреалистичке поезије.⁴⁹ Као разлоге због којих ова поезија не испуњава у већој мери странице једне овакве антологије песама за децу, Ћосић најпре издваја ласцивност, што је заправо педагошка „замерка”, и, затим, то што је у њој вишка смисла (тачније каже да је потребно да буде „само мало мање вишесмислена”). У надреалистичким текстовима целокупно језичко богатство, које је у свом обиму неселективно преточено у својеврсну изражајну надреалистичку моћ у језику, представља каткада препреку – опет уз ограду о претпоставци узраста и квалитету односа конкретног лексичког корпуса у појединачном песничком тексту.

Други критеријум – питање „ограничења” вишесмислености – чини се веома важан стога што се тиче поезије уопште.

важни други аспекти (контекст настанка и припадност текста – методичко локализовање песме, биографија аутора и аутопоетика, књижевнотеоријско опoјмљивање елемената које подразумева конкретан текст и сл.).

49 „Да је мање ласцивна, само мало мање вишесмислена, надреалистичка поезија написана на српском језику, гдегде блистава у свом проналазаштву, духовита и незајажљива у својој комбинаторици, глува и слепа за свако респектовање, опсежно би испунила странице једне овакве антологије. Шта су друго гротескне поеме Александра Вуча (*Хумор засјало*), веселе баладе Коче Поповића (*Радо иде Србин у крајнике...*), лексички лупинзи Ђорђа Костића, или макар она страница *Турџишуде* Марка Ристића која изврће, изглобљује целовит списак личних институција једне краљевине на начин Керолов или Лиров (Едвард Лир), но примери условно 'дечје' поезије, 'примењено' дечје песништво најбоље врсте. Ни камен на камену не остаје ту од 'исправног' реда и редоследа светског, док тој деструктивној акцији евидентно кумује разарачка 'нелогичност', невина ирационалност и уврежена хуморност дечјег погледа на свет” (Ћосић, 1965: 16).

Надреалистички текстови пружају „спектар смисла”, те је читалац принуђен на сталне изборе значења након чега се као последица испоставља конфигурација разумевања текста по вољи читачевих избора или бар избора једне усмерене интерпретације. Питање „ужитка у тексту” за читаоца оставља по страни могуће питање смисла истог текста уколико је сам ужитак у артистичкој игри језика и значења. У случају реципијента детета, сразмера уживљавања (у игри у језику) и смисла текста се усложњава, па се отвара питање: има ли уживања у тексту који не нуди сигурна исходишта у тумачењу, или бар обресе смисла? Из Ћосићеве формулације имплицитно проистиче да је за дечју поезију пожељно да текст зрачи вишком смисла, али да надреалистички текст има одвише значења те би одређена прецизирања, тачније његова ограничавања, допринела да смисао буде „ухватљив[ији]” по младе читаоце. Тиме би надреалистичка поезија недвосмислено била у корпусу поезије за децу, а њена особина да има „превише” значења оцењена је као детерминишућа у том контексту. Ипак, она управо због своје „ненамерности” да буде дечја поезија по себи, постаје таква јер не стреми да дефинише и затвори форму дечје песме.

У Ћосићевом виђењу надреалистичка поезија је пријемчива дечјем слуху, сасвим за дечју „употребу”, али не и за само увршћивање у избор оваквог типа сходно назначеној идеји и циљу да антологија буде доследно дечја. Његов циљ није био да састави књигу „граничне” поезије каква је била остварена у већ поменутом француском издању. Ћосић сасвим свесно раздваја два циља или посла које предузима: предефинисање дечје песме уопште и одабир дечје поезије за конкретну антологију. Аутор *Mixed media*-е ће у свом предговору таксативно и учестало расејано по тексту наводити и друге заједничке тенденције авангардне и дечје песме („Духовитост, шарм, интелигенција, брзорекост, каламбуризам и изненађујуће спрегнута реч овог нараштаја, његово безбожништво и аморалност, његова широка радозналост, сатирично

опредељење и изругиваштво”, 19), а које су препоручиле деčје песме у овом избору као пожељне.

Бора Ћосић као антологичар врши још једну врсту иновирања књижевне врсте – поезије за децу, али и „жанра” антологије. Сходно томе да следи авангардистичко и надреалистичко хибридизирање различитих жанрова, било лирских било епских, Ћосић уважава и укључује текстове какви су Матићеви прозно-лирски међучинови, сценарији за деčје емисије, чиме се врши увођење текста намењеног другом медију у медиј уметности речи. Тако у антологији *Деčја поезија српска* простор налазе међужанрови, „гранични” текстуални облици, чиме се поезија просто не своди на категорију „лирике”, с обзиром на то да је од ње поетички знатно шири појам. Слободног антологичара занимају експериментално, рубно и недефинисано у најопштијем смислу. „Тако антологичарева ’слобода’ спрам третирања различитих жанрова као да иде у прилог авангардним импулсима његовог избора” (Панић Мараш, 2019: 29). Ћосићево гледиште на дете свога времена колико је опозитно, односно, реактивно на дете становника социјалистичке републике, у основи је такође посредовано и конструисано.⁵⁰ Слика детета коју Ћосић има пред собом није статично дете у односу на ранија времена, већ се „дечје биће преко ноћи развило у

50 „Инфантилизам, масовно осећање за хумор, као и осећање хуморности даљељ људског постојања везаног за катастрофалне метафизичке клацкалице бивствовања или небивствовања, нестварност толиких чињеница стварности, лудаштво и надреализам сваког нашег реалног дана, тешке и црне шале присутне и доступне све више деčјем препричаваоцу – све то ослободило је савременог ствараоца *оне границе* којом је деčје биће било одвојено од људских, на много места утврђено неозбиљних послова. *Ментална граница је изјубљена*, а у замену је добијен простор за једно ново песништво, надахнуто, интелигентно, вишесмислено, а још увек довољно једноставно и отуд преко ноћи класично. *Све нејаснија постојала је ограда иза које су чуване ствари које нису за децу*. Да су те баснословне баријере одржане, свет више не би био за децу, а помало ни за остале људе. Свет више и није за многе од нас: за љутите, нефлексибилне, уштављене и подешене на стари ритам, свет је гомила неразумљивих ирационалних догађаја, гомила деčјих догађаја” (ауторско истицање, Ћосић, 1965: 13).

мудрицу, промућурну и потпуно на висини догађаја” (Ћосић, 1965: 13). Такво дете, по Ћосићу, утицало је на одрасле, тачније, оно је „своме родитељу истовремено подарило нешто од лакоће сопствене фразе, једноставност а вишесмерност своје често хуморне реченице, и свој смех, не више и не увек тако јако сладан и блистав” (13). Биће пре да Ћосић не говори о конкретном савременом детету, јер на овај начин о детету не може ни да се говори, осим уз обиље непоузданости и претпоставки, већ о слици детета коју аутори конструишу у самој књижевности, а којој претходи став о изузетности инфантилног поимања света и употреба света (кроз језик) на инфантилан начин. Па тако позицију родитеља у претходном наводу лако је заменити „писцем”, односно ауторском песничком инстанцом. Дакле, „дечје” артикулисање света уметницима одрасле поезије је подарило лакоћу сопствене фразе, једноставност и вишесмерност своје „хуморне реченице”.

Ћосић ће приметити да ову измењену и интегрално схваћену публику прихватају не само „прави” дечји песници, попут Радовића и Данојлића, већ и они „који су то поново у условном смислу” (17–18). Тако наводи пример песме Бранислава Петровића „Генерал” („у коме предмети, људи и животиње лебде као на Шагаловим платнима, једна је, у великој мери инфантилна, алогична и лепршава дечја оперета”, 18).⁵¹ Тешко је рећи шта је иницирало промену у кретању књижевности за децу према рубним рецепијентским књижевним облицима, а вероватније да је реч о двосмерном приближавању на чијем једном крају је аудиторијум, а на другом сама поетичка инерција књижевних текстова.

51 „Огроман је број ових ненамерности и – што се читава наша литература више ослобађа канона, обзира и ’моралних’ предрасуда ма које врсте – оне су све чешће, а, кад се боље погледа, и све мање ненамерне. Већ Винавер није сасвим сигуран за који то он аудиторијум изналази оне генијално измаштане речи у преводу, пародији и сопственом стиху. И није ли читава пародијска делатност, не само његова, али у преводу његова, једно смишљено, упорно подетињавање одвише патетичне и за наше појмове све више смешне традиционалне литературе?” (Ћосић, 1965: 16–17).

За ово истраживање биће изузетно значајно Ћосићево помињање поеме „Детињство” Оскара Давича и циклуса песама „Игре” Васка Попе у контексту текстова литературе за децу. За поему „природног слухисте” Оскара Давича Ћосић ће њено приближавање децјем свету видети у садржинским средствима и многим местима у којима „зналачки и неумерено” користи инфантични дух и фразу децјег арга. За Попине „Игре”, занимљиво, састављач антологије најавиће: „Напокон, ево нас у оквиру готово поузданог 'децјег' света највишесмисленијег” (17). Заједнички чиниоци јединственог оквира малих и великих читалаца у песмама „Игре” су сведен и чист језик, језиви хумор који је могуће „без зазора читати деци”, као и „општа температура” „краткосложених радова те језовите поеме” (17). Попине песме носе „разносмернији” хумор и тиме нови квалитет у поезији за децу. Тај „језовити” хумор није непознат у (српској) књижевности за децу. Директни претеча би могла бити „Чика-Јовина смешно-жалосна игра за лутке, коју могу играти и деца”, како стоји у поднаслову Змајевог драмског текста „Несрећна Кафина”. У овој драмској игри разбојник Козодер исеца превелики нос краљу од којег проси кћер, или заједно са принцем Кафином чупа срца, на крају чак „баца своју главу у публику”, као што се Попа поиграва са дословним разумевањем фразе о „игрању са сопственом главом”. Змајев необични драмски текст креће се танком линијом између језивог и гротескног главног тока и хуморног (језичког) расплета у премећању из реалистичног у фантастично, дословног у метафоричко, из играказног имажинаријума у разоткривање драмске луткарске форме: „КО-ЗОДЕР: У оном жару, у оној сласти / смео сам с ума још нешто каз'ти / утехе ради, рад вашег мира: срца су од цвекле, а нос од кромпира. Ми нисмо слике баш сасвим праве, ако сам слагао, ево вам главе! (Баца своју главу у публику)”.

***Један (не)могући резултат: књија ђесама
млађих јујословенских ђесника за основну
школу (1978)***

Књижевност за децу осим свог номинално „наменског” карактера прима утицаје од самог аудиторијума више но књижевност намењена одраслима. На књижевноисторијски ток утиче институционална употреба књижевности, у првом реду у образовању, те се на тај начин може говорити и о „школском канону” (в. Јовановић, 2015).⁵² Школски канон, односно онај одабир лектире намењен ученицима можда је и први истински канон јер он омогућава вишеструк приступ најмлађој читалачкој публици, генерацијско препознавање и трајно присуство издања дела одређених, каноном повлашћених, аутора. Школски канон има потребу да задовољи различите васпитно-образовне и културне циљеве, осим самог задовољства у тексту који може да остане у позадинском плану, те из функционалности текстови намењени ученицима управо поседују неке од прекорачења узрасног типа, и неке од одлика текстова „граничне” књижевности. У случају да није тако, школски канон би се састојао само од песника за децу, не и песника који су уопште важни за књижевну историју, језик и културу. Из тих разлога састављачи програма у опусима канонских песника и писаца траже оне текстове који су ближи ученичкој рецепцији. Тако се аутори програма заправо руководе методологијама којима самеравају припадност текста, као и проценом његових одређених квалитета. Књижевни текст

52 „Таутолошки речено, школски писац је писац који је укључен у школски/наставни програм, а ништа мање значајно, и у читанке. Томе треба додати издања лектире, хрестоматије, емисије образовног програма, организоване посете писаца школама, сликовнице за најмлађе итд. [...] Најпре, да ли је школски писац чињеничка категорија (независно по којим критеријумима је писац ушао у програм и колико дуго јесте остао у њему), негативно одређење (наметнути писац који се чита само због обавезе и с ученичким предубеђењем да у његовом делу неће да нађу оно што би желели) или је то, пре свега, вредносно одређење (писац и дело који су битни у образовању младих људи). У овим разматрањима се термин узима у трећем значењу” (Јовановић, 2015: 70–71).

свакако налази потврду или одбијање код деце. Без обзира на све то, текстови који се дају у пописима лектире играју значајну улогу у афирмисању одређеног песништва, али неоспорно и у афирмацији њима припадајућим поетикама.

Књига ђесема млађих јуџословенских ђесника – лектира за основну школу (8. разред) представља специфичан избор текуће савремене поезије и лектирну грађу која је имала амбицију да упозна заиста младе читаоце са песницима тада најмлађе генерације који су писали на српском језику, односно језицима народности у тадашњој СФРЈ.⁵³ Прво издање изашло је 1978, а након тога, током осамдесетих и још неколико високотиражних издања. У самом поговору састављач овог избора Александар Петров експлицира циљеве, адресате и описује садржај и критеријуме чијом применом се до таквог избора дошло.⁵⁴ Већина песника, односно песама припадају поетикама које су експерименталне, како по форми, тако и по садржини, поетикама авангардног односно неоавангардног кључа. Ово ће бити препознато са првим песамама, али и на самом почетку поговора Александра Петрова:

Поезија овог избора треба да се заснива на новинама и да наглашава разлику; ова књига има за циљ да упозна читаоце само са млађим песницима модерних опредељења, дакле са онима које више заводи искушење да откривају нове могућности песничког изражавања него страст за усавршавање познатих и проверених (Петров, 1978: 145).

53 Избор, поговор (Петров, 1978: 145–150) и белешке о песницима начинио је Александар Петров.

54 Индикативно је да Петров не прави антологију већ свој посао свесно именује као „избор”. Изборност, а не антологичарски подухват, представља одраз приступа који захтева модерност ове поезије. Поштујући њену разноликост, тешко и непримерено је успостављати вредносни поредак међу песамама и песницима. Приступ читаоца биће у складу са индивидуалним афинитетима сваког појединачног читања, а не посредовано надређеном уредничком или антологичарском инстанцом.

Приређивач је дао предност оним поетикама које се руководе откривалачким принципима који су усмерени у саму модерност. Такви песници су радили на новини, препуштали се ризику да погреше или буду неуспешни у песничком послу, и нису били склони „усавршавању познатих и проверених” могућности.

Уреднику лектире неће бити неважан статус ове поезије у књижевно-друштвеном смислу коју затиче у датом тренутку и њеним се избором бави приликом састављања ове књиге. Песме песника који су се нашли у избору главнину „свога улога стављају на знак новине а не на знак препознавања”. У сажимању оваквог песничког опредељења није само реч о одабраном поетичком путу, већ и за већину њих и друштвеном, јер кључне речи „улог” и „позиционирање” јасно сугеришу да песнички посао није само свршен у тексту, већ добија и друштвене консеквенце, које опет имају директне везе са позицијом ауторства. Ови песници и политички и поетички су, у једном тренутку о коме сведочи Александар Петров, „били спремни да се одрекну убирања плодова, који се између постављања темеља и грађења сводова по правилу одлучују за прво” (146). Пред ове песнике као изазов поставља се књижевноисторијско и поетичко питање: како после свих (авангардних) класика југословенске књижевности, чији залог јесте била новина, а ту експлиците набраја, између осталих, Давича, Попу и Сламнига, могу писати „превратнички и модерно”. Петров сумња у могућност позитивног одговора.

Песници из ове књиге најпре настају у „оквир[има] некадашњих готово илегалних ћелија, невеликих група, и друштава изабраних и посвећеника” (147) тако да ова књига представља њихово увођење у образовање, што се заиста може оценити као „еманципаторски” акт тадашњег школства (школских програма и издавачке уџбеничке политике), а то се дешава само десетак година после песничког израстања/стасавања модерне поезије.⁵⁵

55 У избору су засупљене песме следећих песника: Владан Радовановић, Франци Загоричник, Данијел Драгојевић, Петре Андреевски, Жељко Фалоут,

Петров сажима поетичке деонице којима се креће поезија дата у избору. У том поетичком „тлоцрту” могу се запазити она струјања која доминантно воде порекло из авангардног међуратног херојског доба, али и неке одлике који би биле тешко виђење као такве. Свакако за све њих, без обзира на припадност авангардним прогресијама, јесте заједничка тежња ка новини. Међутим, није ова тежња једино припадајућа авангарди, по чему би такве поетике хтеле да буду препознате.

За целокупну поезију у књизи Петров ће истаћи да им је заједничка „чежња за истинитошћу” и да модерна поезија постаје нека врста брехтовског „свакодневног позоришта”. Из ових натукница се развија читав низ поетичких одлика последичних по комуникативност поезије и њену пријемчивост према аудиторијуму који приређивач има на уму. Однос према језику је посве неоавангардан: истиче се неопходност разбијања језика, пре свега на уже јединице којима се исказује неповерење према наративу, па према томе и основној јединици наратива, што је синтакса реченице. Граматичко неповезивање као неповерење према до тада знаној комуникацији, која је изродила силне антрополошке и историјске неспоразуме, постаје императивно – што води до „језичког” песništва (*language poetry*). Фрагмент постаје песничка јединица којом се комуникација одржава и истовремено проблематизује, што доводи између осталог до тога да „поезија ових песника укида многе забране и свлачи маске” (147). Уколико се не желе ослонити на синтаксичко слагање речи и текстуалну кохезију, ови песници се служе

Рајко Сјеклоћа, Божидар Шујица, Радован Павловски, Бранислав Петровић, Александар Секулић, Иван Гађански, Звонимир Мркоњић, Звонимир Мајдак, Јосип Север, Матија Бећковић, Богомил Ђузел, Светлана Макаровић, Дубравко Хорватић, Игор Зидић, Никица Петрак, Божидар Милидраговић, Милан Комненић, Бошко Богетић, Гојко Ђого, Мирољуб Тодоровић, Жарко Рошуљ, Славко Алмажан, Ото Толнаи, Нико Графенауер, Томаж Шаламун, Милутин Петровић, Бранислав Прелевић, Милан Милишић, Вујица Решин Туџић, Адам Пуслојић, Рајко Петров Ного, Мирослав Максимовић, Симон Симоновић, Мирко Магарашевић, Стево Тонтић, Раша Ливада, Иво Светина, Јоан Флора и други.

другим материјалима и јединицама језичког односа, на пример „поостваривања посредством слике и звука”, што се препознаје и у авангардној апотеози синестезије – свечулности. Као што је то чинила авангарда/надреализам, неки од песничких текстова имаће као подтекст филозофску литературу или апокрифне списе, а језик ће бити проналажен на маргинама елитне културе: савременом градском идиому, новинарском стилу, свакодневном језику. У савременом песништву 60-их и 70-их година могу се препознати утицаји песничке лектире. Непосредан хуморни тон савремене поезије, њен полемички тон или то да је конфигурирана као „снимци садржаја свести” јесте надреалистичка заслуга, а песме „писане као дијалози из позоришта апсурда” призива у сећање Попин снажан утицај из циклуса „Врати ми моје крпице” или „Кост кости”. У свему томе, али пре свега у „чежњи за истинитошћу” (147), Петров види заједништво поезије овог избора, док препознајемо трагове и наслеђе надреалистичке поетике, као и обазривост избора у односу на претпостављеног читаоца који ступа или је већ ступио у омладинско доба. Познато је колико је Давичо тих деценија на много начина фигурирао као покретачка снага млађој генерацији песника који су били спремни да се упусте у неизвесна песничка трагања.

Петров ће истаћи да се новина коју доносе млађи југословенски песници разликује од оних новина које су својевремено уводили њихови претходници. У њој се јавља митска симболика, „њихова имагинација проналази свој језички медиј у фолклору”, што је тек од Попиног преображаја надреалистичких и авангардних стремљења постало модерностичко средиште песничког стварања. У поезији овог избора место налазе историјске личности и ситуације, што се може разумети као симптом постмодерностичког раздобља. Чежња за истинитошћу каткада је значила миметичко претакање стварности какву је види прононсирани (лирски) субјект, „заснивајући се на начелу конкретности и директног, неулепшаног и немаскираног односа према савременом друштву и историји; новине у поезији млађих песника готово да програмски подразумевају олакшане

контакте са бар првим слојевима поезије” (149). Конкретност у Петровљевом поговору се разматра из специфичне рецепијентске визуре, а она је унеколико специфична што је тај рецепијент млади читалац, и то – ученик завршног разреда основне школе. Иако је назначен разред (узраст) коме је лектира намењена, приређивач избора у основи и самим избором проблематизује такву врсту посла бришући границу између књижевности за младе и одрасле: „Књиге поезије нису никада лектире за само овај или онај разред већ за и ове и оне разреде једне нешто другојачије школе, која почиње са младошћу а завршава се са смрћу” (149). Смисао оваквог избора не види само тренутно у одређеном разреду, свестан да је подухват да деца сасвим разумеју (и заволе) поезију радикалнији. Поезија овог избора треба да послужи као иницијална у прелазу ученика у комуникацију са поезијом уопште. Избор је направљен за први сусрет младих читалаца са савременом поезијом путем званичне школске лектире, „а поезија се никада не исцрпљује у првом и једином сусрету” (149), што не само да оправдава увођење савремене поезије у рад са ученицима, већ јој даје и перспективу у погледу њене будуће употребе.

Конкретност текста у првом слоју омогућава позитивно читалачко искуство, јер за себе веже препознато и изненађујуће појављивање добро познатог (тривијалног, свакодневног, безвредног, не-културног, не-репрезентативног) појма на месту где се то не очекује. Одатле се може закључити да књижевност, а поезија понајпре, за младе читаоце (а можда и за већину одраслих просечних читалаца) представља нешто скоро сакрално и културно узвишено. У том, свакако ограниченом односу према књижевноуметничком тексту, види се не само одређено искуство читања и тумачења које је усађено у младе читаоце, већ и супстанцијално онтолошка вредност поезије за антрополошки задатог човека. Како на крају крајева објаснити појаву да свакодневна псовка или вулгарност коју изговара појединац нема саблажњив предзнак нити посебну ни позитивну ни негативну вредност, док исти такав изрицај

у песничком тексту има неприличан и интензиван ефекат скрнављења и нелагодности по читаоца/слушаоца.

Петров се у поговору пита, али након обављеног посла, сада већ реторски, о пријемчивости савремене поезије млађих југословенских песника уочавајући „новину и разлику” као њене основне карактеристике:

Ако је тачно да је модерна поезија тешка за разумевање, а усвајање новине и уживање у непознатом доступно по самој природи ствари веома уском кругу познавалаца или стваралаца, може ли ова најновија поезија, која је још бивала према мерама новине и разлике, уопште рачунати на одјек код оних којима је упућена? (149).

Важно је напоменути преклапајући историјски и културни круг који у себи носи избор поезије са авангардним предзнаком. Основа њиховог заједништва је језичка. Снагом језичког посредовања ове песме успостављају дијалог са друштвом у којем су настале и временом којем припадају (149). У избору место налази и преведена поезија народности које су живеље и стварале на тлу некадашње државе. Поетичка сродност није једино што ови текстови деле, већ интернационалност у приступу одабира тема. Начелно, ова поезија је програмски отворена „према свим знацима модерне цивилизације”, те је одликује интернационални дух, „у принципу, а не по изузецима као раније, прави светски песници” (150), закључује Петров.

III Рађање српске авангардне поезије за децу и младе

Појас невиности и њо-еџичко њиџање – немојуће іранице у узрасној рецејцији њоема Александра Вуча

Пошавши од наслова „Појас невиности” (Вучо, 1993: 77), којим Вучо у *Алманаху Немојуће* из маја 1930. (у одељку/темату „Будилник”, 75–78)⁵⁶ именује три песме које ће се касније наћи

56 Првобитно часопис излази као Надреалистичко издање 1930. У „Будилнику” су објављени следећи текстови: „Зарни влач 1 и 2” (аутори Вучо/Матић), „La mort par la feuille” (Benjamin Peret), „Појас невиности” (Вучо), „Диапазон ноћи” (Давичо), „Друга целисходност” (Ристић), „*” (МВрауа), „O dieu absurde!” (J. T. H.).

Рубрика „Будилник” ставља под заједнички именитељ текстове који разматрају симболични предмет за време, проток и меру времена. Будилник као справа служи да означи прекид сна и појединца насилно одваја из сна по диктату реалности. У надреалистичкој *миџолоџији* сан има повлашћено место, али нужно је и признавање реалности како би сан имао смисла у укрштају са материјалистичком стварношћу. Дакле, будилник треба да побуди подсвест уснулог и да се та стварност сна прелије у реалност; са друге стране, да буде нека врста будилника-опомене. Реч је о справи која метонимијски замењује време, али и средство мерења и бројања, те оперише са калкулисањем (*Време је новац!*). У антикапиталистичким тумачењима сат заузима кључно место у консолидацији капиталистичких друштвених односа, те је формативан у успостављању такве идеолошке друштвене хегемоније. Даље се може правити разлика између „будилника” као једног реликта преткапиталистичке прошлости који чува сентименталну и *часовничарску* вредност и ненадничарску природу послова док време промиче и технолошки усавршених верзија

као циклус песама „Хумор Заспало” (прве три песме), у намери смо да нађемо одговарајући метафору за сепаратно поетичко али, дакако, и теоријско одређење *немојуће їранице* – шта поезија за децу и младе јесте, односно где њена узрасна намена престаје. Метафора „појас невиности” је добра стога што задира у конструкт детињства и његовог квалитета, где невиност из искуством обеснажене позиције значи једно *невиђење* садржина одраслости и незнања о томе. Или, уколико се без зазора призна могућност да дете ипак види садржину *одраслости*, одрасли се опредељује да не утиче на младе читаоце тиме што ће посредно путем књижевности да обликује садржаје реалности. Тиме дете остаје усамљено у неразумевању о томе чему сведочи, нити налази речи да се изрази о новостеченом искуству/перцепцији. Метафорички „појас невиности” представља скуп објективних препрека које онемогућавају нестанак *невиносїи* која би била надомештена спознајама о свету. Овде треба имати у виду да читалачко сазревање младих не долази као нагли прелаз између двеју „литерарних” крајности од којих је на једној страни дете-читалац „инфантилних” *їесмица*, а на другој одрасли чита-

сатова који обележавају индустријско и капиталистичко време које појмовно и суштински изврће вредност времена и рада у њему (уп. Martineau 2015: 48–50). Ради потпуније надреалистичке представе времена треба прочитати Вучову причу „Кад радознало уђем у живот” и одговарајуће тумачење у овој студији.

Текст прати цртеж „Школа је ђачка светиња!”. На цртежу су у једном призору као реално уклопљени диспаратни простори – простор са учионицом и таблом, мада је иза ње одмах дрво са нешто траве. Ту је фигура учитеља који прстом показује ка другој страни – кревету у коме лежи мушкарац чију ногу дете везује за кревет. Реч је о приказу православног народног празника везивања старијих на празник „Оци”. (Сцену можемо упоредити са стиховима Вучове поеме *Ђирило и Мейодигје*, која је на неки начин тематизовала фигурацију оца и разрачунавала се са патријархалним капиталистичким наслеђем.) Осим издвојеног детета које везује, ту доминира још једно дете које по ваздуху хода, што је алузија на Христово чудо. Друга деца су иза кревета и она су уједно и део „дифузне” учионице. Оци, као традиционални народни празник и „школа као светиња” помешани су и у истом су поретку. У натпису „Школа је ђачка светиња!” присутна је вишезначност, а приметни су ефекти иронијског и хуморног.

лац „озбиљне” поезије. Каткада се употребљена метафора може препознати у случају евентуалних појава цензура и забрана према ономе што цензор (учитељ, критичар, издавач или родитељ) сматра да је штетно по његовог штићеника или надзираног. Посреди је увек брига о детету и о томе какви се садржаји детету предлажу. Парадоксална је ситуација реципијента коме смо ставили „појас невиности” јер реалију и фактицитет наш читалац апсолутно види, али о њему не добија повратну информацију, мада запиткује, о њему се не може изразити, јер дете као и ми „нема [...] језик за оно што [га] чека” (Valdenfels, 2005: 18).

У поступку пресловљавања трију повезаних песама под именом „Појас невиности” (из *Алманаха Немојуће*) у самостални циклус/књигу *Хумор Засџало* (1932а) уочава се симптом амбивалентне игре са имплицитним читаоцем, у Вучовом случају изразито нестабилног идентитета. Имплицитни читалац у првом случају је строже одређен као ангажовани интелектуални појединац који ће умети да следи уметничке и идејне инвективе надреалистичког алманаха. Прво насловљавање отворено сугерише тумачења у смеру критике моралног пуританизма. Када Вучо ове три песме, са додатком још четири, објављује као црвену књижицу насловљену *Хумор Засџало*, долази до својеврсног преиначавања имплицитног читаоца које се читава у новом наслову дела. Накнадни имплицитни читалац је мање обавезан, ако не и ослобођен тога да продре у поступак ангажовања и других перкусија текста. Коначно изабрани имплицитни читалац циклуса биће онај који не детерминише реакције и омогућава шире постављен издвојени оквир са могућим селективним одлукама емпиријског читаоца (Изер, 1989: 64). У конкретном делу ауторска инстанца се повлачи из сваке намере да детерминише могућа читалачка уобличења, стављајући у поредак речи које су неминовно симболички и емоционално обојене, те је очекивано да ће доћи до неког облика реципијентске реакције и конкретизације преко имплицитног читаоца. Зато се не може ни говорити о исправности интерпретације коју конструише читалац, већ једино о индивидуалним могућностима

реализације. Због тога постаје важно место емпиријског читаоца који доноси одлуке и формира „допуне” на „местима неодређености” (Ингарден) или „празним местима” (Изер). При томе, није нужно да стварни читалац води непрекидни дијалог са „тамним местима” у тексту, односно да надомешћује „празна места”, већ му се даје слобода за један жив однос према тексту, а не структуралистички комуникационо идеализован, чиме се афирмише и позиција детета-читаоца које се налази пред неприступачним текстом.

Период пре Вуча обележио је Змај, који је идентификован са поезијом за децу, а он је стварао поезију на принципима уметности којима није било писано за децу (в. Пражић, 2002).⁵⁷ Вероватно да је исто поетичко тежиште играло улогу у формирању модерног сензибилитета поезије за децу, што је управо препознатљиво у граничности Вучове и друге (авангардне) књижевности намењене младима. Пражић у тексту који говори о једној „схоластичкој панорами књижевности за децу” пише да је одредба „детету блиска”, која се придаје „правој” књижевности за децу, ирелевантна за уметнички статус ове поезије. Такође, он сматра неодрживом формулацију да је та књижевност „зароњена у дечији свет”, те да је стога тематика поезије битна за одређивање њеног (не)припадања феномену поезије за децу. У крајњој консеквенцији то значи да стваралац такве поезије мора да пише прилагођавајући се, да је строго вањски ограничен, а та теза је неодржива у савременим погледима и схватањима ове врсте уметничке активности (Pražić, 1971: 172–177).

57 Занимљиво је да се Змајево песништво непрекидно редукује у критичарској и читалачкој рецепцији, до мере свођења на круг песама који је прихваћен да је примерен деци. Искључују се песме које тематизују људску смрт или смрт животиње, или песме са религиозном тематиком, иако је реч о легитимном делу опуса посвећеном дечјој публици Змајевог доба. Из тог случаја се види како се граница цензуре помера у зависности од друштвеног контекста тј. тренутно владајућег духа конструкта детета и детињства. У религиозним песмама за децу, као и оним социјално ангажованим, појачано се појављује тенденциозност за коју се сматра да не приличи детету наше епохе. Схватање конструкта детета и детињства рефлексивна је ширег доминантног и друштвено произвођеног стања из позиција моћи.

Вучова њоейичка граничност

У Вучовим песничким текстовима за децу постоји мноштво одлика које не кореспондирају са оним што се пре тога сматрало да јесте за децу, а могуће и процесима поетичке редукције и идеолошке ревизије ни данас се не би могло оценити као примерено тој категорији. Томе сведочи извештај дух времена коме се Вучов песнички текст чини упитан.⁵⁸ Биће истакнуте оне поетичке одлике које Вучов текст за децу и младе смештају у поље поетичке *граничности* и неодређене узрасне намене текста у односу према читаоцу.

58 Последњи реформисани Програм наставе и учења за пети разред основне школе (НП, 2019) у делу Домаћа лектира прописује „Избор из савреме поезије за децу (Александар Вучо, Мирослав Антић, Драгомир Ђорђевић, Владимир Андрић и Дејан Алексић...)”. Претходни програм за други разред (НП, 2004) у оквиру лектире предвиђао је: „Избор из *Антилопије српске поезије за децу* (приредио Душан Радовић)”. Увидом у садржај Радовићеве *Антилопије* проналазимо следеће песме: *Подвизи дружине*, „*Пет њејлића*”, „*Мој отац трамвај вози*” и *Сан и јава Храброј Коче* Александра Вуча. Међутим, то не значи да су ове песме и читане и интерпретирани. Овако формулисана одредница упућује на крајње изборни статус Вучове поеме. Увид у већину читанки за млађе разреде које следе наведени програм показује да избор скоро никада не обухвата Вучову поезију. У програму за пети разред из 2006. било је предвиђено читање песме Александра Вуча „*Мој отац трамвај вози*” у оквиру школске лектире (НП, 2006). У ретким читанкама налазимо одломак у форми песме о Београду из поеме *Сан и јава Храброј Коче*, по којој се не види специфичност Вучовог приступа нити тема и смисао поеме. Треба опет напоменути да *Сан и јава Храброј Коче* осликава неке значајне одлике међуратне европске авангардне књижевности за децу. Свако насумично препознавање Вучове поеме или његових песама у наставном програму представља искорак према Вучовом значају у поезији за децу, који је био релативно препознат у курикулумима наставе књижевности бивше државе. У програму за млађе разреде Вучова дела су била континуирана (али не и пренаглашено) присутна у образовном систему СФР Југославије. У наставном плану и програму из 1963. у распону од првог до четвртог разреда обрађивале су се поеме *Подвизи дружине*, „*Пет њејлића*” и *Путовање и аваншуре Храброј Коче* (по избору) (НП, 1963). „Упутство о растерећењу и осавремењивању наставе у основној школи” из 1974. године предлаже иста дела (НП, 1974). Правилник који уређује заједнички план и програм из 1976. предвиђао је читање и обраду *Подвиза* (НП, 1976). У старијим разредима основне школе песма „*Мој отац трамвај вози*” присутна је у програмима из 1984/1985. и 1991. (НП, 1984/198; НП, 1991), док је у програмима за старије разреде нема 1963. и 1976.

- 1) У више дела Вучо спроводи транслацију тема о животу потлачених из књижевности за одрасле (социјалне реалистичке литературе) у поезију за децу. Такав ванредан пример јесте тема заговарања „дечје револуције”. Међу првим песмама објављеним у „Политици за децу” наћи ће се песма „Полудели бициклет”. Песма се може разумети као једна сцена из живота веселе градске деце окупљене на тргу Теразије, где изводе разне вратоломије; међутим, она има и алегоријски кључ по коме се дечја игра претвара у истинску побуну бициклета. У песми нема нимало дидактичности и радикалности која би упутила на разлоге дечје побуне, али бицикл се може разумети у духу авангардног поимања играчака, њихове доступности само деци из повлашћених друштвених слојева, као и услова капиталистичке производње играчака и конзумеристичке потребе за њима. На тај начин „побуњени бициклети” су фетишизирани објекти–играчке деце повлашћене класе.⁵⁹ Завршница *Подвија дружине „Пет њећилића”* сасвим је један ексцесни авангардни чин уметнут у текст за децу. Ангажованост којом зрачи овај епилошки део поеме превазилази друге ангажоване текстове и у књижевности за одрасле, а свако његово изостављање из целине поеме (најчешће из уверења да он није намењен деци) представља прекорачење аутономије књижевно-уметничког пројекта надреалистичке поеме.
- 2) У идејном смислу у највећем делу опуса за децу и младе Вучо суптилно подучава читаоце о егалитарности. Пре Вуча бољке сукоба рада и капитала биле су присутне

59 „Играчке за децу у доба хладног рата, као и у претходним епохама, били су важни носиоци симболичких порука јер су као део материјалне културе [...] непосредно укључене у обликовање културног и животног амбијента и на нивоу породице и у равни читаве људске заједнице. Трагови микро и макро културно-цивилизацијских наратива дубоко су утиснути у играчке зато што су оне предмети жеље и модерни фетиши, колико за децу толико и за родитеље” (Sretenović, 2016: 126).

теме намењене деци (в. Андоновска 2019), али не у већој мери у контексту уметничког обликовања. Вучу „деца служе као носиоци нових друштвених снага и идеје ослобођења човека тамнице заблуда, лицемерја и мистике”, ту су „зачеци свесних односа према животу и његовим захтевима”, „у једној врсти црне поезије живота [...] подвизи имају друштвену цену и хумани смисао” (Пражић, 2002: 13–14). Отворено се показује живот потлаченог и запостављеног детета које ради или је без основних животних потрепштина. Школа и друге институције носиоци су друштвене неједнакости и њеног даљег репродуковања/одржања, а не жељеног ослобођења и превазилажења. Институционалном просветитељству супротставља се традиција „контраваспитања” или „одучавања”.

- 3) Приказује се дете које се етички ограђује од монструозних створења око себе, одраслих. У пролошкој сцени у предговору *Подвија* – у подругљивом смеху одрасли нуде фотографију уместо обећане птице (кажу „птичица”). На тај начин се осликава јаз између света одраслих и деце који је етички, али и естетички.
- 4) У Вучовој поезији развија се „хумор који првенствено припада подсвести” и „омогућава појаву поезије”, он сатири „антипоезију” и „све што је сентиментално или мисаоним навикама умртвљено, или свакодневном употребом излизано [...] оно што спречава васпостављање поезије, или изобличава њен лик” (Ristić, 1979: 200). Такво схватање управља поетском имажинацијом Вучовог утицајног циклуса *Хумор Засјало* или, рецимо, Матићевом познатом песмом „Мутан лов у бистрој води”.
- 5) Вучо, поред умећа изразито лирског обраћања, поседује „класичан” или модернистички дар приповедања. Приповедање за читаоце увек нуди сигурније резултате у погледу значења и смисла, али њему се антагонистички супротставља тежња ка поступцима деконструкције. У

Вучовим прозним делима, на пример у надреалистичком лирском роману *Позив на машицање* (1965), упорно се разграђује наративни идентитет зарад рефлексивног, који не пристаје на рефлексију без ослонаца у стварносним корелатима аутореференцијалног субјекта. Вучов и Матићев радикални песнички експеримент „Зарни влач” почива на двојаком механизму језичке инвенције – асоцијативној дисторзији и аналогичким неологизмима. Примећено је да Вучови текстови за децу, као и они који нису номинално стварани за њих, као на пример „Зарни влач”, не руше или не растачу комуникативну, језичку конвенцију – синтаксичко устројство говора/писања (Braјović, 2013: 280). Две песме „Зарног влача” почивају на ортодоксној процедури повезивања речи, синтагми и конструкција у исказ, што такође има последицу у процени имплицитног читаоца и питања препознавања намене ових текстова. Лексичке обресе речи, односно начин њихове творбе, у овим двома песмама сваки читалац било ког узраста може препознавати на основу елементарног језичког осећања, јер је у основи поступка игра речима. На тај начин овакав текст изједначава сваког читаоца јер ван те лексичке игре *сијуран* смисао је одсутан из текста. Начелно, могуће је размотрити колико је у Вучовом песничком тексту присутно семиотичко (као прејезичко, предруштвено и прекултурално), а колико превладава симболичко. На пример, доминацијом плана ритма и звука и повлачењем експлицитног смисла у поеме *Хумор Засијало* – апсолутно.

- 6) Код Вуча је приметан парадоксални процес да се његова поетика показује највише генерички раслојена, дисперзивна, непроскриптивна, ненормативна у текстовима где је песник следио унутарњу доследност надреалистичкој докси у реализацији поетике, те је на снази била етичка изоштреност. У оцени да је управо таква нужно је оставити по страни питање валоризације како би се спознао

и описао поетски резултат. На пример, у *Подвизима* на језичком плану Вучо је тек на моменте надреалистички песник, али у идеолошком опредељењу поеме он је то на несумњив начин. Тако се може тврдити да је у тој поеми достигао најсублимнији песнички облик. У *Немникућама* и *Ђирилу и Метјодију* (1932b), поред доследне ангажованости, чиме се приближио соцреалистичком маниру, може се пратити опадање раскошне метафоре и смањивање песничке сликовитости до потпуног одустајања од сликовитости и потентног поетског дочаравања (Konstantinović, 1983: 7–90).

- 7) Упадљива одлика његове литературе јесте поетичка и рецепцијска „граничност”, тј. неодређеност у погледу њене узрасне намене. Поетичка „граничност” (хибридност) потиче од природе поетике авангардне књижевности, док је рецепцијска „граничност” генерисана од специфичне конституције имплицитног аутора, односно имплицитног читаоца, значајних у чину пишевог стварања и читаачевог актуализовања књижевног текста.
- 8) Постоје и друге особине Вучове поетике које су пресудно афирмисане у његовој поезији, а које, да би се у њој и прихватиле, захтевају предефинисање концепта поезије за децу и омладину.

Уносећи у поезију црнохуморне потезе заједно са социјалним плакатима, алогичне слике и политичке крилатице, језик прве помисли и језик песничке лабораторије, он као да структуром своје децје поезије, приказује сам преврат. Све је у његовој песми пренаглашено, али ти истурени знакови његове поетике постају касније путокази: они се разграђују, дограђују и смештају у нове просторе изворних визија децјих светова. Све, осим социјалног тона у бунтовном изражавању (Milarić, 1969: 26).

Посебно треба истаћи поменуте поетичке крајности – „језик прве помисли” и језик „песничке лабораторије”. Реч је о супротним поступцима у грађењу песничког текста које Вучо у поезији за децу учестало примењује. „Језик прве помисли” се односи на спонтани, аутоматски и слободан песнички израз који је посебно заступљен у *Подвизима* и *Хумору Засјалом*, а посустаје у поемама *Неменикуће* и *Ђурило и Методије*. У послератним поемама *Масћодонџи* приметна је равномерна заступљеност „језика прве помисли” и језика „песничке лабораторије”. Поступак језика „песничке лабораторије” односи се на конструктивност израза који резултира ритмички незграпним стихом и *техницистичком* песничком сликом или метафором, али отвара простор неутврђеним стазама језичке експерименталности. У послератној поеми *Момак и њо хоћу да будем* наилазимо на неколико репрезентативних примера таквог не толико поетски убедљивог поступка (уп. Милосављевић, 1958: 11–12).

Имплицијни читалац и имплицијни аутор у Вучовом делу

Имплицитни читалац (енгл. *implied reader*) подразумева публику претпостављену текстом, односно публику имплицитног аутора, обликовану у складу с вредностима и културним нормама имплицитног аутора (Prins, 2011: 73–74). Овај термин обухвата почетну структурацију могућег значења извршеног помоћу текста и читаочево актуализацију те могућности, и то током читања. Имплицитни аутор (енгл. *implied author*) друго је лице аутора, маска или персона, за којег се подразумева да стоји иза сцене и одговоран је за укупан облик, вредности и културне норме којих се придржава (Бут). Он је одговоран за избор, дистрибуцију и комбиновање приповедних ситуација и догађаја, стога је изведен из текста, а не уписан у њега као приповедач (72–73). Евентуалну аргументацију против разматрања нараталoшких појмова поводом лирике оставићемо по страни

стога што је реч о лирици која има изражен наративни идентитет, те је значај наратије пресудан у усмеравању детета-читаоца. Уколико се пак има у виду да главница авангардне поетике не подразумева инсистирање на класичним приповедним формама, дете као емпиријски читалац нужно трага и налази извесну наративну линију и у текстовима који су смисаоно и приповедачки дисперзивни.

Два лица читаоца представљају позитивно и негативно настројеног читаоца, с тим што та подела спада у више хипотетичку него стварну. Разазнавање два типа читаоца могуће је уколико се такво „расположење” спрема текста припише читаоцевој детерминисаности сопственим „хоризонтом очекивања”. Теоријски гледано, у случају „подразумеваног/имплицитног читаоца” у поезији за децу укида се један од два његова дихотомна лица, и то онај негативно настројен читалац, и њега замењује једноставно лице детета читаоца које (ништа/нешто) не разуме. Вучо нема то негативно настројено дете као „имплицитног читаоца”. Најпре, због природе самог детета које је начелно добронамерно радознало спрема текста, али и због тога што његова надреалистичка начела искључују страх од читаоца који не разуме – *не разумейи је (сасвим) у регу*. Може се закључити да је имплицитни читалац поезије Александра Вуча плурализован, а не узрасно одређен. Он је потенцијално поливалентан, формиран на истанчанијим принципима, будући зависан од поетских решења у сваком појединачном тексту. То води ка ауторској склоности да мења песничке стратегије у остваривању коначног поетског резултата, али и да се на различит начин остварује у тексту кроз улогу „имплицитног аутора”. *Нейроуздан имплицитни аутор* (O’ Neill, 1994: 70), тако својствен надреализму, односно свим оним поетикама које потенцирају значај несвесног у конституисању лирског субјекта, још један је аргумент ове немогуће границе о узрасној подели поема Александра Вуча на оне које су за децу и младе и оне које су за одрасле. На тај начин, зависан од имплицитног аутора, имплицитни читалац Вучових хибридних текстова различито ће остварити своју

улогу. Лирски субјект Вучове поезије је вишеструко оствариван као нестабилан ентитет због саме надреалистичке поетике из које стварни аутор полази, али и због избора лирског субјекта који је најчешће идентитетски ерозиван услед контекста у који је смештан/смештен, којим се креће и дела, или услед субјективног стања лирског јунака који одраста, пројектује себе као одраслог или се враћа сопственој прошлости, детињству и младости. Такав лирски субјект побуђује и нестабилног имлицитног читаоца који се може парадигматски пратити кроз Вучов опус. Имплицитни читалац уграђен у текст постаје ауторов, више или мање свестан, интенционално дат ентитет на коме опстаје слика света.

У *Хумору Заспалом* се најјасније и уједно најсложеније очитују Вучов имлицитни аутор, имплицитни читалац и лирски субјект/персона. Имплицитни аутор је овде близак стварном аутору, међутим, у том ауторовом покушају њиховог поистовећивања видимо и одвајање и најпосле разликовање с обзиром на то да циклус песама *Хумор Заспало*, лирска проза *Позив на машићање* и збирка *Нейовраћ хумора заспало* (1978) тематизују проблем мењања, одрастања и старења једног фиктивног јунака, лирског субјекта који је све више различит од имлицитног аутора који га следи, али не сустиже у његовим преображавањима. Све време је присутан имлицитни читалац који поседује мноштво ликова – час је дете, час је одрастао, каткад младић. У *Хумору Заспалом* Вучо пресудно користи поступак апострофирања, зазивања лирског јунака кога назива Хумор Заспало. „Песник који апострофира препознаје свој универзум као свет сензибилних сила” (Culler, 2001: 154, в. 141–171; Коруновић, 2017: 53). Његов лирски јунак је биће тек неиздиференцираних својстава, односно нисмо сигурни да ли је Хумор Заспало неживо биће које је фантастично оживело, па према томе ни да ли је песник ту употребио прозопопеју као стилску фигуру. За Калера, америчког теоретичара надинтерпретације, поступак апострофирања је значајан у контексту препознавања иманентних својстава лирике. Управо апострофирање у

овој поеми Вучо вишеструко користи: 1) Зазивањем Хумора Заспалог актуелизује се релација између Ја и не-Ја. 2) За лирски субјект поеме доследно се спроводи интериоризација објекта именованог Хумор Заспало. Инструментализација и поунутрашњење Хумора Заспалог се спроводи додатним наглашавањем присвојног односа који постоји код лирског субјекта према Хумору Заспалом (каже се „мој Заспало”). 3) Лирски субјект се оцртава у односу према Хумору Заспалом, али и сам Хумор Заспало у односу према њему постављеним Другима, при чему је он дат изразито перформативно. Све скупа овакви односи дају сликовит фикционални свет „путем перформативности саме лирике” (Culler, 2009: 887).

Може се рећи да је имплицитни читалац код Вуча маскулине структуре, с обзиром на то да је приметна потреба да се пренесе извесно „мушко” искуство одрастања. То је најочигледније у поеми *Момак и њо хоћу да будем* (1970). У *Хумору Заспалом* имплицитни читалац је ослобођен сваке ауторове жеље да он буде идеални читалац, односно он је идеални читалац најпре уколико то није; односно, потребно је да не поседује довољно релевантан хоризонт очекивања у пољу модерне поезије, нити да влада већим бројем књижевних конвенција.⁶⁰ У типичним Вучовим делима која су за децу, а ту најпре треба имати у виду поему *Сан и јава Храброј Коче*, имплицитни читалац је такође ослобођен од сваке идеалности, али очекивања спрам њега свакако постоје и најпре се тичу способности да прати наративне следове и имагинативне потенцијале текста. Није спорно да сваки текст може имати два стварна читаоца или више њих, као ни да је у једном тексту увек присутан само један имплицитни

60 За разлику од оваквог одустајања од идеалног читаоца, сасвим својственог књижевности за децу, али и једном делу авангардне књижевности која никако није одустала од интертекстуалности (в. Огаћ Тolić, 1990: 69–91), Еко скреће пажњу на Џејмса Џојса. Наиме, *Финејаново бдење* „предвиђа, тражи и захтева узорног читаоца наоружаног бескрајним енциклопедијским знањем, супериорног у односу на емпиријског аутора. У ствари, овај текст претпоставља (као што је рекао Џојс) 'идеалног читаоца који је захваћен идеалном несаницом'” (Еко, 2003: 128).

читалац, чак и када је текст настао коауторски (Prins, 2011: 73–74). Међутим, у *Подвизима* имплицитни читалац није линеарно и структурално непроменљиво замишљен стога што можемо прихватити да је та књига осмишљена као збир неколико значењски и (а)тонално разноврсних текстова. Разлог томе је најпре коауторство у коме Вучо и Матић следећи имплицитног аутора осмишљају одговарајући пандан у лику најмање два имплицитна читаоца. Матић има једног имплицитног читаоца у виду када пише предговор, другог када пише „међучинове” и креира колаже. Вучо другачије реализује текст у последњем, епилошком делу поеме од онога у коме модерно приповеда по узору на бајковни приповедни модел, или када се служи нон-сенсним текстом у сегменту који почиње стихом „крава има три шешира”. У *Подвизима* осим захтева спрам нарације, имплицитни читалац се остварује у изискивању рефлексивне обраде текста са дидактичном и хуманом поруком.

Емпиријски читалац, као саставни део лирског комуникационог модуса, поседује значајну улогу у конституисању лирског субјекта Вучових поема. Разлог томе јесте најпре у самој специфичности поеме у којој лирски јунак никада није до танчина обрађен, па као такав захтева обраду од стране читаоца при конкретизацији „места неодређености”; на тај начин се обликује дефинитиван лик лирског субјекта. Недиференцираност лирског субјекта потиче и од *нейоузваної имїлиційної аутора* (О’ Нил), који је својствен оним поетичким принципима који преовладавају код авангардних и надреалистичких песника, којима је важно несвесно/семиотичко као поетички принцип. Вучов непоздани имплицитни аутор превладава улогу семиотичког у својим текстовима, највише зарад наративне нити која води ка ангажованом резултату, а који су му потребни јер се тако одређује као аутор за децу и младе. Ипак, у његовом опусу, доследно надреалистичке природе је стално враћање на оно аутентично лирско, имагинативно и језички бравурозно, што оличавају метафоре, песничке слике и други стилски елементи.

После интерпретације Вучове поезије (и из угла имплицитног читаоца) јасно је да оно што се сматра поезијом за децу и младе Александра Вуча треба отворити према „граничној поезији” исказаној текстовима какви су *Подвизи дружине* „Пећ ијетилића”, *Хумор засјало*, „Зарни влач”, *Масћодонји* и *Момак и њо хоћу да дугем*.

Изван и унутар іраница инітеріреіације дела Александра Вуча

*Границе смисла у циклусу Хумор Засјало*⁶¹

Александар Вучо, „творац поетског говора и мишљења заснованог на апсурду као јединици говора и коначном циљу” дела *Хумор Засјало*, у самосвојном песничком изразу обликованом самим језиком, својом ’вољом за песму” (Николић, 1978: 10) спонтано опонира ономе што је до тада поштовано у певању и мишљењу. Вучо показује модалитете реализације апсурда

61 У Радовој библиотеци *Дом и школа* (в. Вучо, 1983) осамдесетих излази лектира где су у једном издању штампане две најпознатије Вучове поеме за децу и уз њих *Хумор Засјало*. Књига у заглављу у одељку белешке и објашњења има дату методичко-дидактичку апаратуру: мање познате речи и изразе, белешку о писцу. Јасно је назначена наставна употребљивост овог издања. Бора Ћосић у свом предговору антологији за децу истиче да би у њу радо уврстио и *Хумор Засјало* да није одређених неприкладних речи.

Милица Николић, анализирајући *Хумор засјало* и „Зарни влач” (Николић, 1978: 9–33), креће се релацијама одгонетања механизма односа звука и смисла, нарушавања и израдње превласти фоничког ефекта над информационом вредношћу знака и обрнуто. Заправо, њена анализа није само покушај тумачења по обрисима смисла и акустике бесмисла, већ трагање за дOMETИМА имплицитног читаоца Вучових песама.

У интерпретацији стихови из циклуса *Хумор Засјало* биће навођени према првом и једином таквом надреалистичком издању (1932а), у ком стоји напомена да „ова књига излази једанпут за свагда”. По том издању странице нису пагиниране, те ће у самој анализи бити изостављена нумерација. Свака песма одговара једној страници издања, осим пете која заузима две стране.

где је свака од осам песама апсурд-јединица носилац другачије могућности (бе)смисла. Свако померање граница певања и мишљења спроведено у појединачним песмама циклуса, заправо је модификација ауторове поетике, или шире померање књижевноуметничког сензибилитета читалаца.

Циклус песама *Хумор Заспало* у својој заумности очишћен је од директне ангажоване политичности. Иако несуспрегнут у својој језичкој слободи дадаистичког порекла, слуги идеолошки импрегнирани текст. Уосталом, стављањем у контекст *Алманаха Немојуће* песме су показале изразити субверзивни потенцијал. Пребрзо закључити да *шине* овај текст никако не би могао бити део децје књижевности чини се погрешан с обзиром на то да управо текстови књижевности за децу поседују такву врсту скривене и мање скривене идеолошке, друштвене и политичке кодираности. Посветити пажњу елементима текста *Хумор Заспало* који кореспондирају са потврђеним одликама текстова за децу и младе, значи сагледати најпре њену мелодиозност, ритмичност и звуковни склад насупрот мреже смисаоних односа значењског слоја текста:

Звучно подударање, и то веома наглашено – скоро се сваке две речи римују – значи слагање, везивање аудитивног, спољњег, и неримовање, неслагање, невезивање смисла. Овај опонентни однос и чини основну специфичност већине песама *Хумор Заспало* и представља један од елементарних атрибута, поступака којим су оне грађене (13).

Управо ови механизми аудитивно-несмисаоно, односно атонално-смисаоно чине прогресију у пољу литерарног обраћања младим читаоцима. Друга могућност изван овог механизма, а која се остварује у тексту *Хумора*, била би да делови Вучовог текста немају звучност и да су истовремено избегнуте смисаоне конекције и подударања; што би представљало акустички и семантички непроходно ткиво текста, једну херметичну химеру. У том случају би били изједначени млади и искусан читалац јер би њихове позиције неразумевања биле једнаке

и самим тим немогуће да се помере ка општеважећем разумевању. Само толеранција према таквом непомерању/фиксираниости значења се код читалаца разликује, а то је већ ствар сензибилитета и приступа онога ко младим читаоцима такав текст предочава; наравно, под условом да не узмемо апсолутно експерименталне услове у којима су дати и читалац и текст по себи.

Акустички слој дела остварује се прекомерном употребом звучних стилских фигура (асонанцом, алитерацијом, понављањем, унутрашњим римама). „Праскава звучност” је најпријемчивије поље језичке слободе, мада се њено порекло препознаје у нужности акустичке природе самог језика; међутим, речи које аутор *Хумора Заспалої* спаја нису уобичајено римоване, у поезији уопште, а поготово не у поезији за децу: „суве буве”, „мосту” – „Посту”, „Ветар и Петар”, „уочи беде све длаке седе”. Овој звучној игри придружује се „хотимична опонентност” синтагматских односа. У таквом споју један члан је најчешће апстрактан, а други конкретан, на пример у стиху „Словенска душа француски кромпир”, о чијем значењу ће бити речи касније.

Ефекат који нуде звучна подударност и поступак (синтагматске) опонентности јесте хумор. Тако у целини песме у њеном хуморном ефекту налазимо најдиректнији пут у прихватање текста од стране читаоца који већ разуме да је у поступку текста реч о слободи изражавања и десемантизацији језика. Читаочев опажај ће

обично имати и карактер изненађења, које ће се увек на познат начин понављати, јер ће се увек сваким новим спојем остварити пуна звучна подударност, која нас, упркос свим претходним сазнањима, упућује очекивању реализовања бар неког смисаоног утврђивања (15).

Осим игре смислом, звучношћу и хумором, конститутивни фактор песама јесте лирска појава Хумора Заспалог, чије је присуство у неким песмама централно, најчешће путем обраћања

лирског гласа њему самом. Овај феномен има име – зове се Хумор Заспало. Тиме се оснажује идентитет који ће флуидно измицати кроз замагљену фабулу текста. Том идентитету се може приписати особина инфантилности или својеврсна реализација *enfant terrible*. И он се креће по двострукости читања, између значења и звучања, између игре у језику и социјалног окружења.

Поступак који текст чини кохерентнијим јесте „доследност у општој детронизацији”, а пошто је игра заснована у језику, „пре свега [детронизација] песничких навика и вештина”. Аутора занима „његов апсурдни сомналентни (не)интензитет, читава парада бесмисла, која нам понекад може личити на бриљантно вежбање у апоетизмима” (15).

Искази песама делују као алогични удари зато што се наглашено употребљавају супстантиви. Сваки супстантив носи са собом одређени симболички потенцијал који производи нијансу читаочевог субјективног и општег интуитивног односа. Неки од њих се сасвим извесно могу превести, док за неке то није потребно, већ су довољни као такав слободан језички перформатив. Уколико би се Вучовим песмама из *Хумора Заспало* тражили сродни текстови у књижевности за децу, они би се препознали у жанру нонсенсне песме за децу, с тим што је за овај текст кључно да је он више од тога. Смисао песама циклуса креће се од нонсенсне игре до поуздања у семантичко „откључавање” фрагмената и сложених односа два ентитета – лирског субјекта и Хумора Заспалог.

I

Одсуство интерпункције потпомаже еластичност могућих спојева и тиме се додатно избегава одређење. Рецимо, прва песма почиње екскламативно: „О терај ове буве боже буве суве буве суве буве”. Посреди је апсурдна „молитва” поводом баналне ситуације, али читаоцу није сугерисано ни на који начин да одустане од разумевања или да крене у потрагу за смислом, напротив. Читалац је увучен, од прве песме па на

даље, у ситуацију разазнавања предмета, феномена и обриса односа ликова, те се због тога не може рећи да је реч о нон-сенсном тексту. Другачије казано, „наше перципирање [се] на неки начин 'вара'", и након увиђања „обмане“, изоштрава за прихватање изненадног, обрнутог, опажаја, из којег ће следити ново закључивање (15). У првој песми циклуса најочигледнији је поступак звуковног подударања речи, и те речи се наглашено подударају („тако да остаје само један диференциони глас“, на пример *мосту* – *йосту*, *веттар* – *Петтар*), и истовремено се не везују смисао и слика која се може препознати као да је већ била у поседу читаоца. Овај поступак ће бити често активиран у циљу уобличавања елементарног смисла.

Из исказа прве песме ипак се дају конституисати обриса једне атмосфере која је ендемична и нездрава. Доминирају мотиви хране: кромпир, риба, вода, ован, гојазна земља, Велики Пост. У односу на њих постављени су простори („на мосту“, „Препуна [...] соба / За Велику Мемлу“). Песма се лако оцртава као анти-молитва и анти-здравица, односно личи на „вежбање у анти-поетизмима“ (15). На формалном плану *Хумор Засјало* узима један молитвени образац и вишеструко га первертира, док је на плану значења реч о остварењу условно анти-поетског замаха; остварење „негативне“ поезије, а не оне лирско-медитативног порекла.

Збуњује стих „Словенска душа француски кромпир“: да ли су ове две синтагме постављене као коплементарне па између њих стоји „је/јесте“, те је онда реч о метафоричном односу да словенска душа јесте кромпир, или по систему натуралне размене да се за словенску душу даје француски кромпир. У наредним редовима („Чучи на мосту Великом Посту у очи беде све длане седе“) „мост Велики Пост“ можемо разумети метафорички као (обредни) прелаз из једног у друго стање духа (прочишћењем). Смисао „Великог Поста“ је двоструко везан са претходним редовима; тиче се и посне хране (кромпир), али и питања душе која тражи мир и задовољење „глади“. Да ли је за субјекта Велики Пост (*глад у очи беде*) сасвим лишен

религиозног молитвеног карактера, тиме сасвим материјалистичан и на тај начин француски кромпир задовољава питање словенске душе, чиме је оснажена референцијалност на ауторов живот у Француској? У духу опште детронизације рекло би се да је и хришћанско породично празновање детронизовано и сведено на друштвени минимум. Хришћански рај је пожељан („Живео рај”), али рај овде има значај хране као елементарног обзира према гладном („Живео ован”). У тој анти-здравици са повицима („живео”) наздравља се „За гојазну земљу”, „За велику мемлу”, „За вечити мир”. У истом стиху који гласи „Умочи перо умочи веру умочи овна”, изједначени су гестови: писање – веровање – храњење. Зачудни израз „корумпиран кромпир” уноси социјалну, а не метафизичку динамику. Дакле, „корумпиран кромпир” је довољан за Вечити мир, што свакако може да изгледа ономе који је депривилегован. Тим се дотиче могућност социјално ангажованог читања прве песме *Засїалої*. Спој неспојивих речи „корумпиран” и „кромпир” код читалаца има хумористичан призвук управо због те неспојивости, тј. што речи припадају различитим регистрима. Исти спојеви који су носиоци упечатљивог поетског дејства налазе се и у текстовима које Вучо доследно пише као дечје поеме.

Такође, остаје простор за иронијско и хуморно читање свих ових стихова. Довољно је само задржати се на фрагменту „умочи овна” да се говори о хумору који „неприкладно” спаја радњу неприличну објекту. Или сасвим надреалистички вербални имагинаријум исказан стихом „Умочи ово око у ветар ветар у ветар најбољи крај” који тражи замишљање слика – имагинирање.

II

Друга стофа представља привидну целину. Исказ је проширен у односу на прву песму која се заснивала на „скраћено[ј] употреб[и] или ’уским’ синтагмама” (16). У суштини друга песма пред читаоце поставља више препреку у погледу тегобне

тематике око које „кружи” и о чијој ситуацији изломљено сведочи, него што се у њеним исказима не хомогенизује смисао. Могуће је из њеног осетљивог садржаја извести одређене претпоставке о мотивацији за њену фрагментарност, недореченост или смисаону незаокруженост. Информациони канал је пресечен јер лирски субјект поседује информације које нам не изриче. Субјект је самозатајан и у сопственој онемогућеној способности општења, скоковито је заигран у језику који за њега није игра, већ збиља. Језичка игра је само за нас читаоце којима безбедна читалачка инстанца обезбеђује комфор. За лирски глас није по среди игра јер не може да се прекине и замени нормалним општењем. Може бити да је то због трауматичног искуства инфантилне свести која *и* *то* не може да саопшти у целини. Такође, можда овај глас подразумева да познајемо информације које би нам расветлиле чињенице и дале праву слику, па ода тле редукује тај исказ. Ускраћени смо за откривање ко је тај глас који се обраћа. У највећем броју исказа обраћа се самом Хумору Заспалом. Узевши целокупност текста можемо рећи да је глас који се обраћа и приповеда близак повлашћеном имплицитном аутору, као и да се путем тих обраћања конституише делимично диференциран лик Заспалог. Разлог зашто се обраћа њему треба потражити у томе што Заспало још није ентитет за себе. Он је дисперзиван стога што је персонификација бића које је у раздобљу од раног детињства до младости. У каквом су односу овај повлашћени глас и Хумор Заспало биће могуће претпоставити у наредним песмама.

Прва строфа друге песме шокира атмосфером („Ноћи су зујале зукаре / Зелене муве мртвачке”). Али није само атмосфера, ту је и догађање које је презентно, сачињено да изазове саблажњење („То силују малу девојку / На црте крте играчке”). Повежемо ли прва два стиха, ово „то” разоткрива и изједначава атмосферу са догађајем, али пре свега и звучну релацију са визуелном. Прва два стиха подређена су догађају, губљењу невиности у насиљу, али то детету чине играчке, не људи; неизговорена радња „сечења” призвана је асоцијативно („на црте”) и

акустички („крте“). Иначе, друга песма је у целини заснована на тмурној атмосфери и негативно одређеним знацима – „крз срца протурили пушке“, „Поврстили покрстили погане њушке“ и „Облачили повлачили развлачили репове“ – што је још један допринос њеној вертикалној кореспонденцији. Затим се појављује глас који се апострофично обраћа некоме, вероватно самој жртви, малој девојци, или некоме ко је видео догађај. Реч је о позиву на признање оцу: „Кажи тати / Ноћ се клати“. Ноћ је и даље време обраћања, мада се „клати“, измиче и упорно траје. Онда имамо стагнацију у времену („Узалуд чекаш“), али то време постаје само „просто напросто време“, другачије речено, време без садржаја. Имплицитни аутор се обзнањује директним обраћањем у стиховима: „Па легни мој голи Заспало у ову козину влажну / Полегни полегни алго“. Доводећи у везу Заспало и алгу исказана је „флорална“ дифузна природа онога што „голи Заспало“ представља.

Кидање веза смисла које је овде на снази, евидентно чини се да потиче из тога што остаје непознато да ли су искази припадајући већем броју гласова који заједно чине какофонију исказа око истог случаја/догађаја, или од јединствене перспективе која посматра и вишегласно се обраћа различитим инстанцама: малој девојци, неодређивом субјекту реченице – „Животињо ружо просто напросто курво“, *њеном* голом Заспалом, алги. Завршног значења нема, али ако имамо у виду читаочеву склоност да спроведе „инерциони ход смисла“ без обзира на снагу и реалну расположивост чињеница у тексту, остаје важећи један или више прихваћених интерпретатива друге песме.

III

Заспало има за карактеризацију одређујуће име. Он је „заспало“, али у песми се експлицира да има и „срце хуморно“. Заспалог трајно муче буве, па ће трећа песма почети питањем: „Да ли те још муче буве Заспало“. Хумор Заспало се одређује ситуационо, дакле крајње посредним путем, што је у основи

изразито хумористично: „но императивни облици, са свим својим глаголским значењима и, тиме, назнакама неке акционе ситуације, нуде смешне обресе и потпуно дифузно обличе 'јунака' ове песме” (19). На другој пренесеној равни може се рашчитавати метафорично значење подсећањем на мотив мува, јер пре тога смо видели како заправо звук јесте најава насиља. Према томе и мотив напасти мува има симболички негативан пред-знак. Дакле, постоји одређени импулс песничке метафоричке конвенције (ако се употреба метафоре и друго „дупло дно значења” може сматрати за конвенцију песничког текста). Милица Николић оцењује да је трећа песма „смисаоно најнекохерентнија а најдоследнија у апсолутној апсурдности вербалних исказа” (19), свдећи је на само два кохерентнија места, метафоричку („Силазе хијене бесани банкари”) и надреалистичку слику („Силазе уши руже и жандари”), за које каже да могу релативно функционисати као целине. Ипак, нешто кохерентније значење може бити саображено тумачењу по коме три фрагментарне целине (три строфе) саопштавају дисонантни гласови (великим словима се наводи стих „ГЛАСОВИ ГЛАСОВИ ТУЋИ ГЛАСОВИ”). У првом фрагменту (1. строфа) говорна инстанца се обраћа Хумору Заспалом. Он се зазива, и то активистички и атавистички, на преврат („Поквари онда свеноћ [...] / Растргни поједи забoga Заспало”). Други фрагмент (средишњи двостих) заправо је уметнута латинска изрека која у извесном истражном поступку представља питања на која треба одговорити, сродна реторском питању из претходне строфе („Зар не? Зар не?”). У трећем фрагменту (трећа строфа) опет се враћа инстанца која се упозоравајуће обраћа Заспалом („Силазе силазе силазе Заспало / Ко ће бити бржи? Ко ће бити бржи?”). Песма у целини нуди „нека задовољења инерционим захтевима нашег примања исказа песме” (19), која потичу од непоузданог имплицитног аутора који је уградио својствено себи провизорног имплицитног читаоца каквог га препознајемо у тексту. Реч је о потреби читаоца да успостави наративне релације упркос већ признатим читалачким препрекама. Стога се може закључити

да се песма креће следећим тематским линијама: позив Заспалом на побуну/раскринкавање (а чиме „заспали хумор” може да се побуне осим буђењем и хумором) – обезличено спровођење истражног поступка – гласови упозоравају Заспалог на приближавајућу опасност.

Позивања Хумора Заспалог не могу бити само „апсурди варијанти у успешној бурлескној игри” (19) без могућности да се разуме њена заговарачко-побуњеничка потка. Неминовно, у својој смисаоној тежњи да задовољи основе значењске извесности, емпиријски читалац од разноврсног звучног лексичког материјала конституише смисао без оградe да ли је релевантан и легитиман или ипак невалидан. Пошто је слободно конструисано значење песама једино и могуће, питање пуноважности таквог „учитавања” смисла се не поставља као случајно већ као супстанцијално за разумевање текста.

IV

Четврта песма не наставља започети низ у коме је Заспало централна фигура. Састоји се из неколико надреалних „прича” чија је смисаона веза директно непознатљива, осим евентуалног прожимања симболичко-амбијенталног зрачења и фрагментарно-догађајне синхроније. Смисао целине је одређен протежним песничким сликама које се осамостаљују, мада никада сасвим своје „у хомоген[ом] низ[у] немогућег” (20). Вучово „хуморно-бурлескно певање” граде издашне надреалистичке слике и спојеви. Ту кроз уста улице цури спаваћа кафа, на пантерским рукама бабице се порађа трула жирафа, плућа су од беле хартије, дрво би могло да запали читаву шуму, једно дете је глодало бачену коску.

Прва слика лоцира простор „кроз уста улице” као градског екстеријера и „у постељи немира / Под обрвом кржаве тамнице”, чиме се спаја јавно и приватно/интимно; временско одређење је ноћ. Другу целину чине две строфе чији је заједнички именитељ фигура детета: инфериорно, немоћно дете у

понижавајућем социјалном положају исказано прошлим временом („Једно је дете у воску / Најнижег варошког реда / Глодало бачену коску”), и супротна томе слика детета која је исказана потенцијалом („Једно би дете могло / (Када би само смело) / Да закоље читаво село”). Дете се нашло у процепу између онога у каквом је положају било и могућности за оно што дете може учинити у знак одмазде. Један гест анималности приписан је детињој природи која је суспрегнута само из страха, док се у песми не доводе у питање његове снаге. Тако ове прве три строфе, окупљене око мотива детета у два одраза – позитивном и негативном – чине једну компатибилну натцелину.

Затим следи средишња (4.) строфа (терцет) која дели песму на два дела, а она је самостална у односу на остатак песме по изрицању у Ја лицу („Сву ноћ сам под скутом станице / Са плућима од беле хартије / Чекао закуску срца...”). „Закуска срца” означава послатицу која није за тело, већ је реч о емоционалном садржају. У пасивности чекања обзнањује се имплицитни аутор, јер он је „Са плућима од беле хартије” што је свакако радни материјал једног писца. Изједначавајући плућа и белу хартију поистовећује дисање са писањем.

Другу половину песме обједињује мотив дрвета, и то опет у свом позитивном и негативном лику: 1) „Једно је дрво на друму / [...] Чувало ужасну шуму” – дакле издвојено дрво као човек појединац насупрот множине шуме као колектива може дати друштвену димензију овој песми. 2) „Једно би дрво на друму / Могло када би хтело / Да запали читаву шуму” – чин пожртвованости дрвета сада је изокренут у негативан чин, премда двоструко модално исказан. Дрво, као и дете у неколико претходних стихова, у себи чува потенцијал да спасава, али и у себи чува ватру којом би могло да се окрене против „ужасне шуме” од које потиче. У низу стихова „дрво” и „шума” садрже персонификовано и алегорично значење које упућује на јединку и друштво.

Типични Вучовски хумор се и остварује у низу апсурдних поенти. Задржавајући се само на надреалистичким сликама

побројаним на почетку овог одељка о четвртој песми могли бисмо говорити као о „бурлесци за децу”. Дете и дрво такође представљају „јунака” ових кратких фабула што је необична, али младалачком доживљају привлачна тема. Свако интерпретативно продубљивање текста, на начин како смо то чинили у овој анализи, усложњава значења и прилагодљивост текста различитим узрастима. Са усложњавањем значења неминовно је потребан искуснији читалац, а методички сегмент рада на тексту треба да буде организован према нивоима и спирално.

V

Пета песма настаје сасвим хибридни поступком. У њој се изједначавају поступци сложене надреалистичке лирске песме и деривацијом/редукцијом добијени поступци песме за децу проистекли из те поетике. Иако песничке слике нису повезане у уобичајеном реалистичком смислу, представљају извесну ликовно фабулирану целину. У песми се лирски глас (имплицитни аутор) обраћа различитим ентитетима, али у првом реду „голом Заспалом”, који се качи на („последњи предсмртни”) трамвај „Који на једној јединој нози долази кроз (узалудну) ноћ”. Заспалом се апострофира да „На клупу до њене бутине стави своје сломљено око”, или аналог у петој строфи где се голи Заспало качи на последњи чунак „Који са једним јединим крилом долази кроз узану ноћ”. Заспалу се саветује да на кантар до њене слабине спусти свој сломљени пупак. Аналогни али незнатно измењени стихови омогућавају симетричност песме и тиме њено лакше разумевање. У том обраћању Заспалом, а у вези са анонимним женским ликом, разоткрива се скривена љубавна алегоричност песме.

Тежиште се још гради на мотиву ноћи, што је повлашћено време целог циклуса. Занимљиво је такође понављање изокренутог конвенционалног поздрава („И реци јој реци јој лагано: *желим ти тиешку ноћ*”, ауторско истицање), које истовремено

личи на дечју шаљиву игру речима, али има и дубљи смисао по коме у изврнутом алогичном свету анти-вредности и аконвенције добијају своју доличну вредност.

Асоцијативним низовима на свим нивоима долази се до спајања неспојивог, односно укрштања. У те низове спојева спадају искази: глисте се растегну и направе на глави чунак, желатини који *иће* крију од мене, зеница мека неподешена за браве живота, микроби који чекају унакрст на златном тепиху ложе, шупље дрангулије вена. Посебну пажњу треба посветити стиховима који отелотворују овакав поступак „укрштаја”: „Тешку ноћ желатини / Који те завијају *унакрст* и помамно крију од мене / Тешку ноћ зеницо мека неподешена за браве живота / Главо расечена *унакрст* овешталим амом самоће / Бубњеви који спавају *унакрст* под гипсом твоје металне коже / Микроби који чекају *унакрст* на златном тепиху ложе” (ауторско истицање). Учестала употреба прилошке ознаке „унакрст” може се посматрати као спонтано ритмички понављани, али ипак индикативан и последични детаљ на коме се управо одржавају поетичке интенције (24–25).

Наведени стихови носе и одређено значење важно за однос лирског гласа који обзнањује евокацију и његовог голог Заспала. Наиме, Заспало је близак опредмећеном или оживотвореном бићу детињства, и то конкретног детињства самог гласа који га зазива, свестан да негативни облици на животном путу („желатини”, „гипс металне коже”, „микроби”) удаљавају и чине недоступним („завијају [...] и помно крију”) извор детињства. Поглед онога који је остао у детињству („зеницо мека”) неподешен је за улазак у зрелије доба („браве живота”).

Лирски глас / имплицитни аутор сасвим је чулно обдарен према, за њега интимном, Хумору Заспалом (који је можда само његов лик из младости, или сам остатак младости, односно сама младост у њему садашњем). Чулна обдареност Вучовој поетици омогућава оно надреалистичко сондирање и експлоатацију простора/терена који су тешко дохватљиви – надземље и подземље, подморје, анимални организам, вегетална бујност и

флоралност, алге, лешеви, свет микроба, матавуља, парафина, карантина и сл.

Кључ тумачења пете песме налази се у њеном поетском поступку. Поред „поетике укрштаја”, Милица Николић истиче да је пета песма ликовно конципирана тако да готово сваки стих представља једну надреалистичку слику. Она је преводива у успешни ликовни колаж, али је истовремено и „вербални колаж” (22). Постоје елементи у песми који се не би могли дословно пренети на ликовни језик, „али би се, уз мањи напор објектно усмерене маште, успешно могле сликовито представити” (23). Ауторка приступа теми методички разматрајући рецепијентске могућности разумевања песме: „Одмах је јасно да се неке од ових апстрактних метафора не могу дословно превести у слику, али би се очувањем једног члана и изостављањем или заменом другог лако могло остварити ликовно транспоноване” (23). Када истичемо ликовност песме, коју Милица Николић такође елаборира, имамо у виду каузалност ликовности као отелотворења и пријема текста код читаоца преко обзнањивања значења. Тиме смо у основи рекли за пету песму циклуса да је рецепцијски изузетно проходна захваљујући пластичном сликовном изражавању.

Посреди је залагање за селективни механизам „осветљавања” и „искључења” одређених информација како би се доживело и разумело тежиште и „из” тог места у тексту проширио у свеобухватнији текстуални исказ. Селективни механизам предност у овом случају даје рецепијентској позицији, што је посебно оправдано у оваквој врсти текста, али и уопште у сваком тексту са којим треба успоставити читалачки дијалог одричући се његове претпостављене доследности. Методички пут који имамо на уму када мислимо на селективан приступ сложеној синтакси песме демонстрираћемо на примеру стихова пете песме. Наиме, песма се конструише кроз неколико поступака: 1) Фразеолошки исказ *желим њи лаку ноћ* изврнут је у свој негатив „желим ти тешку ноћ”. Овде ће „тешка ноћ” бити упућена многим ентитетима; на пример, желатинима као негативном ентитету који

крије Хумора Заспалог од лирског субјекта; деловима тела, као на пример зеници која је припадајућа „сломљеном оку” Хумора Заспалог, што сугерише да је Заспало ипак припадајући самом лирском субјекту и са њим у тесној и двојничкој вези; глави и бубњевима „под гипсом тво- / је металне коже”; „кљака[вој] ру[ци]”, „буха[вој] кичм[и]” и „килаво[м] срц[у]”. Делови тела субјекта су апострофирањем издвојени и наглашени, те се тако чине да су аутономни. 2) Конституентски склоп се усложњава дисперзивним нагомилавањем асоцијативног низа који би се могао рашчланити, сублимирајући их у целине као одговоре на могућа питања која су покренула тај асоцијативни низ. На пример, стихови „Качи се мој голи Заспало на последњи пред- / смртни трамвај [...] стави своје сломљено / око [...] / И реци [...]” настављају се стиховима добијеним као одговор на хипотетички постављено питање → *Kaga?*.

Када се глисте растегну и направе на глави чунак / Кад ти се закоре уста туткалом спарених паса / Кад ти се на образу скупе семенке покојне / пећи / А од горе до доле кад полете густе кабасте / Сукње / Гломазни убрадачи запонци ремици и узде.

Овај текст, користећи се нормативним синтаксичким склопом, чува комуникативну алогичну ситуацију и могуће растакање имплицитног читаоца, зарад очувања смисла текста.

VI

У шестој песми циклуса, иако се не помиње Заспало, као да је интимно обраћање њему и даље на снази: „Алал ти млеко пурпурићу мој!”. Лирски глас који му се обраћа је бремент искуством за разлику од млађег Хумора Заспалог. Евидентно се и у шестој песми поставља као саветодаван; даје неку врсту упутства за (дечју?) игру: „Циљ је да прођеш кроз стандард-пекмез старих гробова / Да прескочиш без воље пекмез поље густих ровова / Циљ је да провучеш кроз фобију-песак-пекмез лењих волова / Твој ситни мрављи ход”. У овим стиховима само

је форма преузета из правила/упутства за деčју игру, док сама означава линеарни пут одрастања – друштвену генезу кроз коју сви пролазе („стандард-пекмез”), што подразумева одређено уништавање и конзервирање духа детињства. Одрастање које се поставља као циљ за Хумора Заспалог метафорички се представља као (бојно?) „пекмез поље густих ровова”, које треба „да прескочи [...] без воље” упркос недораслости том задатку („твој ситни мрављи ход”). И остатак животног пута у другој строфи приказан је као хијерархија, само сада не као хоризонтална (линеарна) већ као вертикално устројена, на чијем се крају пролази „Кроз седам звецкавих школа”.

И пета песма је била алузивна, на исти начин водећи тумачење према теми одвајања од детињства оличеног у лику Хумора Заспалог. За лирски субјект управо је Хумор Заспало некада постојећи идентитет од кога се одвојио. То одвајање није укинуло сасвим Хумор Заспало, што је и субјект песме довело у евокативни однос према персонификованом детињству/младости. Тако лирски глас у петој песми алудира на чин рођења („спусти свој сломљени пупак”) или на неспремност да се суровост живота прихвати („зеницо мека неподешена за браве / живота”).

VII

Последња, седма песма има „диспарантни и хетерогени исказни аутоматски карактер” (27). Почиње евокацијом крајње апсурдним и смешним појавама какве су „трепавице узалудне шуме” и „распасане лапавице неба”, а наставља се стиховима – „Покажи дечици туђој и својој / Покажи деци како дете уме / Кад стисне у хору протеране зубе / Да мокри на тубе”. Тешко је успоставити иоле кохерентан смисао. У стиховима нема могућности ликовног транспоновања, па стога песма остаје са друге стране границе књижевности за децу, или управо на месту где се млади читалац разуме, раван зрелом читаоцу. Премда је лако исказати бојазан поводом претпостављених идеја

песме, оне се могу кретати према линијама ангажовања у коме је употребљена фигура детета, које притиснуто конвенцијама и нужностима „уравниловке” („у хору”) које одрасли спроводе, треба да искаже побуњенички став („како дете уме / (...) / Да мокри у тубе”). „Овом повезаном неповезаношћу [...] дошли смо до последње варијанте апсурдног казивања” (28) – рећи ће Милица Николић.

Зарни влач

Већ смо поменули легитимне могућности разумевања Вучовог текста, које у фрагментима *Хумора Засїалої* добијају свој најрепрезентативнији облик тако да сâм језички склоп не удовољи ниједној читалачкој кохезивној сили по којој текст носи смисао и/или даје акустичко подударање. Такође смо потенцирали да су у случају таквог текста изједначени млади читалац и онај искусан јер су њихови „алати” за разумевање у великој мери немоћни. Стога, читаоци без обзира на њихово искуство заузимају тек тада једнаке позиције.

Као репрезентативан пример оваквог типа текстова могле би бити анализиране две песме под називом „Зарни влач”, од којих ауторство прве песме припада Александру Вучу, а друге Матићу. Обе су првобитно објављене у *Алманаху Немоїуће*. Прва песма налази место као последња осма у циклусу *Хумор Засїало*, док Матић другој песми даје место у *Баїдали*. За Вучову песму из „Зарног влача” у контексту циклуса *Хумора Засїалої* може се сумирати: „Ослободивши се сваког смисла, песник је ослободио свој хумор до краја и дао достојну завршницу, идући збиља *ad absurdum*, својој замисли, начинивши тако од ’Зарног влача’ не само поему апсурда већ и поему о апсурду” (30).

Вучов „Зарни влач” се не одриче акустичког слоја дела. Присутна је расута неправилна рима (влач – плач, брод – ход), низови неологизама насталих по истом принципу (јошујем, вишујем, тујем, самујем, титујем; хлеблави, ноћлави; језаћу,

данаћу; лешни, летни, разбијни, падни; јутрај, перјај; „ево евује и ледује”), понављања („ја лешно жив / ја лешно жив”).

Његов поступак није заснован на смислу већ на не-смислу. Он не почива на аналогiji, већ на потпуно слободном и неограниченом не-аналогном раду. Наравно, ту недостају елементарне аналошке одреднице, оне типске у односу на језичке врсте, јер иначе не бисмо били у могућности да разликујемо „намеру” изражавања, односно оне интенције без којих речи не би биле оформљене као речи. У Вучовим кованицама аналошки је конципирана флексија речи, њихов суфиксни део. Префиксни, коренски и онај који припада основи варирају у различитим слободама (29).

Прва песма „Зарног влача” је евидентно лирска песма која производи једно „класично” или типично осећање лирског изражавања. Обриси који сугеришу такво читалачко осећање могу се разумети већ као кодови књижевноисторијски потврђеног лирског/рефлексивног идентитета. Такви обриси се препознају у првом лицу које сведочи свој рефлексивни карактер, иначе стално у покрету као што је то био лирски приповедач и његов Хумор Заспало у истоименом циклусу. Евидентна је узалудност заснивања смисла (живота, текста, уметности?) у стиховима: „Реком кућујем зид / и горки хлебави јед / црвавим хлебави јед”. Такође, лирски „приповедач” исповедно сведочи да ће нешто учинити („данаћу” и „језаћу”) у непознатој темпорално-спацијалној не-одређености („кроз ноћлави тупи влач” и „кроз јатни травни плач”). Лирски глас речи „влач” и „плач” узима колико есенцијално толико и метафорично, придајући им по два атрибута („ноћлави тупи” и „јатни травни”) од којих су три настала неологистички од именица које су изузетно фреквентне и симболички потентне у српском језику (ноћ, јат[o], трав[a]). Овде се отприлике и налазе границе свега што се може логички-каузално *расилесити* у Вучовој песми, а да не буде говор *йоводом* песме. На тај начин може се оценити да

најсугестивнија сиреалистичка остварења у ствари почивају на једној врсти „интерактивног” писања које покушава да докучи и дочара оно што се догађа у „аутоматском” сусрету између афективности што се манифестује у језику и логички-каузално, тј. „разумски” уобличене менталне опсервације као конвенционално схваћене свести (Braјović, 2013: 156).

Значењски нивои у њој Подвизи дружине „Пећ њећилића”

Читајући експлицитне и кроз наратив изведене јасне појаве у појми *Подвизи дружине „Пећ њећилића”*⁶² разумљиво је да је Вучов

дживљај детињства настао [...] у магми надреалистичке слободе, пркоса, бунта, гнева и опорости. Градећи своју визију детињства, он у средиште песме ставља потлачене дечаке који изражавају не само социјални бунт, него, и пре свега, бунт због свеопште егзистенцијалне потлачености света детињства. Отуда у његовој песми симултано теку многе бунтовне појавности (Миларић, 1969: 26).

Вучо је у „главном” тексту поеме, као и Матић у својим деловима књиге, субверзивно проткао поступке који омогућавају да се текст двоструко чита и вишезначно зрачи, не угрожавајући супстанцу поеме намењене деци, али и померајући поетички спектар у поље нових идеолошких могућности. Интерпретацијом

62 Поема *Сан и јава храброј Коче* се прво појавила под називом *Пућовања и аванјуре храброј Коче* у „Политици за децу” (од 27. фебруара до 21. августа 1930); *Подвизи дружине „Пећ њећилића”* објављивана је у истом листу (од 16. јула до 15. октобра 1931, под псеудонимом Аскерланд) и значајније се разликује од самосталног издања из 1933). У случају обе поеме у интерпретацији се ослањамо на коначна издања: послератну поему *Сан и јава храброј Коче* и *Подвизи* из 1933. Код послератних издања *Подвизи* дошло је значајних одступања и ублажавања самосталног издања. У интерпретацији ту појаву узимамо у обзир, али се задржавамо на тексту међуратног ексклузивног издања. Песма *Полудели дициклеј* објављивана је у четири наставка у „Политици за децу” (18. и 25. септембра, 2. и 16. октобра 1930, в. Опачић, 2018: 24).

Подвића постаје видљиво да оно што се чини као тек функционална лирска дескрипција или просто дигресивни епизодни исказ који проширује просторе приповедања и маште, заправо је двоструко кодиран систем значења. Други значењски ниво вероватно неће бити на свесном нивоу препознат од читалаца којима је намењен, али ће неизоставно подсвесно деловати, а у моћ подсвесног надреалисти не сумњају.

Поступак је исти као у последњем колажу *Подвића* где је уметнута звезда која пледира изградњу социјалистичког друштва.

Метафора улице као мреже калкулала

Поема почиње лоцирањем радње у градском амбијенту, описом улице која се протеже „од излога бакалнице” и „мирисне бербернице”, даље, „Поред кућа и дућана, / крај кафана / Све до” девојачког института (Vučo, Matić, 1933: 3).⁶³ Не би се на почетку поеме, као појачаном месту текста, подробан опис градског простора могао узети само у функцији дочаравања поетске атмосфере, песничком урбанитету блиског простора. Реч је о улици и њеном положају. Она не мора бити посебна у односу на остатак града – већина улица у градском амбијенту, на већ описан начин, креће се међу одређеним објектима, зградама које чине град. Међутим, управо ова улица у којој се нашао институт за девојке се узима као репрезентативна за цео, урбанизацијом и капиталом, захваћен град. Бакалница, берберница, куће и дућан су објекти својине за које су везана својинска права; капитал који је превасходни власник свих односа приказан је управо у повезаности и распореду тих својина. Улица је узета симболично-метафорички као ток капитала који све повезује. Она је неопходна како би прича почела, на исти начин као што је неопходно да повеже капитал и учини га доступним и неутуђивим. То је иста она мисао Фредрика Џејмсона која је с краја 20. и

63 Даље ће у студији бити навођени стихови и остали прилози према првом самосталном издању Вучове и Матићеве поеме из 1933.

почетком 21. века добила „отелотворење” у свеопштем осећању да је лакше замислити крај света него крај капитализма.

Разиграним *дечјим* стихом „Улица је ова крива” гномично се сажима дефектност оваквог друштвеног „пута”, јер је капитал оличен у друштвеним неправдама, али уједно се прихвата као природно и једино могуће уређење, попут реке „Која својим током врда” (3). Вера у „природност” капиталистичког уређења света је оличена у опису улице која, иако „крива”, „врда” свој пут између објеката неotuђиве својине. Али на почетку поеме није узета бакалница у целини, већ је само *кадриран* и *зумиран* један њен специфичан део – излог бакалнице „где се диже пирамида покривена чоколадом”. Дакле, њен заводљив део, онај део који својим излагачким простором ствара жељу за улазак у радњу и за учествовање у односу размене према *пирамидалном* уређењу. Изложбени простори су само наизглед приступачни. Суштински, они остају затворени за заједницу и у поседу „другог”. Ту је и мирисна берберница, атрибутивно *мирисна* такође у служби заводљивог чулног предзнака, али и она „чека” да наиђе човек с брадом, муштерија. И пред овом фирмом „мрда / Као сунце тањир жут” (3). У урбаном амбијенту неизоставна кафана представља привилеговано место за забаву одраслих. Унутрашњост излога и кафана представљају забран за деchју жељу која се скоро може *ојредметити* у назначеним стиховима који заузимају деchју перспективу, али тако посматрано, и тањир представља симболички жељени предмет за гладно сироче које се храни у народним кухињама. У случају бербернице, поглед је одузет субјекту („муштерији”) и приписан берберници која је персонификована (на углу чека да наиђе човек с брадом). У спречи приватне својине, капитала и института, споја профаног и сакралног, деца се подвргавају догми и изолацији.

Карактеризација главних ликова поеме

После увода у простор следи каталог јунака поеме, „пет дечака, пет вештака” реалистично су засновани. У каракте-

ризацији дечака може се видети заступање свих обезвлашћених и оних који су изван проскриптивних форми понашања и друштвеног укуса. Њима, по већ утврђеној поетичкој надрелистичкој склоности, треба дати глас.

Случај Краке одмах треба да демантује и прокаже једну уврежену друштвену представу оличену у „мотивационом” гномском исказу, што доводи до деконструкције сваке поставке о народној мудрости и вредностима једног друштва и њеног општег мишљења. Ово место у тексту одговара истом поступку који се спроводи у Матићевом предговору поеме. Чувен је Вучов стих који одражава антипедагошки став – „суви, глуви буквар по школама децу учи” (4). Управо, случај Краке демантује неколико сазнања, на пример, „Да је сваки занат златан”. *Мудросџи*, да „Занат нико не научи / док се добро не намучи...” или „Без алата ни заната”, порекнуте су као лицемерне и лажне. Оне су демагошке флоскуле или *йсеудомудросџи* јер их изговара мајстор Лазар, којег видимо у сцени како лежи док шегрт напорно ради. Лазар је сурови стари бравар, уз то га грдно бије. У следећем приказу видимо га како скупља пазар, „У фијоку паре слаже” (4). Мајстор не изговара само изреке. У једном целивитом исказу крајње спонтано спаја народну мудрост и питања практичног живљења: „Шта ће теби, Крако, плата? / Шта ће теби зимски капут, ципеле и топла капа” (4). Мајстор за пример даје и неког трећег који увек треба да послужи као узор и тиме поручи да је то што Крака тражи ствар луксуза, а не истинске потребе. На тај начин у дејој књизи, као у каквом *радикалном водичу кроз (анџи)кайџиџализам за џочџиџнике*, импрегниране су основне идеје света експлоататорских односа. Овде је реч о стратегији да повлашћени увек своје директно подређеном указује на некога трећег који је више обезвлашћен и лишаван од њега или других њему сличних. Појединац се подјармљује (али и дискретно упозорава) егзистенцијалном зебњом, али и распиривањем осећања зависти према другом обезвлашћеном, који се представља као кривац за положај првог обезвлашћеног.

Њоре (Њог) је окарактерисан као веран друг и неко ко ни по коју цену неће напустити свог пријатеља. Низом поређења која нису уобичајеног типа већ изражајно експресивног, са асоцијацијама које су сасвим поетске, изграђен је нетипски карактерни лик: „Брз је као љути талас, / Лаган као чамца дно, / Стрпљив као стари алас / И тврд као морска со” (4). И његов посао је тежак, јер је у маргинализованом положају детета радника у фабрици трикотаже (погрбљен чисти патос цео дан). Дат је положај и других одраслих запослених и то једним детаљем – помињањем машина; машине су метонимијска замена за људе. Машине, односно људи, „плету вуну нит по нит” (4). После рада долази гладно вече када се глад не може утолити. Апетит детета је физиолошка функција чије се укидање тражи. Тачније, свака глад је одређена као бесфункционална, посебно глад радника, те узвратном спрегом дефицитарног а жељеног недостатак се надокнађује у прекомерности. Служећи се хиперболом у описима задовољења глади, аутор ће посегнути за поређењем дечакове глади са утољавањем глади код највеће од свих животиња („као риба кит”). Тиме се показује мера потребе, али и још више мера онога што је испуњење (дечје) жеље. Међутим, даље у развоју алегоричног сновиђења открива се права „глад”, а то је освета према експлоататору, односно поравњање неправде: „Да постане риба кит, / И ко трамвај или ласта, / Преко брега или пласта / У фабрику да домили, / Па да своје бесне газде, у кошуљи без капута, / Једном махом све прогута, / Да би најзад били квит” (4). Исказана представа о осећањима и мисаоним опредељењима детета свакако није конвенционална; она је део револуционарне социогенезе свога доба, али и подсећа на дечје маштарско поимање како се супротставити злу.

Јова је сањиви дечак коме играчке и игра нису омиљена ствар и није жељан да буде са друговима напољу. Он је окарактерисан као лик који је у реалности сасвим могућа природа детета. Остали дечаки у дружини су такође реалистично засновани. У епизоди која уводи Јову, друштво није експлицитно изложено осуди. У овом лику видимо представника деце усамље-

ника. Сањивог идеалистичког духа има чула за танане ствари и својом особеношћу другачији је и од одраслих и од деце. Његов идеализам је приказан потребом да на дневној светлости посматра авионе „Како преко ведрога неба лако лете” (5). У односу на другу децу и одрасле он нема страха. Одрасли су склони томе да вире кроз рупицу од јоргана и да стрепе „шта то мрда, шта се шири / Са свих страна?” (5). Стрепња и страх су екстернизоване на дечји начин у лику створења која деца замишљају: неми дуси, вампири, ноћне бубе и лептири. Овај јунак је пријатељ управо бићима која су извор страха и стрепње, „јер одавно њега знају и познају” (5). Бића ноћи, која су са друге стране не само стварности већ и познатог, „ко доброг свога друга слушају га”. Активирани су мотив и симболика ноћи (после дугог радног дана), која има посебан статус у надреалистичкој поетици. То је време када се у дечаку буди „Тајанствена нека моћ” (5).

Мита, за кога се каже да је неустрашив, познат је под другим погрдним надимком – Буља. Добио је надимак због својих крупних (буљавих) очију. Његово право име је за већину непознаница; надимак сугерише да је замагљен дечаков прави идентитет. За разлику од Јове коме су придодата тајанствена својства, Буља је окарактерисан физичком способношћу да се вере по дрвећу. Међутим, и та особина својствена већини деце, онеобичена је. Дечак се смешта у одређене контексте који су типично дечји, први измаштан и други реалистичан (6).

Последњи, пети *Њејлић*, „Ђођа-вођа”, истакнут је по снази, смелости и упорности, односно, решености да се побрине за своју дружину упркос свему. Карактеризација овог лика је изнијансирана у неколико сажето формулисаних стихова. Она није извршена преко поступака јунака, већ у форми каталога, што свакако оставља прилику да ликови постану шематизовани и једнодимензионални. Упркос томе, препознатљив је управо лирски формулисан опис који сеже у до тада неспојиве описе особина: „Као бријач Ђођа има витак и наоштрен ум / Шамар врео / Као пламен, / Нарав љуту као рум” (6).

Поред тога што је појединачна карактеризација дечака јунака успела, сви они обједињени у једну дечачку скупину представљају један лик, што је у складу са жанровима дечје књижевности коју тематски окупља идеја дружине, али и у складу са тим да се све особине атомизирани на ликове поеме налазе у једном претпостављеном детету читаоцу, које је свакако пројекција пожељног друштвено освешћеног детета, тј. *gruīa*.

Док се дружина дечака окупља код института, у институту се одвија окупљање девојчица, штићеница ове установе. Међутим, ово друго окупљање, за разлику од првог, није добровољно. Оне су окупљене по висини, редом поређане по боји косе, од тамне до светле, чиме се сутерише још једна неодржива, неприродна хијерархија деце и људи. За то време собе института одјекују „ко пећина нека шупља” (6). И ови звуци ће утихнути под строгом дисциплином и догматизмом. Атмосфера која је описана у институту је застрашујућа и само игрив лак стих и слободна рима ублажавају слику простора казамата. Калавестра ређа девојчице по својој хијерархији у „Огуљене, гадне, тупе, / Поређане старе клупе”. Чак је и појава сестре Калавестре застрашујуће сетна и жалосна и одражава велику патњу одрасле жене. Калавестра „Тихо ко да не сме ногом да притисне земљу јаче, / Са очима водњикавим ко да целог дана плаче, / Забраћена крутим платном ко да хоће да се гуши, / Са корнетом који клима уштиркане своје уши / Стара сестра Калавестра извирује из свог кута” (6). Индивидуализовани негативан женски лик и њена људска страна, која призива емпатију младог читаоца, шаљу поруку о системском проблему да људи можда и нису зли по себи, већ друштвено условљени и тиме, у основи, несрећни.

Мир који влада у институту је несносан. Враголаста Мира упоређена је са дирком на клавиру који „већ одавно нико није сео да засвира” (7). У тој метафоричкој слици читава се свет заробљеног детињства. Враголаштво девојчице се потврђује тиме што је хтела три пута да побегне „преко зида”, али и друге њене особине духа попут храбрости, домишљатости, упорности и сл. Иако Мирина улога подразумева да је она предмет освајања,

односно ослобађања, попут унапред пасивне функције у бајци, девојчица је карактером и судбином једнака и про-активна, у великој мери индивидуализована саучесница дечака. Њену карактеризацију треба сагледати у светлу остварености ликова дечака и у односу на, текстом и колажима, сугерисан узраст девојчице Мире. Наиме, она је значајно млађа од *Њејлића*. За дечаке она је дивно биће према којем су заштитнички настројени. Институт је још једном показан као фантастични уклету замах; фантастичан по томе што не постоје мердевине којима се доспева до њега као у бајкама, нема да се нађе уже, „за инат штрче оштре, густе пузавице, / Бодљикаве беле руже” (7). Међутим, и овде се може препознати подтекст народних бајки, на пример „Трнове Ружице” или бајка „Чардак ни на небу ни на земљи” где се најмлађи син спасава из чардака опутом низ коју се спушта. Једно Мирино бекство има изразито хуморни карактер: Мира је покушала да побегне у цаку кромпира кроз капију манастира, међутим, планове је осујетио препредени лисац Гуга („кад износи празне вреће, / Сваку својом сувом руком опипа и добро стегне”, 7). Калавестра и њен помоћник приказани су гротескно као сличне *мефистиофелске* фигуре, тобоже у служби бога.

*Приповедни њосџуџи у Подвизима у односу
на дочаравање радње и њросџора*

*

Вучо нарочиту пажњу посвећује дочаравању приповести о подвизима дружине дечака и једне девојчице у временском току и просторној живописности служећи се различитим приповедним поступцима. Превасходно циљ је да се простор поетски остварује, а не да се прецизно и реалистично прикаже, док је време означаavano у функцији фабуларног тока. Крака једва чујно шапуће Њори на лево уво:

Погле онај прозор [...] А кад прећеш степенице / Крај прозора што пролазе, / Угледаћеш мрачан ходник где се собе све налазе / И на чијем крају има / [...] / Један врло тесан шпајз. / У том шпајзу, с десне стране, леже осам лубеница, / А са леве, чак у углу, где се крије комовица, / Стоји једна мала корпа, где је смештен парадајз, / Иза ове мале корпе, под шеширом, / Налази се црвен лонац; / А у лонцу, под тањиром, / На дну млека, / Лежи један мали кључ (14).

Просторни односи су у овом исказу дати детаљно, шапунтани као највећа тајна, што је и разумљиво јер мотивација указује на договор око осмишљавања плана спашавања девојчице Море. Поступцима којима је на почетку поеме приказана улица све до института сада ће овде бити обухваћен унутрашњи простор манастира: прозор → поред њега степенице → мрачан ходник са собама → тесан шпајз → десна страна шпајза (где је осам лубеница) → лева страна и угао (где се крије комовица) → мала корпа (где је смештен парадајз) → иза мале корпе под шеширом → црвен лонац → у лонцу под тањиром → на дну млека → лежи један мали кључ. Просторни елементи се акумулирају, од већих ка мањима и од даљих/почетних ка ближим/крајњим и ствара се илузија кретања. За тренутак када говорно лице (Крака) износи план, прецизне просторне одреднице само су замишљене и (ис)приповедане у тајности шапача. У својој основи развијен је и осавремењен поступак заводљивог бајковног приповедања. У жанру бајке такође се „појашњавалачким” приближавањем крајњег одредишта на коме се налази чудесно средство антиципира досезање предмета или попрште сукоба. У Вучовој поеми у трећем поглављу реалистички мотивисан предмет – кључ – замишљањем простора скоро да је опредмећен („на дохвату руке”), али и истовремено тај предмет се детаљном вербализацијом просторности удаљава. Мотивисаност да се појасне просторни односи – „поетизовани” оријентир – да би актери што тачније одредили циљ и добили га се, извитоперује се у заводљивом, мистичком шаптању, које је истовремено и одлагање откривања места чудесног предмета. Кретањем ракурса од

предмета до предмета („од прозора до дна млека“) одлаже се изговарање коначног места на коме се налази кључ као жељени објект, те уједно је и продужетак уживања у приповедању. На овај начин се истовремено остварује динамичко приповедање и лирско поетизовање.

*

На почетку петог певања уочавамо поступак транслационог кретања где се око прилошких одредби места и времена граде слике: **време** – још вечерас, „чим се сунце замумуљи и протегне / И кад одмах после тога сва учмала варош легне“; **простор** – „кроз ону црну рупу / Од подрума“ → „Затим поред влажног зида“ → „Сред дућана / Преко пута Пеливана“ → „У излогу ове радње“ → „Изнад тегле густог слатка“ (24). С том напоменом што када се лоцира радња „преко пута Пеливана“ прави се дигресија о томе шта се у тој радњи све налази („Сред дућана / Преко пута Пеливана, / Сред дућана *што* *й*родаје раз-не звери / Исиуњене морском *ш*равом, / Орлове са *д*уилом *и*лавом / Голе *д*ришке кишобрана / И *й*омаду од банана.“, ауторско истицање, 24), што поступком усмерене акумулације омогућава да се слика усложњава и дочарава, да се текст гради попут мреже. Овим поступком текст се шири хоризонтално и вертикално.

Тако настају песничке слике које имају функцију да додатно појасне положај на коме се нешто налази. Оне нису неизоставне и независне, већ су додатак без кога је читаоцу већ дато довољно информација и без којих може да разуме главни ток радње, али је слика у естетском смислу примарна.

*

Посебно брижљиво су обликоване поједине епизоде поеме у којима се остварују приповедне технике које узор налазе у примени покретног кинематографског „ока“. У епизоди када се Буља појављује пред Калавестром спреман да спаси девојчицу Миру наводи се: „Врисну стара совуљага ко кроз тунел брзи воз,

/ Из једне у другу собу језив врисак прође скроз. / Полетеше са свих страна, кроз ходнике и кроз собе, / На врат на нос, голе, босе, / Уплашене девојчице” (15). Иницијални врисак Калавестре у простору се изједначава са перспективом динамичког кинематографског „ока”, које затим следи опис кретања звука кроз исти простор. Вербално се дочарава оно што се у перспективи може пратити као убрзана камера, која се креће путањом тутњаве и вриске у свеопштој пометњи. На исти начин као што путује звук кроз простор и перспективност „вербалне” камере ће следити ту путању, најпосле прелазећи на експресивну слику кретања девојчица: „Једне преко других скачу, / Циче, вриште, пиште, плачу, – / Чини ти се да ће сада једна другу да раздробе” (16). Надреалистички принципи ирационалног, сна, фантазма и параноје своју дечју књижевну реализацију задобијају у Буџиној драматично-страшној визији старих сестара које су сада постале бубашвабе. Поистовећивање католичких часних сестара и педагога са бубашвабама експлицираће Матић у свом доприносу поеми – у претходном међучину и њему пратећем колажу. У Вучовом делу епизоде атмосфера је развијена акумулирањем слике кретања жена-инсеката које долазе и одлазе „Из буџака, са плафона, / Из средине црне рупе / Грамофона... / Иза клупе...”, оне пузе, гмижу, висе”, „цуре као сузе” (16).

Међутим, згодан час за бекство је пропуштен, наизглед на шаљив начин. У први план је истакнута Њоретова мана да поседује неутољиву глад што је уједно и најпре глад очију, а не само тела и одлика је управо најнижих сталежа којима дечак припада. На исти начин као што је приказиван онај кључ техником зумирања и приповедног завођења, тако је сада ретроспективно „одмотавана” потрага до *џејлића* који је „кључан” играч у ослобађању девојчице Море и који је завршио – у ћошку тесног шпајза → поред корпе парадајза → на џаку од пасуља. Најзад, након његовог „лоцирања” биће приказан статичан и комичан „кадар”: „семенке и празне коре / око њега свуда леже...” (16–17).

*Вучово приближавање надреалистичких елемената
читаоцима у Подвизима*

*

У другом поглављу дечаци се окупљају на „пустој земљи”, што је антиутопијски простор, али ипак описан реалистично – *јразно* место где лежи поломљен и растурен стари цреп. У том дворишту, које постаје место за игру, сасвим обичне и одбачене ствари добијају нову намену у дечјем свету: чвор од крпа бољи је за фудбал од лопте, истргнуто дно од канте се баца даље од диска. Стваралачко преображавање неупотребљивог у вредно показује социјални статус дечака, снагу маште и дечје уобразиље. Дечаци срећу стварају за себе у малим стварима у апсолутној апотеози игре и стваралаштва. Најзад, показан је етички став сиромашног детета супротстављеног слици повлашћеног детета. Поменути апотеозу игре илуструје епизода када Ждера Њоре доноси у руци лопту, коју прво скрива као непознати предмет чији идентитет остали треба да погоде; они нагађају – јаје, зрела поморанца. Јова мисли за скривену лопту да је врабац. Није необична замена лопте и птице, не само због заједничког својства да могу да лете. Мотив птице, поменут и у предговору, и лопте умрежавају текст и имају субверзивно значење предмета који позива на игру, слободу и неспутаност. Око лопте настаје прави метеж и она задобија непознати правац, док дечаци желе да покажу како сваки уме да одбаци лопту боље. У том опису који има функцију да представи епизоду са живом дечачком игром, Вучо сасвим суптилно и субверзивно заузима вредносни став супротстављујући два пола – игру и мудрост („Ал свака је лопта пајак, / За трен ока мења правац; [...] Тако да ни мудри старац / Често не зна где ће пасти”, 9). Показује се како многоцењена мудрост, која се пословично приписује старости и која се стиче искуством, остаје немоћна пред непредвидљивошћу и лакоћом игре, те старцу остаје само да „Посрамљено чува тајак” (9). Није реч о афирмацији игре насупрот знања, већ игре као знања.

*

Занимљиво је поступање Ђођа-вође као предводника. Од Ђођа-вође – по функцији динамичког лика који даље покреће радњу поеме – очекује се да буде изузетан. Не штедећи себе („Нек се мучи, нек се пече / Нека стење”, 9; „Макар себи скрхо врат: / Не трпимо извињење”, 10), треба да се пење и дође до лопте на петом спрату, која се у игри нашла на крову института. Његово пењање уз зидове института и пад са врха у понор референца је на пад Керово Алисе у рупу.⁶⁴ Познато је колики је значај *Алисе* као надреалистичке лектире. Случајан сусрет девојчице Мира и Ђођа-вође повод је да се имплицитно поставе питања која надилазе наратив дечје књиге. Наиме, Мира описује дечака из своје перспективе:

Иако на твојој глави нема перја ни шешира, / А на твојем танком пасу не цвркуће сјај од мача, / Ма да иза тебе није привезано јако уже, / И у пркос свих балада, где се такав случај мора / Да откуца глува поноћ, / Ја знам да ми носиш помоћ, / И да хоћеш храбром руком да задржиш реку плача... (11).

Мира га доживљава као спасиоца, иако је заправо реч о пуком случају дечака који је пошао по загубљену лопту. Дечаку приписана улога ослободиоца није погрешна, иако му није била намера да је преузме. Дакле, улога јунака народних бајки, као ни „малог револуционара” Вучове и Матићеве поеме, не задобија се само освешћеним деловањем појединца, већ и случајем, чиме се не идеализује, не патрификује и хијерархијски се не поставља улога онога који ослобађа. Иако су сиже поеме, али и функција јунака, преузети из народне бајке, овим стиховима се детронизују типски јунак и заточеница из познате усмене литературе. Јунак у поеми нема мач, ни друге епске атрибуте, „и упркос свих ’балада’”, упркос општем књижевном жанру који је у подтекс-

64 „Са висине ове страшне / Поче као гром да пада. / Ко у понор тако срља, / Тај не мари што се прља, / Јер у паду све се хвата: / Танка сламка, гушчје перо, парче глиба...” (10).

ту авангардне поеме, овде не делује откуцавање поноћи којим се окончава моћ чаролије. Занимљиво је да петлићи разматрају озбиљно питање казне за тлачитеље, оличене у сестри Калавестри („Старој сестри Калавестри / Да прилепим врео шамар”, 12), што је у сагласности са већ отвореним питањем Њоретове освете онима због којих је гладан.

*

Мали Јова уснио је „чудновати један сан” (18–19). Формално то је *уметинућа* песма у поеми, дакле дигресивног је карактера, у форми засебног говора у трећем лицу.⁶⁵ У њој се нижу типично надреалистичке слике настале делимично техником аутоматског писања, делимично „колажирањем” сликовних фрагмената. Аутоматско писање и ликовна колажна техника су у великој мери подударајуће. Аутоматско писање је „вербални” колаж добијен „колажирањем” речи, док би ликовни колаж био аутоматско „конгруирање” слика. Познати Вучови стихови експлицирају се као дескрипција сна. Позиција стихова који описују сан даје одређени смисаони оквир који унапред оправдава то што не треба рачунати са извесним значењем следећих речи и песничких слика. У циљу читаочевог разумевања целина исказа о сну се мора разложити: (пред њим) жути салон – у салону (расте) трава – крава (има).

Испуњена низом сликовних конкретизација, целина песме се акумулира око речи „крва”. На крави су два шешира и два пешкира, а вербалним колажирањем шешири се преображавају у „црни облак” и „бели барјак”, односно пешкири постају „бледи гробар” и „џокеј модар”. Песма се завршава повратком на просторно одређење, апстрактно место сна у који се уплиће проблематична реалност. То истовремено значи повратак фабулативној

65 „А уочи тога дана уснио је мали Јова / Чудновати један сан: / 'Пред њиме је жути салон, / У салону расте трава, / Крава носи два шешира, / Један шешир црни облак, / Други шешир бели барјак; / Крава носи два пешкира, / Један пешкир бледи гробар, / Други пешкир џокеј модар; / Крава носи два тањира, / Из једнога ветар свира, / Из другог као киша, / У сузама од папира / И од једног меког плиша, / Стрмоглаво пада Мира” (18–19).

нити поеме. Тек под утиском надреално скројених снова, Јова се нашао у новим просторима „Далеко од целог света, / По шумици...” (19). Дакле, Јова, сањар и идеалист, из сна чији крај упозорава и побуђује страх прелази у простор који се може двоструко разумети, као реалистичан и као простор сновиђења, сличан оном неодређеном простору салона. Док салон има значење простора грађанског живота у коме је смештена пасторална животиња, шума је под утиском контекста сна, осим дословне шуме којом јунак лута, постала простор идеја. Управо ће ту дечак доћи на идеју о употреби луфтбалона, који је колико технолошко достигнуће свога времена толико и нереално и домаћаштано средство. Све то упркос непоузданости балона и могућношћу да се икарски страда.

Разматрани стихови представљају типично место надреалистичке песме у песми за децу. Тешко би се могла замислити већа поетска целина у којој би доминирали само овакви доследно надреалистички стихови, а да се из њих изузме фабулативност. Управо „догађајност” веже и окупља све ове надреалистичке слике; тако да фабуларни низ уједно представља и услов да би се надреалистички певало у поезији за децу. Проблем би се најадекватније могао приказати кроз релације: реалистичко приповедање/фабулирање – надреалистичко вербално колажирање/аутоматско писање – песма за децу. Тријада два поступка писања и једног специфичног књижевног поља књижевности за децу карактерише амбивалентан однос у коме је присутна сагласност, али и механизми повлачења једног зарад доминације другог поступка, руковођени исто тако амбивалентном и никад поузданом представом аутора о свом младом имплицитном читаоцу. Проблем на иманентно поетичком плану је препознао и Марко Ристић у већ анализираном приказу *Погвија*. Наиме, Ристић помиње једину могућу замерку Вучовој и Матићевој поеми и она се тиче донекле прекомерног присуства рационалности. Рационалност коју примећује Ристић очитује се у свим дословно наративним поступцима какви припадају мотивици, карактеризацији ликова, њиховим

поступцима, и најважније у самој фабули скројеној по узрочно-последичном низу, док се пред њима повлаче надреалистички поетски захвати који су епизодно, дигресивно или фрагментарно „узглобљени” у целину текста.

*

Аутор посебну пажњу посвећује смени поступака како би се дочарала одговарајућа промена између фикције и стварности, односно онога што деца јунаци замишљају и онога што ће им се догодити. Том односу одговарајући је прелаз између онога што је изречено у виду тек замишљеног неоствареног плана и стварне реализације која следи. Дечак Крака прво монолошки изриче детаљан план како спасити девојчицу и тада се користи прво лице. Затим се у тексту подразумева да је тај исти план реализован, што је изведено употребом трећег приповедачког лица. У тој промени приповедног лица јавља се могућност прелаза између фикције/сна (смишљање плана) и реалности/јаве (реализација плана). Каткада је оно што се представља као реално сасвим на рубу остваривог, као у развијеној дигресији о бору и његовој савитљивости („Ниједно на свету дрво нема тако витак струк”) који има могућност да послужи за остваривање дечачких подвига („Бор се тако ниско саже, / Да је чак до црне земље направио телом лук”, 15). Управо су монтажни спојеви уклопљених делова – апстрактног и конкретног, реалног и фантастичног, планираног и оствареног, маштања и делања, приповедања и поетизовања – сасвим неутралисани.

Сваки савијени бор, / Кад се пусти његов врх, / Почне нагло да се диже, / Јер бор није мајчи кашаљ, / Од памука слаби чвор, / Мека глиста која гмиже / Или плајваз Кох-и-Нор. / Савитљив је као чешаљ, / Где науми тамо стиже... / Бор је прави матадор (15).

Песничка слика исказана наведеним стиховима је суптилно надреалистичка. Најпре, зачудност ситуације јесте у томе да се говори о савитљивости бора и још домишљатијој

чињеници да се читалац ставља у ситуацију да замисли какав је бор „кад се пусти његов врх”. Ова сцена код читаоца ланчано покреће замишљање *мајрићовске* огромне (људске) руке која запиње и пушта тај бор попут дечје праћке. Ова узрочна веза једино омогућава да замислимо епизоду, чак и ако смо одрасли читаоци. Опис је акумулативан, градацијски развијен; најпре се каже шта бор није („није мачји кашаљ, / од памука слаби чвор, / мека глиста која гмиже / или плајваз Кох-и-Нор”) и шта бор јесте, поређења („као чешаљ”) и персонификованим скраћеним поређењем („бор је прави матадор”). Аналогија се успоставља између кретања бора, којим је Буља као ђуле пребачен у собицу Калавастре, и матадора.

*

У четвртном поглављу у коме се описује *йочейшак* и *крај једној луфшбалона* Вучо описује на специфичан начин појам „сплин” који је закупио децу након првог пропалог плана, те његово увођење књижевно-филозофског појма „сплин” осим што служи објашњењу зарад речника детета-читаоца, изражава и тачно одређену атмосферу која је опхрвала децу: „За то време све петлиће зграби нека мрзовоља, / Тешка подла главобоља, / И притисну пуста, густа, / Репата и мрачна бољка, / Свуд на свету звана „сплин”, / Од које се скупе уста, / Ко склопљена морска шкољка, / А у срцу, чини ти се, носиш један стари клин” (18). Песник посвећује значајну пажњу дочаравању осећања која су савладала дружину деце, свеукупно именујући их бодлеровски опором и привлачном речи која је ушла у све историје песништва која деца, читаоци и јунаци поеме, још не познају. Вучо се у наведеним стиховима служи пренесеним сликовним изражавањем, „сплин” се појашњава и дочарава преко епитета (*йешка*, *йодла* главобоља; *йустџа*, *јустџа*, *рејайџа* и *мрачна* бољка), поређење (уста као *склойљена морска шкољка*), метафора (*у срцу носиш један сџари клин*). Пренесена значења су склопљена пажљиво према могућностима дечјег разумевања

поетског језика, а у циљу обраде апстрактног и за децу *іреко-іраничної* осећања.⁶⁶

Меџафоричносій дивних абажура и луфѝбалона

Призор у коме се види како један чика у подруму прави *дивне* абажуре (амблематична веза са господским предратним салонима) уоквирен је и приближен „оком” камере, која полази од удаљене тачке и скончава са жељеним кадром приказивања: крај мирисне бербернице → у мемљивом густом хладу → грбава стара кућа склона паду → у подруму црном и хладном → кроз тесан прозор → „Угледаће овај призор”. Призор је достојан дивљења и поштовања, али он је додељен очима пролазника који не заслужују то да виде („Ако неки отмени странац, / Са женицом својом младом, / Ил буљави радозналац, / Сав замазан чоколадом, / На прстима приђе крадом [...] Угледаће [...]”, 20). Друштвени статус пролазника је ближе али суптилно одређен њима одговарајућим атрибутима (мало)грађанског статуса (отмен, женица млада), па чак и у случају детета из виших слојева (које се препознаје по томе што је чоколадом замазано). Статус пролазника одређује симболичка раван њиховог дословног просторног надземног положаја у односу на радионичарски простор подрума. Они су изнад подрума и гледају „с висине” доле у свет који им је непознат и неприпадајући и према којем у најбољем случају могу да гаје само радозналост, а скоро си-

66 Епитети и поређења по употреби у дејем говору представљају најприступачнија изражајна средства. Јасно се повезују конституенти, онај који се пореди са оним са којим је упоређен, следећи особину која их повезује. У случају метафоричког исказа из наведеног места разумевање *іренесеносіи* усмерава уметнута клаузула „чини ти се”. Њено усмерење на пренесено, а не на буквално значење, младе читаоце упућује на промену перспективе подсећајући на реалну везу са дословним значењем. Тиме би разумевање увек било подстакнуто у одговарајућем смеру. Будући да евентуална *ішежина*, *ірудосіи* и *найор* „строгог клина” смештеног у дејем срцу сугеришу тешко осећање „сплина” (уз све остале претходно наведене контекстуалне *симіишо-ме*), може се рећи да је аутор водио бригу о разазнавању пренесених значења и слободних метафоричких слика.

гурно зазор, страх и дистанцу. Поредак простора на два нивоа (надземље – улица и подземље – подрум) и *расшаканих* погледа пролазника потврђује да је аутор поеме желео да значењски двоструко кодира мизансцен епизоде, потенцирајући изнова поруку о системски раздвојеним световима, неравноправним друштвеним скупинама грађанства и радника. Грађани само случајем и крадом могу видети тај подземни свет радника и мајстора. Опис подрума дат је у вишеструким контрастима: 1) пролазници и надземље (улица) насупрот су фигуре старца и простора подрума; 2) простор суморног подрума и слика чилог старца који прави чудесне абажуре, који и симболички имају значење давалаца светлости. Старца преображава посебан однос према раду и стварању, иако се објективни услови његовог рада нису променили. Он је „И поносан, лудо срећан, док му пацов капут цима” (20). Још једно разоткривање изрећи ће му дечак Јова: „За тебе тај посо није” (21), у подруму се леди и са бригом штеди крпе које шије. Као супротност оваквом животу дечак предлаже старцу да му овај направи балон и тако стекне славу како је доживљава грађански свет (добиће медаљу, на његовом гробу скупљаће се туристи да се тихо моле Богу).

Абажури су симболички носиоци буржоаског поретка и прекаљеног рада старог мајстора уметника, те би њихово уништавање (од абажура „Оста само један леш”, 21) зарад прављења дечјег балона-летелице од истог расклопљеног материјала, имало деконструктивно и субверзивно значење по друштвени поредак, али је и афирмација стваралаштва на новим принципима дечје игре. Реч је о транслацији идеолошких премиса у дечју песму, која је утолико више успела уколико је мање видљива. Ако се симболично значење остави по страни, било свесном жељом да само уживамо у песничком лирском дочаравању приче, или због тога што као најмлађи читаоци немамо инструменте да препознамо симболичке и метафоричке слојеве текста, ово значење неће бити уочено. Мада, дете-читалац ће у контексту шире приче разумети да се мајстор приклонио дечјој логици, да је пристао на наговор детета и латио се

посла који је више од тога, посла који изнутра мења човека. И пре тога је старац доносио светлост повлашћеним људима, али вечно остајући у мраку са пацовима. Сада је ипак у прилици да се, помажући деци, вине до самих висина не марећи и не штедећи се у свом идеалистичком позиву.

Симболички сјај девојчице – лутка жива

Глас једног од дечака, мотивисан проблемом како да петлићи сакрију из Института одбеглу девојчицу Миру, предлаже „да се [Мира] као лутка ту укрути” и да целе ноћи „У излогу радње стоји”. Хипотетичка замена девојчице са мртвом лутком (јер нико „Опазити неће моћи, / Да на месту наше лутке стоји наша Мира жива”, 25) за дете-читаоца поеме представља духовиту опаску, сликовиту замену и сугестиван предлог који ће у даљем току радње остати нереализован. Међутим, неизоставно супституција где се девојчица поистовећује се мртвом ствари и „претвара” да је она, иако мотивисана циљем да се лукаво завара противник, симболичка је. Они које треба заварати су „Трезан ђак ил кинодива, / Пијан поп ил сестра сива”, жандарм „из мутног мрака”, „масно око детектива” (25). Непријатељи који могу опазити Миру непомичну као лутку заправо су представници школске, црквене и државне власти; те је реч о плану против истих институција и њихове воље. Тиме што непомична лутка може да завара, макар и накратко, све наведене ликове, показује се и каква је њихова перцепција деце (или онога што она треба да буду). Реч је о двострукој кодираности Вучових речи: деца доносе политичке одлуке у свету дечје игре. Непомичношћу у излогу може се само тренутно преварити противник и одгодити његово спровођење штетног закона насиља и присиле, може се добити на времену или на комичан начин извргнути руглу сама ауторитарна позиција спрам дечје „ругалачке”. Међутим, тим поступком се не може остварити трајна победа. Ђођа-вођа отворено каже да се он са предлогом не слаже; експлицира – „јер ћу нешто

боље још”. Због тога ће једино решење бити бег у утопистички простор „аде”.

Завршно поглавље у коме се (све) види...

Симптоматичан је наслов шестог поглавља. Слови да је то поглавље „у коме се види...”, алузивно тиме скрећући пажњу осим на фабулативни расплет и на само идеолошко разоткривање. Поглавље се састоји из два дела. Први део поглавља представља расплет поеме, и даље експлицитно припада њеној фабули. У њему су видљива три садржинска члана: средишњи се тиче остварења утопије „дечје републике” „јер петлиће / Ухватити нико неће” (30). Деца задовољно живе, градећи скромне куће, ловећи рибе и жабе, срећно се шетају и певају песме. Уводни део говори о узалудности потере. Свет одраслих, који чине деци најближи сродници, не може угрозити свет деце. Њихов порив за потрагом за децом је огроман и не види се да је мотивисан љубављу. У својој силовитој потери они су радикални, експанзивни, чак и деструктивни:

Залуд тужни баштовани / Ошишаше росне траве, /
Посекоше бајне гране, / Почупаше јорговане, / И свуд
где у врту зјапи / [...] Залуд сада јетке тетке, / Љуте као
оштре четке / Кроз ограде и решетке / Протурају жута
лица, / Пуна модрих брадавица. [...] Залуд лете голубови,
/ Препредене писмоноше, / Дресиране руље паса / Који
њуше свако ћоше / Соко-птице, авиони, / Тенкови и
луфтбалони... / Све је залуд [...] (29–30).

Одрасли представљају друштво које надзире и које има моћи да контролише. Децу траже на очекиваним и неочекиваним местима. Кумулативним развојем потере и средстава којима се служе у том подухвату на местима која „чешљају” ствара се напетост и контраст према оном рефренски понављаном и разоружавајућем „све је залуд” и „ухватити нико неће” (30). Завршни део представља уметнуту песму коју пева Ждера Њоре. Песма је заправо прелудијум другог дела завршног шестог пе-

вања, те се тако песма коју Њоре започиње у дечјем духу претаче у ангажовану песму која више не зна да ли је за децу или није, *йесму-сїав*. Наиме, Њоре у погледу садржаја мало каже; у првом лицу саопштава да је копао (уз низ поређења која ритмички граде већи део песме), а затим и једноставно скреће пажњу да жели само једно – да његов искрен јаук сваки другар добро чује. Дете (гласом Њоре) саопштава да је из мрака подземља друштва и историје најзад прокопало себи пут и дошло до свог искреног и истинитог гласа. Дете је у позицији обезвлашћеног, тј. радника, и оно што у случају детета представља метафору копања и ступања на „историјску сцену”, односно на књижевноисторијску сцену, за радника представља конкретан и буквалан рад („Копао сам као пијук... / Копао сам као црнац / Који другом злато кује”, 31). Али поредити се може и са подземним животињама и инсектима („Копао сам као ровац”, 30).

Метафора о *йроїшоку календара* „вицкастог” и „обојеног” црним и црвеним бојама има и симболичку функцију. Црвена и црна боје су социјалне револуције и класне борбе, иако су календари тог времена били са црвеним и црним словима за празнике и обичне дане. Људи „лажу / Кад малој дечици кажу” (32) да су сиромаштво или беда досуђени божјом вољом. Тиме се гласом детета руши поредак који се заговара као непромењив – и дат од бога. Долазак пролећа симболички треба да означи живот без сиромаштва и искорењивање беде. Указује се на лепу причу о „доброј божјој вољи” која или није истинита или се не остварује. У два стиха упоредо су стављени име Исуса Христа и стих „Хиљаде и стотине кољи!”, што ангажовано и упозоравајуће звучи (32–33).

Међувремена и колажи Душана Мајића у Подвизима

У првом издању поеме из 1933. налази се шест засебних колажа, рачунајући и онај са насловне стране. Сваки од тих колажа представља успешно ликовно остварење, али тек у целини издања где функционишу четири саставна дела књиге (текст по-

еме – аутор Вучо, Предговор за децу – Матић, Међучиновци или Објашњења – Матић, колажи – аутор је такође Матић) може бити речи о његовој естетској, значењској и свеукупно концептуалној битности. Штампани су у црно-белој техници, осим насловног, у оквиру едиције Надреалистичка издања. Сасвим на крају књиге пише да је „штампање завршено тринаестог септембра хиљаду девет сто тридесет и треће године”. Још један датум назначен је на крају „Предговора за децу” – 27. август 1933. Период између завршетка предговора и завршетка штампе сугерише да је сам предговор писан на крају целе „књиге-пројекта”, те да је упућен јако брзо у штампу након склапања књиге, што свакако сведочи о хитности надреалистичког деловања и важности продукције ангажованог опуса. Потентност надреалистичке продукције је ствар културне појавности и ауторске видљивости, која треба да делује на друштво једном наметљивом, али продуктивном представом о тој уметности и њеним намерама. Ипак, не задржавајући се само на опису спољашњости авангардне „револверске” (сасвим сигурно не боемске) ексцесивности, такве елементе треба тумачити унутар текста и као одраз једног доминантно поетичког става о раскошности талента, али и заговарању неелитистичке и нецензурисане природе текста који само слободан и у тако затеченом стању може бити ваљан и стваран, а не уметан и животно неупотребљив.

Међутим, у тој претенцији да надреализам свепроже друштво, да његове идеје преображавају и ослобађају класе и индивидуе заробљене у друштвеним оквирима, нема никакве површности и неосвешћености. Када је реч о књигама за децу тешко је замислити сложенију књигу за децу од пројекта чији су носиоци Вучо и Матић. Ово дело се по обједињеној естетској и ангажованој свеукупности уписује у ред најуспешнијих дела намењених деци из европске међуратне књижевности. При томе спада у типична дела те врсте стога што поседује уједначен и узајамно склопљен књижевни и ликовни израз, што сугерише и запажање да „сви Матићевци колажи попуњавају просторно-

временски јаз, репрезентујући догађаје којих нема у наративу песме” (Bošković, Morse, 2022: 31).

Тијана Тропин недвосмислено показује на примеру илустративних фото-монтажа првог издања *Подвиги* меру њихове естетске и идејне субверзивности. У многим каснијим издањима најесенцијалнији књижевни и ликовни слој дела, из ког је зрачио активни однос према авангардној европској књижевности свога времена и у ком је било остварено надреалистичко контра-васпитање, изгубио се. Илустрације првог издања

Пеи̋ ње̋џи̋ли̋ћа тако постају куриозитет из давно прошлог времена, помало дисонантан у овом савременом добу. Како би се ублажио тај несклад, и тумачи-приређивачи и тумачи-илустратори преместиће акценат са бунта на авантуристички аспект Вучових поема за децу. Поетско језгро поеме, слобода језичке игре и мелодије, потонуће у други план (Тропин, 2015: 325).

Разлоге овом системском прекодирању једног авангардно-револуционарног карактера дела треба тражити у новој културно-књижевној клими, али и чињеници да су сами надреалисти умногоме одступили од надреалистичке међуратне радикалности. Аутор *Подвиги* „нашао се у новом друштву, са друге стране, победничке, и његови потоњи радови одражавају нову позицију која се више не осваја већ брани” (Тропин, 2015: 322). Због свега тога вреди посветити пажњу књижевно-ликовним монтажним поступцима и њиховој семантичкој вредности.

Фото-монтажа на насловој страни сажима радњу поеме. Александар Бошковић и Ејнсли Морс (Ainsley Morse) (Bošković, Morse, 2022: 1–44) акрибичним новим читањима *Подвиги* доприносе њиховом разумевању показујући на који начин су надреалистички концепти искоришћени и инкорпорирани. *Подвизи* својим вишеструким ликом представљају сублимну књигу која се обраћањем деци упућује одраслима, постајући књига за све, децу и одрасле. Бошковић и Морс проналазе концепте „зид”, „чудесно”, „размак/удвостручавање” и „интервал”,

те њиховим образлагањем у суштинском изразу овог друштва-но значајног педагошког пројекта тумаче латентна значења и еманципаторски потенцијал. Концепт „зида” се очитује већ у насловној страни, односно са првим колажом на коме су приказани *йейй йеййлића*, који се налазе на прозору са решеткама манастира/института, док се испод њих позиционира девојчица Мира загладена ка њима, горе. Њена фигура окренута леђима је мултиплицирана. Конопци којима је девојчица везана нестају и последња слика показује ослобођену девојчицу раширених руку. Читалац наспрам насловнице дели Мирино гледиште. Зид познатог институционалног здања представља на дечји начин адаптирану интерпретацију „Зида агностицизма”, чувене фотографије грађевинских блокова Николе Вуча, брата Александра Вуча. Фотографски приказ поређаних цигала на обалама Сене, настао годину дана пре објављивања у *Алманаху Немојуће*, представља конкретну и апстрактну баријеру, ону која има своје време и место, али и надилази темпорално-спацијалне координате у метафоричком важењу. Када је реч о значењу „визуелне метафоре”, она се тумачи у духу агностицизма и равнодушности које буржоаско друштво подиже као непрозирну баријеру између гледаоца и света, али и између надреализма и буржоаског миљеа. Матићева фото-монтажа зида на насловној страни понавља образац секвенционирања фотографије Николе Вуча. Она својим распоредом и симетријом представља модерно, линеарно време кроз узастопни низ снимака непроменљивог зида и девојке у различитим позама, сугеришући и метафорички покрет из заточеништва у ослобођење. Међувремена која се јављају као прозне паузе уз фото-колаже сугеришу надреалистички концепт „интервала” који указује на статичке силе у наративном и политичком смислу које би да затворе наративију и идеолошке могућности. Зато интервал треба да изведе интервенцију или пресек у жељеном правцу ослобођења и дивергенције. Једна од кључних надреалистичких техника поеме јесте и поменути „размак” и „удвостручавање”. На насловној слици, размаци и удвостручења се појављују у облику визуел-

них рима креираних кроз обрасце који се понављају. На пример, слика пет петлића иза прозорских решетки „римују се” са пет Мириних појава у различитим телесним положајима. Зид завода/самостана раздваја простор изнутра и споља, заточеништво и слободу. Зид творе плоче/цигле које су удвостручавањем и размаком поређани фрагменти. Изван визуелног регистра, дупло именовање институције која је истовремено и манастир и институт за девојке функционише као визуелна синегдоха, али и вербално опонаша понављање цигала или фигуре јунакиње поеме. Најзад, Матићеви колажи и Вучова *йрича* препознају потенцијал чудесног, угледајући се на оно чудесно које се већ свакодневно открива у стварном животу. Следећи Бошковићеву и Морсину инвентивну перспективу над једном од најнеобичнијих књига београдског надреализма, примећује се како би многи интерпретативни захвати, које подузимамо и у овој студији поводом Вучових стихова, могли бити сврстани у оквирима неких од предложених концепата. Посебно су упадљиве динамичке смене времена и простора, гласа и тела, дословног и метафоричког, реалистичког и чудесног. Када смо посебно тумачили значењски потенцијал и смисао појединих Вучових метафора, као на пример, *улице као мреже кайишала, девојчице као лушке живе* или *метафоричности дивних адажура*, неизоставно се закључило да свака од тих дословних идејних дескрипција крије у себи сублимисану и субверзивну метафору, дупло дно значења и носећег додатног смисла. Тиме се указало на значај метафоричког преноса по Вучово певање, а сада се може устврдити како је метафора једна од битних концепата, или другачије казано сви су надреалистички концепти отворене метафоре.

Други по реду колаж јавља се након прве стране другог поглавља (Vučo, Matić, 1933: 8).⁶⁷ У Матићевом фрагменту „Шта је у међувремену било”, а који се налази уз саму фото-монтажу, на почетку се креће од живописног места у Вучовом тексту о

67 Странице на којима се налазе колажи и „међувремена” нису пагиниране, па ће колажи бити именовани према редоследу појављивања.

Мири којој је досадило ропство у манастиру и читаоце подсећа како јој није успело да побегне ни „у цаку од кромпира ни преко зида”. Матићев наставак је фантастичан а мотивисан је Мирином жељом да порасте и бегом из института превлада тренутне „детињасте” невоље: „примети да расте као кад деца дувају у балон”. Све елементе Матићеве разраде наратива „главног” текста поеме можемо пратити на самом колажу:

И расте Мира, расте, и глава јој пређе преко зида, и угледа улицу и аутомобиле и моторни чамац крај улице и жонглера како игра са лоптама и једно дете на врху јаблана како краде птичија јаја и једно дете како гази, обучено, реку и нико га не грди. И пребацила је леву ногу преко института [...] (н. п.).

Матић дописује епизоду са фантастичним Мириним растом и бекством. На изненадни начин дететова измаштана жеља се остварује и девојчица хиперболично (као надувани балон) циновски надрасте своју околину. Слично Алисином расту, мотивисана жељом и одлуком да се мора порастати и побећи од злих сестара, Мира ће гледати крајње удаљене предмете окупљене око екстеријера и исти ти мотиви ће се наћи на колажу. Мира је представљена реалистично. Видимо девојчицу у покрету из часописа, позиционирана је између зграда, али далеко већа од свега, понајвише од аутомобила. Запажа се централни лик детета-жонглера, чиме се сликовно буквализује фраза „над жонглером има жонглер”. Сасвим у десном углу види се зид (то је онај зид који је девојчица три пута покушала да прескочи) и дете које чита, позиционирано над водом („једно дете како гази, обучено, реку и нико га не грди”). Управо ова подударност мотива у тексту и фрагмената на колажу, који су насумично везани наративом текста са стране, говоре о вези Матићевог текста и колажа – односно начину настанка мултимедијалних страница *Погвија*. Рекло би се да Матић технику аутоматског писма у својим белешкама уз слику постиже следећи већ готов колаж и оне сликовне елементе који су се већ нашли фиксирани (залепљени) у целини другог колажа. Оно што колажне елементе повезује је

наратив белешке са стране, а њу аутор исписује гледајући у сам колаж. Сlikовно решење, настало монтирањем/колажирањем елемената који су дислоцирани и фрагментисани са других слика (фотографија, илустрација из магазина и књига), аутору белешке служи као узор. Претпоставка о првенству слике и секундарној природи настанка Матићевог текста изграђена је на основу елемената колажа који морају ући у текстовни акцелеративни низ по очигледном диктуму слике. Редослед по коме слика представља подстицај и задатост за писање текста својствен је за неке случајеве писања за децу. Како би се боље разумела позиција илустрација овог издања, треба указати на чињеницу да се авангардна визуелна изражајност и сликовница за децу сусрећу управо у пољу сликовитости и хибридности слике и речи. Есеј „Дешифровање слика: илустрација и сликовница” Перија Ноделмана скреће пажњу на парадоксалну позицију сликовнице унутар корпуса књижевних текстова: због своје полифоне форме, она се сматра јединим аутентичним доприносом књижевности за децу, оној за одрасле, али, с друге стране, измиче радару критичке јавности (2013: 107–124). Ноделман указује на сложеност разумевања слике – детету су потребна одређена предзнања како би уопште било у могућности да дешифрује нека од значења сликовнице.⁶⁸ Познато је да је Змај неке своје песме писао гледајући у илустрације немачких часописа за децу („уза илустрације”), односно подстакнут њима. Илустрација у том случају визуализује поенту или се ауторски глас песме обраћа креатури са слике или пак сама песма настаје као вербализација серије слика (Радикић, 2003: 364–370). Попут Змаје-

68 „Свест о начинима обликовања и читање сликовнице важни су за овог аутора [Ноделмана] из два разлога: први се тиче препознавања вредности визуелног обликовања, други подразумева то да запажање разлика између представе и реалног света умањује могућност да се она побрка са стварношћу и(ли) несвесно потпадне под идеологију поруке, која је имплицитно или експлицитно у њој присутна” (Вукомановић Растегорац, 2016: 230). Међутим, аутор није имао у виду идеологију авангардних сликовница за децу које су генерисале своју поетичку експресивност из идеолошких премиса и имале за циљ управо експлицитно и имплицитно разложене идеолошке поруке пласиране ка дечјој свести и подсвести.

вог поступка у грађењу појединих песама, занимљив је пример још једне међуратне књиге за децу. *Авантијурисичко путовање Мрље и Тачке* (*Potty és Poötty*, 1928/29) представља једино ауторско остварење које је мађарски међуратни илустратор Шандор Бортник (Sándor Bortnyik) наменио деци. Изашла је у неколико верзија (мађарској, немачкој и америчкој) и сваку одликује различити текст који није резултат превода, већ су га аутори писали углавном на основу Бортникових деветнаест оригиналних илустрација. Одатле и њихове садржинске и стилске разлике у погледу текста. Сиже приче могао би се сажети на следећи начин: Пуштајући змајеве, девојчица и дечак бивају однесени ветром у чаробну земљу блиставих боја и једноставних геометријских облика. Доспевају у замак и ту их на чајанци дочекују Краљ и његова послуга; након тога, присуствују позоришној представи и посећују карневал. Деца се на крају враћају кући уз помоћ авиона и балона. Сливовница не показује свест аутора о улози књиге у формирању социјалистичке идеологије, иако је аутор био јасно идеолошки одређен, а наклоност аутора ка левици видљива је и у двадесетим и тридесетим годинама 20. века када су се марксистичко-лењинистичка идеолошка настојања чинила узалудном активношћу, посебно под околностима надирућег фашизма. Сливовница је јединствена по томе што, на супрот реклами где речи генеришу слику, овде слике генеришу речи, што се види по различитим издањима књиге где је текст писан накнадно као опис слика (Albert, 2015: 65–88).

После овог евидентног уписивања елемента колажа кроз мотиве текста, долази до одвајања Матићевог текста од диктата слике, и то укључивањем фикције. Прелаз је такав да тражи укључивање читалачке имагинације, јер се за читаоца след колажног низа који се нашао и на слици и у тексту прекинуо крајњим фикционалним динамичким следом (за који не постоји илустрација) где зле сестре:

Заврискаше, и као бесне хијене дочепаше је за ногу. И ритну их десна пета Мирина, али је оне угризоше и спласну Мира као балон кад се убоде шпенадлом или додирне цигаретом. И од беса попрскаше узице којима су сестре везивале своје црне чарапе, и смакоше им се црне чарапе и подигоше сукње и најурише децу на спавање. И само су се белеле језиво беле вадле сестара, које никада ђаволско сунце и људско око није угледало. А сестра Керубина је врискала кроз ходник да ће је ставити у калуп. „И ти ћеш остати мала и послушна” (Vučo, Matić, 1933: н. п.).⁶⁹

Може се закључити поводом сложене структуре и природе настанка Матићевих колажа и бележака, као и односа основног Вучовог текста и Матићевог текста и слике, да се распознају три слоја у Матићевим белешкама које описују „шта је у међувремену било”: 1) Првим реченицама „међучина” Матићев текст се наслања на фабулу из Вучовог поглавља које илуструје; 2) Затим се текст одваја од Вучове фабуле епизодом о хиперболичном расту јунакиње где су елементи са колажа трансгресирани у прозни текст. Прво настаје колаж и он служи као „прототекст” дописаном тексту „међувремена”. Вербално приказивање тих елемената колажа долази из птичје перспективе девојчице; 3) Трећи слој настаје тако што текст престаје да следи акцеларативни низ мотива илустрације, али и Вучов главни фабуларни ток, фикционалним догађајем са страшним приказима сестара.

Трећи колаж и пратећи му текст представљају најостваријенији и најзаокруженији међучиновски део поеме. Нашао се на крају другог поглавља након што је Буља другове известио о постојању заробљене девојчице. На колажу су приказане у првом реду пет сестара: Ананија, Бигамија, Керубина, Калавестра и сестра Чапља. Последња у овом низу приказана је двома фигурама – дословном птицом чапљом, али и фигурацијом која личи на стуб, заправо калуђерску одору са белом крагном (без

69 Не треба заборавити да је овим речима показана сила којом се врши репресија на дете, али и да је то дете девојчица, па сасвим отржењујуће звучи родно осетљиво „мала и послушна”.

тела) – као да је реч о ребусу (за децу). Символички ликовни приказ сестре Чапље је *мајрићовски* упечатљив и представља оно што би по језичком обрасцу представљало празно место, означитеља без означеног. Ланац асоцијативно повезаних означитеља (стуб – калуђерска одора – чапља) који имају своју естетску вербалну или визуелну вредност избегавају конкретно и страшно означено, односно оно што они означавају не постоји или постоји тек као *иранично* биће, илузија која открива месождерску и предаторску природу у односу према детету. Сестра Чапља ћути и мисли како је слађе месо девојчице од меса жаба, пужева, јежева и змија.

Испред сестара је Мира, у односу на претходни колаж сведена на ситно дете, окренута леђима према читаоцу, а лицем према сестрама. Све је смештено у мрачан сабластан простор подрума. У позадини колажа приказане су, као да навиру, младе сестре погнутих мистериозно заоденутих глава у свеопштој власти догме („оне су навирале као окречене бубашвабе“). Визуелност колажа сасвим прати текст. Оне су затечене у том покрету и поређане као у ходу једна за другом. И тек тако постављена сцена у одељку „Шта је у међувремену било“ у слици и речи која прати слику, колажни распоред и поступак омогућили су гротескну атмосферу у којој проговарају сестре, упућујући Мири скаредне речи. Приповедање смештено у сомнабулни фантастични приповедни оквир одваја се од колажа. Наступа дијалог, који подсећа на суђење коме је била изложена и Алиса. Сестре се надовезују једна на другу, тиме као да представљају једно говорно лице.

Колаж, поред естетског ликовног дочаравања епизоде, има и експликативни карактер – „коментар уз [овај] колаж одређује временски след акција ликова приказаних на слици: изјаве сестара нижу се, у складу са логиком читања, слева надесно, али Матић истиче да фигура дечака у другом плану, иако сасвим с леве стране, на ред долази тек на крају” (Тропин, 2015: 322). Последњом реченицом „међувремена” излази се из фантазмагоричне сцене страшног и језивог и даје безбедни одушак ма-

лом читаоцу који се заиста може уплашити целовито читајући епизоду о „окреченим бубашвабама”.

*

Интерпретација *Подвија* неизоставно треба обухватити и сликовни део ове јединствене књиге за децу, те стога треба поставити и питање порекла и функције фото-монтажа у једној књизи за децу. Фото-монтаже *Подвија* желе да захвате читаочево рационално и емоционално поимање текста. Најпре, колажна техника сасвим одговара авангардном проширењу изражајности у књижевности за децу. Као што су књижевни поступци, теме и идеје били преношени у текстове за децу, тако је ликовност преузела искорак ка експерименталним техникама. Техника колажирања сликовним елементима, по начину настанка и ефекту који даје, одговара техници аутоматског асоцијативног писма са слободно пронађеним асоцијацијама у раду подсвести и свести.

Особита предност фото-монтаже лежи у чињеници да све што је изрезано задржава своју познату фотографску појавност. Још увијек прво гледамо ствари, а тек онда симболе. Али будући да су те ствари помакнуте, будући да су прекинути природни континуитети у којима оне обично стоје и будући да су оне сад распоређене тако да пренесу неочекивану поруку, постајемо свесни арбитарности њихове иначе уобичајене поруке. Њихов идеолошки покров или маска – кад су на свом правом месту – тако им добро пристаје да постаје неразлучив од њихових појавности, наједном се открива као оно што стварно јесте. Саме појавности нам ненадано показују како нас обмањују (Berdžer, 2018: 35).

Матићев рад на колажима чини се да највише подсећа на дадаистичку фото-монтажу, чији су представници Хаусман, Грос, Хох и Џон Хартфилд. Џон Хартфилд⁷⁰ између 1927. и 1937.

70 Више о раду Џона Хартфилда видети на: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-dada-art/famous-german-dada>.

стиче међународну славу због снаге својих плаката који су уједно политичке карикатуре у техници фото-монтаже. Распон од десет година уједно је период његових најбољих радова. Реч је о годинама у којима је београдска надреалистичка група активно деловала у складу са текућим уметничким појавама европске авангарде. Хартфилд открива могућност фото-монтаже да буде суптилно, али живописно средство политичког образовања. Основно својство успешних фото-монтажа јесте да демистификује ствари. „Фото-монтажа је најслабија онда кад је чисто симболичка, кад користи своја властита средства како би подупрла реторичку мистификацију” (36). Матићеви колажи показују дидактичку употребу, што се најјасније види на последњем раду или на плакату са сестрама бубашвабама. У својој дидактичној употреби они такође демистификују, највише свет одраслих, али и мистификују фабулу која је експлицирана у основном тексту поеме. Мистификација основног садржаја поеме има оправдање у естетском проширењу осећања и идејном начину општења дела са својим читаоцима. Матић показује и фото-монтажу у експликативној функцији да појасни и испрати садржај текста поеме, како се то види јасно на плакату са насловне стране или оном чувеном „вишеспратном” колажу, петом по реду. На сваком од њих тежи се и естетском учинку, пре свега захваљујући томе што је резултат рада имагинације. То је најочљивије на другом раду где увеличана девојчица гази град. Код Хартфилда карактеристично је да је у првом плану увек велика фигура супротстављена осталима са наглашеним контрастом, што је чинило плакате ефектним. Код Матића приметно је добро владање просторним односима елемената. Хартфилд користи фотографију уместо илустрације и једноставну монтажу. На пример, гротескно и хумористично постављаће уши на задњицу у панталонама (рад „A Berlin Saying” или „Берлински идиом”). У стилизацији колажа *Подвија* преовлађују гротеска и мрачни тонови, што их такође чини ефектним. Оваква стилизација је карактеристична за 3. и 4. колаж.

У традицији фото-монтаже, из које је потекло и Матићево ликовно ангажовање у *Подвизима*, важна је корелација двају начина постојања колажа – квалитет имагинације и његова делотворност. Контекст који се мења је тај који одређује делотворност колажа, стога не постоји предвидљивост у начину на који корелира имагинација дела и његова делотворност. И то је део природе колажа, „јер је оно мишљено да оперише у пољу субјективних интеракција које су бесконачне и немерљиве”, тако важи да „имагинација, онда кад је верна свом нагону, непрестано и неизбежно пропитује постојећу категорију корисности” (38–39). Матићеви колажи се већ од престанка међуратног доба осећају као диспаратни део поеме за децу, као уосталом сви други ангажовани слојеви овог дела. То у великој мери објашњава многа наредна ликовна решења за Вучову поему, која неће уважити интегритет целине првобитног издања. Савремени сензибилитет дела читалачке публике већ поједине делове текста и фото-монтаже не осећа као примерене за пројектовани дечји сензибилитет. Разлози за непримереност препознају се у самој естетској, лексичкој, тематско-мотивској или рецепијентској равни, међутим, однос према естетској и по-етичкој равни дела скрива идеолошку нелагодност коју слика и реч имају да саопште.

Сан и јава храброї Коче (1930)

Већ у наслову *Сан и јава храброї Коче*⁷¹ активирани су две опсадне и вишеструко прожете равни надреалистичког разумевања које указују да је свет могуће тек у целости разумети кроз видове свесне и подсвесне појавности. Сан као тема надреалиста у овој поеми добија апсолутну вредност и отелотворење је већ теоријски и поетички осмишљене надреалистичке намере –

од свих надреалистичких теорија, они највише практикују ону о вредности сна, који се ставља изнад фантазије, и који је једини моћан да песника пренесе у „стање детињства”, тако неопходно за интегрални поетски израз. Отуда њихова експресивност има уистину извесне надстварне одлике, уколико је лишена сваке тешње везе са живом реалношћу (Богдановић, према: Богојевић, 2010: 46).

Сан и јава храброї Коче прво је надреалистичко дело којим ће Вучо истаћи разлику према традицији књижевности за децу, задржавајући одређене премисе успешнијих песничких исходишта претходеће му традиције. Јелена Панић Мараш ће истаћи да је *Коча* истовремено и прво дело новог схватања детета и детињства и последње дело пређашњег схватања детета и детињства, у коме су дечја индивидуалност и слобода насупрот дечје несамосталности, зависности, па и неразумности (Панић Мараш, 2019: 71–89). Песник *Али* промишља природу детета и надреалисте, не видећи међу њима никакве разлике, што експлицира у једном интервјуу:

Деца не размишљају да ли треба и да ли би требало живети: она свет посматрају очима сањара, њих непрестано нешто позива на акцију; они желе да побегну из свакидашњице и да размишљају о ономе што не постоји. Та непомирљивост деце са стагнацијом доводи писца до неких неоспорних

71 Стихови из поеме биће навођени према једном од послератних издања: Вучо, А. (1957). *Сан и јава храброї Коче*. Београд: Дечја књига. *Авантиуре храброї Коче* је првобитни назив ове међуратне поеме, објављене у додатку „Политика за децу”.

истина. На пример, за децу нема граница између могућег и немогућег, њихов дух води ка слободи; она правилно оцењују шта је баналитет, сентиментална романса, дидактичка назови поезија, и не прихватају устаљене норме и конвенционалне поруке. Деца воле да руше и прескачу ограде и у буквалном и у пренесеном смислу тих речи (Вучо, према Богојевић, 2010: 46).

У верзији Вучове поеме из 1930. постоје рефлексије на теме стварања блиске аутопоетичком креду аутора који је јасно освешћен и профилисан. На крају поеме у једној од верзија *Коче* из педесетих година пронаћи ћемо имплицитан ауторов став о своме имплицитном читаоцу: „Шта се после тога збило / Није тешко погодити, / И, штавише, нећу крити – / Све што може даље бити, / Може свако, / Врло лако, / Својом главом измислити” (Вучо, 1957: 55). Дакле, читалац треба да буде активан у свом свепржимајућем односу са делом; он на неки начин довршава задато дело актом читања и даљим активирањем.

Као један од кључних мотива у поеми јавља се чигра која оличава доминацију принципа игре и уметности. Мотив је познат од раније у надреалистичким меандрирањима игре и стваралачког деловања. У *Алманаху Немојуће* наилазимо на текст „Друга страна чигре” Петра Поповића, који управо помиње мотив чигре на доследно надреалистички начин (Поповић, 1993: 74). Вучова поема почиње скретањем пажње на сточић поред јунаковог кревета на коме се налазе „чигра самовија”, жирафа на точкиће и најзад „чудна слика” која представља полазиште у чудесно дечаково путовање – спољни приповедни оквир и место уживљавања Коче у сан. Слика приказује малог Папуанца на чамцу усред буре. Чигра се јавља и као чудесно средство у једној од врхунаца у приповедном низу авантуристичких епизода. У поглављу „Моћ чигре” безазлена играчка ће својом заводљивом игром омађијати бесног поглавицу Тозу-Мозу и малом Кочи донети спас од насилничке смрти. Чигра се врти „Као реп од љуте змије, / Као ретки цвет од палме, / Као шара турске чалме, / Као пчела која зуји, / Поветарац који хуји, / Брзи поток који струји,

/ Вртела се, мењала се, / Опчарана, понесена / Залуђена, занесена” (Вучо, 1957: 32). Егзотични поглавица Тоза-Моза реагује на покрет чигре препознајући у њој исконски порив за игру. Чигра ће бити само почетни импулс који призива све људске слојеве бића и њеног одраза у праккултури.

Фабула се развија епизодично и у дијахронијском следу – читалац ће бити позван да је прати – „Пустимо нашу причу / Да расплете своје кике” (13). Приповедна окосница поеме се може сажети – мали Коча из Београда хита из своје безбедне собе на позив и у помоћ Али-Балију, дечаку Папуанцу из племена Бали-Руже, који се налази на сред Тихог океана и кога „У смрт вуку бесни вали” (10).

Пилот Срета и његов авион помоћи ће Кочи да доспе до заробљеног дечака. Дечак Коча се опрашта од завичаја песмом о Београду, али и од свега драгог и познатог потребног детету (маме, тате, другова, дома и играчака). Главна идеја поеме тиче се другарства и узајамности – потребе да се превазиђе своја граница комфора како би се помогло пријатељу у невољи: „Са свог пута ћу да скренем, / Јер да се од мукле смрти / Спасе један добар друг, / Вреди да се човек врти / Кроз олују читав круг” (11). Аутор не штеди речи да дочара пријатељски сусрет Коче и Али-Балија који се никада раније нису сусрели: „Да претуриш живот цео, / Тешко да би мог’о рећи / Да си било када срео / Један сусрет тако врео, / Мио, драг и пун слободе, / К’о кад су се два дечака, / Један црн, а други бео, / Загрлила усред воде” (28). Идеја интернационализма и космополитизма развијена је летом Коче и пилота Срете над земљама западне Европе, јер поздрављајући Кочу, „Многи главе искривише, / Многи децу погубише, / Многе ноге изгазише / (...) / Све у жељи да пожел[е] / Срећан пут и успех Кочи” (14).

Поглед из авиона на Срем је уједно поглед детета, па је перспектива двоструко онеобичена. Поглед детета са висине изједначен је са поетским виђењем света: „Не вара ли Кочу око? / Да л’ то доле пасу краве, / Ил’ је пало ситно иње? / Људи личе сви на мраве, / Виде им се само главе, / Куће личе све на

шкриње, / А од свиње – / Каква варка! – / Чини ти се пола чварка” (11). Код Вуча је упадљиво проширивање перспективности која се постиже не само тематско-мотивским заузимањем односа спрам доминантне епске/приповедне функције певања, већ највише језичким акустичко-семантичким могућностима (уп. „А од свиње – / Каква варка! – / Чини ти се пола чварка”, 11). Случај двоструке перспективе налазимо развијен на још једном месту у поеми. Епизода насловљена „Фатаморгана” представља двоструко сновидни оквир. Наиме, Коча у свом сну који је представљен као рубни простор (ни сан ни јава) има привиђење („Будан ли је или сања!?”, 19) живописног егзотичног каравана у пустињи. Фатаморгана у сну нестаје, али не и сан у који је смештена читава авантура.

Попут поступака објашњених у интерпретацији *Подвија*, и у *Кочи* се примећује Вучово преузимања филмских техника и изражајних могућности из других уметности. Занимљиво је да поема развија епизоде са изузетним динамизмом, што није био случај са поезијом за децу пре Вуча, која је била склона углавном споријем излагању садржаја, *широмијом* фабулом и *иш-ишмијим* или скромнијим језичким могућностима изражавања. Таква је епизода са грабљивицом која је спремна „Лево крило [авиона] да поцепа”. Наравно, такав однос према динамизму поетског дела за децу дао је и друге ефекте, на пример хуморан: „Кад је Коча за врат шчепа, / И тако је снажно ногом / распалио посред лица, / Да је, јадна, угледала / Сто педесет сијалица” (15).

Писац романа *Корен вида* посвећује пажњу темама техницизма и науке и тај однос је двострук. Показују се моћи млазног авиона да прелети Европу за пола дана, али и исмејавају се квази-научне основе – „све те разне / Полупразне / Статистике”: „Да постоји нека теза / Колумбијског факултета, / По којој је један јеж, / Под условом да не чека / И да ваздух буде свеж, / Путовао кроз Европу / Отприлике пола века” (13). Лик Мистер Гранџера, чувеног научника, који са својом унуком проучава живот у мору, сликан је такође хумористично и карикатурално: „Мистер Гранџер на палуби / Као стари пингвин чучи: / Рибе

лови, па их мучи, / И под микроскопом гледа / Какав ли им беше деда” (42). Међутим, када у природи и сам несрећним случајем страда, утеха може бити једино што ће његово светло дело остати да живи на корист људима, подсећајући на њега.

Епизода у којој се Коча бори са крокодилем, не би ли спасао свог пријатеља и савезника капетана Срету, такође се одликује динамизмом, али и емоционалним обртом у коме се крокодил страшног и суровог изгледа претвара у осећајно биће које се опрашта од своје реке и ближњих, као што је то чинио Коча када је одлазио из свог дома.⁷² На идејном плану шаље се јасна порука – људима/деци су важна осећања према родном тлу и земљи свог порекла. Као што је било у фантастичној сцени Кочиног сукоба са грабљивицом на репу авиона, или борбе са крокодилем, на исти начин двојица дечака ланац од сидра каче на „гола леђа једног кита” и тако чамацем и упрегнутим китом успевају да плове даље; или слично када буду на пустом вулканском острву без брода издубиће стабло дрвета и привезати за јато упрегнутих морских птица које ће их одвести у завичај. Стварност у овим епизодама има знатног удела, али без фантастичних елемената авантура не би могла да се срећно заврши по мале јунаке.

Језичка решења налазимо у преовлађујуће присутним поређењима и метафорама чије разумевање захтева мислеће дете-читаоца. Авион имена „Моја воља” због лета преко Средоземног мора изгледа „К’о печени кикирики” (16). Коча, док се неустрашиво пење на врх палме у смртној опасности суочен са звери дивљине, „За панику није знао. / *Клизавији* *ог*

72 Стихове „Зуби су му к’о тестера, / Очи к’о два бесна кера, / Леђа као оштро стење, / А од глади, ено, стење, / Као кад се под теретом / Узбрдицом трамвај пење” (22) – упоређи са стиховима „Збогом, моја стара реко, / Глатка, слатка као млеко, / И обале где сам пек’о / Испуцало своје тело. // Збогом, крокодилко мила, / Збогом, децо, друштво цело, / Збогом, блато које меко, / Слатко, глатко као свила. // Збогом, водо, мутна, густа, / Пуста као родна песма, / Збогом, водо, јер сад нећу, / Никад више нећу моћи / Да заклопим своја уста! / Никад ноге моје кратке / Неће моћи да запузе, / Никад моје тужне очи, / Никад више неће моћи / да пролију, као чесма, / Крупне крокодилске сузе! (Вучо, 1957: 23–24).

сајуна / И вештији од мајмуна” (ауторско истицање, 23). Вучо не избегава речи које не потичу из лексичке базе песама за децу, или традиционалног лирског језика: „Срећом, све је добро прошло – / *Без дефектиа*” (ауторско истицање, 18). Папуанац Али-Бали се одржава на површини океана закачен за весла растуреног чамца „Згрчен као мокра сврака” (28). Док егзотично племе у ноћи игра своје плесове, преплићући „ноге вреле”, „Изгладнели месец [се] пење, / Сличан репу младог кера” (33). У поглављу „Славни научник и његова унука” морска површина слане воде се помиње као „тамно огледало”, метафора којом ћемо се бавити касније у делу студије о Попи. Међутим, песник се побринуо да контекст одреди значење метафоре за несигурног читаоца. И у овој поеми Вучо користи препознатљив поетизован каталог који се асоцијативно шири и кружи око исте полазне основе. Такав је каталог хране којом Кочу нуде и коју износе износе Али-Балијеви саплеменици.⁷³

Посебна је употреба нонсенсно конструисаног језика који се именује као „папуански” и чије тобожње значење изазива хуморни ефекат. Поступак „превођења” је намерно фингиран од стране „свезнајуће” инстанце детета преводиоца. Демонстрирана је игра слоговима у ритмичкој и језичкој импровизацији без смисла, а резултат је пародичан и хумористичан.

„Еже Нео – / Ачи Тачи”, / а то значи: / „Већ одавно нисам
јео / Тако фино бело месо!” (29).

„Ек-Мек-Кека, Кек-Шек-Чека!” / а то значи: „Нема лека – /
Смрт вас чека!” (30).

73 „Никад Коча није јео / Тако чудновата јела, чини му се та се цела / Прашума на њега смеје: / Од ребића / Младе креје, / О кавурме / Справљене од тврдих јаја / Папагаја, / Исецканих бодљичица / Тек рођених језичића / И коштица младе урме, / До батака колибрића, / Фине беле цигерице / Јагуара / И сармице-кошуљице / Одране са змијског цара – / Све је мор’о он да проба, / А на концу, / Још у лонцу, / Сутлијаш од мрављег дроба” (Вучо, 1957: 34–35).

„Де-де Дове, / Очко, Оја, / Де-де качи / Ко-ко Клио” – / а то значи: / „Ти си, Кочо, јунак био, / Гост нам сада буди мио” (34).

„Ано-мано, бано-ано!” / [...] / с папуанског преведено / значи: „Ено, дима, ено” (52).

„Ашо-машо, / Кено-дено, / Асо-ласа, / Рове – кљове!” / с папуанског преведено, / то вам значи: „Капетане, / Нека твоја лађа стане!” (55).

Увођењем лика девојчице Палмоливе поема је добила равнотежу у првобитној доминацији мушких ликова. Девојчица постаје пуноправни члан мале скупине, а када остане без свог деде, мистера Гренцера, током једне од авантура, добиће утеху од дечака који су јој наклоњени. Будући да су други ликови „гости” у Кочином сну, није необично да је Коча предводник; он осећа одговорност за Палмоливу и Али-Балија, посебно после смрти мистера Гренцера. Коча иначе у поеми узима „маску” одрасле особе.⁷⁴ На крају сваког поглавља рефренски се налазе стихови који резимирају исказану фабулу са освртом на то како се Коча понео у авантури, супротно од тога какав је у свакодневном дечачком животу. Поређење служи да истакне карактерну врлост дечака, али и тежину ситуације у којој се нашао. Иако деца остају без помоћи одраслог, успех деце у фантастичном повратку Кочиной кући представља победу деце и одбацивање сваког патроната одраслих ауторитета. Деца се избављају у последњој заједничкој авантури одласком са острва, најпре дечјом домишљатошћу и заједништвом; дечаци голим рукама лове две колоне успаваних морских галебова, Али-Бали је издубио стабло једног бора примитивним алатом направивши пловило, док је Палмолива од лијана исплела танке жице којима су везали птице за чамац који ће их пренети у завичај.

74 У поменутој епизоди наводи се: „Не памти наш храбри Коча / Да је икад у свом веку / Доживео дане теже, / Утолико сада теже / Шта је знао / Да је после смрти старца / Баш на њега / Терет пао / Да заштити Папуанца / И нејаку Палмоливу” (Вучо, 1957: 47–48).

Пусто вулканско и непријатељско острво на коме нема доступне ни морске ни биљне хране, оличено у претећем лику вулканског врха који се само пуши, „А из ужарене лаве / Вири профил чудне главе” (42), приказано је као анти-утопијско острво, сушта супротност и негативни пандан простору идеалне аде на крају поеме *Подвизи дружине „Пећ Пећилића”*.⁷⁵ Ово острво постаје још злокобније место за децу која су остала сама без старог научника, радозналост и неуморног истраживача. Необично прекорачење у поеми за децу чини епизода смрти научника мистера Гренцера. О неправедности те смрти сведочи туга његове унуке Палмоливе и саучествовање дечака у тој патњи. Међутим, у позадини стихова којима је исказана његова трагедија може се тражити узрок у немирном и незадрживом духу, али и сумњиве намере да понешто из природе преотме „и у музеј неки стрпа!” (43).

Егзотични простор Африке заузима значајно место у овој авангардној поеми за децу, што одговара идеолошком и културном интересовању из тридесетих година 20. века (в. Марковић, 1971: 123). Космополитски дух је у Вучовој поеми оличен кроз простор Африке, лик црног дечака, егзотичне обичаје и јела, а циљ је да се пошаље порука да је свет велики, да у њему има места за све без обзира на различитост која га краси. „Управо космополитизам преузет из авангарде бива реактивиран у послератним авангардним тенденцијама, те не чуди да се Вучо враћа својој поеми” (Панић Мараш, 2019: 81). У поеми из 1930. године налазимо и мотив преоблачења и маскирања, јер се Коча прерушава у црнца са намером да се бори против црначког по-главице. Кочин црни пријатељ Али-Бали жали због своје црне коже („Ох, што имам црну боју / Која тако подло крије / Љубав и захвалност моју?”, „Политика за децу”

75 „Грозна беше земља ова, / Нигде једне живе душе, / Нигде дрво, нигде крова, / Вулкани се само пуше, / А из ужарене лаве / Вири профил чудне главе. // Скамењено тупо лице / Изнад сталне измаглице / Непомично тако стоји / И векове многе броји; / Угашене очи пиље, / Из устију, као шума, / Огромни се зуби шиље, / А муљава густа коса / Силази до самог носа...” (Вучо, 1957: 42– 43).

16/1930: 62). Игра идентитета је установљена већ у детињству. Томе несумњиво сведоче ликови дечака Вучове поеме. Већ у детињству, утемељујући сопствено ја, дете проговара језиком идеологије и идентитета. Покушавајући да артикулише разлику, Али-Бали преузима евроцентричну и „белу” позицију као ону која треба да препозна његову захвалност. То да црна кожа „скрива” само је одраз културолошке разлике која се са мањинске колонизоване стране препознаје као заблуда да бели дечак не може да види осећања и мисли црног дечака.

У овој поеми показује се једна њена посебна одлика, индикативна за надреалистичка и авангардна дела за децу уопште. Реч је о склоности аутора да првобитни књижевни текст подвргавају даљем генеричком преображавању, мењању главних и споредних/епизодних чинилаца текста чинећи га подложним упливима тренутних друштвених не-дечјих тема, естетских и идеолошких преокупација. Наиме, првобитна верзија поеме из тридесетих година, која је излазила у „Политици”, у многим деловима се разликује од верзија које излазе од 1951. и 1952. У тим верзијама Вучове поеме Коча ће надлетати Праг надгледан од Информбироа. У издању из „Политике за децу” наглашенија је улога одраслих у односу на потоње верзије у којима је више превладана педагошка функција, иако укључује политичке алузије којих у међуратној верзији нема. Такође, социјални елементи разумљиво оптерећују детињство у међуратној поеми, стога ће Коча Али-Балију наћи посао у Београду. Илустративан пример налази се и на крају поеме када се закључује да се „срце шири, / Кад се негде, наред мора, / Завичајна лађа сретне, / На којој се гордо вије / Барјак знан и врло мио” (53). Овај барјак је са знаком петокраке, али другачијег значења када се нађе на Матићевом колажу с краја *Подвија* из међуратног издања, а другачије с краја поеме *Сан и јава храброј Коче* из педесетих година.⁷⁶

Тежња која преобликује текст није само ауторова интенција да кроз текст шаље поруке, у Вучовом случају имплицитне,

76 О сличностима и упадљивим разликама између међуратне и послератне верзије Вучове поеме детаљно пише Јелена Панић Мараш (2019: 71–89).

већ понајвише потреба за сталном модернизацијом (у савршеном виду надреалистичке хипер-модернизације). Све ово говори о једном синтетичком капацитету и дифузном карактеру поезије за децу која у себе прима, сажима, изобличава и даје нове и друге предзнаке спољашњим културним, модним, политичким/идеолошким чињеницама и дечјим интересовањима, који могу бити најчешће у великој мери конструисани, са намером одраслих усмерени и креирани.

*

Будући да је циљ био осветљавање садржинских, идејних и надреалистичких поетичких елемената у поеми за децу *Сан и јава храброї Коче* Александра Вуча, показано је да поема у највећој мери прати надреалистичке поетичке и идеолошке замисли, прилагођавајући их жанру поеме намењене младим читаоцима. Надреалистички поетички елементи се огледају у: 1) надреалистичком разумевању детета и књижевности за децу, 2) видовима стварног и измаштаног света, односно свесне и подсвесне појавности, 3) проширивању перспективности која се постиже не само фокализацијом приповедања већ и тематско-мотивским заузимањем односа спрам доминантне приповедне функције, 4) тематизовању расних и националних разлика и њиховог мирења у идеји интернационализма, космополитизма и завичајности, или кроз главне мотиве пријатељства и солидарности, 5) модерном приповедању (на пример, Вучово преузимање изражајних могућности филмских техника и других уметности или развијање епизода са изузетним динамизмом, што није био случај са поезијом за децу пре њега), 6) проширивању и осавремењивању језичких могућности поезије за децу (на пример, нонсенсно конструисан језик, поетизовани каталог, оригинална поређења), 7) склоности аутора да првобитни књижевни текст подвргава даљем генеричком преображавању у наредним верзијама, чинећи текст подложен упливима тренутних друштвених неинфантилних тема, естетских и идеолошких преокупација.

Масѿодонѿи (1951)

Чињеница је да надреалистичка поетика изискује пројектни и целовити карактер својих књига, па их стога можемо назвати „књигама-пројектима”, и то без разлике да ли је реч о књигама намењеним одраслима или деци. Надреалистичка склоност ка поеми као повлашћеној форми текста читује се у свим Вучовим књигама. Уколико упоредимо Змајеву и змајевску поезију за децу, па и ширу традицију поетског текста за децу, видећемо да преовладава форма појединачне песме, и сходно томе збирке песама. Збирке песама намењене деци, иако могу бити строже конциповане, окупљене индивидуалним поетичким наумом, или саображене јединственим кругом тема, на формалном нивоу се задржавају у телу појединачне песме. Избор песме као формалне мисаоне и ритмичке заокружености има оправдање у томе што таква ограниченост може бити рецепијентски погодна, не превише захтевна у читању и разумевању. На уму имамо читаоца почетника чије могућности и афинитети јесу задовољени у текстуалним формама мањег замаха. У односу на речено, Вучо у својим поемама за децу прави неку врсту преступа, јер је сада млади читалац пред знатно далекосежнијим и слојеви-тијим текстом. Вуча до форме поеме не доводи само авангардно предефинисање раније књижевне, стилске и формалне праксе и хибридна експерименталност жанрова, већ и чињеница да фабулативност по природи ствари призива и уланчава узрочно-последичне догађаје.

Поема *Масѿодонѿи* говори о времену детињства света у доба када је живео „бели горопадни слон” – мастодонт. Праисторијско друштво приказано у поеми такође је одливак надреалистичког, и уопште авангардистичког интересовања за тзв. „примитивна”, примарна друштва у којима се сачувала древност. Није необично да се епско збивање Вучове поеме одвија у предцивизацијском добу – детињству света. Смештајући поприште сукоба у прадавно време и на предцивизацијско тло, постало је могуће уочити и самерити издвојеног човека и

немерљиве силе са којима се у сваком времену суочава, како би се на отклону од експлоатације и других творевина и идеолошких задатих односа показала истинска природа човека. На сукобу мастодоната и ситних малих људи са свим њиховим успешним и безуспешним покушајима да се одупру насиљу „на измени нежних, скоро женских стихова и грозоморних строфа рушења и смрти [...] грађена је узбудљива и убедљива атмосфера целе поеме” (Михајловић-Михиз, 1951: 9). Вучо у остваривању дела вешто избегава више опасности. Песник *Али* узима тему „којој прети опасност да остане сва у кроју фразе и одећи декларације”. С обзиром на то да поема нема доминантног главног јунака, прети опасност да текст буде апстрактно остварена спекулација великих епских дескрипција. Међутим, у основи поеме „као контраст пустиловној сили приказан је мали човек”.

Веома инвентивном наизменичношћу елемената скаске, модерне алегорије, старе приче, учене сатире, афоризма, савременог истрајног узвика и лирске исповести, уплићући у песму и објективно приповедање, и кошмар фантазије, и непосредност реализма, и чар стилизације, и ефекат изненадне нескладности стилова, крећући се широким просторима људске историје, и остајући у исти мах на завичајном тлу рођене груде, Александар Вучо је написао значајно дело наше савремене поезије (9).

Књигу *Масћодонџи* прате цртежи, иницијали и насловна страна Предрага Милосављевића. Заступљеност илустративног сегмента у књизи није мала и пратећа је тексту. Илустрације се јављају самостално на целим странама, али и на маргинама текста, понекад потискујући текст и парирајући му, позивају да се застане и осмотри. У основи, ликовни прилози у овој књизи нису илустративне функције, нити помажу пресудно у разумевању текста, већ су декоративни. Ликовност књиге има двоструку функцију: најпре служи увођењу читаоца у атмосферу текста који акумулативно и великим приповедним замасима треба да представи збивање које је више епохалног, цивилизацијског

значаја, а не појединачног, персоналног приповедања случаја. Универзалност теме поеме захтева да се дочара монументалност прадавног доба. Посеже се у прапостојаност људских архетипа добра и зла, жртве и страдања. Друга функција цртежа јесте да изразе своју самосталну естетску релевантност као уметнички цртежи. Пишући приказ ове Вучове књиге Михиз ће приметити да су илустрације у њој „паметне, духовите и адекватне”. На насловној страни налази се експресивна илустрација црвено обојеног мастодонта са подигнутом сурлом и упадљивим кљовама. Иницијали којима почиње сваки део унутар целина додатно назначују почетак текста.

Поема *Мастодонти* (1951) је троделна. Састоји се од првог дела „Узалуд су руке”, другог „Другомир” и трећег дела „Зашто рат свих људи”, са напоменом да прва два дела чини фабуларно повезан и линеаран приповедни конгломерат, док се трећи део може резимирати као расправа о рату и миру и он не наставља фабуларни низ експониран у иницијалном и медијалном делу поеме.

I

Први део поеме може се оценити као уметнички најуспешнији. Својом дужином и густином реченице (не и стиха) текст по разумевање није сасвим „прозиран”, већ захтева читаочев напор да се обухвати захтевна и, у ритмичком смислу, „брза” реченица, својствена и другим надреалистичким текстовима. Текст у својој структури доследним чини тежња да се веже и саопшти константна и одржива прича.

Први део поеме „Узалуд су руке” почиње савременим открићем палеонтолога који „На целом (...) фронту / Геолошког света” проналазе скелете мастодоната да би објавили „прапочетак трајни”, „његово порекло” и „чудно вратоломно име” (Вучо, 1951: 7). Почетак поеме је доминантно у духу Вучових поема за децу (*Подвија* и *Коче*). Преовладавају дуги стихови дванаестерци, а повремено тај низ прекидају краћи стихови од шест

слогова, као у *Подвизима*. Тон је преовлађујуће „шалоозбиљан”, односно из другог плана текста на читаоце сугестивно делује подсмешљивост којом се говори о научној заједници и штампи. Научна егзактност је замењена сликовитим песничким предметима, што у погледу рецепције има последицу да се текст приближава најдиректније читаоцима. Реч је о тексту који је у највећем делу уобличен истим поступцима који се читају у најбољим деловима *Подвија дружине „Пет њејлића”*. Занимљив је поступак *quid pro quo*, замене једног уместо другог. Није реч о метафоричкој замени, мада и метафора функционише истим принципом, већ замени где уместо нечега вредног стоји нешто безвредно, или бар уобичајено. Детаљ уобичајеног предмета узет је селективно из целине и као „умањен” – толико да сада имамо на снази поступак онеобичавања на плану песничког језика. На плану значења делује поступак деконтекстуализације, деконструкције и обеспредмећивања. Делови мастодонта се проглашавају као лажни, такорећи постају реликвије лажне вредности. Доказ за постојање мастодонта се мистификује и иронија скептика се изражава уз помоћ познатости/баналности реалног.

Међутим, овде се не исцрпљује значење ове јавне расправе: „Било како било, / Тек ми данас знамо – / Науци припада за то пуно хвала” да је мастодонт „неолитска хала” постојала (8). Дакле, подсмеху је изложена и наука која потврђује постојање праисторијског гиганта. У наставку се иронијски каже: „Да би стеко име овај бели слон, / Стручно и научно / Тетрабелодон, / Морао је прво коначно да цркне” (11). Опет је дошло до замене, услов да мастодонт постане научна чињеница јесте да га више нема и тиме да задобије научну вредност, односно да пут до сазнања о њему постане мукотрпан, тежак и пун непознатих приступа. Замена је извршена на плану примарности. У свету изврнутих ствари примарна је наука због које мора да се деси пропаст јединке (индивидуе, односно врсте) како би се формирао предмет њеног проучавања.

Вучо, као и у другим ранијим поемама, показује велику поетску снагу да ослика столећна кретања, у овом случају снагу природних збивања и предочи десубјективизирану визуру:

А затим је ветар ураганске снаге / Кроз векове жедне / Из петних жила морао да тркне, / Да му [тетрабелодону] кости наге / до краја просвира / И начини труле / Декадентске фруле / Које ноћу даве распасане буле, / Повијају гране тешке шуме хлебне / И плаше у мраку све кобиле ждробне (11).

„Поема је, сем средњег дела, писана у једном изванредно строгом шестерцу, свеједно да ли је графички исписана као стих од три, шест, дванаест или осамнаест слогова. [...] То је ритам старе дванаестерачке поезије, заморан и спутан”. Михиз даје замерке на слик, на неадекватност фактуре стиха самој садржини: „Мастодонти би веома много добили да је [...] за експресију тешких мутних расположења узет дужи, озбиљнији стих” (Михајловић-Михиз, 1951: 9). Међутим, остављајући по страни суд о потреби да се садржина која експресира „тешка, мутна расположења” и фактура стиха изједначе, у њиховом несаображавању ипак видимо Вучову намеру да садржину приближи младим читаоцима посредством стиха који није подједнако „тежак”, већ својственији поезији за децу. И сам Михиз донекле примећује овакву усмереност потреба текста. У анализи ритамске и римске схеме поеме Михиз ове стихове чује као „змајјовинске”, што указује на то да дело види у регистру поеме за децу и младе, иако критика до данас ову поему није третирао у том корпусу. Ритам се формира захваљујући стиху и његовом диктуму, али и рими која није свакидашња и на коју се навикавају деца. На овај начин рими је дат један повишен статус јер се спајају речи које у међудејству граде сасвим нове смисаоне односе. Тиме је степен спонтаности којом су риме формиране висок. У односу на риму комплементарно функционишу синтагме, а унутар њих и епитети који се појављују као речи непознатог или мање познатог значења. Дакле, рима као особеност поезије за децу и интенционална „непримереност”

појединих речи ствара ефекат неочекиваности и полифоничне смене звучања и значења у тексту (на пример, „Декадентске фруле” – „распасане буле”, Вучо, 1951: 11). Овај поступак ће активно користити и други песници за децу након Вучовог утицаја, на пример Радовић.

Заплет почиње када мастодонтска тројка, мастодонт са своја два брата, напада људе без објаве рата и у једном дану од њих отима све што је у људској власти. Тиме је све постало мастодонтска храна. На месту текста где почиње заплет, односно где очекивано следи опис почетка рата који мастодонти почињу против људи, исказује се немоћ поезије да опише тај први дан рата. Дакле, немоћ не припада језику већ поезији као најизражајнијем облику језика, те је пораз суштине језика и њених моћи тиме потпун: „Изанђале слике / које човек залуд у памети копа: / Понор – дечја стопа; / Чудовиште Лок-Нес – изгладнела гуска; / Усијани свемир – / Лелујави лептир; / Пучина и – слаба орахова љуска – / [...] У стању не беху, уз помамну вику, / Да нам пружи слику” (12). Није реч само о немоћи (песничког) језика, већ и прецизније, за надреализам важног, а у наведеним стиховима демонстрираног, поступка аутоматског писма, који треба зазивањем насумичног асоцијативног низа појмова и лирски потентних елемената да покрене језик песме. Скепса, исказана у више наврата у поеми *Мастодонти*, према аутоматском поступку писма, који је за рани надреализам био идентификациони, одговара већ прератном отклону од њега код осталих надреалиста појединачно. Аутоматски низ који Вучо наводи није сасвим случајан; асоцијативна веза која се остварује има поетску снагу, као на пример у случају парова „Понор – дечја стопа” или „Пучина и – слаба орахова љуска”, заснованих на контрасту. Песник додаје и да су немоћна сама песничка средства: „Па ни многобројне песничке фигуре / (Несумњиви знаци високе културе)” (12). Вучо користи незнатну тему о немогућности да језиком изрази одређено збивање (на пример „Шта је све у току једног дана / Отето од људи да би белом слону, / Тетрабелодону, / Послужило као мастодонтска храна.”, 12) и тако, *зазивајући* језик, препушта се његовом мотивишућем

раду. Парадоксално из почетне „немоћи” песничког умећа ствара текст који је поетски умесна, поетички потентна и садржински референтна целина.

Рефренски до краја прве целине поеме надаље ће свака целина почињати стихом „Узалуд су руке...”, што је апологија људског рада и напора да се нешто оствари, али истовремено и указивање на његову бесмисленост, обезвређеност услед трошности плодова рада, рушитељских сила времена и зла. Узалудност људског рада и напора да опстане у праисторији пред рушилачком најездом мастодонтске хале има хуманистички значај и он се преноси на човека у свеопштој историји. Руке су представљене метафорама – „галебови рада”, „галебови наде”, „галебови страха”. Рад праисторијских људи именује се у форми каталога, акумулативно се ређа од најпростијег физичког рада до обичајних, духовних, магијских/религијских радњи:

Узалуд су руке [...] Превртале тврде закореле њиве, /
Черечиле коње, сакупљале гљиве, / И туцале, млеле
животињске коске / За погачу црну која преко ноћи /
Умирује тешке грчеве од глади / И у дечје будне метличаве
очи / Замршене снове лагано усади. [...] Узалуд су руке [...] /
Посне руке старих видара и врача, / [...] / На конопце млеч-
не лабијине вреже / Низале остатке горких даждевњака /
И на дуге мотке / Набијале овчје искежене главе (13–14).

Упркос крајњој оцени о узалудности људског труда („Све је било залуд...”), парадоксално долазимо до чињенице да је потреба певања о узалудности свих напора изградила један нови самоодржив и сврсисходан смисао који је природан уметничком тексту. Певање о узалудности напора људских руку у поеми прераста у својеврсну „парадоксалну апотеозу” о покушајима да се победи у борби против људских нагона, против зла оличеног у мастодонтима.

Већи део прве целине поеме грађен је поступком где се на први стих надовезују низови синтагми како би проширивањем исказа акумулирао дигресивно-ритмички смисао. На пример, када се описује појава „диновске сенке старог мастодонта”

почетак стиха који гласи „Разбеже се стада” бива проширен наставком – „уплашена, знојна, / Стада многобројна / Бикова и крава, / Јарчева и коза”; затим стих „И полете трком” бива допуњен проширеним исказом у служби прилошке одредбе за место – „преко оштрих трава, / Преко житног блата / И сплетова лоза”; када је потребно асидентоном подићи ниво драматичности стих „настао би вапај” у наставку гласи „урнебесна вика, / Урлик, врисак, цика, / Крвожедни метеж, громогласна рика, / А затим, одједном, потпуна тишина...” (16). Иако је у наведеним стиховима описивана „Глуха, подла, мукла / Сноубилачка ноћ” (17) и као на платну приказани велико поприште и метеж ситних људи и животиња под мастодонтима, важност у томе играју и описи детаља. Извршено је контрастирање по величини. Велики су мастодонти и метеж, али „На попришту пљачке / Крцкала би само *једна гечја чијра* / *Под зубима тигра*, / Падале би *каји усирене крви* / *Као зрели црви* / *Из чељусџи* дивље африканске мачке” (ауторско истицање, 16). Песник не избегава натурализоване слике страдања. У таквим сценама могу се препознати сличности са епизодама из авантуристичких романа или из епске жанровске књижевности.

Посебну пажњу треба посветити аспектима на који начин се конфигуришу људи као жртве мастодонтског терора и сами мастодонти као оличење свеопштег зла. Људи су најпре приказани у тренутку свеопштег метежа у коме многи неће остати живи, а исход те епизоде јесте поробљавање од стране зла које за већину не значи крајњу смрт већ живот у ропству. У лирски обојеном делу текста положај поробљеног човека најпре је приказан као меланхоличан:

Када би га стегло густо ноћно тесто, / Осећао често / По-тиштен и сам [...] Желео је жарко, кроз сузе и шапат, / Да легне у папрат / Која мирно дише, / Да се сав истопа / У мрежама тропске ромињаве кише, / И да буде мали, мањи него грам, / Па да га зароби, над њим да се склопи / Као морска шкољка, / Један нежан женски издубљени длан (18).

Упражњавање људске пасивности пред налетом зла биће критички третирано. Критици су изложени и други облици пасивности лирског песничког темперамента: меланхолија, потреба за интроспекцијом или напросто утехе у малим стварима, слабост према ближњима. Такви облици душевног, телесног и интелектуалног испољавања сматраће се за ескапизам са предумишљајем: „Био је то систем малодушног пужа: / Сакриј самог себе од самога себе, / Буди и не буди ако можеш бити, / И навуци брзо преко главе ћебе”. Овакав човек има једну потребу, а то је кукавичка бојазан да он не постане жртва, већ неко други: „Ваљда ћеш се скрити / Да не будеш први / Када злотвор шапом, / Кундаком и штапом / На вратима туђим удара и гребе” (19). Како не би остало ни мало простора за оправдање за кукавичко држање или суздржано трпљење људи пред налетом зла, наводи се да се читав шумски живот („Сви спратови шуме”) нашао под ударцима „Мастодонске сурле, / Као да је безброј палица од гуме / Ударало слепо како која стигне” (20). Понеки рибар, пастир или ловац, дакле убоги радник близак биљном и животињском свету, „За витешка дела поткован и спреман” (20), знао је да заштити племе које пати. Међутим, и ту се показује узалудност њихове борбе, а снага мастодоната се још више хиперболише – све ударце и метке „старац” је на кожи свог тела осећао „Као мека зрна житког сутлијаша” (21). Наравно, оружје којим људи нападају зле мастодонте је примитивно и према томе немоћно, што из позадине призива озбиљно филозофско питање којим се средствима успешно борити против друштвеног и природног зла.

Паралелно са овом епизодом као пример јединствене и јуначке смрти у отпору према чудовишту развијенија ће бити епизода о девојчици која се звала Муха. Она је као ћерка једног роба скочила са пошумљеног кланца на чело „старца”. Најпре је била сакривена длаком иза џиновског уха са намером „да у мутну бару мастодонског ока / забије свом снагом зашиљен белутак”, али изгубивши храброст испустила је камен и утонула у ухо чудовишта „Кроз алге и вреже / Ушних сапрофита” (23). Муху на крају ове епизоде чека неизбежна и тужна смрт

(„Умрла је Муха...”, 24). Живописно су дочарани свим чулима телесно осећани предели ушне дупље чудовишта кроз коју је јунакиња падала све до дна. Иначе, тема хероике јесте својствена поратном времену у књижевности која је била посвећена НОБ-у и стварању социјалистичких култова зарад подржавања идеолошког и друштвеног опредељења нове државе. Међутим, овде није експлицирана тиме што је смештена у фантастичну поетску визију у којој се нашла кодирана сродност са тада актуелним књижевно повлашћеним темама. С друге стране, тема смрти у књижевности за децу имала је дугу књижевноисторијску, поетичку и жанровску, као и друштвену генезу, те би се поновно отварање теме у епизоди са смрћу девојчице зарад отпора и идеала дало сагледати као ревитализовање односа опште авангардне књижевности према „штакљивим” темама, каква је тема смрти (в. Вукомановић Растегорац, 2017; Јанићијевић, 2017).

Представа зла у *Мастодонтима* алегорично је уткана у борбу праисторијских људи против још старијих чудовишта која излазе из земљине дубине. Ова повампирена бића траже за себе храну. Њихова глад се може разумети као пука физичка, али с обзиром на простор и размере те хиперболисане глади она је метафоричког значења вечне онтолошке/метафизичке глади. Ипак, иако мастодонти представљају оличење универзалног зла, а њихово деловање јесте чисто насиље, мастодонти су и историјски конкретизовани референцама које сигнализирају тек завршено време Другог светског рата и зло оличено у фашизму. „Фашизам, рат и насиље и све оно што му је кроз дуге и стравом богате године историје претходило, дато је у лику прастарог чудовишта” (Михајловић-Михиз, 1951: 9). Мастодонти су одговарајуће пронађена метафора за људске пошести насиља и зла, најпре зато што нису очигледне и у духу диктата оновремене културне и образовне политике, те измичу свакој дидактичности, прозирности идеја и баналности. Метафором мастодоната делу је дата метафоричка вишеслојност, задржавајући свакако дословно значење. Занимљив је и својеврсни намерни анахронизам где се уз пажљиво биране обичаје и оруђа могућег

праисторијског живота уносе референце на савременост, па су тако залуд биле и „интересне сфере, поља трудна нафтом”. Дете-читалац је у могућности да маштом развија необичност прастарог чудовишта које се може замислити као природно и ничим изазвано зло. Вучо заиста и поставља питање о пореклу зла, као што то и млади читаоци чине. Тако на питање зашто је „дошла ера / Злочина, одмазда” одговор се реторски даје само зато што је „требало пронаћи једно пусто зато” (Вучо, 1951: 27). Тиме је покретач зла остао разумеван у оквирима хуманистичке визије света којим се манихејски деле и супротстављају позитивне и деструктивне силе, на начин народне бајке за децу, те би сваки одговор зашто се зло појавило био само оправдање за злочиначки чин; о последицама пак се говори на директнији начин. Због тога аутор ни неће покушати да заснује сложенији и промишљенији одговор о пореклу зла, што сасвим одговара могућностима младих читалаца. Могуће је да путем алузије на историјске догађаје доживе визију таквог постапокалиптичког света. Изостанак трагања за узроцима чина зла исходи у иронији и својеврсној хуманистичкој критици: „Просто само зато / Што је неко хтео / Да загризе крушку; / Или само зато / Што је дете неко / Од сломљеног штапа / направило пушку; Или само зато / Што некакав неко / Није доста чеко // Да скапа / Од глади” (26). Зло долази као освета за оданост игри и слободи због неприхватања подређеног положаја. Ненаметљива је алузија на Адама и Еву, а потом на еволуционистичко објашњење порекла насиља. Значење ових стихова је донекле замагљено уколико се не подразумева знање ослоњено на историјску и антрополошку позадину. Ипак, дело није оптерећено степеном познавања подстицаја. Веза социјалне и идеолошке димензије показује се као нераздвојна за настанак зла – неједнакост доводи и до мржње међу људима. Такво једнодимензионално зло у раном децем читању не мора имати историјски подтекст и референцијалност на ратна страдања, што делу не одузима уверљивост ни епски приповедни замах. Управо тиме оно стиче универзалност.

У самој завршници првог поглавља „Узалуд су руке” долази до неке врсте кулминације и натурализоване дескрипције о поробљавању људи. Мастодонти постају несместљиви у своје тело, односно зло оличено у њима искорачује из свог мастодонтског идентитета, што је сасвим одговарало фантастичној причи о изненадном *дашчеликовском* буђењу из мрака векова. Њихово „искорачење” заправо је конкретизовање поеме чињеницама из историјских околности Другог светског рата. Мастодонтским чудовиштима поробљени афрички праисторијски људи постају конкретнији заробљеници логора, они које су убијали у временском следу („Суботом и средом, / сваких пола сата / а често ванредно и у друге мрачне / мастодонтске дане”, 32), користећи хладно оружје и по утврђеном препознатљивом обичају („Вадиле су људе из логорског блата / И вашљивих соба / Старих казамата, / И гонили редом [...] На ивице свеже заједничког гроба”, 32–33). Крајње натурализоване слике у којима тек растављена људска анатомија потресно сведочи о колосалности зла у новом светском концепту ратовања („У згњечено месо, тек зарасле ране / Претучених ногу, вратова и леђа...”, 33) формално удаљавају дело од књижевности за децу, али и проблематизују питање о примерености таквих књижевних поступака. Наиме, дела овакве тематике била су и јесу присутна у школи градећи код ученика свест о историјским догађајима. Сетити се треба поема Ивана Горана Ковачића, Десанке Максимовић и Скендера Куленовића, затим песама Милутина Бојића или Душана Васиљева. Натурализоване слике често прате и лирски смирење спородинамичне или статичне слике чији емоционални ефекат није ништа мањи.

II

Други средишњи део поеме насловљен „Другомир” увођи централну фигуру јунака дечака Другомира. Име му је идеолошки саобразно културној политици слављења НОБ-а и партизанског покрета, али осим тенденциозности у имену у тексту не постоје други знаци идолатрије. Другомирова борба

је истовремено реалистично и фантастично устројена. У првој епизоди овог поглавља централно питање које се поставља јесте улога уметности и уопште духовности у борби за општу слободу. Наиме, пастир Другомир је приказан у ноћи како на каменом зиду пећине осликава „вижљасте собове, / Рутаве планинске волове, / Коње и млитаве ламе” (39). Његов рад у пећини заправо је уметнички чин који има магијско својство и функцију услишавања божје воље и заштите: „Беше то прастари обичај / И преносно мађиско средство, / Да се из далеких збегова, / [...] Домаме [...] / Стада која су потере / Нагнале у дивље бекство” (40). Посвећеност којом изводи покрете рукама и оставља линије на природном „платну” одваја га од стварности која се збива око њега, што је алузија на својство уметности да ескапистички делује на онога ко је ствара или ужива у њој. Наиме, младић „није ни чуо ни спазио” како његови рођаци бичевима самокажњавају сопствено тело, или како се жене окрећу магијским/обредним ритуалима „да им се врате стада”. У магијском својству уметности (младић је „Трошио све своје драгости / У топле сенке и линије / Магичног сликарског рада”, 40) препознаје се свођење њене моћи да мења друштвену стварност, а таквој оптици су подвргнути и други видови аутентичне духовне/религиозне праксе. Игра дечаковог оца у „пламену огњишта” такође је наднаравне природе и има сврху „Да свисну и да скапају / Мастоdontске стоноге” (43). За разлику од дечакове уметности која треба да умилисти мастодонте и да се саплеменицима опросте грехови, очева игра са истом сврхом је извођена у заносу и са нагоном опстанка. Епизода на почетку другог поглавља на површинском значењском плану делује егзотично и предочава психологију праисторијског човека, међутим, на дубљем плану захтева тумачење којим би се дошло до закључака о природи духовних потреба и тренуцима њиховог настанка, начинима на које се духовне потребе практикују и какав значај могу имати у реалним околностима под чијим утицајима су обликоване. Другомирови племенски рођаци дефетистички су настројени, пуни су сете и срећни тек

тиме што се „смеши и помиче / Њихово рођено дете” (47), чиме се указује на општу људску природу којом влада страх, али и не-солидарност. Људи су упоредиви са животињама („Они су без гласа чучали / У горостасним трскама, / Као што чуче у травима / Тешке рањене птице”); а њихова „бедна људска јадања / На беспомоћна завијања / Шакала кивних на месец!” (47). Другомир ће се отиснути у борбу за разлику од својих сродника; чињеница да му се није вратило „ни безвредно шугаво ждребе” доводи до преломног тренутка и отклона од уметничког стварања које га је до тада опседало. Јунак поеме ће закључити „Да све те грабљиве линије / Преносног мађиског цртања / Баш ништа на концу не вреде” (49). Сада се снага уметничког дела претаче у реалну снагу којом се млади јунак одважује на акцију уместо молитве, стварања и контемплације. Опредељењем за саму акцију и у овој поеми Вучо тематизује пресудну надреалистичку мисаону борбу између естетике и идеологије, односно између уметничког стварања и револуционарног одбацивања уметности ради остварења идеала којима тежи та иста уметност. Суштина надреалистичког заокрета којим се укида надреализам, а остварује револуција, пратиће и уметничка обрада ове промене, каква се могла већ читати и у другим надреалистичким текстовима. Песник ову промену у будућем деловању пастира Другомира приказује као светлошћу обасјану („чудна је светлост продрла”), као чин подржан од свевишње силе и унутрашњег људског нагона („младићског срца”) за савладавањем „мисли чемерне” (50). Одважен и наоружан младић креће у подухват против мастодонта, чиме се активира топос пута, најпрепознатљивији топос прозне књижевности за децу („Пут га је узгорјем водио / Кроз пуну дечју земљу”, 52). С обзиром на већ препознатљиву Вучову, и сасвим извесно надреалистичку, склоност да дискурзивно прошири доминантно поетски исказ у су-вишак основних података (на нивоу семантике), убрзања (на ритмичком и мелодијском нивоу) и реченичних додатака (на синтаксичком нивоу), могуће је разложити ову структуру како би се сама реченица разумела као део целине који покреће радњу даље. Узмимо за пример следећу строфу: „Некада је на овим странама, /

У немирној призми ириса, / Дуж једне и друге обале / Бљештаве пантљике друма, / Пијана од боја и мириса, / На грудима лета дисала / Огромна сељачка шума” (52). Редукцијом исказа добили смо следеће информативно сужење које би неизбежно било доступно за свако разумевање рецепијента: некада је на овим странама → (на грудима лета) дисала → (огромна сељачка) шума. Редукција свакако сужава естетски поетски учинак, али у методичком смислу оставља могућност за повратну спрегу којом се редуковани исказ даје проширити, при чему по један члан (реч), односно синтагма, улазе у исказ по мери рецепијента и његовог разумевања/осећања песничког језика. Редукција као и њој супротан поступак допуњавања/проширивања исказа остављају читаоцу (и наставнику) да селективно врше избор речи и синтагми (односно стихова) како би се дошло до пуноће уметничког текста, односно његовог „савладавања”. Тако ће у датом примеру конституенту „шума” моћи да се додају њене атрибутивне одредбе (→ огромна, сељачка, пијана од боја и мириса), при чему свака од њих захтева читаочево описивање везе допуне са њеним конституентом. У истој строфи „место радње” се може одредити недовољно одређеном прилошком одредбом за место: „на овим странама”, али и проширити новим члановима (→ у немирној призми ириса; дуж једне и друге обале бљештаве пантљике друма; на грудима лета).

Редукујући извесне делове другог поглавља сиже наставка поеме могао би се препричати на следећи начин: Другомир је у нападу кад „јурнуше / Фаланге мамутских кошуља” (52) погођен стрелама. Епизода о рањеном младићу у мамутској земљи прекида се учесталим евокацијама које су упућене безбедној читалачкој инстанци према којој се исказује неповерење да може разумети ова страдања и невоље јер тако нешто нема у свом искуству („Ви који нисте лежали”; „Ви нећете никад схватити”, 60). На тај начин се постиже и припрема читаоца за опис страшних сцена („Вукла се крв још љигава / И овде у жутим скрамама / Од преврелог муља и мемле”, 59). Евокативно обраћање упућено је и самом младићу („Устани, главо рањена”,

61). Значајан по читаочев доживљај јесте јамбски стих, чији је молски тон интимно прилегао уз садржину „тужне и узбудљиве Другомирове бајке” (Михајловић-Михиз, 1951: 9).

Крај другог дела поеме није успео оставши без кулминације и расплета, што је сам сиже захтевао. Стихови који резимирају крај прва два дела поеме не доносе расплет фабуларних линија које су доследно развијане пре завршенице другог поглавља. Закључни стихови се идејно односе на колектив, а искључују подвиг уведеног младог јунака Другомира. На тај начин, иако потенцирајући братство, јединство и једнакост, али ништа мање и жртву зарад слободе, крај остаје дидактично прикладан и недоречен, и за епски и за лирски слој дела појединачно.

III

Последњи део поеме не наставља сиже који је развијен и који није целовито закључен на крају другог дела. Трећи део поеме насловљен „Зашто рат свих људи” свој садржај испуњава антиратним идејама, не фабулом или ликовима. Идеје се смењују и међусобно прожимају творећи на тај начин трактат о рату, миру, борби, храбрости, песимизму и хуманим настојањима уопште. Због тога што се идеје прожимају и слојевито граде, дело је транспарентно јер на непосредан начин, у духу остатка поеме, саопштава идеје које су плод животног искуства и мишљења. Због свега тога може се закључити да трећи део поеме као песнички облик није априори херметичан за младе читаоце, али није ни типичан облик поеме за децу, премда већ препознати елементи одговарају децјем слуху али и децјем мишљењу.

Михиз издваја неколико дитирамба о домовини у последњем делу поеме и то више оне делове у којима песник казује зашто не воли земљу него оних у којима говори зашто је воли. Вучо пише у реду са најбољим родољубивим песмама „мучене а своје” земље, тврди Михиз. У његовом приказу, делу приступа као целини тврдећи да се одломцима „мало каже и још мање доказује”. Вероватно, Михиз тиме указује на

неопходност доласка до заокружене епско-поетске визије исказане мисаоном и језичком бравурозношћу. Михиз сматра да нема сумње да су *Масћодонџи* рађени студиозно, а извесна промена расположења у поеми указује да је рађена и дуго. Не спорећи ову оцену, по нашем суду, поема је наиме уверљивија на нивоу одломака.

Највредније што овај део поеме доноси јесте њена хуманистичка и пацифистичка порука. Пацифистички став исказан је најпре чуђењем („Зашто рат свих људи?“, Вучо, 1951: 69–94) и указивањем на бесмисао рата („Зашто да се деци свлаче и односе / Кошуље са плућа / И са танких ногу откидају старе / Чарапе са рупом?“, 71), али и социјалном димензијом са којом је рат у блиској вези. Вучо подсећа на „причу о рату два краља“, „старо-древну лудост“ по којој испаштају слуге два завађена владара, док је њима лепо.

Момак и њо хоћу да бугем (1970)

*Момак и њо хоћу да бугем*⁷⁷ представља Вучову позну поему која се позиционира на неодређеном терену између поезије за децу и поезије за одрасле. Њена година публиковања остаје изван примарног распона нашег истраживања међуратног периода и прве деценије након светског рата, међутим, у њој се читавају поетичке модификације одлика Вучовог и авангардног текста из међуратног периода, као и тематско-мотивска сродност са еминентним Вучовим делима. Тијана Тропин резимира да се ово дело не налази само у канону књижевности за децу, већ ни у потенцијалном избору из Вучовог дела. Свакако, поема је значајна за упадљиву поетичку одлику Вучове поезије, а то је њена нестриктност у погледу рецепцијске намене. У целини узевши дело је намењено омладини, дакле, примарно припада „омладинској књижевности“.

⁷⁷ У поглављу стихови ће бити навођени према првом и једином издању Вучове поеме *Момак и њо хоћу да бугем* (1970) у издању Просвете.

Поема поетичком фузијом поступака, стилских решења, али и тематиком сведочи о Вучовој постојаној потрази у неиздиференцираној или дисперзивној области у којој се (не) ситуира полижанровски/хибридни текст у књижевности за децу и младе. Поетичка неситуираност се огледа у претакању делова текста који су или модернистички референтни или авангардно лексичко-акустички *ойори* и надреалистички дигресивно распричани. У јасну наративну линију спроведену кроз четири поглавља („Руке”, „Искуства”, „Машине” и „Љубав”) уткани су мотиви и перпетуиране теме из дела настајалих у надреалистичкој фази. *Момак и по хоћу да будем* говори о младићу⁷⁸ Марципану, који се налази пред тренутком ступања у свет одраслих, што ће бити остварено једино путем заљубљивања и остварења те љубави у последњем поглављу. Дело би се могло одредити као кратки роман у стиховима или поема о иницијацији младића у свет одраслих кроз јунакове покушаје да се избори са невољама својственим том омладинском добу. У почетку неименовани младић има једну жељу: „Момак и по хоћу да будем, / Још пола од онога што умам да умам / И пола од онога што могу да могу / Пре него што умрем. // И кренух с том бубом у глави / То ново пола да нађем на јави” (Вучо, 1970: 11). Тиме ће бити отпочета дечакова потрага са циљем да постане своја имагинирана представа исказана фразом „момак и по”. Поема је отпочета темом опседнутости младог бића сопственом смрћу, услед убеђења да је неостварено и несрећно. На овај начин Вучо директно погађа психолошку особеност адолесцената склоних моралном паду, али и претеривању у својим меланхоличним осећањима. Чак се и алудира на, из перспективе јунака, „срећну” прилику да „рукатог косача” стегне за руку. Ова сасвим озбиљна епизода биће преображена у благо хуморну и ирониичну реч човека у чијем поседу је „коса”. Тај старац ће му *шреснути* у *дрк*. Руке као у *Масћодонџима* постају центрифугални мотив. На дословној равни младић трага за још једном руком и главом како би постао буквално момак

78 За себе каже да је прозборио „кроз своје тек израсле маље” (Вучо, 1970: 11), или да се обријао без сапунице (62).

и по, док на симболичкој равни он тежи досезању дораслости и „пуноћи” свог идентитета потврђеног као „одраслог”. У ноћима, опхрван мислима, младић ће размишљати о свом проблему, а у том ће му се јављати мухе, каткада „тешитељске”, каткада „менаџерске” са негативним мислима. Мухе су већ познат ентитет из *Хумора Засјалої*, а касније и поновљене у Вучовом поетском роману или новели *Позив на машицање*, чије свако поглавље почиње управо стиховима из *Хумора Засјалої* („Моја добра стара тешитељска муха” (14). Појава муха овде је рационализована мотивацијом *йарийийура* у којима јунак не може да спава услед трвења са својим немирним мислима. Тим мислима биће притиснут да крене у потрагу за својом надоградњом, оним својим делом који га чини одраслим, мада представу о томе инфантилан јунак још увек нема. Пошто он још ни сам не зна шта је то за чим трага, а не зна јер се *йио* налази са друге стране искуства у обличју бића које он није, у самом делу та потрага је на необичан начин опредмећена. Другачије казано, његова потрага за собом је оспољена у конкретном граду (Београду) и у конкретном времену, а искуства тражи међу онима за које мисли да их поседују. Експлицирање самог предмета потраге и чежње младића намерно измиче. Посебно је упадљив незграпан склоп стихова када је реч о ономе за чим јунак поеме Марципан трага. Можда је разлог овом стилском поступку заузимање радикално адолесцентске перспективе, која је и даље у великој мери инфантилна, али и имитативна према одраслима који су јој узор. Такав је и језик јунака Марципана – мешавина аргоа, урбанизама, интелектуалног језика, језика новина, науке и лирике. Не треба заборавити да се иза говорне инстанце дела крије младић у тинејџерском добу. Цело дело написано је у првом исповедном лицу. Присутна је и већ примећена „претераност у многим елементима” (Миларић, 1969: 26). Ова поема, будући да није у целини песнички успела на начин *Подвија* или *Коче*, показује евидентнији напор песника да артикулише позицију лирског субјекта, имплицитног аутора и читаоца. Када се све то узме у обзир, можемо тек онда бити

спремни да објективније и темељније преиспитамо вредност овог заборављеног Вучовог дела.

Момак покушава да постане „момак и њо“ у друштву кошаркаша на теренима Калемегдана. Са трибина од стране тренера биће позван на терен, где покушава остварити своје чежње, али неуспешно. Из ове епизоде момак ће од тренера научити да „Руку води глава / И наставак је срце“ (Вучо, 1970: 18). У Вучовом делу из 1970. потпуну предност има исказивање радње у односу на лирске и експерименталне језичке деонице, што не значи да нису и оне уклопљене у текст. Суштина је да се постнадреалистички или језички разобручени пасажии јављају дигресивно и бочно у односу на главни ток фабуле, или су у директној функцији да саопште главнину садржаја. Добар пример за овакво *колажирање*, у коме се води рачуна да надреалистички развијени асоцијативни низ не прекине радњу, а да опет буде исказан и „сместљив“ у целини поглавља, налазимо у епизоди непосредно пре него што ће се младић окушати на кошаркашкој утакмици. Најпре је у једној строфи најављено да је младићева перспектива смештена на трибинама, дакле, са висине „птичије“ перспективе гледа шта се дешава на терену. На терену се одвија борба за првенство две екипе лигаша. Затим следе стихови који фрагментарно развијају надреалистички асоцијативни низ:

Час тупи лепети / Гладних пеликана, / Налети тигрова /
Ископнелих жеђима, / Магновења муње / Са орканских
висова, / Суноврати прамца / На милост-немилост /
Бискајских валова... / Час опет трзаји / Згрчених јањаца, /
Шапати турбина / Нагнутих над словом / Вечитог Курана,
/ Светлуцави трбуси / Летећих таџира / И кратки предаси
/ Уморних легтира / На дечјим прсима... (18–19).

Референтни оквир – поглед младића са трибина на кошаркашко надметање – објашњава целину, даје јој смисао који се реконструише споља, односно ситуационо у односу према претходној строфи.

И у другом поглављу се јављају дечакове две мухе и даље покрећу радњу – дечака наводе на то да потражи старца који би му пренео искуство. Дечакова потреба за Искуством (написано великим почетним словом) оличена је и у хуморној потрази за старцима који се крећу градским парковима и буџацама, не би ли се од њих искуство стекло. Тек када се кишне временске прилике поправе, измилеће старци од којих може бити *украдено* искуство. Занимљиво је заузимање још увек инфантилне перспективе која искуство поистовећује са неминовном старошћу, телесном дотрајалошћу и свим навикама које са собом носи живот старих људи. Тако се опет духовито примећује да су старци са лепшим временом испунили калемегдански парк, чиме се продужава благо хуморна линија поглавља „Искуство”. Младић ће изабрати једног старца који „На деветој клупи / Споредне алеје / Осми пршљен кичме / Пола у хладу, пола на сунцу, / Систематски греје” (37). Међутим, старац ће му дати „ганутљив” одговор да се искуство не краде већ стиче „Из врло жилавог присуства / Неразмрсивих чворова / Од краткорочних радости / И дуготрајних болова / У току свог дугог века” (42). Завршница другог поглавља најављује даљи развој потраге. Наиме, старац ће навести младића да се окуша са машинама јер су људи измислили „Сокочало неко шашаво / Да би им живот храпави / Протицао мање грбаво” (43), „фифик-направа” која „У својој утроби носи / Хиљаде мртвих и живих / Свезнајућих људских глава” (43).

Треће поглавље носи назив „Машине” и посвећено је доста присутној теми одређених авангардних формација. Машина за којом младић Марципан трага треба да га начини младићем и по. У причи о младићству и мукама сазревања крије се алегорија о људској потреби да технолошки и научни напредак реши цивилизацијске, али и интимне људске

невоље. Машине би требало да створе утопијску будућност на друштвеном плану, док се у овом поглављу Вучове поеме задржава само премиса да једна машина помогне младићу. До машине одвешће га млади стриц који је научник-повратник из иностранства, једна сасвим неидеалистички настројена природа, супротна јунаку поеме.⁷⁹ Машине и компјутери, поред тога што су захтевни у погледу зналачког руковања од „стручњака-последника” („Рачунари нису варка / Опсенара, / Нити неке врашке чарке / Злих и добрих волшебника”), не представљају се на идеализован начин. Оне не могу послужити сврси која се тиче људске душе, његовог осећајног и имагинативног живота: „Компјутер је брате сваштар, / А човек је, / Јесте ли је, није ли је, / Ипак маштар” (56). У томе лежи последња порука поглавља о машинама. Иако су негиране могућности да искуство и знање буду пренети путем надређене инстанце старијег и искуснијег човека или технолошким и вештачким усађивањем од високоинтелигентних машина, ипак је задржана инстанца одраслог који покреће даље радњу, саветује и деструира сваку младићеву несувислу идеју. У том слоју дела ипак видимо одређену инструктивност између младића који жели да се оствари као одрасла пуноправна јединка друштва и других одраслих (тренер, старац из парка, стриц) који би требало да га у тај свет приме и на тај начин потврде. Таква потврда ипак долази остварењем љубави према девојци, и то у последњој целини поеме насловљеној „Љубав”.

Четврто, последње поглавље „Љубав” води ка разрешењу јунаковог израстања у „младића и по”. У претходном току поеме ни на један начин није остварена тематика љубави нити се могла препознати веза између одрастања и љубави, што снижава уметнички домет поеме. У последњем поглављу, накнад-

79 О стричевој природи сведочи и његова бојазан да му је братанац Марципан дошао у посету на посао у приградски Електронски полигон да би од њега узео цепарац. Због тога дечак осећа разочарање: „Обузе ме тешка сета, / Јер осетих да два света / Раздвајају наше душе [...] Твој наступ ме, стриче, вређа, / Нисам дошо да мунђарим / И девизе да отимам” (Вучо, 1970: 51).

но, у монолошким исказима младића љубав се исказује конкретизована у лику девојке Косаре, где он заправо открива да је са опсесивним мислима о њој „Лутао / Плутао и кидисао / Да постан[е] момак и по” (64). У поглављу „Љубав” разоткрива се патетични глас заљубљеног, што је начин да се поема срећно и идеалистички заврши, односно да се јунак оствари као одрасли „момак и по”.

IV Детињство и младићство поезије

*Небеса у ђачкој клупи
нека уче
правила и изузетке.
Друго је моје незнање.*

О. Д.

Давичо и поезија детињства

Давичово место у конституисању авангардне поезије за децу и младе, сасвим независно од критике и несвесно од стране аутора, постаје веома важно због откривања дечје и младачке перспективе у циклусима збирке *Песме* (1938), а највише у самој поеми „Детињство”. Појава ове поеме 1938, али и другог круга песама које су придружене првом кругу (од 16 песама) 1958, долази у књижевноисторијском смислу у веома значајном тренутку из угла развоја српске поезије за децу и младе. У европској авангардној књижевности за децу тридесетих година долази до врхунца поетике која се од Првог светског рата развија на маргини и у српској књижевности резултира појавом Вучовог песништва. Појава Вучове поеме и нов однос надреалиста према феномену детињства доприносе и Давичовом песничком одговору на тему која их окупира. Не треба заборавити никад довршени Давичов роман који се бавио темом ратног детињства, а чија је фабула вероватно добила свој транзициони стиховни облик. Богата фабуларна конструкција поеме свакако је најважнији елемент који саму поему приближава поезији за младе. Други круг песама из 1958. такође долази на врхунцу деценије у којој су се бурно одиграли књижевни сукоби и модернизација песништва за одрасле (Попа, Павловић) и песништва за децу

и младе (Радовић). Сви ови чисто историјски (ауторово ратно детињство), књижевноисторијски, али и поетички разлози подстицајно омогућавају појаву Давичове поеме „Детињство”, чиме велики песник надреализма артикулише глас детета и младог човека у српској поезији.

Поема „Детињство” Оскара Давича у светлу књижевности за децу била је предмет истраживања појединих ретких истраживача (Хамовић, 2015: 11–19, Панић Мараш, 2019: 91–106). Код Давича, који у есејима доследно током свог стваралачког живота разјашњава сопствено виђење и значење феномена детињства у призми свих других друштвених и поетичких констелација, о детињству се може говорити са неколико нивоа.

Најпре, може се говорити о доживљајима из детињства које песник перципира као генезу свог уметничког деловања, затим се може ићи ка ауторовој потрази за *детињством речи*, потом ка детињству самом као тематском језгру два песничка циклуса, а онда и ка детињству света, ако се тако може разумети митска матрица у поеми „Баш-Челик” (Хамовић, 2015: 13).

Треба додати да се на поетичкој равни „детињство” код Давича може односити на давно прошли надреализам – детињство Давичове поетичке пустиловине. Када је реч о песничкој самосвести поводом гласа детета у поезији Оскара Давича, што наравно још увек не значи да је то управо онај глас „наивно” песме за децу, у есејима довољно јасно искрсавају поетички ставови који су подржали надреалистичку поетику благонаклону према деци и младим читаоцима. Давичо у књизи *Поезија и оијори* (1952, 1969) пише:

Да би се осетила потреба за саопштењем себе, треба остати дете. То не значи остарити на нивоу дечијег света окруженог искеженим, претећим тајнама. Значи бити способан да их сам правиш, тј. откриваш чак и у обичној и свакодневној супи с резанцима преко уцвелих драгих груди (Давичо, 1969: 211)

Позиција детета разоткривена је и деконтекстуализована на начин разматраног Ристићевог полемичког есеја. Не прихвата се разумевање по коме је дете „закључано” у деčјем свету изван кога остају „искежене, претеће тајне”. Давичов став о месту детета и његовим умећима јесте ултимативно стваралачки. Тајне не само да не треба да буду делимично изван детињства, већ сасвим разоткривене, креацијом створене, односно стваралачки виђене, чиме се читалац и аутор стављају у активну улогу. По Давичовом мишљењу оно што је кључно за идентитет уметника јесте његова истоветност са децом: „Уметници су деца и кад имају пуно година” (18). У светлу преокупације детињством, Давича треба видети онако како га Матић пријатељски осликава: „видим га као рибара који свакога дана, ма како био нерасположен, оран или мрзовољан као и Оскар, ма какво било море речи, олујно или бонаца, он пролази и баца своје мреже”, при чему ће закључити да „има у Оскару нечег древног и детињастог, као и у рибара” (Matić, 1979: 61). Давичо указује на преокупацију темом детињства и када је по среди проблем измицања тренутку који тек треба да дође, што се може разумети као тежња за задржавањем сопственог бића у стању субјекта детета, гдегде и утеринском стању, али уз могућност да се о свету зрело сведочи остајући сасвим невин. Илустративан је запис из збирке *Каирос*:

Али, пред ређефом тог младића који бежи од себе у вечној трци за тренем који тек има да дође, отвориле су се и мени вратнице неких препознавања и ја сам отаџ у неколико наврата улазио у лабиринте иза њих и излазио крцат одјецима детињства. И мог можда (Davićo, 1979a: 155).

Може се учинити да Давичо мистификује своју песничку самосвест и свој биографски улог, попут неких писаца као што је свакако Данило Киш, у највећој мери писац детињства и одрастања, међутим, пре би се рекло да је реч о Давичовом исказивању сумње у аутономност и веродостојност памћења поводом детињства. Та „крцат[ост] одјецима детињства” у тексту могла би водити порекло из било чијег детињства, и његовог

можда. И док је у највећем делу свог стваралачког опуса индиферентан према важности памћења и сећања, односно препуштен ерозивном деловању нејасног сећања и варљивог памћења на предмете и збиване догађаје који се у непознатој мери трансформишу у уметнички резултат, у претпоследњој песничковој збирци *Песмице: а дифѣѣоні се одесио* (1988) Давичо је посвећен темама које изискују напор верног сећања и културу памћења, те стога посредно или директно изриче похвалу сећању и памћењу. Па ипак, резултат који је постигнут у првом делу опуса који конфигурацији сећања приступа путем конструкције и деконструкције, а не путем реконструкције, далеко је ближи поетском пољу књижевности о детињству и младости. Из позиције *Треме смрти* (1982) Давичо ће опет, у тренуцима умирања себи ближњег, видети слике детињства очима умирућег брата. У књизи *Двојезична ноћ* (1987) визија умирања се Давичу на моменте указује и као повратак почецима (Аврамовић, 2013: 326): „Међу одбаченим кршем непотребних ствари на тавану / угледао сам, у сну / слику детета како сиса моје прсте. Је ли то учинило у знак / обећања повратка / срећној невиности?” (Давичо, 1987: 31).

Удео аутобиографског у Давичовој поезије јесте неоспоран, толико да се за већину песникових остварења може рећи да су врста аутопоетичке исповести или да овај аутор спада у ред песника који би могли рећи – „моја песма – то сам ја” (Пековић, 2013: 38–39). Посебну потврду том аутобиографском моделу, који може бити засебан допринос проучавању текста, односно мотивација за иманентно проучавање саме поезије, налазимо у „скечу” из шабачког детињства Оскара Давича о песниковом ујаку који рецитије својој сестри познате стихове српских песника, док песник у „фетусној” позицији испод стола прислушкује и додаје своје нелогичне и аритмичне стихове, што сам аутор сматра темељем песничког почетништва (Kisić, 1986: 120). Такав пример је и она епизода из поеме „Детињство” која се односи на дедину смрт која такође добија неколико сличних реализација (128). С друге стране, не треба избећи разумевање

употребе аутобиографских датости као потребу за „слободом од самог себе” која се постиже исповешћу, што се уклапа у ширу слику о ауторској „драматици слободе” (Pervić, 1979: 131). После уважавања аутобиографске позадине, треба да дође објективна „реалност” песме, јер „између речи и стварности је јаз” (Matić, 1979: 59). У збирци *Песме из 1938.* и у допуњеном издању из 1958. посебно је важно изнова постављено питање мимезе „у коме треба разликовати стварност песме која није песникова (ни наша) реалност” (Пековић, 2013: 39–40). „Песник неће преписати живот, он ће га поново створити” (Давичо, 1969: 16) и сопство подвргнути циљу „претварањ[а] себе у метафоре стварности” (41). Наравно, стављајући себе у позицију „учесника свега онога о чему пева” (Пековић, 2013: 37–38), који се потпуном искреношћу разоткрива, аутор се служи легитимном књижевном манипулацијом читаоцем.

Ова литература не описује човека какав он јесте, већ човека који излази из своје коже, надраста датости, социолошке, психолошке, биолошке и историјске. То је човек који од себе хоће да створи нешто друго и нешто више од онога што му је, оним што обично зовемо људском природом, дато. *Он није човек наслеђа и дарова, ни човек добро схваћене јошовости*, већ природа која се настоји афирмисати против статично схваћене људске природе (ауторско истицање, Pervić, 1979: 131).

Управо је у детињству смештен зачетак човека који је дослован опис *оној* пројектног карактера хуманитета кога авангарда кроз литературу и уз њену помоћ жели створити. Тиме постаје разумљиво зашто и на који начин рани Давичо потентно, дискурзивно и поетски пише о теми детињства. У есеју „Једно преподне у кухињи поетике” (1960) указао је на то да се детињству као теми нужно, по осећају модерности, мора приступити тако што се „девалвира сентиментални значај” теме, али и самог конкретног ауторског детињства. Уосталом, детињство како га види и доживљава јесте нестварно, а сентиментални значај би тиме био накнадно дат. Због тога аутор читаоцима

дозвољава да погледају у његову „кухињу поетике” у којој се псеудоаутентично „производе” „на стотину аутобиографских детињстава”. У том смислу вреди преузети закључак аутора есеја *Поезија и оџијори*, по коме су поетске реконструкције могуће и њиховој објективности се може веровати, одбијајући примедбу да мистифицира самим тим што ставља у покрет фактор памћења („Ја лоше памтим. Одувек”) (Давичо, 1969: 298).

Како разумети поезију према Давичу?

Пре него што се у Давичовим есејима потражи одговор на питање како разумети поезију, треба упознати одређене посебности ауторовог есејистичког писма. Есеј као спекулација о предметима обликованим културом отелотворује савршену форму за мишљење песника који није филозоф ни теоретичар, али не жели ни остати у датом тренутку мишљења (само?) песник. За Оскара Давича посезање за есејистичким изразом долази из жеље да се саопшти оно што доследно песничким и другим средствима није могао. Ако узмемо Адорнов програмски „Есеј о есеју” (1985), који изврсно одређује отворену, елегантну, али и фрагилну, између знања и сумње колебљиву форму есеја о којој жели да говори (његовим средствима), и са друге стране најуспелије есеје Оскара Давича – наједном би се добила теоријска поставка са одговарајућом илустрацијом. То би у основи значило да је теоријски гледано форма есеја (а Адорно је описује сасвим јасно) одговарајућа оној поетичкој линији коју Давичо доследно развија. Форму есеја призивају не само теме, или прецизније речено, проблеми који заокупљују Давича већ и разумевање ствари које одговара есејистичком „антисистемском импулсу”, полемичком односу са позитивистичком научном традицијом и методом. На тај начин се долази до спознаје путем вредности појединачног искуства и гласа. Појмови се у есеју уводе као непосредовани, а смисао им се гради изнова тек у њиховом саодносу, управо стога што есејист верује да су сви

елементи и ступњеви у цивилизацији посредовани. „Будући да, по Хегелову диктуму, између неба и земље нема ничега што није посредовано, мисао остаје вјерна идеји непосредности само кроз посредовано” (Adorno, 1985: 33). Стога је Давичов есеј у великој мери одредив Адорновом концепцијом овог жанра. И његов есеј одбија „да се стави у неки претинац” (18), а на самог песника се односи и став који Адорно износи у уводу *Жарјона аушениичности*: „Аутор се, међутим, осећа прије склоним да се препусти тим предметима него да за вољу једне спорне извањски наметнуте форме школски схематизира оно што је одређено управо међусобном прожетошћу момената које свесвјетски идеал методе раставља” (Adorno, 1978: 48). Због свега тога аутор есеја „не поступа слијепо и аутоматизирано, него сваког тренутка рефлектира самог себе” (Adorno, 1985: 35). Давичов списатељски и мисаони темперамент би одговарао и иманентној особини есеја да, са једне стране, одражава „статичку заустављених односа напетости”, а са друге стране буде принуђен на интензивност која потиче од „тихе попустљивости у вођењу мисли” (35).

Сагледавање есеја песника Хане може бити вишесмерно: 1) најпре, као каква дискурзивна протеза, продужетак оног примарног песничког посла помаже да се боље и присније разумеју поетска стремљења најмлађег надреалисте; у њима је аутопоетички лик њега самог; 2) расветљава се поетика надреализма колико и сама природа модернизма; 3) у есејистичком раду Оскара Давича видимо чворишна упоришта књижевно-историјских кретања у културном контексту, дијагностички се постављају књижевни и шири друштвено-културни проблеми који су окупирали песнике. Есејистички рад у поратној деценији прати Давичово исписивање поезије у којој следи своје поетичке промене, често у истом стваралачком раздобљу искушавајући различите поетичке модусе. Томе се придружује и роман *Песма*. Есеји, поезија и роман имају један циљ: да афирмишу и одбране право на модернистичку парадигму и уопште уметничку слободу, те се тако Давичово ангажовање

прикључује међашким остварењима Миодрага Павловића и Васка Попе. У крајњој оцени могло би да се закључи да у свом дискурзивном раду педесетих година у књизи *Поезија и оџиора* (1952) Давичо пише сасвим јасно програмске и модернистички еманципаторске текстове, док у каснијој есејистичкој књизи *Риџуали умирања језика* (1974) допуњује и проширује сличну проблематику и уједно разматра неке нове феномене, ослушкујући даља поетичка кретања, а истовремено се враћа и вечним феноменима поезије и језика. Управо се у овим двема књигама показује најсистематичнији и најсуверенији Давичо као есејиста. Ипак, на маргинама есеја у којима се остварује најиманентније мишљење о поетском стварању, а у овом раду ће бити речи једино о њима, не би требало изгубити из вида есеје мањег захвата и формата, при чему се као посебан делокруг јављају полемичке књиге које су се далеко више бавиле културно-друштвеним и идеолошким превирањима у последњој деценији југословенске државе (в. Давичо, 1983, 1986).

Сензибилнијој провери би морала бити подвргнута теза по којој аутор *Поезије и оџиора* покушава да помири извесна супротстављена становишта социјалистичког реализма или критичког реализма и модернистичких пробијања граница, а нарочито да те контрадикторности превладава пуком реториком. Реч је о једном, неконтрадикторном и неподвојеном ставу који се као дискурзивна и уметничка пракса већ остварио, стога би релевација једног од другог (естетског) режима подразумевала пренебрегавање књижевноисторијске чињенице. Давичо је за модерно, недогматско и слободно песништво, али остаје на снази и његово разумевање да модернистичка парадигма није једина могућа (Давичо, 1974: 38).

Давичо жели да својом сувереном есејистичком машинеријом буде против свих антивиталистичких облика, оних сила које се противе животу, а њих препознаје како у естетички традиционалним, конзервативним и патријархалним обрасцима, тако и у оним, иако идеолошки блиским, такође догматским, штетним и нихилистичким. У складу са тим, у својим поратним

есејима отворено стаје против „елефантијазиса сведржавља” у коме учествују конформисти, присталице критичког реализма који дивинизују државни апарат са којим се претерано идентификују (Давичо, 1969: 71). Осуђујући ждановизам и све оне државе које су се због спољашњих непријатеља затвориле у тоталитарност, Давичо апострофира да „песник неће преписати живот, он ће га поново створити” (16), чиме се супротставља естетичкој деривацији вулгарног марксизма, доктрини о уметности као пресликавању стварности. Отклон од следе тенденциозности у уметничком делу наступа услед уверења да „уметност, није само пуки одраз објективне стварности, па према томе објективан и пук, него рекреација те стварности, њен прелом кроз призму индивидуалности писца” (63–64).

Давичово разумевање феномена „невиносћ речи” (1959)

Једна од првих тема Давичове (ауто)поетике исказана је у есеју „Невиносћ речи”. Песнички језик, али и језик уопште, има јединствен проблем садржан у прекомерној употреби и разноврсној функционализацији језика у коме више не осећамо биће језика. У есејима *Поезија и ошјори* говориће интимно и страствено о *свом српском језику* и подсећаће на „твој меки и крти, жилави и сурови српски језик” (Давичо, 1969: 18).⁸⁰ „Углављене као геме у оквир својих употребом све одређенијих

80 Зашто су речи изгубиле невиносћ растумачиво је у есеју „Поезија и отпори” када Давичо примећује одређено историјско и друштвено *стање* сувереног матерњег језика. Обраћајући се песнику наводи: „не можеш не осећати да је за твог живота, досада само, он [српски језик] четири пута био принуђен да ратује и гине са својима као и сви остали војници и борци. Није то језик који је икада забушавао. То је садржано у сваком стиху, испод његове коже, али и у теби је то сазнање испод твоје коже и у свету, испод његове. Ти ћеш то рећи ако си песник. Не због патетике. Него зато што је то тако” (Давичо, 1969: 18). Давичо говори о српском језику, али је проблем отворен универзално и тиче се историчности језика као интелигибилне силе. У есеју о невиносћ речи биће речи о језику који губи своју снагу употребом и старењем на нивоу свакодневног општења, што је само манифестација историчности језика.

практичних значења, [речи] не постају одређеније. Из дана у дан слаби им снага боје и темперамента, смрзава им се ранија набијеност енергијом на рачун повећане комуникативности” (205). Основни услов да се превлада реч која је „постала веома услужна”, јесте да песник „саопштава себе”, али да би то успео мора остати дете. То најпре подразумева да уметник треба да ствара служећи се „свежином” окуларности, којом дете посматра свет, и вербалношћу (новином доживљавања и осећања језика), којим се саопштава виђено (211). Ово је један од основних имлицитних поетичких захтева уметничког текста. „Свестан тога или не, сваки је песник одувек настојао, више но што се претпоставља, да очува или врати невиност речима, јединој материји којом располаже” (202). У том стваралачком опхођењу према језику налази се залог „за животну нужност поезије”. Она је нужна и ради самог аутора који има потребу за невиношћу („Потреба за том невиношћу предуслов је певања”, 221), али и за читаоца који у садејству са текстом допире до истине речи/света. Тиме се поставља важна премиса која има утицај на сваку будућу естетску валоризацију текста – у обрнутој сразмери стоје комуникативност текста и његова лишеност естетских димензија. Што је комуникативност речи већа, њихова естетска димензија је сведенија, и обрнуто, што је естетска димензија доминантнија, уобичајена комуникативност текста се смањује, тачније мења. Особеност речи да имају „невиност” или, супротно томе, своју прекомерну употребљивост, дакле да буду лишене естетске вредности, колико је питање поетике толико припада и естетици рецепције, односно прагу осећајности говорника једног језика. За песника речи имају циљ уперен ка читаоцу песме – „допрети до читаоца, продрети у њега, ослободити му енергије на сродном али врло скривеном подтекстном емоционалном ланцу, и тек тад допринети да се претвори једна мукла, неоформљена и недоживљена шанса живота у сам живот, богатији, пунији ...” (202). Песник који никада није бежао од идеолошке и друштвене ангажованости у овом есеју осветљава ону другу песничку самосвест, која не искључује

првог идеолошки доктринарног Давича. Наиме, примарна је потреба песника да се објави као друштвено и биолошко биће (210), те су „песници [...] на најједноставнији начин свесни практичних потреба друштва и његовог дана” (209). Насупрот томе, принцип јединствености и индивидуалности потврђује се као пуно важнији. „Казати се значи изнети се тако да реч својом изразитошћу [...] пробије плуту и рожину копита, којом је пракса из рационално разумљивих побуда оденула осећајност” (210). Субјективност у уметности је већа што је човек друштвено и производно слободнији и способнији да оваплоћује своје жеље (218), рећи ће Давичо. По њему то значи да песник треба да буде слободан као дете у свету и у језику који учи. Максима би могла гласити *слободан у језику, слободан у свешћу*. На тај начин ангажованост добија дубоке и суштинске обресе, примењиве у сваком историјском контексту. Као илустрацију овог залагања вреди подсетити на Давичову улогу у првом таласу послератне модернизације српског песништва (в. Пековић, 1985: 1569–1869; Lasić, 1970: 63–92). Уосталом, овај есеј настаје у годинама након изборене битке у сукобу на левици, док је сама пракса песништва водила ту битку.⁸¹

Давичо се не задржава само на опсервацији о феномену језика (песме и изван ње), већ иде и даље у разматрање како постићи невиност речи када су употребом изгубиле свежину и постале „претупе да му докуче заштићени сензибилитет”

81 Књижевне полемике и низ културно-политичких сукоба именованих као „сукоб на левици” односио се пре свега на опонирање идеја „модерниста” и заговорника социјалног реализма. Давичо педесетих година бива у једном специфичном положају. Наиме, његова књига *Човеков човек* (1953), иако је аутор види као „тамни дијалог са мртвим пријатељем” (Давичо, 1968: 250), бива суптилно али недвосмислено критикована да није довољно одраз комунистичког човека. Давичо ове нападе тумачи личним нетрпељивостима једног броја писаца према њему и његовим естетским истомишљеницима, односно њиховим покушајима да одређене естетичке разлике прогласе за идејне и политичке. У полемици око књиге *Човеков човек* и нападачи и аутор са истомишљеницима се служе претежно идеолошко-политичким аргументима. Но, ипак, тиме су се спасавале и већ освојене границе слободе стваралаштва и аутономија уметности (Пековић, 1985: 1574–1575).

(Давичо, 1969: 210). Оно што је потребно јесте да речима које су се привидно „улећиле” и „умртвиле” „догађаји или нова открића пруже шансе да оживе” у новим појавама. Песник налази заборављене, необичне, ретке речи, или измишља нове, или спаја „неспојиво с недодирљивим”. Тиме жели да згрane, да би кроз разрогачене очи лакше погодио зеницу и продро у биће кроз њу као кроз једина врата што му се још нису залупила пред носом” (211). Рачуна се на авангарди урођену естетику шока са ефектом у читалачком „изненађењу”. Реч је у основи о надреалистичком начелу (по Лују Арагону) – порок зван надреализам се састоји у „неумереној и страсној употреби слике која изненађује” (Rejmon, 1958: 293). Оскар Давичо истиче да не постоји „систематизација подмлађивања речи” и да је такав песнички поступак васкрсавања већ излишних речи, изанђалих од употребе, могућ, те да је реч о својеврсном чуду када се такве речи нађу случајем близу других речи поред којих се можда никада нису нашле и тиме им се враћа младост и невиност (Давичо, 1969: 213–214). Субјект у коме речи поетски живе, а тај субјект поред неизоставног ствараоца нужно јесте и читалац, мора бити прво спреман да рационално сазна речи, што представља предуслов остварив путем *прошлости* и искуства живљења/одрастања у језику. Али тек онда, после „друштвене датиране употребљивости речи” у њима субјект мора открити „довољно расположивости, довољно будућности” (214). На тај начин Давичо објашњава „феномен васкрса невиности”, оне невиности која је већ била у поседу субјекта када је упознавао речи свога језика (смејао се њиховом акустичком или значењском обличју).

Упечатљива надреалистичка пракса аутоматског писма била је један од начина да се окуша у повратку невиности речи. Давичово касније ревидирање ставова око аутоматског писма треба разумети не као отклон већ као збрајање поетског резултата који се добио само једном од многих техника у текстуалној пракси (в. Davičo, 1985: 145–201). Евентуално наставно свођење надреализма на препознатљиво аутоматско писмо било би

редукционо и у основи погрешно. Тим свођењем успеха и ограничености аутоматског писма показује се да нема места мистификацијама поводом стваралачког чина – једном речју, стварати може свако: „Надреализам је ослободио речи [...] од веза одређене синтаксе и одређене логике” (Давичо, 1969: 219), али и „детерминизам подсвесних асоцијација није довољан да би се остварила песма која је у стању да одржи невиност свих у њој речи и онда кад су је оне ван ње давно изгубиле”. Коначно, „тако је и аутоматски текст допрео до извора метафора, не и до комплексније тоталности, до уметности” (219). Шта аутоматско писмо значи за књижевност за децу, било је речи када се говорило о поетици Александра Вуча, где је свесно усмеравање тока мисли било неопходно како би се одржала фабулативна конзистентност. Такође, Радовићеви текстови за емисију „На слово на слово” користе иницијалну снагу аутоматског писма до које се долази функционалним усмеравањем како би се добиле насумичне речи на окупу којима је заједничко да почињу истим гласом/словом.

Невиност приписана речима за време процеса писања и њиховог деловања на читаоца поезије долази одатле што речи тада заиста личе на понашање невиних. „Само невини могу бити толико слободни не будући обавезно смели, само они могу бити толико без искуства да не виде у какве све опасности могу да срљну и мирно срљају, иако то знају хватајући се у коло у које се хватају” (232). Дејство речи зависно је пре свега од читаоца, што не значи да дејство одређеног гласовног склопа и споја речи није јединствено бар за већину говорника истог језика. Давичо примећује да речи узете засебно „онакве какве су у реченицама, не носе ни позитивну ни негативну набијеност. Неутралне су по себи” (220). Дејство речи није зависно ни од осећања која подлежу законитостима са којима речи немају везу. Речи „осећамо” „тек у контексту груписане, оне се са смислом и опредељују” (220). Евидентно је да одређене речи, чак и оне најфреквентније у обичном говору, јесу поетски врло вирулентне, док друге то нису. Есејистичка упитаност поводом

сасвим јасно узајамног деловања естетике текста и његовог пријема/рецепције о дејству појединих речи чини се оправдана. Због тога се може разумети „свежина и такозвана животност речи највећим делом изван њих самих”, у целовитијем текстуалном контексту и његовом читалачком активирању (220).

Поводом константне есејистичке тежње Оскара Давича да опише (не само своје) поетичке поступке и поетске резултате, свакако активирани тек конкретним читањем, може се рећи да се у основи крије демистификаторски однос према песничкој уметности. Давичово виђење да „сваки човек може за свог живота да прође целу естетску филогенезу” (215), примењен на подручје поетике и њеног примаоца, подразумевао би демократичност не само спрам књижевноисторијске смене или модификовања парадигми поетика већ и положај самих поетика у образовању појединца, младог читаоца најпре. Давичо признаје поетички плурализам и један естетски пропусни нестатични дух, што би по образовање поезијом значило могућност да се сусрећемо и са другим поетикама изван оних у којима Давичо остварује своје поетичке принципе. Али на свом другом крају, овај поетички плурализам, утемељен у дивергентном књижевноисторијском развоју, значи и отварање образовања према авангардној поезији, односно надреалистичкој поетици која претендује на сваку узету савременост. Таква врста отварања до краја према песничком тексту последица је Давичове оданости према поетском, насупрот његовог другог догматског идеолошког лика који усмерава поетско и који је доследан до самог краја песниковог стварања.

Давичо је надреалиста по важном естетичком ставу који обједињује сваки авангардни уметнички режим. Реч је о потреби да се естетичке заграде довољно прошире или још боље сасвим сруше како би се омогућило да целокупна уметност у свим њеним неукротивим облицима дође у јавни и немаргинални видокруг. Наравно, после уметничке и филозофско-естетичке генезе у 20. веку може се (можда и сувишно) подсетити да је естетика као наука заузела и друге позиције и узусе осим оних

декларативно узорних очекивања „науке о лепом”. Тако нешто се не може без задршке утврдити око естетике у књижевности за децу, премда у књижевности за децу евентуална естетика „ружног” постаје интенционално „естетизованија” од сваке могуће естетике лепог. Каткад су и сами аутори склони да естетику у тексту за децу сведу на естетику љупког као најприкладнију. Оскар Давичо истиче да

естетика не сме да се понаша маћехински према „ружној” деци ако им је мајка. [...] Не тиче је се живот, него одређени његов вид. Ваљало би утврдити је ли естетика наука која треба да испитује и вреднује све животно интензивне појаве у уметности, или је таутологија квазинормирања у име класикофилског (класикофолског) или каквог му било неукуса или укуса који је подвалентски постулирао норму пре могућности нормирања, и одговарања пре оно што су се чула питања која поставља створено дело (336).

Тражи се да естетика призна све могуће смисаоне етичке и естетичке консеквенце које произлазе из књижевних дела која неминовно настају као уплив и остварење „животних интензивних појава” у уметности. Естетика која *прег*-начелима постулира укус то чини пре сваке отворене могућности да аутентично дело постави питања у складу са својим светоназором. Одатле и потиче неповерење према нормирању и склоности према „класикофилству” које не узима у обзир мењање друштвеног укуса и уопште естетске генеалогije остварења која теже прогресу. Појава таквих дела у књижевноисторијском следу одвија се најчешће експресно као „искрсавање”. Такође, естетика о којој је реч не увиђа генезу укуса индивидуалне личности, не осврћући се на то да је и млада особа посебно заинтересована за истраживање разнородних књижевних облика који измичу узорности. Таква естетика, с обзиром на то да се објављује у утицајној и снажно конципираној антологији Богдана Поповића, која се одувек узима као канонска, искључује спектар поетике које би нашле место у образовању и читању младих читалаца, што и Давичо препознаје. У есеју „Једно поподне у кухињи поетике”

Он у форми дијалога расправља са постулираним естетичким антологијским узусом модерне која се протеже у двадесетовекном разумевању књижевности и још више у њеном валоризовању. Узус против кога подиже глас Давичо формулише: „Треба бирати, саопштити битно.” А затим ће други пристрасни глас дати коментар: „Ох, бирати! Живот је сав на камари. То сам и хтео да кажем. Није живот богдановска антологија. Свега у њему доброг има, у изобиљу” (253). Суштинска замерка естетици „бирања” стоји у томе што она не уважава целину живота онаквог какав он јесте. Реч је о потреби да се призна само онај естетски режим који позитивним критичким изразом вреднује и друштвеном и научном афирмацијом награђује сваки уметнички садржај, био он и по сопственој естетској склоности непомирљив са таквим устројством. Не треба заборавити високе естетске параматре Поповићеве антологије, мада се овде не постулира само критичар већ *богдановско* ларпурлартистичко држање. У тим узусима није било места за ревидирање става и поред очигледних критичаревих огрешења. У складу са догматским естетичким држањем и књижевност за децу бива одбачена као недовољно вредна сваког озбиљнијег критичарског или теоријског рада. Због тога надреалистички улог стоји у борби за неповлашћене и маргиналне књижевне облике, али и културни простор који ће дозволити видљивост свих животворних књижевних облика. По Давичовом разумевању има облика који у погледу читалачког одазива понекад одјекну брзо, други споро. Облици справљени „у кухињи поетике”, предвиђа песник, доводе до поетичког убрзања које има везе са епохалним (читалачким) укусом, мишљењем и живљењем: „Најбржемислећији данашњи писац биће за које столеће нечитљиво спор. Чим се ухвате интервали његових асоцијација, песник је схваћен” (253).

И као када је реч о естетици, тако ће поимање етике у књижевности бити осветљено већма из угла индивидуалног читалачког суда, а биће избегнута већ унапред уписана етичка вредност текста – „етичка вредност песме почива на пуној моралној равнодушности [...] на аморалности речи које својом

центротопијом присвајају и приписују себи смисао садржан у другима” (339). По Давичу, речи апсорбујући друга значења, при томе остајући ван категорија добра и зла, пружају могућност да буду ангажоване за добро као и за зло. На овај начин у средишње место Давичовог интересовања опет долази читалац који је поседник тог „померљивог ангажмана”, односно ангажман је

некада једнак себи, он расте са сазнањима и општим нивоом читаоца, допуштајући му и више но што је потребно да разуме оно што већ зна, помажући му да сагледа оно што не зна и не разуме осветљено несхватљивим схватањем несхваћеног: схватљивог (339).

Можемо закључити да текст допушта читаоцу ишчитавање у распону раста „сазнања и општег нивоа” читаоца. Под „општим нивоом читаоца” може се разумети низ параметара – од емотивне и интелектуалне зрелости до опште и језичке културе, читалачке и друге искуствености, и тако даље. Текст на тај начин није херметична препрека да се разуме ствар и није прост показатељ недораслости свог младог читаоца, већ напротив: он помаже потврђивањем знања које је латентно, свесно или не, присутно у читаоцу, али и „помагач” читаоцу да сагледа „оно што не зна и не разуме”. Поверење у текст лежи у снази која одликује „несхватљиво схватање” и у чињеници да је сам проблем потекао од нечега што је, уз неопходан напор, ипак „схватљиво”.

Поред (са)знања, Давичо помиње и „општи ниво читаоца”. На чин доживљавања и разумевања песме утицаће способност читаоца да успостави „остварење новог јединства између речи”, односно колико својим чулним и осећајним бићем може да дотакне „појмљивост” речи и њихово спрезање. Ове способности читаоца зависе „од раније постојећих латентних метафора у читаоцу” које у чину откривања ослобађају енергетски набој метафоре. Доживљавање метафора, оних у песми, посредством оних латентних у нама, „у стању је да се јави као сазнајна техника и као један поступак синтезе” (339). Важно је условно

истицање једнакости између доживљавања и разумевања, при томе не поистовећивати ова два важна процеса. Доживљавање метафоре као предуслов њеног потпуног разумевања у Давичовој интерпретацији подигнуто је на ниво поступка или „сазнајне технике” и даје могућност да се код читаоца изврши синтеза имагинације, доживљаја и мишљења и предискуственог поседа метафора.

Идеја о невиности речи код Давича није само ствар стилског и рецепијентског утиска, дакле ствар сасвим припадајућа естетици текста, већ најпре онтолошки постављена у само средиште дечјег овладавања светом и језиком и израз прирођеног аналитичког духа. Инфантилна природа одраслих претпоставља методу прилаза целини на тај начин што целину не прихвата као тако дату, већ је нужно мора рашчланити на речи путем којих („речима словарa, које јесу тај шут, ти комадићи, та бивша целина”, 332) изнова покушава да схвати реалност и да је саопшти (ревербализује).

У природи говора који се не везује без разлога за матер и не инклутира тиме и детињство које је од мајке научило да говори, садржано је човеково пре непристајање неголи његова неспособност да одједном појми целину. Не у време кад, учећи да говори своју бебуњаву перцепцију, прилагођава изговореног себе датом свету (332).

У основи демонтирања целине на „растојке речи” јесте прилика за ново усклађивање које је раније већ постојало, међутим, нова целина задобијена „невиношћу речи” представља естетску целокупност језичке уметности речи којом се превазилази реално дато и представља победу „над првом кризом човековог реализма” (332). По Давичовом мишљењу сви језици света узети заједно, са функцијом пуког функционалног општења не могу претендовати на изгубљену целину, тј. не могу „вратити живот првој целини с које су откинати део по део” (332). На другом месту Давичо истиче да „целина није више жива на стари начин” (336). Амбиција поетског језика

(скривена али суштинска) јесте да изговори немогућу целину, ону која је била немогућа и у време прве целине реалног. Тиме Давичово спознање улоге поетског језика, превазилази датост текста и сваку његову литерарну употребљивост, укључујући и функцију игре којом се постиже задовољство у тексту: „Али нису се људи на том крају игре задржали. У питању су биле озбиљније ствари, човекова судбина” (332). Разматрајући идеје „невиности речи” Давичо спаја естетику/поетику са етиком, односно идеологијом, јер речи у новим поетским спеговима треба да понуде естетски релевантну и снажну „немогућу” целину, супротну оној целини која је анестезирана и резултативним значењима речи сведена на оно што она није (332). Пошто је „човек незамислив без речи”, речи су магистрални ток у коме се обликује и прошли и садашњи и будући човек. На тај начин „рад” са речима постаје повлашћено поље уметникове борбе да конституише општеважећи и уметнички свет и у њему човека.

Упркос интимном и страстеном односу према *свом српском језику*, проблем коме посвећује пажњу не налази се у самом матерњем језику, него у језику као општем људском облику комуникације, а о томе ће се јасније изразити у *Рићуалима умирања језика*. Ту ће другим речима појаснити и надоградити идеје о језику исказане почевши од извесне слутње сфере предвербалности. Из тога проистиче да песме нису оно примарно, већ оно накнадно, те се „сви подстреци налазе ван језика, а не у њему”, а „речи обављају један у суштини преводилачки посао” (Давићо, 1974: 53) из предворја неартикулисаног духа. У духу романтичарског наслеђа примећује да песници јесу ближи примарним облицима живота од других људи, а да се рад језика зачиње криком, међутим и ту је потребна додатна обрада свих човекових (несвесних, предсвесних и свесних) моћи како би се доспело до језика. Како се примећује, „Давичова концепција русоовска је по наглашавању прималности крика, од кога све почиње, али, с друге стране, укључује и хердеровски удео разборитости/промишљености” (Bukumira, 2024: 218).

Управо се у Давичовим погледима на језик могу препознати тековине западне филозофије у највећој мери обележене Ничеовим утицајем. У средишту тих питања налази се управо оно о језику, његовом „заптивеном” стању као одразу савремености и његовом пореклу као месту изгубљеног раја. И скоро да нема одмака између Давичовог разумевања језика и оног ничеанског по коме речи разграђују и брутализују, деперсонализују и необично чине обичним. Давичом из *Ритуала умирања језика* казано:

Језик чине увек гласови других, чак и кад их ми изговарамо. Људи би требало одлучно да прекину лажне синовске везе са језиком, који их је, тобож, изразио и створио. Не постоји свој језик. Нико га нема. Он нас, и кад је најрође-нији, најматеринскији, принуђује да гледамо туђим очима. Исто тако ваља прекинути и с вером у аутентичност релација језика са светом (Davičo, 1974: 110).

Његови ставови представљају песнички есејистички одјек на суштинско цивилизацијско незадовољство цивилизацијом, а језик само као форма која обликује све, открива суштину онога што идеологија јесте. Детотемизација погледа на уметност и живот којој Давичо стреми треба бити извршена путем језика јер језик стварајући свет уједно га и квари. Језик истовремено креира и „идеолошку збиљу као слој одвојен од нас” (Zerzan, 2004: 3). „Премда се сматра парадигмом идеологије, језик се мора размотрити и као одредбени организатор спознаје” (3), те нас управо такав закључак доводи до премиса о „снажним осећањима [која траже] нова изражајна средства”, на чијем послетку ће остати сумња да та нова средства представљају „пуке ритуале смрти језика, норме закона ентропије” (Davičo, 1974: 79).

Основно значење речи и аутометафоризација речи

Када смо говорили о предусловима да се читалац упозна са поетским супстратом поезије, назначили смо важност првог резултативног значења речи. Ако се од првог значења крене

даље, свако значење речи после првог биће поетско, остварено као „једна врста поређења, метафоре или слике у односу на ону од које се пошло” (Давичо, 1969: 325). Прво значење речи се дешава у друштвености и због ње, док су сва следећа значења унутар процеса речи, односно интериоризацијом метафоре оживљено *групо* значење. У сфери речи не постоје таква наредна значења, већ је процес „суперпониран по вербалној вертикали метафора и слика”. Давичо дефинише: „То перманентно отварање назвао сам аутометафоризацијом речи” (325). Давичо користи сликовито изражавање (метафору) којим објашњава на који начин речи постају поетске, другачије казано, како им је „васкрснута невиност”: „свако ново значење које јој се додаје представља спрат више или ниже, дозидану собу лево или десно од полазног значења. Према томе, смисао се не ствара само хоризонталним или само вертикалним сусретима речи што ће се спојити и значити” (325). Уколико је полазна реч конвенционална у својој највећој мери, свако даље значење зависиће од појединачног читаоачевог „начина асоцирања и *дубљења* полазне речи” (327). Донекле се уочава контрадикторност Давичових ставова поводом постојања метафора (и сликовитости уопште) у песничком језику. Ти ставови се крећу од становишта да је у саму реч увек уписана слика и једно прикривено поређење до поетског мишљења које се активира читањем и доживљавањем читаоца и сасвим зависно од појединачног „начина асоцирања” и „*дубљења* полазне речи” (327). Биће да је таква контрадикторност привидна и пре опис истинског двоструког стања у коме у речи уписане слике бивају асоциране, „дубљене” и надограђене у читалачком чину. Тако да ће и привидна контрадикторност Давичовог исказа, по коме

серијске вербалне супротности од којих се полази у аутометафоризовање речи, траже извесан пластични склад; сродност противуречних облика који се спајају и морају имати једну и исту крвну групу да би трансфузија облика у облик дала резултате (327),

означаваати поетичку правилност деловања поетског језика. Обликујући захтев за складом значења јесте спољашњи за сам поетски резултат, стога читалац мора остати у дослуху са ауто-метафоризацијом у којој ентитети речи у својој суштини остају противуречни „упркос пластичном усклађивању” (327). Кон-традикторност и усклађивање биће доминантна читалачка поступања приликом пријема Давичових речи. Такви поступци при доживљавању отворено служе у поетским исказима „са ублаже-ним, поетизованим ликовним тоном” (Николић, 2013: 409).⁸²

Није необично да Давичо самоиспитивачки апсолутизује песничку слику у своје поетичко средиште, од надрелизма па све даље. Међутим, „ниједна слика не може сасвим да се поклопи са речју што је изговара” – „од те непотпуности полази поновна потреба за метафором” (Давичо, 1985: 175). Песничка слика у *шехничком* списатељском и *чулном* читалачком смислу остаје недостижна, али управо тиме индуктивна за даљи процес поетске потраге за метафоричким изразом. Тако ће на декларативном, дискурзивном нивоу постулирати слику особеног типа као „из дечје наивне сликовнице”: „Биле су тамо све као неке фотографије / начињене давним фото-апаратом панике / изван чула / биле су то илустрације / из дечији наивне сликовнице” (Давичо, 1982: 75). За Давича особено важне, песничке слике у ауторовој свести примарно су једноставне, живописне, чак дословне; али када опис примарних слика упоредимо са њиховом вербалном реализацијом у тексту, увиђамо одређени несклад у сложености и растумачивости. Наиме, очито је да се сликама које су исказане *давичовским* језиком, а које су у свести биле тек „илустрације, из дечији наивне сликовнице”, додају нови слојеви. Тиме се вербализацијом довршава почетна премиса слике у сасвим нову експресивну целину. Управо

82 Милица Николић наводи неке од таквих исказа који су за ову прилику илустративни, а могу се често наћи код Оскара Давича: „Ој, да су зле кише црвени јагањци / лудовао бих с вама, звезде падалице”; „Газим по најроснијем јутру благовести”; „Кожух од дима стада пролетњих”; „Све плодне женке звезда и одјека”; „Бистра биће зора, пружа ме и чека да ми кап по кап сине у оку” (Николић, 2013: 409).

у овом појашњењу се налази разлог зашто Оскар Давичо није песник за децу; тачније, шта га то, упркос изворишту у дечјој менталној сликовитости и у теми детињства, удаљава од говора о детињству на начин „дечије наивне сликовнице”, иако је у самим песничим сликама сликовитост тог типа латентно присутна – разазнатљива.

*Значај риме – читаоачева асоцијативна очекивања (рима)
и ауторови интенција (арима)*

За рецепцију поезије коју Давичо има у виду битан је и однос према рими, стога узима у разматрање сличне односе асоцијативног читаоачевог следа и контраасоцијативног дејства исконструисане риме песника. Рима може бити сасвим звуковно подударна, али битно је да реч са којом римујемо конститутивну реч (реч од које се пошло у асоцијативно „путовање”) за читаоца/слушаоца не буде очекивана. Тако песник наводи пример риме на реч „кућа”. Низ нових асоцијација за читаоца могу да отворе простор за речи које саму иницијалну реч извлаче из контекста, стављајући је у нов (на пример, у низу речи кућа „врућа, горућа, умирућа”). Ради се о речима за које се не претпоставља да могу доћи у обзир, без обзира на звуковно преклапање. Дакле, тежи се до тада неоствареном склопу („зов у неостварено”).

Владајући и тим серијама, песник ће најдубљи ефекат постићи ако му се рима коју ће ставити у овом случају на реч кућа буде јавила као контрапункт дотадашњим асоцијативним шансама за риму самог слушаоца, као изненађујуће неочекивано противуречје не самој речи, него асоцијацијама које је она изазвала (Давичо, 1969: 329).

Песникове риме у свести слушаоца/читаоца појавиће се као, давичовски речено, *ариме*. У том сусрету „очекиване” читаоачеве риме и песникове *ариме* отвараће се даљи низ у неочекиваним правцима, на пример, добићемо хуморни, гротескни, фантастички или (а)тонални ефекат.

Када говоримо о асоцијацијама које звуковни слој дела може произвести понајмање се тиче звука и ритма, већ се чуло слуха у свести читаоца преводи у асоцијативне слике настале у имажинацији добијајући облике какво припада чулу вида. Реч је о оном што се у рецепцији читаоца назива „чулна унутрашња имажинација” (Кликовац, 2009: 360; Николић, 1999: 64–65).⁸³ Процес би могао бити описан као да је реч о детету које црта свој (ментални) цртеж на слободну тему:

У представама изазваним у мени сад на реч кућа, поред тога што ће ми се кућа јавити као нацртана, поред обавезног тора из једног од мојих стотину аутобиографских детињстава [...], поред линије кућа – тор – шума – јагње – вук, осетиће се и нека врста активизације првобитног цртежа куће која ће кренути истовремено у стотину праваца као пожар који ју је захватио и који уплахилено млати својим пламеним језицима налик на бичеве (Давичо, 1969: 330).

У Давичовим есејима аутор и читалац су апсолутне фигуре. Аутор има интенционалну моћ која се задобија у самим процесима писања, а реализује се у чину читања када се ауторове интенције активирају код читалаца. У том смислу, у Давичовим есејима који разматрају поступке писања и читалачког доживљавања и разумевања текста (једном речју рецепције) песник ће интенционално „желети да коридоризује асоцијације читалаца и овлада њима” (331). Ипак, повлашћено место задржава на аутору, не на рецепцији, како је постулирала теорија рецепције. Ово се разазнаје у исказима попут следећег: „Оно што се чинило као недетерминисана слобода потрошача песме постаје нужност” (331). У том интенционално датом процесу нужно је читалачки прећи уцртане путеве у тексту, при чему се не искључује

83 „Већина уметничких текстова може се доживети и схватити једино ако читалац језичке знаке претвара у пластичне слике и понуђену предметност чулно актуализује. При томе пресудну улогу има чулна имажинација или унутрашња очигледност. На тој способности да се затвореним очима види више и боље него отвореним заснива се стваралачко читање” (ауторско истицање, Klikovac, 2009: 360).

ни читаочева „нужност слободе, нужност напора ка слободи”. Давичо сасвим јасан, ипак не и искључив, задржава могућност изузетка у том правилу.

„Послуйак разошћујења” као ошклон од лојценризма

Описујући структуру речи и домет значења, имајући у виду да су оне примарни материјал језичке уметности, али и начин на који се конституише наше поимање представе света, Давичо истиче две силе унутар речи. „Прва је тежња речи ка центру апстрактна, друга аутобиографски конкретна: центар је она сама” (334). Без обзира на то колико различито жанровско, вредносно или узрасно одређење текстови понели, у њима су употребљене идентичне речи. Оно што их ставља у поетски „погон” јесте контекст. Од контекста зависи какав текст ћемо имати пред собом. Давичо истиче да реч не изриче целину нити може постати себи центар. У контексту реч валоризује друге речи и саму себе. Речи узајамно индукују песнички језик те треба размотрити саму унутрашњост (ужих и ширих) спрегова речи, тј. песничких и метафоричких слика. „Речи су нека врста евентуалног кисеоника; ни оне не горе; али помажу горењу” (334).

Разматрајући поетске поступке на теоријски начин, превасходан циљ може бити у томе да добијени резултати поуче о самом читалачком процесу прихватања тих истих поетских компоненти. Речи показују напор да се оваплоте као песма, призивајући серије асоцијација које су већ интенционално дате у њима самима, како би се постигао циљ сублимиран у богатству смисла. „Егоистички напор речи” оцењује као предуслов песничког певања и као „енергетска тензија” он се наглашеније осећа у песми неголи у другим врстама говора (335). Тиме су у речима приметне саме њихове компоненте које позивају све спољашње и унутрашње чиниоце произвођења и конзумирања поезије на партиципацију (у списатељском и накнадном читалачком чину). Песник *Хане* увиђа да се у стварању/читању у

свакој речи распознаје по један апстрактни и конкретни центар, и он је уједно и слобода и ограничење који су песнику неопходни. Реч као песнички феномен одликује њена тежња ка центротропности којом она показује напор да устоличи себе не изневеравајући „свој централизам нити ишта своје” (337). Ипак, Давичо функцију речи у савременој поезији види другачије; та иста реч која је тиме постала отуђена од целине, али и од својих значења, да би била песма, принуђена је на сасвим субалтерну улогу, „да одигра у асоцијативним серијама, подстакнутим другом неком речи” (337).

Песма у смислу свог учинка треба да постигне „поступак разотуђења”, како га Давичо именује (335). Овај поступак се другачије може описати као раскидање са логоцентризмом и представља остварење аутентичног доживљаја текста. „Поступак разотуђења” преко свог читаоца и ствараоца има и друштвене и естетске консеквенце које сублимирају сва могућа значења појма „револуција”. Да би до ефекта песме дошло, било у току њеног настанка или читања, потребно је „јединство песме, песника и човека” (335). То значи да песма, ауторска инстанца и сама личност песника морају задобити исту судбину путем избора речи (стил и језик) и песничког мишљења (метафора и идеја).

Песник „Детињства” у свом дискурзивном раду расклапа процесе настанка поезије и њеног тумачења. Поезију види као специфичан резултат поетика које теже постулирању слободних метафора и непоновљивих песничких слика. Конкретно, подразумева ону поезију која се могла наћи у разноврсном спектру поетика надреалиста и самог Давича. Његов циљ у том раду јесте да помогне „да се сазнају процеси у читаоцу, који је и песник”. У том циљу Давичо изједначава позиције читања и писања сасвим оправдано, међутим, по сопственом уверењу, песницима у акту песникована немогуће је помоћи (339). Њихов унутрашњи систем аутометафоризације одвија се већма несвесно, изоловано од спољњег контекста. Остаје да је највећа корист песникових (аутопоетичких) разматрања рецепцијских

улога упућена управо читаоцу, био он критичарски настројен или релативно ослобођен критичарске позиције. Тако смо и дошли до одговара на питање којим путем је Давичо постао песник заинтересован за ефекте доживљавања и механизме разумевања песме.

Пошто је песниково умеће зависно у крајњој линији од начина повезивања разних речи, успешност рецепције поезије зависиће од тога колико је читалац способан да повеже дате речи. Доследност тексту у том повезивању за „слободног” читаоца није пресудна за доживљај поезије. Читаоца у овом процесу треба навести да тежи налажењу „најмањих заједничких садржатеља и логичких скраћења за обилне наносе искуства, за обиља конкретних асоцијативних серија на разним плановима аутометафорисања” (334). То би значило да за речи важе координантни системи условљени друштвеним (епоха, класа, нација, једном речју историја) и персоналним (емоционалност, равнодушност, осећајност, брзина и продорност мишљења) чиниоцима, што значи да тај систем има одређене правилности и да се њиме, дакако, увек изнова са сваким новим распоредом и односом речи и њихових значења, може овладавати.

Спајање фацета двеју речи одвија се „по супротностима или наизменично, у групама што се ритмички смењују час по сличности, час по супротности” (296), што сведочи о крајње динамичном процесу. Интенционалност, Давичо користи баш овај појам познат из теорије рецепције, јесте битна за природу поетског низања речи, мада то низање није никада до краја вољно/намерно. Смењивање низања речи и смењивање унутар самог низа производи „случајеве великих и случајеве малих тензија” (што је ефекат самог прочитаног текста). Јединице речи, синтагми, или ширих реченичних исказа смењивање међусобна противречја, по принципу ближег или даљег сродства, појединачно или групно (296). Смењивање у динамици песме сликовито представља као дејство „гравитације интонационалних пркоса”.

Када је реч о „надреалистичкој метафори“, њена главна одлика јесте оно што критичари називају њеном вишеспратношћу. У таквој особености метафоре види се појмљива и природна „симултаност човекове тоталности, истовремени одјек његових емоција, мисли, жеља, итд., сажетих у једној речи” (278). Метафора није артифицијелни гест већ има своје дубоке корене у бићу онога који се обраћа и који прима поезију испуњену њоме. На супротној страни од надреалистичког (Давичовог) разумевања метафоре, налази се линеарност речи. Дакле, у том збиру речи не може бити говора о, рецимо, „линеарној метафори”. Другим речима, линеарношћу речи се не може градити било какво пренесено значење. Линеарности речи „нису потребна никаква ближа одређења. Претпоставља се да реч значи што тврди да означаје, да је исто што и предмет који именује” (278). Поезија саткана од линеарности речи „постала би приступачнија. И лажнија” (278), премда се поставља питање да ли је као таква остала поезија. Правој поезији је природјена појачана потреба да призива разумевање и у том напору да се овлада разумевањем метафоре заправо је њен учинак. Оскар Давичо је против „линеарности речи коју данас форсирају постнадреалистичке” поетике, што види као знак мањка стваралачке инвентивности, страсти и храбрости, тј. одступање од авангардизма (278). Не само да је реч о песничком повиновању лакшем избору, већ је повратак на линеарност речи и једноспратност значења у савременој поезији немогућ. Разлог томе јесте промена у језичком, и следствено томе, читалачком односу/осећају јер најједном долази до тога да с развојем, речи престају да значе свима исто. На тај начин дошло је до контрадикторности између речи које „лебде у сфери непрецизности, значења постају распуштена, може и овако, може и онако” (279) и линеарне употребљивости речи које на тај начин не могу да служе сврси.

У појави линеарности речи у поезији види се свођење (само)осећајности коју диктира само један беспрекорно узет смисао у речи. Није реч о томе да се линеарношћу поништава

вишак значења употребљене речи, већ се у запостављеном смислу налази оно важно што тражи да буде ослобођено.

Откривајући повлашћени ток, употребљена у свесним само или само подсвесним односима, линеарност тлачи реч, ограничава исијавање сваког њеног смисла, обуздава њену разиграност, зауздава машту, и она, линеарност речи, у песми и не може да се јави друкчије доли као њена сведена, извитоперена, попљувана, обешчашћена тренутна употребност, без снаге, без љупкости и свежине, без смисаоног убиквитета,⁸⁴ ни налик на себе, своје шансе (281).

Давичо имплицитно повезује надреалистичко противљење „нискостандардној линеарности самоосећања и натуралној једноспратности речи” (281) и традицију поетског идеала који никада није тежио ограничењу броја употребљених речи у песми. Супротставља се традицији линеарности која је управо ограничење (280).

Полемички тон који Давичо уноси у своја разматрања о овој теми говори о томе да питање није садржано само у једном унутартекстуалном ефекту или поступку који се може отворити у сваком тексту. Критика препознаје поступак линеарности и једноспратности речи и постулира их као вредност, што је подржано општим расправама о потреби за разумљивошћу и једномерношћу рецепције. Таквим увидима жели да обеснажи сваку расправу о разумљивости поезије. Управо је у случају савремене поезије за младе најчешће реплицирано питање о разумљивости: „Спорови о разумљивости и не, тако често на дневном реду [...] чиста су схоластика лажних проблема” (281).

84 Давичо користи неологизам „убиквитет” алудирајући на атавистичко дејство у складу са већ демонстрираним исклизнућима из по-етичке линеарности.

***Како одредити истраживачки корџус
Давичове поезије у контексту
ученичке рецепције и наставе?***

Чини се немогуће утврдити сигурна читалачка упоришта поводом Давичовог целокупног песничког опуса, најпре због поетике која је имала промену као основни принцип. Давичова поетика се заснива на отворености којом дело одбија да добије свој коначан облик (Пековић, 2013: 48). Давичо је у свакој стваралачкој фази промишљао поетичку стратегију желећи да избегне већ пређен свој ауторски пут или уопште пут Литературе, а распон поетичких модалитета види се овлашним сагледавањем неколиких фаза кроз које је прошао његов трагалачки импулс, следећи процесуалност. Избегавши реконструкцију усредсредио се на деконструкцију (48). „Једини континуитет који Давичо поштује јесте континуитет прекида, истрајног бележења метафоричких облика који надиру из несвесног и инсистирају да буду забележене, да не остану *нерођене* (Васић, 2016: 35). Ипак, када се сагледа еволутивни пут поезије Оскара Давича, увиђа се да, колико год био разубуђен, прати еволутивни пут српске поезије 20. века. Пут иде од надреалистичке авангарде, у њеној одређеној (међу)фази значајан удео узима социјална тематика текстова, све до послератног модернизма почетком педесетих година. У Давичовом обимном опусу грубо су распознаје три песничке фазе: 1) Надреалистичка експерименталност долази на самом почетку целокупног опуса, а највише је оличена у књизи *Анаџомија* (1930), и каснијим збиркама, међу којима су истакнуте *Флора* и *Каирос* (1979), које су такоређи резултат Давичовог оживљавања неонадреализма. 2) Између две надреалистичке фазе књиге *Песме* (1938, 1958), *Зрењанин* (1958), *Вишња за зидом* (1959) и *Хана* (1951) чине, условно, другу песничку фазу. „У овој фази Давичо напушта барокну реторику аутоматског писма и у аутобиографски обојеним песмама враћа се свакодневној интонацији, једноставнијем, реалистичком говору, па чак и рими и таквим класичним формама какав

је сонет. 3) Трећа поетичка линија се може пратити од збирке *Три Ем* (1968), а као посебно репрезентативне збирке истичу се оне од *Мистерије дана* (1979) до оних у последњој деценији песничковог живота.

Давичов поетички кредо би требало прихватити као полифонију која се често одвијала истовремено и без међусобних искључивања или одрицања:

Најчешће се Давичов развојни пут види као скок од једноставних форми ка силовитом проширењу метафоре и асоцијативности, све до сложености и обиља које је тешко пратити, и то у следу *Песме > Хана > Вишња за зидом > Човеков човек > Флора*. Фаза уочи Другог светског рата, коју су одмах прихватили сви који су имали слуха за модерну поезију, кардинално се при том одваја од свега што ће настати потом, а од ње сâм почетак ове песничке посвећености – Давичово младићко надреалистичко искуство. Чини ми се, ипак, да се оно може сматрати самим сукусом једне задивљујуће полифоне јединствености која је трајала више од шездесет година (Николић, 2009: 404).

1) Најпрепознатљивији и канонски круг песама јесте управо онај из међуфазе у којој се песник посвећује социјалној, љубавној и родољубивој тематици служећи се традиционалним средствима. Није случајно да се рецепција (и валоризација) ових песама поклапа са степеном разумљивости текстова и њиховим „растумачивостима” у препознавању језичко-стилских поступака и основних идејних исходишта. Занимљиво је преклапање и једногласје у погледу вредновања овог канонизованог круга песама („Детињство”, „Србија”, „Љубав”, „Хана”) од стране целокупне оновремене критике и историографије обојене марксистичко-социјалистичком идеологијом и естетиком, као и од стране постмодернистичке (постјугословенске, постсоцијалистичке) критике и историографије. Наиме, док је за прву важна смерница била песничкова поетичка усмереност на социјалистички естетски режим и такву идејност песме, а сам песник словио за прононсираног „државног” писца,

ова друга, која са временске дистанце занемарује идеологизованост текстова, уважава их са естетске стране захваљујући пре свега извеснијем смислу текста и осавремењивању песничких традиционалнијих вештина. Таквим преклапањем у заједничком скупу певања ван разматрања остају херметичнији и аморфни текстови виђени као производња или *скридоманија*. Овај случај преклапања валоризације и ревалоризације из сасвим другачијих побуда сведочи у којој мери је у канонизацији важна сама „проходност” (до) информације који текст шаље. Једном речју, критеријум „разумљивости” или јасности текста носи пресудну улогу у његовој валоризацији, интерпретацији и побуђивању читалачког интересовања.

Песме из 1938. спадају у Давичов, условно речено, традиционалнији или класичнији део опуса. У целокупној збирци преовладава реалистички проседе онеобичен у функцији „продора” у стварност детета или младића и историјски случај народа. Ова збирка у дијахронијском луку прати јединственог јунака кроз време његовог одрастања, истовремено развијајући субјективност детета/младића у смени субјективног и објективног историјског времена. У првом издању књиге *Песме* (1938) песник је конципирао књигу кроз циклусе: „Детињство”, „Младост”, „Бродолом”, „Љубав”, „Немир”. У допуњеној збирци *Песме* из 1958. године нашао се читав нови круг песама у склопу поеме „Детињство”, а на крају је додата и целина „Хана”.⁸⁵ У оба случаја

85 Круг песама у којима препознајемо извесну пријемчивост за младог читаоца могао би да обухвата и следећа Давичова дела: циклус песама „Баш-Челик”, поема „Хана”, песме „Као бол, као мрак”, „Живот мили кроз прсте”, „За три недеље pseћи прогледају псићи”, „Када пређеш на сан у ватри горења”, „Волим твоје руке”. Занимљиво је да су курикулуми за наставу српскохрватског језика из 1976. и 1984/1985. препознали песме Оскара Давича као обавезну школску лектуру за ученике, док их у програмима из 1963. и 1991. нема (НП, 1976; НП, 1984/1985; НП, 1963; НП, 1991). Наиме, у наставном програму за пети разред из 1984/1985. године била је прописана поема „Србија”, која се налази и у програмима из 1991, 2010. и 2019. за осми разред (НП, 2010; НП, 2019). Упадљива разлика ових докумената у предвиђању за који узраст је одговарајућа Давичова поема (пети или осми разред) отвара дискусију о генерацијским разликама, реформама школских програма, али и критеријумима

компоновања збирке може се рећи да је реч о тематском уланчавању које даје кохезивност целокупном тексту, тежећи његовом умрежавању, повезивању и двоструком поетичком деловању – вертикално-коресподентном и хоризонтално-коресподентном, синтетичком и ерозивном, уједно. Надреалистичка истраживања у *Анаџомији* и другим раним надреалистичким покушајима могу се узети као прекид са модерном и њеном авангардом, али истовремено и као почетак модернизма. Затим збирка *Песме*, и за ову тему пресудна поема „Детињство”, представља тренутну интимну одступницу од надреализма, али и проширење до тада знаног идентитета српског лиризма. У Давичовој поезији дошло је „до овог идеалног споја, до звучања смисла какво се ретко догађа у једноме језику” (405). Изгледа да је неопходно извесно одступање од есенцијалног надреализма како би се саопштила мање инванзивна песма погодна за шири читалачки круг, а посебно за младе који треба да препознају песму као медијум. Средином и крајем педесетих поновно песниково враћање на основе надреалистичке сликовитости и мишљења у виду криптонадреализма *Флоре* и *Каираса*, може се сматрати за још једну промену у односу на потврђена „Детињства”. Касније Давичове песме представљале би тако другу врсту прекида, урушавање надреалистичког поступка у самог себе (Васић, 2016: 35). Међутим, не може само *прекид* бити једини кохезивни фактор целокупне поетике по нужности унутарпоетичког препознавања моделитета певања и његовог премрежавања. Оно што целокупно дело Оскара Давича још обједињује припада и самој природи односа аутор – дело – читалац, односно самој нужности књижевности као уметничке језичке праксе. У Давичовој поезији интегративни супстрат постаје сама песникова личност, до крајњих граница аморфно-морфна, протегнута у све делове стваралаштва. Његов ауторски глас као јединствен

одређивања прикладности књижевног текста за различите узрасте ученика. У програму из 1976. за осми разред налази се песма „Ђелија” Оскара Давича која остварује дијалог мајке и сина заточеног у затвору због слободарских идеала једнакости и правде: „Не, нисам крао, ја нисам клао, / за слободу ја сам био, / за слободу већу, за људску срећу / за живот о ком сам снио”.

уједно представља и мноштво дезинтегришућих гласова тиме што укључује бивствовања многих у историјским кретањима (деловањима и страдањима), па ипак не дозвољавајући да се апсорбује поетски субјект, тачније персона. „Од идеала слободе, беспоговорне искрености, личне и ине исправности Давичо прави један нов и зачудан поредак ствари који се одриче сваке коначне идентификације” (Пековић, 2013: 47). Промене у тексту су толико учестале да претпостављају да ови текстови настају или се зачињу често у истом времену и представљају моћне и довољно дистинктивне поетичке модификације да их препознајемо као књижевно-формално-стилска једновремена раздобља.

У збирци *Песме* свакако најистакнутија и најуспелија целина јесте поема „Детињство”. У строгом смислу ово би био и једини целовити текст Оскара Давича који се може узети у обзир када је реч о преиспитивању теме детињства, дејег виђења стварности и најпосле књижевности за младе. Претпоставка би била да због целокупног својства (надреалистичке) експерименталности аутор не води бригу о рецепијенту, односно да тражи од свог имплицитног читаоца да му се прилагоди и почне да чита његов поетички наум на сврсисходан начин, не онако како је читао туђе и друго песништво. Ипак, у Давичовим есејима и полемикама преовладава истински напор да опише поетику којом се бави и да у пољу поетских истраживања расклопи естетске и рецепцијске механизме. Тако приближавање рецепијентским позицијама налазимо и у самим песничким текстовима. У раздобљу настанка ове поеме песник се држи јединствене теме детињства и младости, затим љубави која следствено ствара „немир” и „бродолом” и скончава у „Хани”, свеокупљајућој фигури (женске) вољене објективности. Реч је о теми љубави која је доминирајућа у модерној књижевности за младе. То још увек не значи да је поема „Детињство” по својој поетичкој, стилској и идејној фактури текст намењен младима. У погледу тога, ствари у самом тексту стоје дакако сложеније, о чему ће бити речи када се будемо бавили анализом поеме. Оно што је такође скривено, али снажно присутно, јесте утицај Давичовог

„Детињства” и у пољу књижевности за одрасле и оне за децу. Управо под утицајем песама „Детињства”, на пример, постала је могућа и призвана промена читалачког (родитељи и млади) и списатељског сензибилитета коју додатно у поезији за децу остварује Мирослав Антић пишући песме које су мост између детињства и одраслости (Milarić, 1965: 341–347; в. Milarić, 1967). Присуство конципирања својих књига и циклуса, али и унутар-поетичких, тематских и мотивских размена међу својим текстовима, не само да оснажује целокупни учинак појединачног текста, већ се чини и корак ка младом читаоцу. Уопштено говорећи, Давичо се дотиче многих тема подједнаким интензитетом (родољубива, љубавна, социјална, револуционарна поезија). Међутим, мислити у тематским оквирима поводом Давичове поезије је веома тешко због богатства садржаја, а у складу са потребом да се саобрази методологија критичког проучавања и обраде песничког текста (на часу) са самом поезијом. Из могуће „школске употребе” Давичове поезије показује се како се текст остварује као изузетно сложена и недељива структура која измиче крајњој расподели на тематске, жанровске и родовске класификације које заговара теорија књижевности, посебно она узета деривационо и поједностављено како се понекад спроводи у школској пракси (в. Јанићијевић, 2016).

2) Књиге какве су поема *Зрењанин* и збирка *Вишња за зидом* могу се сврстати у оне у којима доминирају песме бремените временом, које теже у коначном исходу ка унутаристоријском и културном памћењу. Тако друштвеност и историчност у њима добијају пун значај. На одређени начин оне представљају супротност песмама у којима тематски доминирају ванвременски услови осећања и певања (песме о детињству, одрастању, љубави) (в. Пековић, 2013: 49). Међутим, и песме из циклуса „Детињство” настају на историјској позадини, а видели смо и код Вуча како делује текст у коме је дато дете на историјској позорници света. Не треба сметнути из разматрања важну тематску линију поеме „Детињство” која говори о сталешкој, односно социјално-економској димензији свога времена. Дакле, историјска, друштвена

или културна тематика у основи нису сметња да се текст приближи читаоцима. *Вишња за зидом* и *Зрењанин* су оптерећене историјском, херојском и родољубивом тематиком, иако модерног песничког израза, а примарност надреалистичке слике и израза се повлачи. У првом плану је повишени реторски тон и распричаност текста који сведочи слободарску епопеју Србије. На овом поетском трагу, јавља се књига *Човеков човек*, али сада са тежиштем на разобрученим стилски потентним сликама и метафоричким спојевима који се по први пут у српском језику срећу овде, и то у понесеном екстатичном расположењу доминантног лирског оратора. Тек у позадини поеме налазе се историјске референце, док тежња ка револуционарном језику имплицира и остварену човекову борбу. „То је филозофско-метафизичка поема која је пуна мутних симбола и двосмислених порука; писана је апстрактним и метафоричким језиком пуним реторике [...] чија је некомуникативност доведена до врхунца” (24). У поеми *Човеков човек* (1953) наилазимо на прве херметичке фрагменте који ће постати доминантни у наредним збиркама *Каирос*, *Тройи* и *Снимци*. Свакако да би савремени покушаји тумачења овако описане поезије морали рећи нешто више и евентуално релативизовати оцену о апсолутној херметичности ових збирки, будући да је њихов аутор и те како мислио о оној читалачкој инстанци која неминовно улази у текст, али и допуштао да текст буде ослобођен од ње (в. Коруновић, 2013). Сасвим извесно да израз „херметично” којим се хоће описати особеност неког текста, посебно када је реч о такозваним „језичким” песницама, какав је уосталом и Давичо, не говори скоро ништа о специфичности поезије. У песми насловљеној „Не разумем”, у поеми *Човек човеков* стихови гласе: „ја не разумем, не разумем, ја ништа не разумем / [...] и ја нећу да разумем / – све што ми је још јасно у неонској тами увреде”. Овде не може бити речи о неразумевању пред оним што је тешко да се разуме, односно услед немоћи оног ко треба да разуме. Овде се „не разумем” оно што је субјекту сасвим јасно „у неонској тами” околности. Реч је о посве другој врсти неразумевања које искрсава у одбијању

да се прихвати непроменљивост и нужност факата на које је на-
теран да им се повинује. У окриљу теме поеме *Човеков човек*
проглас „нећу да разумем” може се прихватити као бунтовни
и пркосни исказ, али у контексту поетике Оскара Давича до-
звана је његова идеја о невиности (речи) из које се такође све
разумевајући не разуме.

3) За трећу стваралачку фазу карактеристично је да се у
њој језичка стихија и даље проваљује и у различито формално
обликованој текстури песме, али да је она суспрегнута самом
песниковом процесуалношћу коју је унапред одредио тексту.
У тој поетској процесуалности значењски потентан текст ис-
товремено је разложен и сведен, завезан за идеје које се желе
саопштити. У случају песникове треће стваралачке фазе по-
вољна узрасно ограничена рецепција се може остварити само
на нивоу фрагмената ових песама. Парадигматичан је пример
збирке *Мистерија дана* у чијим фрагментима је „углавном,
ишчезла свака субјективност, и чије се једно јединство заснива
на спољашњој организацији збирке” (Аврамовић, 2013: 319).
Песмице: а дифѿонї се одесио представља збирку у којој ће
превладати прозни дискурзивни исказ у коме обитава лирич-
ност. Ова форма скоро да је есејизирана поезија и њен наслов
сугерише лудички, гротескни и црнохуморни текст, патетичан
и ироничан поетско-филозофски дијалог са светом. Поема *Пе-
смице: а дифѿонї се одесио* (1988) бави се темом логора и жрт-
вама холокауста. Одликује је слободни стих, једноставан стил
који је латентно извирао у Давичовим стваралачким фазама
или се налазио у његовој позадини, и израз близак прозном.
У каснијој фази, упркос већој јасности стихова у односу на ра-
није и већој кохеренцији дела позног Давича, ове песме остају
презахтевне за сваку рецепцију која је у повоју или је чврсто
везана за репрезентацију или недвосмислено гносеолошка оче-
кивања наспрам текста. Такође, доминација танатолошке те-
матике (в. Komelj, 2009), узете као запитаност субјекта певања
пред трансцеденталношћу, удаљава од лирике, пријемчиве за
йочейнике. Може бити да је Давича у последњој стваралачкој

декади до једноставности саопштавања довела потреба за изједначавањем субјекта певања и субјекта песме, сублимирање дотадашњег пређеног поетичког и животног искуственог пута, те потресна (судбинска) тематика о којој оставља ангажовано сведочанство.

Пошто је Давичова поезија сва у процесима, могао би се и у сваком избору запазити онај који раздваја и растаче песме какве је писао у време збирки *Песме I и II*, *Хана*, *Зрењанин I и II*, *Вишња за зидом*, *Настањене очи*, *Човеков човек*, па и оне у књигама *Флора*, *Каирос*, *Снимци*, па и у *Три М*, од оних сектора у којима су серијалима исписане песме које почињу са књигом *Прочишћени језик*, иду преко *Мистерија дана*, *Тела телу*, *Стиолива љади*, *Веверица*. Посебном границом овог двојезичног окретања Давичо именује књигу *Стириј стіой* (са визуелним прилозима Предрага Нешковића). У овим потоњим се скоро ништа не дугује традицији и сећању. Речима песника, ово су *нейесме*, нису испеване већ *йоклоњене* – оне *йевају осећајности* још *нейостіојећу* као *моіућности* *даљеі очовечења*. Он их назива још „авионским песмама” или „авиони – траке – транспаренти” јер *исіуњавају йразнину йросіора шііо у свесіи* заузимају речи које нас чине. Тиме жели истаћи да га све мање занимају мотиви у песмама и њихово повезивање (Marković, 2004: 173–182), при чему се водило рачуна о „техничким проблемима” песничког исказа, као и аутоматско писмо игре подсвести, које му је у надреалистичким фазама доносило толико обиља и задовољства. (То и даље не значи да се повиновао *рачунцијском лоіичарћем дискурзивном сіраііу свесіи*.) Поезија аутора књига какве су *Хана*, *Ђачка свеска сећања*, *Трема смртіи* и друге показује да нема песничких и непесничких речи, већ да све могу постати песничке, као и да је свака реч метафора и уједно апликација стварности.

Изван и унутар іраница интєрпретације „Детињства” Оскара Давича⁸⁶

И поред важних смерница које је дала критичка литература о могућностима истраживања о томе какве све модификације добија тема детињства у Давичовој поезији, али и сама Давичова есејистичка (аутопоетичка) пракса, из шире критичке литературе је изостало свако испитивање Давичове поезије која тематизује детињство, које би узело у обзир могућности конкретне рецепције код младих читалаца. Намера је да такво испитивање предузмемо следећи саме слојеве значења у ткиву поеме. Интерпретација ће првенствено селективно и повлашћено заступати позиције младог читаоца савремене поезије, а у циљу сагледавања рецепијентског спектра значењских исходишта. С друге стране, неминовно, усмерени сасвим одређеним циљем, долазили смо до истих методолошких и теоријских инструмената и позиција тумачења поетике и поезије уопште, као када је реч о поезији за одрасле. Испоставља се да без обзира на чињеницу да *моћ* младог читаоца и одраслог тумача нису исте, а посебно не једнаке вештини проучавалаца, путеви и резултати тумачења се увек успостављају по одређеним интерпретативним нивоима дела и механизмима искључивања и укључивања разнородних чинилаца датих у тексту. Показаће се да онолико колико постоји комбинација евентуално препознатих чинилаца, са свим њиховим активирањем и искључивањем, толико ће бити и аутентичних тумачења. Посебну специфичност у интерпретацији представљају питања квалитета сваког од тих чинилаца приликом рецепције. Када је реч о доживљају текста тек смо тада у посебном подручју неухватљивих непознаница. У овом делу студије биће уважена целина тумачења појединачних дела која су уврштена у истраживачки корпус, али управо и та „крња” тумачења која ће дати слику о томе каква је смисаона

86 У овом поглављу књиге све песме поеме „Детињство”, оне из међуратне збирке, као и послератне песме, у интерпретацији биће навођене према коначно приређеној поеми „Детињство 1958.” у издању СКЗ-а (Давичо, 1958а: 7–56).

реализација у процесу читања могућа, изузму ли се или уваже одређене контекстуалне чињенице и разлике.⁸⁷ Када смо се позвали на нескромну интенцију о „целини тумачења одређеног дела”, свакако смо имали у виду и ограниченост (овог) индивидуалног тумача, управо из разлога какав он субјективно и објективно јесте.

У првобитно објављеној поеми „Детињство” може се пратити временски релативно доследно изведен главни фабуларни ток, те ће се тако у овом одељку следити његова „жаришта”. У наставку интерпретације укључићемо круг песама који је настао као допуна постојећој поеми из 1938, при чему ће бити интерпретиране појединачне песме, али и њихова контекстуализација у сада већ новој целини, дијалошки, осмотрено у односу на песме које им претходе, при чему све то има значај у контексту разумевања поеме „Детињства” као органски недељивог текста.

*Поема „Детињство” Оскара Давича у програму
наставе и учења за осми разред*

Реформисани програм наставе и учења намењен осмом разреду основне школе посебну пажњу је посветио књижевном тематском сегменту који се бави „проблеми[ма] одрастања, специфичности[ма] прелазног доба из детињства у адолесценцију” (НП, 2019: 66). Дела која одговарају истакнутој тематици, а нашла су се у попису лектире су: *Деца* Иве Андрића, *Збогом мојих*

87 „Иако се хронолошко представљање песничког дела чини најједноставнијим, оно је конвулзивно и сложено онолико колико и настајање и трајање у развићу. Тек тако, поезија открива тајну свога постојања. Тек тако, најбољи Давичови стихови чине слитину у којој се препознаје трајна основа његове песничке замисли, али и оно што чини њене издвојене облике настале у незаустављивој тежњи за новим. То нас и заводи да полифонију гласова, која је у природи сваког стваралаштва, не тражимо у свеукупности него у издвојености. Разазнајући посебност, али и пресудну зависност сваког од многих гласова који ту целину чине, и пратећи њихово трајање, моћи ћемо да у процесу настајања откријемо управо оно што чини трајну усмереност дела које је значајно обележило нашу савремену поезију” (Николић, 2009: 403).

15 година Клода Кампања, *Гласам за љубав* Гроздане Олујић, *Ловац у жићу* Џона Селиндера, *Дневник Адријана Мола* Сју Таунз-енд, *Дечак који није био из Ливерпула* Кајо Ритера и „Детињство” Оскара Давича. У избору домаће лектире налази се Андрићево и Кампањово дело, док се остала дела наводе у допунском избору лектире, за који важи принцип изборности („бирати 3–6 дела”). Поеме „Детињство” и „Србија” Оскара Давича добиле су своје место у допунском избору. Програм даје упуте о начину остваривања допунског избора лектире: „Са списка допунског избора наставник бира она дела која ће, уз обавезни део лектире, чинити тематско-мотивске целине. Наставник може груписати и повезивати по сродности дела из обавезног и допунског програма на много начина” (66).⁸⁸

Међу књижевним терминима и појмовима који се односе на завршни разред основне школе налази се посебно важан појам – „поема”. У попису „домаће” и „додатне лектире” једина дела која неизоставно представљају модернистичку поему и путем чије обраде се мора увести овај појам јесу „Детињство” и „Србија”. Међутим, у критичкој литератури о овом делу постоји недоумица о томе да се Давичов текст често сврстава у циклусе песама. Разлози да се овај текст сматра циклусом највише се налазе у конституцији збирке *Песме* из 1938, у којој су се по први пут нашле. Оне су се у контексту збирке могле препознати као циклус с обзиром на то да су остале целине књиге заиста и били циклуси песама. Даља рецепција „Детињства” издвојила је песме самостално у односу на збирку и друге циклусе, те су

88 „Текстови из допунског дела програма треба да послуже наставнику и при обради наставних јединица из граматике, као и за обраду и утврђивање садржаја из језичке културе. Дела која неће обрађивати наставник треба да препоручи ученицима за читање у слободно време. Исти текст може се повезати са другима на различите начине, према различитим мотивима или тону приповедања, у склопу пројектне наставе, која се базира на исходима, а не на садржајима учења” (НП, 2019: 66). Дати су могући примери функционалног повезивања наставних јединица, па тако у оквиру целине „Доживљај рата” у истом корпусу Давичову поему наставник може повезивати са приповетком Лазе Лазаревића „Све ће то народ позлатити”, одломцима из *Сеоба* Милоша Црњанског или романом *Гласам за љубав* Гроздане Олујић.

на овај начин исте песме могле бити показане у истинском поетичком и формалном светлу као поеме. Циклизација песама „Детињства” мора бити одбачена са становишта саме природе текста, посебно уколико се поштује њено интегрисање од два круга песама у једном захвату, али и из уважавања захтева програма и његове примене у наставној пракси. У супротном, ученици би били ускраћени за усвајање обавезног књижевнотеоријског појма и одлика текстова који се сврставају у жанр поеме. Због примећене, програмом додељене, функционалне важности поеме „Детињство” (служи увођењу књижевноисторијског појма) неусклађено је место две Давичове поеме у списку „додатне” а не „обавезне” лектире.

Примећено је да програм не наглашава о ком кругу песама „Детињства” се ради, песмама из међуратног периода или оним које су дописане после рата. Део ове интерпретације се осврће на песме оба круга, посебно што сматрамо да је интегрална верзија у којој су оба круга песама коначна и треба је узимати као аутономну целину поеме. Такође, после анализе појединачних песама могуће ће бити извести закључак о томе да се песме првог круга и поједине песме другог круга поеме могу сматрати по ученичко разумевање проходније и по наставну интерпретацију захвалније. Може се рећи да је избегавање одређења на који се део поеме односи избор предност јер даје ширу могућност избора, поштује интегралност Давичовог коначног уобличења поеме, али и подстиче наставнике на промишљање о избору блиском ученицима и могућностима наставног заснивања сложене и поетски узбудљиве поеме. Надамо се да ће ова књига бити макар незнатни и пионирски допринос том циљу.

Први круг песама поеме „Детињство” (1938)

Исповедна структура лирског приповедања поеме „Детињство” рефлектује и самог субјекта кога не познајемо *ad hominem*, већ се он конституише у свом приповедању и исповести и у таквом току структурално прожима поему историјом,

друштвеним подтекстом и индивидуалном борбом самих ликова који су се нашли у најближем дететовом окружењу – ближњих. Заузимање јединствене позиције детета има вишеструке последице по текст у целини: дечји говор и непосредност исказа омогућава стилске вредности које се нису могле постићи из референтне лексичке грађе поезије као такве, те бисмо тај процес могли именовати као процес онеобичавања на плану језика.

Данојлић примећује да су са Давичом „на површину [...] испливали запостављени слојеви лексике, отвориле су се нове синтаксичке могућности, блеснуле пребогате метафоре”. Прва новина је увођење колоквијалног језика које се може пратити од збирке *Песме* из 1938. У „Детињству” Давичо извршава својврсни преврат на плану језика. „Евоцирајући детињство, он уводи песнички непотврђен говор наше варошке средине. Одлике тог говора су антиепска лакоћа, разиграност, склоност ка шали и игри речима”, чији резултат јесте престилизација песничког језика, али и превредновање друштвеног укуса – „ударац тромости и упарађености” (Danojlić, 1979: 279). У „Детињству” на најбољи начин се заступа и језик маргине – некњижевни стандардни језик: игре речима и елементи аргоа, улични језик, народски говор, кованице, вишечлане сложенице и варваризми. „Детињство” на једном полу, и поема *Анаџомија* на другом, показују на свој начин изражајне могућности поетског језика, у чијој моћи је радикализација језичких могућности – „песнички говор без ограничења” (Đorđić, 1979: 13).

Заузимање дечје перспективе доноси и процес разобичавања на плану етичког важења које није могло бити постигнуто из структуре мишљења идеологизоване одрасле јединке или из такве позиције није могло морално неупитно изражавати мисли и осећања. Наиме, поема тематизује тешко ратно доба Првог светског рата и његово растакање на породицу и њене односе. Дечје становиште постаје чврста и довољно неидеолошки индоктринирана позиција да може сасвим отворено и у складу са чињеницама и инфантилним просуђивањем изнети истину како је види, што свакако не значи објективно, већ само

истинито у смислу верно изражене субјективне и аутентичне представе. Инфантилни поглед на свет осим што је једноставан, неспособан (још увек) за мистификације са циљем да свет саобрази према некој личној или друштвеној користи, скида покров лажне слике одраслих. Тако већ разматрана метафора „појаса невиности” сада стаје у присвојни однос према одраслима, не према деци. Дакле, ако би поема „Детињство” подразумевала текст намењен некоме, то би били одрасли којима се иронична, хуморна и продуховљена истина сручује на место обневиделости.

Поема контекстуализује дете у лиризованој форми мемо-наратива у далеку прошлост. Очигледно да је реч о детету из вишег или средњег сталежа према чијем статусу се исказује иронијска и сладуњава сентименталност („Расли смо између гувернанти, кризантема, / чоколада, пољубаца, маминог мираза”, Давичо, 1958а: 7). Презаштићено дете се приказује као цензурирано и уплашено („Ноћу су нас, добру децу, чували / анђели чувари, / браве, снови”, 7), мада, у поеми ће то бити сасвим јасно, реч је о отвореном бићу детета које у суровом свету одраслих спознаје себе и свет без моралних и телесних скрупула („а бог је гледао с врха ормана / шта радимо рукама / испод јоргана”, 7). У основи стоји сукоб између невиности задржане насиљем одраслих, али и детињим потискивањем из страха, с једне стране, и неминовности сазнања одраслих живота, с друге стране: „У сан би нам се горко прикрала / два страшна, рутава, гвоздена кепеца / и дебелим гласом строго питала / ко нам је казао како тата и мама, / како тата и мама...” (7). Релацији према одраслима и одрастању деца у поеми „Детињство”, бар према сведочењу приповедног јунака поеме, дају позитивну конотацију уз могућност да се оствари генеалошка „пуноћа” у истоветности са одраслима, пре свега по маскулиној линији („Тата ме љуби и гребе брком влажним од пива”; „Тата ме дигао до неба” (11) или „молили се и чекали пуни наде / да нам што пре [...] никну брковези и брада / у знак да ивер не пада / далеко од кладе”, 8), што доводи до закључка да сваки детињи зазор од

одраслости и према свету одраслих, виђен кроз претњу фантастичних и митских бића кепеца, припада страху од инстанце одраслог који надгледа њихово одрастање и према свом разумевању самерава шта детету у одређеној доби припада и приличи. Нису случајно узета „два страшна, рутава, гвоздена кепеца” као оличење страха од казне, али и онога ко испитује, процесуира и тражи признање о интимном сазнању, јер кепеци су бића нагло/насилно и *нездро*во задржане невиности, а опет оспорене одраслости. Њихов ум је одрастао и самосвестан у сазнању, док им је телесност у нескладу са телима одраслих, али не и сасвим у складу са дечјим телом. Кепец је нека врста „граничног”, лиминалног случаја, какав јесу феномени вампира („живи мртац”, Žižek, 2008: 191) или слепца (в. Lošonc, 2018), што се посебно потентно може тумачити из перспективе постојања ових феномена у капиталистичком третирању дефекта. Забрањено или табуисано сазнање штићено је фантастичном претњом чији корени сежу у приче одраслих о казни уколико се учини прекршај. У основи такве фабуле налази се сиже народне бајке и веровања, која посебно није страна надреалистима Вучу и Давичу. У овом случају претња се обистињује кроз дечји сан, преко домаштаног и оживљеног фантастичног бића у коме се огледа могућа судбина детета које није послушало.

Дете казује о атмосфери мрака, општем метежу сачињеном од мноштва људи и жена који су екстатични на почетку рата. Атмосфера је карневалска, весела, бучна и набијена емоцијама, што се преноси искључиво детаљима људи у покрету, загрљених или како се љубе, оглашавају добошима и трубама, у небо пуцају ракете („Улица је пуна / ватром опрљених људи”, Давичо, 1958а: 12). У наглашеном описивању атмосфере („Ура! У рат! У рат”) исказује се дечје имплицитно постављено питање поводом нелогичности: зашто се радују када почиње рат? Иако дете неће видети експлицитне страхоте ратних попршта, већ ће о рату судити посредно на основу његових периферних испољавања (на пример описује се бежанија из Србије приказом емфатичних сцена, попут оне у којој је једна жена на сред друма

„вриснула и пала”, а „Бежанија је преко ње претрчала”, 19), оно ће здраворазумски и ангажовано мислити о рату.

Дијалошком формом песник постиже двоструку артикулацију – гласа одраслог и гласа детета. Гласови спрегнути у релацијама *и и и и*ање – *о д ђ о в о р* чине видљиве контуре свог тренутног узрасног, али и онтолошког постојања, јасно разлучујући своје особености, но и омогућавају да се укрсте, сукобе или допуне, дајући у коначници поетски резултат у једном метанаративу. Као пример томе могу послужити антологијски стихови: „Је ли пуно далеко, мама, је ли далеко Шабац? / Далеко, даље од неба. / Је ли ти казао стари црвени врабац, / мама, / да је Шабац далеко, далеко, даље од неба?” (25). Прво питање поставља дете у недостатку завичаја и дома у немирнодопским околностима. Мамин одговор да је Шабац „далеко, даље од неба” треба схватити као двоструко садржајан; у њему се лирским сликовитим одабиром речи означава ситуација првостепеним и другостепеним значењем. Мачва је реално физички удаљен завичај, али и представља метафорички узет простор изгубљене и неповратне сигурности и благостања. Они су ближи небу као „оном свету” него свему што завичај на земљи јесте. Дете поново поставља питање – жели да сазна како то мама зна. Оно у самом чину поновног постављања питања (брбљању) крије дечју наду и стрепњу која би да поништи негативан случај и претходно дат мамин одговор. Постављено питање ће бити осмишљено по логици сликовитог изражавања, што сведочи о неповерењу према мајчином одговору и несагледивости порекла мајчиног/одраслог сазнања. Питање детета формулисано је као песничка слика поетског спрегнутог израза чиме је дословно изједначено дечје мишљење и песничко изражавање, о чијим начелима је већ скоро *манифестно* Ристић говорио. Цела тринаеста песма представља сцену разговора који се води између мајке и сина у тренуцима када покушава да га успава. Дечак ће, као каквом игром забављен током својих асоцијативних мисли, приметити Дунав сасвим антропоморфизован и тиме ће се остварити хуморни ефекат, али и слика која сугерише стање међу народом који се сели у

времену када је Дунав чак „покисао / све до голе коже” (персонаификација, хипербола, 25). Катрен о покислом Дунаву у песми се узима у функцији рефренске строфе. Између две рефренске строфе доћи ће мајчин одговор на дететово питање поводом његове наде да завичај можда и није тако далеко. Мајка својим одговором, који је сав у понављању истих деоница (тек незнатна померања унутар синтаксичког реда речи која још више истичу ритмичност добујуће кише), опонаша форму успаванке. Успаванка пак не може да умири дете. Овом „реалном успаванком” детету се распршује нада да је дом ту и саопштава се да је то друга земља: „Обрни се, сине, задњи пут се обрни, / јер оно што се црни кроз маглу и кишу / оно што се кроз кишу и маглу црни / оно је друга земља, / друга земља” (25).

Деликатни етички суд о томе како делати у рату, а поводом конкретне породичне ситуације, песма *Швабе су заробиле њају коморцију, њају кайлара*⁸⁹ сумира на следећи начин: „Мама плаче. / Бата и ја скупљамо испод стола пикавце / и намерно прљамо руке и лице. / Има ли смисла што су нам чиста одела, / када је мама, када је бежанија / тако невесела” (28). Ни трага од народног весеља и елана спремних на борбу са почетка рата. Разлог бесмисла двојице браће лежи у тузи мајке, али се брзо преноси на општи план, као да је превише осетљиво рећи шта је са мамом, односно превише себично мислити о мами у ситуацији када је читав народ у повлачењу „тако невесе[о]”. Међутим, поставља се питање зашто у том емпатичном односу нема оца, иако је он заробљен и смртно угрожен. Наиме, могуће је одговор повезати са стиховима из песме *У рај! У рај! У рај! ори се из кафане* (11, 12). Док дечак плаче, тата је заштитничка маскулина фигура, глава домуса – *pater familias* који симболизује српску херојску етику, ону која је заиста и однела победу у Првом светском рату: „Ко се боји и плаче није Србин, ни јунак.” Син то није – сам ће потврдити невербално самим плачем:

89 Песме у „Детињству” немају наслове, стога се за њихово идентификовање узимају први стихови како су наведени у садржајима песникових збирки и избора из поезије Оскара Давича.

„Ја плачем”. Дете не разуме „херојску етику” и самонаметнуту мушку родну улогу, међутим, у кратком признању да плаче, те стога није јунак, детронизује се све што говори отац бодрећи сина. Док отац теши речима, дете нема речи, већ демант изводи невербално, гестом плача. Исказ „Ја плачем” налази се на зачељу песме и представља довољно удаљену интервенцију у телу текста у односу на еуфоричност војника који уз покличе одлазе у рат. Тако се дететово анти-херојство не препознаје у први мах, већ остаје као нешто прећутано и непожељно, при томе истинито у дослуху са дететовим осећањима. Својим местом у целини песме, исказ је суптилна интервенција дата с намером да не поруши статуу оца, али ни идеју која оца и друге војнике води у ослободилачку борбу. Син не сме да поколеба оца у часу када креће у рат и када се опрашта са женом („само је мама бела / сва бела као брашно”) и децом. Невербално надомешћује све оно што би речима било немогуће или излишно. Попут синовљевог „Ја плачем”, мајка „бела као брашно” изговара: „Убићу те, грли тату”. Први део стиха у контексту рата звучи узнемирујуће, чак предсказујуће, посебно што то изриче супруга онога који иде у рат, упркос фигуративној употреби речи „убити”. Невербални гест треба да поништи случај исказан првим делом стиха стојећи њему наспрот, у контрасту. Функција стиха у целини („Убићу те, грли тату”) јесте да се нагласе климактичност ситуације и емотивна стања јунака.

Будући да су „Швабе заробиле тату коморцију, тату каплара” (28–29), двојица браће намерно прљају руке и лице. Дечаци сакупљају пикавце испод стола, што би могла бити недозвољена дечја, али и ритуална игра, на неки начин повезујућа са војницима који за особом остављају пикавце као траг. Чин „(само) прљања” као да је позната архетипска радња самокажњавања или нагрђивања, без телесне и болне оштрице, дакле на *дечји* начин извршена. На плану пренесених значења, прљање „чистих одела” значи довођење у питање сваке врсте моралног грађанског поступања, јер „чисто одело” уједно представља дечју невиност – чистину духа, док пак на одраслом значи грађанску

углађеност, примереност, естетску норму, али и кризу грађанског сталежа травестираног у лажну моралну супериорност. На овакав начин деца одбијају читаву етику репрезентације, доводе је у питање и сведоче о њеној цивилизацијској кризи. Прљање испод стола значи изношење истине рата на видело, и то на дететовом телу. Истовремено, игра прљања у блату је симболичка и има функцију прихватања стварности онакве каква јесте – што заправо за инфантилну свест значи опојмити ужас.

У овој песми долази до одређеног прелома у дечјем посматрању датости. Као да је иницијацијско прљање представљало још нешто, више од дечје игре, детињег протеста против рата, па и метафоричког суђења о смислу етике у доба свејудског страдања. Приповедач је задобио моћи посматрања видевши ствари које боље опажа но раније. Промена се десила и са другим јунацима поеме. Тетке су приказане гротескно. Једна се ипак истиче својим моралним преступништвом. Њено преступништво се може разумети и као чин у коме феминино узвраћа маскулином и ратном принципу, али и свакој могућој деградацији жена. Девојке-тетке од овог преломног часа, симболички обележеног мотивом „само-прљања”, гледају ђаке-војнике „како пре гледале не би” (29). Приповедач-дете је поводом тога благо ироничан користећи вишерелацијски контраст *младићи* – *старе* слике, *стйрани* (младићи) – *йородичне* (слике) (ауторско истицање): „Гледају их како пре гледале не би / стране младиће, / већ само старе / породичне слике” (29). Други ликови су дати карикатурално. Ујак теши ближње удаљавајући се од хероистичког става, инструментализујући га. Видевши у рату могућност за симболички профит, за дечаковог оца каже: „Добиће сигурно орден” (28). На те речи дечак опсервира такође иронично („Ујак ретко кад греш”, 28), с тим што би се најзад и ујаков исказ могао разумети као иронизован, или притајено иронизован. Тек накнадни расплет у вези са ујаковом судбином потврђује да ујак није био ироничан. Ујаковим опредељењем за зараду у рату и расплетом његове трагичне судбине не поништава се могућност да се ујакове речи, уколико се узму „локализовано”, тј. у домету једне

песме, разумеју и као ироничне, посебно што нису из херојског епског спектра.

Отац у писму обавештава породицу да док је у заробљеништву, остварује трговинске везе како би после рата за њих то била добра пијаца. Опет је на снази вишезначност исказа. Два су могућа значења – оно по коме отац жели да утеши породицу кујући планове за будућност после рата и друго, скривено значење које је ситуирано у истовремено контрастном и аналогном споју трговинских веза у Целегу „лепо[м] мест[у]” (29) и самом рату као још једном виду економије смрти на ратном трговинском попришту размене живота и смрти. Иако деда чита очево писмо, очеве речи у епистоларној форми не само да су прилагођене лирском изражавању, већ и самом дечјем интерпретаторском становишту очевог писма, па стога сасвим у духу лирског изражавања поезије за децу („На све мислим често, пољупце вам шаље / ваш љубећи тата”, 29), допуштајући да се неколико стихова удаљене дозивају римоване речи „тата и „рата”, чиме је утврђен акустичко-семантички комплекс хероике.

Мајка је чак симболично дата јер се она спорадично али континуирано јавља у многим песмама како би само било указано на њен плач („Мама као увек на дењуку јеца”, 32). Ако је отац био херојски принцип, мама је успешно реализован женски осећајни принцип. Отац је оличење ратника, мајка је оличење жртве.

Песма *С љрљавим дошчама сѣиїли смо у Букурештѣ* (32) описује епизоду „бежаније” која се нашла у Букурешту. Наставља се развијање мотива „упрљаности” као идентитетског обележја страдалника. Подозриви погледи другог описани су стиховима о Румункама које склањају своју децу од избеглица. За њима „горопадни лајали су пси”. Повратак браће у блато („сели смо у блато”) овога пута дешава се услед неприхватања и препреке да привуку пажњу женске деце „макар и кришом”. Може се запазити временско померање свести дечака који је у претходним епизодама крајње инфантилно гледао „Дунав до коже мокар” до дечака који тражи пажњу девојчица.

Ујакова смрт у песми *Мој ујак – доћ да му душу њпроси* (35) саопштава се употребом перфекта. Његов раније препознати симболички капитал сада постаје опипљив капитал ратног профитерства, сводећи их на исто: „мој ујак је једне ноћи донео много пара”. Ујакова смрт, односно нестанак, доведена је у директну везу са појавом много пара током „ноћи”. Ситуација замене или надомешћивања ујака за новац већ показује прве знаке привидног благостања, јер „На столу су се почела пушити кувана јела”. Међутим, смрт ујака, а заправо ова скривена веза смрти и новца, доноси трајне немире за сваки лик појединачно и растаче колектив породице, премда никада сасвим. Деда је почео „стално да пере руке”, што сада већ извесно јесте знак манично-компулзивне радње *мајдејовској* растројства, а што у вези са дечјим поимањем „запрљаности” може да сугерише моралну кризу породице, поретка, порекла оличеног у дедином лику, а узрокованих „прљавим” пореклом новца, ако овде већ није реч о плеонастичко постављеном атрибуту уз појам новца. „Баба је од туге сва увела”, што је опонашање и континуум мајчиног опхођења у рату. Најмлађа тетка – није случајно што је реч о најмлађој с обзиром на то да исти принцип најмлађих (деце, браће) доводи у питање моралне конструкте одраслих/старих – разоткрива још једном прозирност моралних патријархалних породичних вредности јер је управо она „почела да шара”. Контрапунктски су постављене две различите, једна до друге, реакције породице на одлазак тетке из дома. Најпре су оплакивали њен неморални поступак: „У пакао, у пакао ће јој душа!”. Затим се хумористично и не без сарказма сажето констатује да је онда цела фамилија отишла да је слуша „како пева у једном фином шантану”. Крајности моралних судова чланова породице, од стигматизације и отуђивања до прихватања и, на неки начин, поноса због истог поступка тетке, указује на заоштрену осећајност и да су се морални судови указали као противуречни и провизорни испади у поретку који огољава чисту људскост.

Песма *Деда је умро* (37–40) говори о смрти из деčје пер-спективе, с тим што она и заиста значи истоветност деčјег и песничког поимања света. То што је поступак лирске песме интенционално преосмишљен да произведе драматичност семантизујући симболичко-метафорички потентне означитеље у телу текста не искључује „наивност” која датост смрти поима по први пут непосредно, јер је пре тога не познаје, а сада је наједном сагледава у позицији сведока смрти, и то чак изблиза. На овај начин приповедач покушава да ревидира своје, до тада апстрактно, поимање саме смрти, а сада очигледно конкретизовано ситуацијом коју доживљава непосредно: „Деда је умро, / сасвим обично, / као ништа, / као да спава, / као да ће сутра, / рано изјутра / устати / да оде / до тржишта” (37). Дечја приповедна инстанца доживљава разочарање поводом тога да смрт није слична представи коју је поимала. Осећање се не може ни именовати, не само стога што дете не поседује означено у свом искуству, па самим тим ни адекватног означитеља, већ је реч о аутентичности осећања које се не дозвољава ни именовати просто као „туга”, „жалост”, „бол”, већ управо овако: „Деда је умро [...] када су нас у грлу почеле бости / неке кости / које нису биле / кости” (37). Међутим, обичност појаве смрти у животу детета, у контрасту је са опажајима детета међу самим укућанима: метонимијски узете персонификоване запаљене свеће и муве без глава које су „појуриле свим собама / стубама / горе / доле” (37). Знаци смрти су описани посредством традиционалних симбола попут огледала које је „од страха” препукло. Од чијег страха? Заправо, од страха оних који се у њему огледају, тачније страха од одраза који ће у њему пронаћи, а то не би смели по народном веровању, те огледало пуца „преко [њихових] гвоздених лица” (38), чиме се традиционална/народна симболика иновира нешто проширенијом песничком сликом. Осим присвојне заменице „наших (гвоздених лица)” у другом делу песме људи су метонимијски замењени предметима као што су „запаљене свеће” (37) и „ормани дубоки” (38). Приповедач бежи из куће како би другој деци саопштио да је ноћас видео

едину смрт. Потврђивање блискости дечака и старца („мој добри чика деда”, 39) служи томе да се допринесе аутентичности и веродостојности сведочења о дединој смрти. Дечак повезује две доживљене смрти, које су очигледно различите: ујакова смрт на чијем је лицу видео „тице бола”, док је друга изненадна и као прелазак у сан. То говори и о дечјој перспективи која због околности бива све више бремениста искуством; брзо сазревајући почиње носити више различитих лица смрти.

Песма *Одједном* (47–48) обрађује тему адолесцентског заљубљивања. У првом делу песме стоји слика која описује сложено осећање заљубљивања једног дечака: „Одједном, / као кад отвориш прозор, / улетела је у мене ластва једне девојчице, / као када дигнеш завесу / полила ме светлост у сукњици / одједном...” (47). „Поступак је класичан, али је граница битно померена. Чиниоци поређења премостили су уобичајено 'као', они су се потпуно стопили. Тело девојчице, њена душа и сунчев сјај чине целину. Добили смо „свeтлост у сукњици, земаљски рам за ванземски сјај” (Данојлић, 1979: 282). Призор је реалистичан и призива чулност која је искуствена („као кад отвориш прозор”, „као кад дигнеш завесу”, Давичо, 1958а: 47); појаве са којим се сусреће су опредмећене и оживотворене (ластва, светлост) и доведене у везу са девојчицом (присвојно-генитивни однос ластва [...] једне девојчице, светлост је „у сукњици” као девојчица) у коју се напласно заљубио (експресивно „улетала”, „полила”, „одједном”), па ипак све служи за опис апстрактног и ирационалног осећања љубави. Остали стихови у првом делу ове песме су конкретнији („Ја јој нисам видео лице / а тако сам је много / тако сам заволео / одједном, / кике / њених прстију на клавиру”, 47), уз евентуално једну песничку слику која опет, парадигматично, треба да служи опису још једног за дечака новог осећања – љубоморе: „да ми се чинило, / [...] да сви дечаци / од блакости, / у мене, реке, увиру / и да ми после / из ока / чисти и меки / мали дечаци / извиру” (47). Динамичка слика је лако замислива, а њено значење је латентно присутно, стога непрецизно до краја, у ширем кругу љубавне теме.

У другом делу песме исповедни глас показује непосредност типизираног исказа („желео сам да будем све / [...] да будем јак, / јачи од тате”, 48). Социјална потка је опет довољно сакривена непатвореним изјавама децје заљубљености. Дете непогрешиво процењује свој социјални статус предвиђајући природу љубавног односа. Наиме, жели оно што је тек могуће и не сања о томе да промени свој статус. Можда стога што и сам увиђа промену као немогућу, пожелеће да вољеној ништа не затреба сем њега („и да јој сем мене, / воде и хлеба / нико живи / нико мртви, / чак ни колач / не затреба, 48). Реч је о жељи за затварањем у идеализовано, што се рефлектује као својеврсна младићева посесивност.

Две песме *Од јаких мисли* (50) и *Добијао сам бајине* (52–53) посебно тематизују иницијацију дечака у песника. Прва од две односиће се на тему идеолошког и религиозног става исказану у форми „песме у песми” која се опет састоји из дијалога у коме је први глас дечака, тј. песника почетника који прилаже своје прве стихове (има их свега шест). Други глас је непознаница коме припада и ту је могуће истаћи одређене претпоставке са ким дечак разговара. Дијалог је трочлани и састоји се од питања (поставља дечак) – негативног одговора (даје непознати саговорник) – сумирања смисла ауторовог осећања и односа према негативном одговору (дечак). Песма младог аутора, која се одмах свидела тати, почињала је оштро декларативно – „ја сам атеиста”. Међутим, тачни стихови гласе „Боже, ја сам атеиста / зашто?” (50). Фокус није на изјашњавању младог човека као атеисте, већ је на упитаношћу „зашто”; дечака занима порекло његовог неверовања. Наизглед парадоксално, на одговор у песми се зазива сам бог („Боже”), што отвара дијалектичку позицију тумача: крије ли се у атеистичкој упитаности заправо неатеистичко биће или бар биће које је незадовољно својим атеистичким ставом (те је у потрази), или је пак више реч о фразирању и поштапалици која у контексту исказаног има и провокативни и хуморни значај. Наставак је дат у нечијем одговору: „Зини, ја ти нећу рећи” (50). И опет поводом овога остаје нејасно ко

говори, сам бог који се одазива на питање апострофирано неком другом до њему? Ако је то „божји” одговор, онда је он са детронизирајуће снаге сведен на аргумент који му даје пуноћу једног вулгарног и раблеовског изневеравања одговора, или је пак са нешто више мефистофелске природе божанским путем приземног и световног исказана и даља апсолутност бога који са висине може бити онај који задиркује, шали се и указује на немоћ људи-деце. Аргоом какав је овде дат могао је да проговори неки дечаков вршњак са улице, чиме се не би изневерила припадност језика говорнику, али би се извршила такође субверзивна, али и метафизички конститутивна супституција апострофираног бога дечаком-вршњаком са улице. Уколико се почетак дечакове песме разуме као линеарни исказ једног говорног лица, а не дијалошки, намера дечака је јасна. Он саопштава пркос самом богу јер он се њему не моли и не жали као рабин „који изгледа псећи”. Религијски чиновник тиме бива исмејан, зоологизован и његова лажна жалба не може бити иста као дечакова невина. Мали песник просуђује о свом односу према богу на основу тога како му изгледа уображени рабин. Тиме је активиран опет један вид диференцирања осећања од канонског, институционалног и одраслог људског. Песма се јавља под утицајем надахнућа („сунце ми на челу једне ноћи заблиста”) и мисаоности („од јакних мисли”). Стихови су представљени као аутентични дечји, али тематиком не одговарају детету јер се оно угледа на свет одраслих који воде озбиљне расправе. Посебно је важна улога оца који дели синовљева уверења, што би била и аутобиографска чињеница у случају Оскара Давича. Међутим, дете ту очеву сагласност види, не као идеолошки и начелни став социјализму наклоњеног оца, већ преко тривијалне увреде рабинове жене његовој мајци: „Сем тога, његова / жена Роза / рекла је мојој / мами: *Коза!*”. И наставак не одступа од породичног миљеа како га види дете, мамин мезимац: „Постао сам / мамин породични песник / и плуцкао на све око себе / са вртоглаве висине”.

Међутим, реалност дететовог „положаја” у кругу породице употпуњује наредна песма са истом темом: „Добијао сам батине / породица је према мени постајала груба” (52–53). Но, поезија се појављује као скривени бег и место самосвојности и слободе. Песма говори још једном о друштвеној иницијацији лирског гласа поеме „Детињство” у „песника”. У њеној основи је фабула у чијем средишту је опет песма коју је написао за заљубљеног друга из клуба, а намењена његовој симпатији. Наведен је део песме који је одмах у налету инспирације био написан: „Јуче си се осмехнула / усред жара лудог јула / водом си ми обасула / пет, шест мојих жедних чула”. Тај део је намерно наивно тривијализован, у чему највећу заслугу има обгрљена рима (осмехнула – обасула; јула – чула), али и контраст заснован на чулном телесном интензитету („усред жара лудог јула” – „водом... мојих жедних чула”). Тривијализовани и патетичном наивношћу су „скројени” и други римовани стихови у песми које бележи деџа ауторска инстанца: „Хоћете ли / да трампите / једну песму / за две шампите”; „Мој леви бек је добио / у срцу крволиптање / и пао / у очајање”, Аморова стрела „као парче шрапнела”. Доминира хумор, заснован и на избору језичке материје, којим се описује стање заљубљеног дечака, затим „пословне” способности друга песника који туђа осећања користи да стекне добит за себе. На крају песме детронизирањем и хуморним опсервацијама приповедач се осврће на самог себе: прејео се шампита, „породица [га је] претукла” (што је затварање круга којим је песма почела), те се јунак у ноћи „у гробној неправди превртао”. Ова песма је једна од најпријемчивијих сензибилитету основношколског узраста, уз одређене условности да се приступи и могућим појашњењима непознатих фраза и израза (Аморова стрела, стање *їужва-їред-їолом*, „у срцу крволиптање”). Њену доступност у комуникативном смислу чине стилски успешно остварени хумор и то деџи хумор ситуације, комика lika, али и језички избор непосредног разговорног стила који је употребљен на лирски

начин наивне, тобоже дечје песме коју одликују патетични тон, усиљена рима и општа места љубавног говора. Међутим, оно што поему „Детињство” чини више од „наивне” поеме, а самог њеног песника увек више од песника за децу, јесте алузивност појединих места у контексту познате идеолошке, историјске и поетичке улоге тема од којих је саткан хоризонт очекивања одраслог читаоца. Наиме, алузивна је порука да се песнички таленат може истовремено спојити са трговачким талентом (на ујака) и омогућити зараду, односно да песма може постати роба, која најпосле доноси и зло самом малом „профитеру”. У тој „слатко-горкој” дечјој игри Давичовог алтер-ега, приповедача поеме „Детињство”, није тешко увидети задовољство (добит) и бол (казну) нефикционалног аутора склоног целоживотној „надреалистичкој песничкој авантури”, спрегнутој са јасном и до краја песничког века непромењеном идеолошком трасом, била она повољна или не по фактицитет декласирања или комформитета.

Последња песма поеме доноси заокруживање породичне и дечакове приповести о Великом рату (55–56). Песма приказује породично-друштвени епилог рата у коме се породица и остали у избеглиштву враћају у Србију, ноћу на београдско пристаниште; при томе завршетак рата и победа донеће патриотски елан („Ја сам волео што сам Србин”) и спрегнути национални идентитет („Србин мојсијеве вере као и отац”), идентитет наглашено позитивно вреднован од стране детета које се опет поистовећује са отаџбинским осећањима свога оца, напосто их понављајући – ритмично и снажно пунктирајући природност и непосредност израза („јер Срби воле јести и брате, попити / и брате, јер Срби нису покварени / и нису антисемити”). Приповедач описује атмосферу на пристаништу, као што је описивао атмосферу свеопштег народног збегача на почетку рата; даје приказ детаља људи и ситуација које опажа, иако ово нису призори пригодни за децу. Управо дете ове призоре сасвим нецензурирано опажа као истину у тренуцима

пада свеопште неслободе, па и родитељске цензуре. У општој еуфорији победничког елана нико више не обраћа пажњу на децу као сведоке епохе. Дете ће се још једном осврнути на финансијске добити свога оца („почео да прави послове / ни лук јео, ни лук мирисао, зарадио је / лепих пара“) подстакнут последицом те његове добити („купио ми белог зеца и жуту птицу“). Дете запажа да је отац брзо и лако стекао „лепих пара“, а он је заузврат оцу „без муке, научио ћирилицу“, чиме је и сам постао део брзе и лаке размене у ланцу зараде. Приказ породичног живота спаја типично дечју тематику и ону која то није, те су теме неизоставно повезане породичним окружењем и његовим опажањем, али и активним учествовањем у породици. Такав је случај и са последњом строфом – први део говори о безбрижној дечјој игри (одлазак на Дунав, игра „фузбала и ајнаца“), међутим, други део последње строфе указује да је дечја игра знатно озбиљнија тиме што опонаша „игре“ одраслих, начин игре је „у лове“ „као сва деца“. Завршетак је још неспокојнији и несвојствен песми намењеној детету које још није спознало сазнања „озбиљног“ живота. Као што то у животним реалијама бива, дете је укључено у све приватне токове и догађаје („а мама је тад побацила / једну малу секу / од три месеца“). Дечја неспособност да се еуфемистички изразе, што за последицу има директност у саопштавању, овде се сусрела са тенденцијом поетике надреализма. Последња песма првог круга „Детињства“ својом завршном отвореношћу која призива наставак окончава се фабуларно пунктираном смрћу детета пре рођења. Бизарност и скандализованост слике проистиче из евентуалне несагласности између трагичног материнског исхода и интерперсоналног гласа старијег детета (неоствареног брата) које вести саопштава на деци својствен начин.

Друїи круї њесама њоеме „Детињство” (1958)

*Банем ли из сна у дан
нишњи се не њомери,
сви осѣјајемо исти.
Не њоворим о сѣраху
у мраку шѣо се намеће
детињем крвоѣоку
ѡдељеном на једно
и друѡ.*

(„Време у саксији”)

*Од бола се ѣрчи
и ѡрозор који дели ѡлач
од осећања, и дан
кроз који скршених очију ѣледам одрасле.
Нећу биѣи.*

(„Млечњак”)

*Ја не знам да будем шѣо сањам да јесам
ја не знам да будем искушѣо
(„Несигурност”)*

И даље ће се песме из дописане верзије поеме „Детињство 1958.” кретати по двама трасама, пунозначно обележеним варијацијама времена и идентитета. Уколико смо у првобитној верзији поеме пратили развој деѣјег гласа датог у чврстим оквирина детињства, па је и његов поглед био детињи, без обзира на озбиљност и страхоту призора одраслог света, можемо се запитати ко је лирски наративни глас у дописаним песмама које се урезају између сваке од песама из прве верзије поеме књиге *Песме*. Да ли је реч о истој инстанци или се показује сложенија (и старија) природа лирског субјекта, пратећа већ очигледнијом сложеношћу текста? Да ли је реч о сведочанству једног дисхармоничног, нелинеарног и „астралног” одрастања?

У песми „Одвајање” (13–14), која је прожета изузетно сложенем ритмичком и семантичком структуром, супротстављају се „удаљене” релације, центрирајући самог лирског субјекта и

тима стварајући мрежу суодноса изразитог динамизма преко њега. Удео у оваквом поступку има ритмичност која се формира контра-пунктом тежишног глагола (бити; расти) у првом лицу једине презенте (јесам; растем) на крају стиховне целине, пре које се налази једна или више синтагматских целина: „Једно пре подне дугачко као авлија / *јесам*” или „Ознојен као једно цело пре подне *расијем*” (ауторско истицање). Ове синтагматске целине пролонгирају своје контекстуално значење у склопу стиха у недостатку глагола који долази (тек) на крају стиха. Тиме, у контрасту одлагања разрешења значења ових „пролонгираних” синтагми и њиховим напрасним прекидањем глаголом (у 1. лицу једине презенте) разрешава се смисао стиха (и синтагми) и добија ритмички квалитет. Наравно, семантички смисао јесте песнички и остварен на начин поетских метафора, те би било погрешно свако вођење кроз тумачење које би да „рашчивија” семантички значај истоврсан у свему и преводив на референцијалну раван без емоционалне и апстрактне интервенције. Ипак, „пре подне” као почетак дана има значај идентификације са детињством као *јуишром* живота. Несвршени глагол „расти” у песми „Одвајање” употребљен је у првом лицу једине презенте (*расијем*), чиме се лирски субјект реверзибилно потврђује у тренутку свог постајања субјектом, дакле у средиште идентификације у претходном времену које тематизује први циклус „Детињства”. Међутим, сетимо се, тамо је већ у првим стиховима употребљен глагол „расти” у првом лицу множине перфекта (*расли смо између...*), што указује на перспективу једне будуће остварености која се такође, *као да је сада*, сећа тежње да постане нешто одрасло.

Песма се даље развија кроз извесно спацијално, темпорално и квалитативно дефинисање сопства, али не задржавајући се само на асоцијативном набрајању атрибутивних одредби („јесам. И једно *црно* буре *с небом* / из ког ноћу излазе *руишави* кепеци”, ауторско истицање), већ се динамизам постиже задржавањем на истим али активираним мотивима, под чијом активношћу се и сам субјект мења („Откидају ми

главу и котрљају чак на брдо”, „тамо се лопте играју месеци”). Огледањем неба у води из бурета потенцира се „вредност ониричке супстанце” (Живановић, 2024: 188) у којој се збрајају и слике лирског субјекта који се идентификује са њима у своме непрестаном расту. Поступак је идентичан оном из збирке *Флора* (в. Коруновић, 2015), само што је тамо формулација била у другом лицу јединине перфекта („Био си”). Очигледно да таква иницијална условност надрелистички потентно покреће „одвијање” језика који сâм накнадно „из себе” обликује мисаоност, па би по томе значило да аутентична мисао пре (рада) језика ни не постоји. Није реч само о аутоматском исписивању текста. Наслов песме само-одрживо чини песму кохезивном, што чине и синтаксички везани мотиви. Наслов песме „Одвајање” уједно је коректив у њеном процесу исписивања како би била окупљена у једном тематском обзору, и не сасвим распршена у мрежи означитеља. Ова песма новог циклуса смештена је на другом месту (пре ње је само пролошка песма „Пејзаж”). Наслови песама у функцији целине другог циклуса поеме служе да укажу на поетичко одвајање новог текста од предратног, али и на дистинкцију одраслог лика у односу на доминантно дечји лик у оновременом ратном детињству. Уз то, песма овог наслова се може разумети „као поетичко одвајање/суочавање, реалистичког од/и надреалистичког поступка, рационалног у корист ирационалног, ноћног сна од будних снова” (Живановић, 2024: 189).

Уколико се задржимо још кратко на томе на који начин сада лирски субјект доживљава преображавања, видећемо да је праћење промена рецепцијски постало још захтевније него у првој строфи; процес метаморфозе толико се повукао у „корен” песме, једно „иза”, да на површини остају означитељи за које осећамо међусобну повезаност, али не и смисаоно-каузално и семантичко слагање: „А јесам још → земља → локва → камен из праћке (затегнуте до руба бурета)”. Дакле, субјект више није „једно пре подне” ни „црно буре” (чиме је почела песма), већ земља, локва и/или камен. Могуће је тумачење где је субјект

истовремено и камен и земља и локва, чиме су ове појавности окупљене у један задржан приказ мртве природе. Лирски глас заузима истовремено и субјекатску и објекатску перспективу која одговара истовременом сапостојању у различитим појавностима. Субјект се надноси над кишницу, али истовремено или одмах затим „једна глава” подастире „исплажен језик модар свуд по [његовом] лицу”.

Поменути просторни односи су у сталној промени, па као у претходној песми „Пејзаж” (Давичо, 1958а: 9–10), дописаној у поему „Детињство”, сада су субјект и други облици у инсистирању на *ојросџореносџи* сопства сасвим изгубили потенцијал тачне *смесџљивосџи*. Несместљив је положај субјекта „испалог из ока у воду [...] из ове оазе”, али је и евидентан напор да се субјект спацијално заснује, те ипак остају обриси простора.

Два ентитета су кохезивно остварена и самерљива по контрасту и својом неодвојивошћу – лирски субјект и кепеци. Претеће кепеце који походе лирског субјекта, на коме су обриси децјег идентитета, можемо разумети као обличје (децјег) страха („С једне им главе пада лишће на другу што нагло / одоздо исплута”). Реч је о егзистенцијалној претњи или зебњи субјекта пред фантастичним обличјем које у децјем поимању подразумева негативна осећања, постаје свеопшти знак коби, претње, зла, страха и сл. Присутна је тежња говорног лица да „расте” („што брже да досегнем / обе винуте обрве снова”), што јесте општа жеља детињства да се порасте, али ако је субјект у песми већ одрастао онда стих *винуџи се до обрва снова* јесте метафорички исказ о идеалистичким или трансценденталним наумима бића.

Тек наредна песма „Време у саксији” (16) даће приближилије место претходној песми „Одвајање”. Прва три стиха у песми „Време у саксији” гласе: „Банем ли из сна у дан / ништа се не помери / сви остајемо исти”. Они сугеришу да се време песме „Одвајање” одвијало у простору снова и да се „одвајање” од страха (страх оличен у фантастичном бићу – кепеци) збио као кошмарни сан. Песма „Време у саксији” за тему узима гранични тренутак два стања, сна и јаве, односно буђење, и са тим у

вези двоструко време и њене садржаје. Приступање стварности из сна ништа не мења и сама песма јасно разграничава буђење, садашње стање, од пређашњег времена и стања („Не говорим о страху / у мраку”). Међутим, друга половина песме која темпира субјекат на измаку дана у ноћ („Залупе се врата дана / а ја се однекуд вратим”) опет ће вратити субјекат у сумњиву пометену двојност времена: буђење траје као извесно продужавање/настављање себе, иако по биоритму деце (и људи) треба опет да наступи сан/спавање „међ роговима ноћи”. Сада се појављују сањарење и маштање, подстакнути овај пут жељом („померим само цреп жеља”), а као сродна замена дословног сна који се остварује безмало као кошмар. Само у таквој не-реалности, која је иницирана откривеном (дечјом) жељом, а изван аутоматског сна који по диктату већ инструисане и „учене” под-свести прети својим аветима, може се чинити/мислити „да је стигла будућност”.

У песми „Млечњак” (18) из првог лица у презенту набраја се статус објеката које дете инструментализује у најранијем (наталном) добу. Тако долазимо до гласа лирског субјекта који проговара већ као одојче: „И млеко што ми се усном смешка – доли. / И њелене су пламен. Шкрјућем.”; „И иіре дворишїиа под сунцем – дол су. / И њиле коме је зима. / И мој кайуїи који нема капута / цвокоће у ниски бола.” (ауторско истицање). По употреби садашњег времена у првом лицу и већ истакнутог инструментарија исказаног изразито стилизованом вербализацијом зрелог (одраслог?) песничког језика, дошло се до парадоксалне идентитетске моћи говорног субјекта који је уз то одојче или сасвим мало дете. Парадоксални спој лежи у томе да је свест аутора са својим моћима исказивања текуће ситуације, равна одраслом, естетски избушеном и драмски надареном гласу, проговорила из самог објектно оријентисаног тела бебе или детета које по природи ствари нема способност говора. Моћ лирског субјекта је у томе да у тренутку догађања посматра све што се дешава око њега док је још сасвим дете, али и да упризори то у текст присутним читаоцима његове будућности: „и дан / кроз који

скршених очију гледам / одрасле. / Нећу бити.” Без обзира на вербализовану усавршеност и интерперсонални анахронизам, субјект се позиционира супротно од одраслих који су посматрали. На основу тога он може рећи „нећу бити”, чиме се елиптично избегава прецизирање шта. То потврђује поетичку законитост да елиптичност у изразу нужно не значи редукцију у значењу, већ управо супротно⁹⁰ – не бити као одрасла индивидуа или уопште не бити као не постојати. Парадоксално, поетско преплитање подразумева да је дечје тело друштвено постављено да посматра, али и сведочи као одрасли лирски глас. Ту је укључен спектар осећајности од детињег афективног до одраслог сензитивног доба, и обрнуто, те се управо због немогућности њиховог поистовећивања јавља екстериоризована бол: „Од бола се грчи / и прозор који дели плач / од осећања”.

Стихови „Ја не знам да будем оно што сањам да јесам / ја не знам да будем искуство” песме „Несигурност” (23–24) сублимирају најопштије узету тему „другог круга” поеме. Антагонизам се ствара у субјекту између саме жеље, уколико се сан разуме синонимно у значењу жеље и немогућности да се таква тежња оствари. Конкретније, уколико је жеља у нужности одрастања, онда је препрека у самој неспособности бића, не нужно дечјег, да у себе прими садржаје искуства. Овако се сублимира духовна ситуација оличена у задржаној дечјој свести, која, упркос и услед саме стварности, завршава, бар што се тиче песме „Несигурност”, у љубавној тематици конкретизованој у паду „кроз прозор у крило што [...] љуби”. Именовање песме опет се показује као обједињујући поступак за целину песме. Као први тематски оквир јавља се несигурност као психолошко емоционални феномен, али кроз тему се остварује и реализација субјекта песме као неситуираног и флуидног, дакле децентрираног субјекта. То истичу и стихови „Ја сам једно перје разведено од крила”, што у контексту теме одрастања асоцијативним путем одређује биће као *јолуждраво* или *јайерјасио*.

90 Елипса допушта конструисање у рецепцијском одговору – надоградњу.

Преображења, која се могу разумети као облици „несигурности”, али и као начин постојања већ динамички заснованог субјекта, вишеструко су остварена: „Ја сам једно врло рано пролеће у тунелу перуника / и један храст што гледа кроз кључаоницу / како шљампаво машемо сунцу неодвојени од / висабаба”. Субјект посматра себе „кроз кључаоницу”, али себе види као дете у гомили, у мноштву („како шљампаво машемо сунцу неодвојени од / висабаба”). У двострукости страна кључаонице, призора и погледа, налази се слика истовремености постојања како посматрача тако и посматраног (у некој врсти неразлучивости са природом и са мноштвом других такође стопљених у безазлености „шљампаво[г]” махања сунцу), али и разновремености по којој опстојавају повлашћено време из кога јесам („Ја сам”) и време детињства у коме, иако у прошлости, активно сапостоји као садашње (исказано презентом).

Посебно место у „другом” кругу „Детињства” има песма „Одмамљен од маме” (26–27). У духу психоанализе, посебно делез-гатаријевске *едификације*, може се рећи да Давичо на песнички начин измиче сопственом лирском субјекту поеме „Детињство”, приказујући темеље извесности субјекта у деликатном пресеку времена као „одмамљеног од маме” и опет враћеног „њој”/ „у њу”. У свет недвосмислено одлази одрасли субјект раскидајући тиме везе са ритуалима детињства, предметима као што су „цела авлија пахуљица и кокошија деца”, играчке, снег, „тегле са слатким од шљива”, бабароге. Ипак, иако песма у позадини има авантуристички модел приче за децу, она се не остварује само као таква. Механизам је исти као што је већ примећено у песми „Млечњак”. Вербализација разоткрива одраслу персону у догађају „дечјег” одласка „од маме”, али и дечје поимање догађаја бега као авантуре. У психоаналитичарском кључу то би значило сушински раскид са материнским и патријархалним заробљавањем у спрези сентименталног амбијента и породичних осећајних веза. Занимљива је интервенција која се изводи око половине другог стиха. Наративизација се из првог приповедног лица одједном преноси у треће; треба упоредити

следеће стихове како би било очигледно: „Прати ме цела авлија пахуљица” насупрот „Сад се каје / што не води играчке јер муцају обично / од страха...”. Овај семантички прелом стиха који је позициониран на његовој средини, а сам стих опет на средини своје строфе, показује још једну у низу модулација преласка из једне приповедне позиције у другу, иако глаголско време остаје исто (повлашћено садашње време). Један могуће дирљив приказ епизоде о растанку са играчкама, које „муцају обично од страха”, јер су одраз страха њиховог власника од непознатог, па стога морају бити остављене по изласку из детињства, „мада имају речи слатких руку од сребра чоколаде”, биће објективизован и емотивно стишан у односу на онај случај да је настављено приповедање у првом лицу. (Имајући у виду функцију игре кроз коју дете прихвата свет око себе манипулисањем играчкама, овај растанак се може сагледати као растанак са старом праксом суочавања са светом и страхом од окружења и новим начином његовог прихватања.) У том часу са променом приповедног лица субјект је своју перспективу изместио из деचे у поглед одраслог који гледа дете које се опрашта од играчака, можда управо самог себе као недораслог. Због тога смо говорили о истовремености, контрасту/потирању, али и усаглашавању одраслог и дечег осликавања истог догађаја из детињства.

Али ту није крај у променама приповедних инстанци. Одмах затим долази до враћања у прво лице, и то уз додатно непосредно навођење сопствених речи које је упутио објектно оријентисаним предметима свога детињства: „Зато кажем снегу: – Срамота је / вејати у кревет од целе вароши. / – Нећу! Нећу! рекао је и престао.” У трочланим исказима сликовито датих дијалога између дечака и снега, тегле са слатким од шљива и бабарогом, изокренута је перспектива тиме што дечак заузима ауторитарну и надређену улогу блиску одраслим појединцима. То је улога критике и опомене, али поетизована дејом инфантилном незлобивошћу и склоношћу да неживо антропоморфизује. Тако снег чини преступ тиме што веје „у кревет од целе вароши”, а тегла се закључава у шпајзу као да

има пролив. Градацијски највише постављен је дијалог са бабарогом: „Рекао сам бабароги: – Срамота је твоје / 'Мораш' / и твоје увек 'Не смеш!' / Склопила је руке: / – Маме ми, никад више!“. Бабарога је оличење неприкосновеног ауторитета који забрањује и репресивно нуди и приморава на пристанак. Замена је извршена тако што је њеном ауторитарном ставу приписана „срамота“, а не онеме коме одрасла инстанца призива бабарогу. Систем вредности који се успоставља као важећи у песми супротан је онеме који у стварности влада (законодавни и непоетички, за разлику од дечјег поетског, дијалогског, непосредног и шаљивог). Песма се завршава повратком у дом, и с тим у вези у оквиру метафоричких значења таквог повратка. Једна дечја (неуспела?) авантура се завршава повратком у мајчински дом, али са погледом упртим у неугаслу жељу. Крај песме је заоштренији у погледу последица, премда је у његовом подтексту приповест о повратку блудног сина: „Онда су ме нашли, вратили кући пребијеног / на мртво име, / носа допола обешеног, отпола дигнута у / правцу брда“.

У песми „Звиждук“ (30–31) биће апострофирана заљубљеност, али и безбрижност првог младалаштва. Оквир песме даје самом збивању сновидну не-логичност и елементе стварности, слободно прекомбиноване, смешта у сан, мада не сасвим извесно. Трагови стварносних осећања и у сну су задати и тамо освајају биће дечака („Мој сан [...] буди ме у себи / и ја, пун слепих неких кучића видим што / хоћу да видим.“). Инфантилност се крије у чулности лирског јунака да пева незнатним ствари-ма („О бубамара, бубамара, певам јој пегавој“) сасвим невинно потенцирајући њихову мајушност, али не изостављајући себе (односно љубавну динамику) из света малих ствари („Крај гусенице у истезању већ пролази / ветар у једној коси што не гледа“). Упоредо је присутно кретање које наводи ка девојцици, објекту дечакове жудње („Тамо је кофа с водом. / Кад поквасим целу руку / биће ми жена с децом.“). На идентичан начин сањаре деца о својој будућој, увек идиличној љубавној судбини.

Интимистичким „сударом возова“ у песми „Осећање“ (41) лирски субјект исповеда љубавни тремор, а из „судара“

субјект се удваја тако да може да види како из њега самог исходи непријатељ у лику „човека очију побелелих од другог света”. Коб овог од њега одрођеног човека, тј. осећања, има злокобну конотацију: „Он има пекарску лопату и псује ми / мајку”. Одговор на потенцијално насиље одрођеног лика („псује ми мајку зелену у парку”) јесте укидање осећања ситуираног и у субјекту кога поседује, али и оличеног у његовом одметнутом лику: „Бацам га у бунар, нек прво / опере руке и уста, после – / нек се удави.” „Чишћење” и „прање” осећања спада у већ анализирану симболичку игру у карактеризацији ликова и егзистенцијалних ситуација дечака првог круга поеме.

Песма „Нагон” (49) концептуално се заснива на принципу контраста у односу двоје „нагонских” актера („Бићеш на другом полу”). Наиме, кроз контрастирање полова и нагонско супротстављање, употребом лирског паралелизма и фигура понављања, долази до моделирања не-сагласја и несиметричне сличности слика: „гледам те кроз вулкани / гледаш ме кроз небо”; „Љубиш ме у бензину / љубим те у карболу”. Опет се јавља мотив „очишћења” („очишћени од смрти”), као и у песми „Зелена ватра”, где је „прљавост” повезана са обневиделошћу, која је каткада приписана и самом предмету опевања: „Прљаве су јој очи. / Не разумеју ништа.” Тело обухваћено љубављу у свом свакодневном раду подразумева да буде упрљано, што субјект који се суочи са чином љубави види као прљање узвишености љубави, под условом да и сама његова телесна пракса љубави не представља одређену врсту десакрализације високо постављеног идеала. Одсуство стида „тела што знају и друго не само да се грле гола” обећава нагон који изнутра мења обеснажено биће („Шта могу кад као полугундељ, полуслеп / [...] Па шта могу – од пожара не црвеним”, песма „Суочење”, 54).

*

Криптонадреалистичким гестом 1958. године у самом телу поеме „Детињство” из 1938. Давичо прави један критички али и свеобухватни заокрет свога умеренијег дела опуса према

надреалистички изворном експериментисању. У том случају могао се ослонити на текст *Анаџиомија* (1930). Заокретом се не поништава изворно језгро међуратне поеме, уосталом исте песме су се са незнатним изменама нашле и као део коначног облика поеме, већ тиме песник „опунозначаје” поему укрштајем разнородних поетичких модела. „Оваквим дописивањем *Песама* Давичо је евидентно настојао да у об-лик своје предратне збирке накнадно утисне печат *Анаџиомије*, односно неонадреализује своју постнадреалистичку предратну поезију и уже је повеже са својим песничким почецима” (Андоновска, 2013: 216). Управо ова промена, поетички толико важна за неонадреалистичку „сабласт” која се показује као перманентно дејствујућа за песнички креативни витализам, удаљава Давича од песничког гласа који се поистоветио са дејјом перспективом. Реч је о „гениј[у] који преображава облике и бића света по својој вољи, гениј[у] метафоричарског алхемичарства” (Konstantinović, 1980: 9). Стога ће у другом кругу песама „Детињства” далеко више бити „транскрипције”, дословног преписивања или осцилирања око исте поетичке осе између надреалистичких збирки *Анаџиомија*, *Каирос*, *Флора* и сл., а мање једноставности, инфантилности и усмерене перспективности дејјег ока. Тако нешто постаје очигледно уколико се следи интерпретативни траг првог и другог круга песама „Детињства”, и то онако како их је аутор приредио и сложио у дијалектичком узастопном, саобразном и опонирајућем следу СКЗ-овог издања.

У интерпретацији смо успели да покажемо, осим плуралности поетичких поступака којима су спрезане лексичке и семантичке вредности речи, синтагми и исказа, да су песме оба круга поеме „Детињство 1958.” изузетно „симетричне” у слагању поетских целина, како на плану фрагмента (микро-плану) тако и на општем (макро-) плану, иако је примећено да се у дописаном циклусу „Детињство 1958.” „кондензовани говор ониричке песничке слике поставља насупрот реалистичкој наративизацији успомена” (Живановић, 2024: 184) из циклуса о ратном детињству. Први и други круг песама „Детињства” граде изузетну динамику у смени песничких поступака и узрасне

персоналности лирског субјекта. Песник *Хане* демонстрира у поеми „Детињство” мултиперспективност и способност смене усклађене са свим аспектима поетског текста. Реч је о песничкој самосвести која суверено располаже могућностима персоне, имплицитног аутора и читаоца, што је знатно другачији присуп тексту од оног описаног код пионирских подухвата *Хумора Зас-йалої* и *Масйодонайша* Александра Вуча.

*Промене йријоведне йерсйекйиве – дейше, младић, ограсли човек;
Пријоведање и лирска йиранслација исйиих доїађаја*

Уколико се у претходним поглављима тежило интерпретацији текста и могућностима његовог смисаоног разазнавања и повезивања, задовољио се тек један начин читања поеме који „тражи да следимо силовити и йок йријоведања” (Микић, 2013: 334–335). Предочени начин читања примаран је у сваком директном приступу тексту, односно његовој наставној обради. Сложени књижевни текст поеме у себи је инкорпорирао и поетско и прозно, те стога захтева поетско и прозно читање (354).

Поетско читање је заправо тумачење метафоричког слоја дела и разлагање песничких слика које су у непрестаној семантичкој кореспонденцији са „силовитим” приповедним током, који је ту да подржи и олакша основни доживљај и разумевање текста у целини. Читање „поетског” омогућавају још прецизност, сажетост и једноставност стила првог круга песама поеме. По читалачки доживљај, тематски упечатљив приповедни ток јесте редукован, сведен на мањи број спољашњих збивања. Тиме је избегнута свака експлицитна мотивација, што је поступак на коме је засновано доживљајно читање, али и постављен нови захтев спрам читаоца који треба да постане осетљив на минимална „померања” у причи како би препознао алузије на догађаје и њихове последице по емотивни живот јунака. Значи, читалац треба да прати спољне рефлексije по ликове или ствари како би се препознали унутрашњи потреси. У томе се, између осталог, налази кључ за разумевање поеме.

Други начин читања поеме налази се у генеалошком следу и наизменичном преплитању „претекстова” и примарног текста поеме и овај начин читања се састоји из захтева да „увек наново ураћамо у дубину претекстова да бисмо пошли за одређеним кореспонденцијама” (Микић, 2013: 355). Претекстови представљају Давичове есеје или прозне записе који се у једном свом сегменту баве истим епизодама и мотивима који се налазе, на поетски начин остварени, у поеми „Детињство”. На пример, транслације су евидентне када се упореди „Детињство” и есеј „Једно преподне у кухињи поетике”. Такво читање је секундарно у односу на примарност доживљаја и представља једно могуће интересовање књижевног znalца (књижевног критичара или историчара). Када је реч о читању текста поеме у генеалошком кључу, у фокусу истраживача треба да буде симбиоза сличности и разлика (у тексту поеме) са „претекстовима” из којих су се у поему пренели исти мотиви и епизоде детињства. Још конкретније, мотиви и епизоде у поеми у односу на друге песникове есејистичке записе преобликују се према захтеву промена приповедне перспективе – некада припада детету, младићу, а некада одраслом човеку. Такве промене перспективе, чији је најбитнији знак распознавања време из кога се приповеда и време о коме се приповеда (релативна приповедна дистанца), биле су присутне у односу на оба циклуса поеме засебно и два циклуса међусобно. Сада се транслација обликовања истих догађаја мења у односу на ауторску приповедну инстанцу самог жанра текста, дакле прозе. На пример, ове епизоде из детињства у есејима биће саображене већ задатом имплицитном аутору или персони таквог прозног текста, текста који је у највећој мери (ауто)поетичко разматрање поезије, а у мањој мери део аутобиографског дискурса.

У есеју „Једно преподне у кухињи поетике” Давичо посећује пажњу догађајима које опева у поеми „Детињство”. На тим местима можемо пратити транслацију истог садржаја детињства, који самим својим понављањем скреће пажњу на аутобиографску референцијалност, из поетског у прозни дискурс.

Основни догађај, односно фабула, иста је. Таква корелација се може запазити у песми „Омамљен од маме” у „другом кругу” песама „Детињства” и фрагменту из есеја „Једно преподне у кухињи поетике”:

Дете које знам почело је из малена да се игра са свим оним што му није припадало. На коцку је у ратоборним играма стављало самог себе. Играло се као и сви: на живот и смрт. Друго није имало да стави на коцку. Бежало је од куће, хтелo преко залеђене Саве у Кленак, у свет, и ништа што је преко била друга држава и ништа што није знало да плива. Хтелo је (Давичо, 1969: 253).

Разлика се успоставља на плану есејистичког говора који располаже прозним и поетским средствима. У есеју приповедање је у трећем дистанцираном и објективном лицу које приповеда о детету које је бежало од куће у свет задовољавајући своје хтење упркос објективним отежавајућим околностима (страх, непозната друга држава, не зна да плива), али ипак „Хтелo је.” У песми пак, исповеда се у првом лицу како је текло бекство које је пратило опраштање од авлије и играчака које су персонификоване. Разлог зашто жали за играчкама није приписан и просто признат његовом сопственом страху већ страху играчака („јер муцају обично од страха”) које није требало да остану саме. У употребној вредности играчке за дете крије се утеха коју изричу маме („мада имају речи / слатких руку од сребра чоколаде / и речи јаче од кутије / са шареним стакленицима.”), док је у есеју по среди озбиљнија игра. Заправо, реч је о истој игри, само је у есеју експлицирана, док се у песми бави психолошким односом детета према својој вези са детињством и свим појавама које детињство персонификује. Реч је о игри са самим собом што подразумева упознавање са облицима живота, који укључује коначно и познанство са самом смрћу.

У поменутом есеју ближе је осветљена перспектива дeтeта које је хиперсензибилно и умешано у сва друга посла одраслог света. Оно је искључено само на тај начин што га одрасли сматрају дететом, али суштински оно несметано присуствује

разговорима одраслих и „није преста[л]о да прислушкује шта то говоре одрасли” (254–255). Такође, оно је самосвесно поводом жеља одраслих који га стављају у средиште својих жеља. Те жеље су у супротстављању, пошто је и природа оних који желе у супротстављањима. „Волео је само кад одрасли говоре о ономе што ће он једном бити. Сваки је имао своје идеје о томе. Ако, биће он све. И дипломата и филозоф, и песник и доктор и хемичар” (254). Одрасли су му били досадни када нису говорили о томе „бити”, о њему у будућности. „Почео је да се понаша тако да је својим понашањем провоцирао разговоре одраслих о себи” (254). Управо у недостатку пажње коју деца траже јављају се разнолике дечје аутохтоне идеје, међу њима интуитивно и независно изграђен дечји антиратни став:

Свашта је радио. Клао мачке, јео благо, разбијао прозоре. Није помагало. Говорило се све више о рату, све мање о деци лишеној будућности због рата који је наилазио. А и деца су се све чешће тукла. Дошао је разбијене главе и заљубио се смртно у мамину гошћу која није дала мами да га истуче, како је почела дигавши руку, као да му та чворага није доста, је ли тако, мој слатки официрчићу, ви сте се играли рата! (255).

Слушао је жене које су говориле о њему као будућем моћном мушкарцу, чиме се заправо зачиње мушки ерос и ратнички етос: „Јахаће великог коња и сећи ће својом сабљом Швабама келерабама главе” (255). А затим читаоце одрасли Давичо уводи у сан малог Давича:

„Боли, боли” викао је страшно велики Шваба у сну, а десна рука детета које је знао била је јако уплашена своје слабости и није могла да једним ударцем сабље пресече целу главу келераби Шваби и, бојећи се да се чика Шваба не наљути и не убије га револвером, стао је да бежи и плаче и тако је плакао да се пробудио, а тата с брковезом, наднет над њим, питао је *Шта ти је? Шта ти је?* а он је одмах рекао *Сањао сам да је деда ојетџ умро па ми било жао*. Су-традан је отац отишао у рат, уверен да му син никад није лагао. Мој син (ауторско истицање, 256).

У овом одломку одвија се неколико нивоа приповедања истог еминентног (измаштаног?) догађаја са аутобиографском основом. Транслација поетског у прозни текст одиграва се на истој аутобиографској подлози. Исповедна инстанца припада одраслом који говори о себи као детету у трећем лицу. Дистанца је присутна јер описује дете које више није он сам, приповедач. Детаљи из сна сведоче да ипак по среди није објективна инстанца већ лице инволвирано у сам догађај. Најпре, догађај је смештен у нестварне просторе сна детета у коме се све одиграва по логици ратних збивања и у коме постоји непријатељ кога треба убити. Невоља је што живот непријатеља треба да оконча „десна рука детета”, и то сабљом која треба да „пресече главу келераби Шваби”. Непријатељска реч „Шваба” по звуковном децјем склопу асоцира на врсту поврћа, што је опонашање децјег разумевања ствари које су изван сна. Срамежљивости колико и наивности има и у констатацији да се бојао да се „чика Шваба не наљути и не убије га револвером”, због чега је дете реаговало бежањем и плачем, у коначници и буђењем у стварности. Сада је и децја бол поистовећена са болом непријатеља Немца који је узвикивао „Боли, боли”. Трећи ниво догађаја представља исповест о сну која је дата оцу. Како не би испао кукавица пред оцем, кога стоичко држање и сутрашњи одлазак у рат чини херојем и нимало кукавицом, дечак ће посегнути за лагањем. На тај начин је срушена још једна баријера између света одраслих у коме се дешава борба, рат, страдање, наоружавање и слабост, кукавичлук и храброст, и најпосле лаж из идеалних побуда. Коментар да је отац сутрадан отишао у рат, „уверен да му син никада није лагао” не припада децјој инстанци, а додатак „Мој син” свакако ни приповедној инстанци у коју је уписан децји доживљај у корелатима сна. На том месту проговара сам отац који је већ са заблудом о сину отишао у рат. Заблуда се састоји од тога што син преиначава страх од непријатеља и смрти (који су стварни колико и фантастични) у жалост за умрлим дедом (који је ближни и антипод непријатеља). Отац проговара и на месту буђења сина („Шта ти је? Шта ти је?”) на неки начин

иницирајући исповест о сну, односно дечју „белу” лаж коју рефлектују маскулина очекивања.

Давичо разоткрива јединствено поимање детињства које се у сваком савременом времену држи као доминантно. „Дете каже се да је невино” (257). Међутим, Давичо говори о себи као детету у трећем лицу при чему се понавља она амбивалентна позиција између интима поистовећивања и дистанце приповедања: „Дете које сам познавао у том случају није било дете” (257). Тиме неће да каже да он није био типичан за представу невиног детета, већ да дете као такво не постоји. Дете види као садашњег себе и себе садашњег види као дете какво је било, свеукупно обликованог у суочавању са животом. У поеми „Детињство” посебно је тематизовано трауматично искуство, у критичкој литератури о Давичовој поеми мало препознатно, које говори о суочавању детета са светом одраслих. Поема рефлектује свет одраслих – жеље, страхове, очекивања и страдања одраслих – наочиглед и спрам самог детета које, опет, одрасли доживљавају као пасивног посматрача, недоступног за разумевање ствари која се одвија пред њим. Као последица суочавања детета са погледом одраслог оно прихвата скривање истине, услед „немоћ[и] да се одраслим, и млађима касније, каже до краја све како јесте, та немоћ да се истина изговори и потреба да се та немоћ сакрије нечим што се допада одраслима и деци, свима који су нам судије, један вечити напор да се буде љубак, изгледа друкчији но што се јесте” (256). Давичо ову врсту претваравања или прилагођавања у социјализацији деце приписује трајном људском понашању током читавог живота, назива га „детињасто брижно брињење о себи”, што значи да у потреби за скривањем истине човек види и опасност по сопствену егзистенцију. У том, од детињства трајном репродуковању скривања истине, ре-продукује се и субјект детињства. Дете је научено скривању истине и као одрастао томе ће научити своје потомке, те ће на тај негативан начин опонашањем продужавати детињство кроз читав живот. Дакле, детињство се продужава у човеку не само кроз позитиван лик који се најпре

види у људској потреби за игром (креативношћу уопште), већ и кроз „крвав[у] нек[у] потребу да се до крви изговори баш та скривена истина, не буде љупки лажов, заводник и хуља” (256).

У есеју „Једно преподне у кухињи поетике” говорна инстанца посматра себе какав је дететом био и говори у трећем лицу: „Разлике између њега разиграног и присутних одраслих, забринутих или запослених, била је у снази и дужини ногавица.” Реч је о супериорном детету које је прозрело „све подлости других сукања и ногавица”, „Све лажи блиске. Све неискрености – приступачне” (257), иако је у жељама био једнак одраслима. „Но и кад је много касније хтео да буде друкчији но што јесте, [...], кад је обукао прве дугачке панталоне, обријао прве бркове и браду, остао је непромењен изнутра, детињасто одсутан, непрозиран, скривен. Промене су спољне” (257). На овом месту требало би да дође до поистовећивања имплицитног аутора, приповедне инстанце и детета о коме се говори. Онај који говори о себи као детету не прави разлику између себе какав је *сада* и некадашњег себе, свестан накнадности мишљења и замишљања прошлости.

Упркос наметнутој сопственој потреби да саобрази себе средини, то није успевао остајући по сили аутентичан, и то најаутентичнији у самом тексту „пишући себе” какав заправо никада није могао бити. Реч је о оној рефлексiji која се јавља као неспоразум између мимезе уметничког дела и стварности на чијем месту је сам стваран аутор. Без обзира на то што је из *кривих* побуда, као што је потреба да буде веран представи себе „каквим се споља замишљао”, или зато што као дете није био способан да уопштава доживљаје (258), пишући је бивао апсолутно искрен. „Од првих дана дете које знам и младић и сазрели човек које знам брину једну бригу: бити искрен. Уметност се не венчава с лажју.” Поверовао је највише у оног себе „каквог је почео [...] да пише”, услед растрзаности између оног себе датог споља и изнутра (258).

V Преиспитување граничности поезије за децу и младе

Разумеју ли деца савремену поезију? – питање узрасних граница

Читалац се јавља као реактивна категорија, што подразумева ту условност да текст који делује на њега током читања постаје збир рефлексија о тексту који производи из читаоца у виду рецепције. Рецепцију читаоца/ученика можемо тек донекле реконструисати на основу његових исказа, али целовита спознаја доживљаја, разумевања и чина активирања књижевног текста остаје недоступна, и поред читаачеве потребе (добре воље) да нам саопшти своје „читање”. Ипак, без обзира на све недоступности текста и његове рецепције, као и недостатке инструмената, млади читалац остаје у средишту пажње методике наставе књижевности и језика. Тиме не бисмо хтели рећи да естетику дела овде занемарујемо естетиком примања и деловања (в. Maricki, 1978: 6). Методика наставе савремене поезије

произлази из упоришта у естетици дела, збиру доживљајно-сазнајних рефлексија о тексту / поводом текста и односу ова два упоришта. Нестабилност ентитета читаоца и читања, стога што је читање субјективан чин, нехронолошки заснован⁹¹ и изразито динамичан у променама, чини питање рецепције сложеним. Категорија читаоца се одражава на сталну аксиолошку упитаност о естетици дела. Закључујемо да је између таквих ентитета успостављен порозан однос, што се најбоље уочава ако заиста покушамо да одредимо какав и који текст лирике одговара одређеном узрасту, односно, каква је поетска, лексичка, стилстичка, етичка или рефлексивна структура лирског текста оптимална за ученика.

Особеност свакаког појединачног, теоријом рецепције дефинисаног, „хоризонта очекивања“, „чина актуализовања књижевног текста“, „текстуалног сигнала“ и „имплицитног читаоца“ (в. Iser, 1978: 46–47, 97, 103; Iser, 1989: 64; Ingarden, 1971: 31; Jaus, 1978; Bužinski, Markovski, 2009: 110–111) јесте флуидност. То пак значи да су чиниоци именовани у теорији рецепције тешко одредиви индивидуално и узрасно, а у образовној пракси у великој мери зависе од приступа и методичке интерпретације књижевног текста. Питања рецепције у зависности од претпостављеног реципијента одражавају се и на науку о књижевности у виду релативне узрасне поделе на „поезију за одрасле“ и „поезију за децу и младе“ (в. Пијановић, 2014).

При томе, у оквиру ове друге поделе раслојавају се поткатегорије у зависности од прецизираног узраста на који нас

91 „Читалачко искуство није предестинирано нити избором наслова, нити њиховом хронологијом писања/настајања, па се неретко дешава да се читалац прво сусретне са текстом који се заснива на интертекстуалним везама, а да није упознат са текстовима са којима се та веза успоставља. У том смислу читање постаје нехронолошко тиме што крши књижевноисторијску хронологију. На пример, не доживљава се витешки роман на исти начин пре и након читања *Дон Кихота*, нити *Дон Кихот* без витешког романа, или читање народне бајке након Андресенових и обрнуто. Испоставља се да је хронологија читања важан фактор рецепције књижевних дела” (Marković, Mičić, 2016: 117; в. Мићић, 2015: 93–101).

упућује организација програма лектире по разредима. У овом истраживању имамо у виду активну категорију ученика читаоца савремене поезије прогресивне рецепције, дакле, онога који би могао бити упућен на савремену поезију која примарно није писана за децу и младе или поезију насталу уз свест о дораслости свог младог читаоца. Обазривије би било рећи да таква поезија себе схвата као дораслу поштованом младом читаоцу. Осетљивост за релативност и посредованост избора савремене поезије у настави, чиме је дотакнуто питање „школског канона” (уп. Панић Мараш, 2017: 36–43), додатно конституише узрасну и поетичку (у томе естетску) категорију „граничне поезије” и уз то актуелном чини методiku наставе књижевности која се бави изазовима „граничне поезије”.⁹² Таква, заинтересована методика, пошавши од теорије рецепције, тежи дефинисању оних фактора и трансформација који омогућавају пријем узрасно вишеструко прилагодљиве поезије на одговарајућем нивоу. На синхронијском плану рецепцију је могуће испитивати у односу на узраст ученика, поетику лирске песме и (наставну) интерпретацију песничког текста. У дијахронијској равни показује се померање хоризонта очекивања и рецепције ученика у односу на информационо доба у коме расте данашњи ученик, затим у односу на индивидуалну промену рецепијентске позиције ученика који одраста. У сваком случају, поезија губи атрибуте артифицијелног и дивинизацијског и остаје модерност текста суочена са модерношћу рецепијента. Ова поновна упитаност над поезијом за децу, додатно усложњена пост-постмодернистичким раздобљем, није нова и, иако недовољно доследно испитана, сеже у даљу историју модернистичке књижевности.

Кључна промена у рецепцији поезије за младе, у смислу статуса који она има у историји књижевности, наступа са авангардним покретима, а посебно са надреалистичком представом која напушта модернистичке постулате тиме што изједначава

92 Појам „граничне књижевности” додатно је афирмисао Петар Пијановић у својој студији *Изаови граничне књижевности* (Пијановић, 2014). Ми га разумемо и прихватамо и као методички појам.

начело поезије уопште („за одрасле”) и начело детињства и тврди да „ирационална алогичност одговара природном облику дечје мисли” (Ристић, 1979: 202, 222; уп. Бретон, 1961: 23). Успостављањем нове парадигме у књижевности за децу, засноване и на губљењу или превирању оделнице „иза које су чуване ствари које нису за децу” (Ђосић, 1965: 13), рецепција је усмерена ка поезији за одрасле и *увире* у њу. Из угла теорије рецепције рецепијентски праг који претпоставља надреалистички песник, пишући за децу, несумњиво се „подиже” и мења; што значи да се узрасна одредница проширује, а поетички, мисаоно, семантички и стилски усложњава (Опачић, 2018: 8–13). С друге стране, несумњиво је да је игра као основна корелативна мера поезије за децу утицала на поезију за одрасле, што је делимично и размотрено у анализи Вучових и Давичових песама, а што ће бити значајно и када будемо интерпретирали Попине песме. Тиме се, сасвим могуће, оповргава и свака даља подређеност и секундарност богате историје српске дечје литературе.

Из свега реченог може мање чудити место додељено поезији Васка Попе у овом низу песника „за децу и младе”, или прецизније, у низу појединих „граничних” поетских текстова. У књижевноисторијском смислу показано је како се развијала авангардна поезија и у њој одражавали поетички ставови једне општије (надреалистичке) авангарде, али и како је она добијала свој логичан, мада суштински преображен облик у поставангардној поезији од педесетих година. У том кључу, по књижевноисторијској, и још више према поетичкој сродности, из данашње визууре чини се могуће Васка Попу препознати као песника за децу и младе. У наставку ће његова поезија бити сагледана у контексту књижевности за најмлађе без обзира на неминовна преиначења критиком већ јасно утврђених координата Попине поетике и њене песничке реализације у појединачним збиркама, циклусима и песмама.

Надреалистичка и/или Попина поезија у контексту ученичког разумевања

Најпре, узимамо надреалистичку поетику и Вучову поезију као парадигматичне за нов однос према поезији за децу, али и за ново разумевање својих претпостављених младих читалаца у оквиру епохе модернизма. Иако је Вучо писао и за децу и за одрасле, управо је код њега било занимљиво размотрити где се успоставља граница између поезије за одрасле и поезије *за децу и осећљиве*. Поезија Васка Попе у великој мери происходи из авангардног искуства (в. Хамовић, 2008). Уколико бисмо Попину поезију наменили деци и младима, она би репрезентовала савремен, узрасно релативизован однос према својим читаоцима. Попина поезија спрам надреалистичке испољава одређене поетичке промене и разлике, због чега је и упоређива са надреалистичком поезијом. Поетичка сродност рефлектује се у могућности да успостави однос са младим читаоцима, али се и, даље, њихова поетичка разлика показује као нужна за разлику у приступима у методичком откривању текста. На самом почетку покушаја виђења Попине поезије као поезије за децу оспорава нас сам песник одсуством интересовања за поље дискурзивности и саморефлексије песничког деловања поводом поезије за децу. Међутим, чињеница је да не говори непосредно ни о својој поезији уопште (Петковић, 1997), па се тиме речено не може до краја уважити као аргумент за припадност песме. Надреалистички песнички текстови који су писани за одрасле, који најчешће фрагментарно, френетично, а увек дискурзивно, развијају свој низ, у одређеној мери, претпостављамо, надилазе неке могућности разумевања на нивоу ученика основношколског узраста, и то најпре због своје дискурзивности, а мање због појединачне аутономне песничке слике.⁹³ Прави одговор како

93 Мишић се у „Поезији опседнутих ведрина” осврће на статус дискурзивности у самом песничком тексту Васка Попе: „Лишавајући се вољно дискурзивности, реторичких амплификација (којима су се служили и надреалисти) широког, слободног замаха, стихови Васка Попе изгубили су понешто у емоционалном интензитету и спонтаности” (Мишић, 1963: 127). Сагледано из

би могла да изгледа *наивна надреалистичка ђесма* Вучо је дао у свом опусу намењеном деци, с тим што се може поставити питање колико је тај опус веран надреалистичкој поетолошкој докси. Друго питање јесте како је могуће у писму истог песника исцртати невидљиву поделу песме на наивну и ону која то није. У поезији Васка Попе изостаје надреалистички дискурзивни исказ, што је приближава млађем узрасту. Надреалистичка поетика, оличена и у рембоовском чулном растројству и психичком аутоматизму, који се у средњошколској настави најчешће разумеју као техничко-стилске вештине исписивања аутоматског текста, а не као иманентно остварење у тексту где треба тумачењски говорити из поетичке намере, страна је Попиној поезији у којој је поетска грађа свесно организована. Та организација је видљива и у дужини песама, разложном и поступном развијању једне или више песничких слика, лишености песме сувишних детаља, али опет не да би слика остала сушти импровизовани симболни поредак и перформативни акт, већ да се „претвара у естетизацију искуства кроз грађење песме” (Новаковић, 1997: 62). Поступак антропоморфизације, којом природне појаве и неживе ствари добијају људско својство и обличје, као и поетичка доминанта „тоталног анимизма” (73) у бретоновском разумевању, али и Попином дочаравању света, нису страни децјем искуству, то јест децјем имагинирању таквог искуства. Код Попе се унутар једног имагинарног света, укљученог у песнички текст под реторичким первертовањем, чувајући естетски и литерарни став, насупрот надреалистичком антиестетичком и антилитерарном „тероризму” речи, одржава секвенца реалности која је помућена, али сазнатљива. Кључна језичка изражајност Попине поезије открива се у пластичности деметафоричке песничке

перспективе младог читаоца долази се до двоструког и амбивалентног статуса дискурзивности у тексту; с једне стране, у квантитативном смислу дискурзивност надреалистичког текста опонира снази прихватања и разумевања текста, док код Попе лишавање исте те дискурзивности екстрахује текст у квалитативном смислу чинећи га суздржанијим у емоционалној обојености и мање спонтаним у избору песничких поступака, што може водити ка апстраховању песничких исказа.

сlike, што омогућава методички приступ њеној рецепцији већ од млађих разреда основне школе. Нужно је да ученик испуњава функционални предуслов да је савладао технику читања, а не узрасно ограничење. Песничке слике, важне и у надреалистичкој и у Попиној поезији, нису грађене на исти начин. На пример, довољно је упоредити *Хумор засјало* (1932) Александра Вуча или *Флору* (1955) и други круг песама „Детињства” (1958) Оскара Давича и *Кору* (1953) Васка Попе како би се увидела пријемчивост Попиних сажетих песничких слика на нивоу имажинативног поимања и (нонсенсне) језичке игре, док је у случају Давичових песама потребан нешто „изграђенији” читалац.

Надреалистичка песничка слика у којој се, према Бретеновој дефиницији из првог манифеста, означитељ и означено налазе у односу супротности и непомирљивости, у суштини одбацује начело аналогije, у корист случајног сусрета рационално неспојивог кроз који се врши насиље над логиком и код читаоца изазива шок (79).

Енигматичност Попине песме која има решење, што свакако може имати порекло и у традиционалним књижевним формама попут загонетке, оперише „алогичним спојевима који повезују различите или супротне категорије мисли или предмета” (79–80), што омогућава читаоцу да препознаје чиниоце и аналошке везе, више или мање међусобно удаљене/скривене. Ово „прихватљиво” и ухватљиво тумачење које и даље подржава везу означитеља и означеног и које се да досегнути, при чему тумачење пре треба разумети као одгонетање, „тима ни издалека не исцрпљује многострука значења његовог поетског исказа” (80). Такво својство Попиног текста чини га вишеструко рецепијентски захвалним и интерпретацијски узрасно прилагодљивим. „За разлику од надреалистичког текста, чији смисао почива на самом разарању конвенционалних значења, Попин текст наговештава постојање потенцијалног смисла, али тај смисао непрекидно измиче” (80). На плану поетизације говорног/свакодневног језика (који јача њену комуникативност) приметна је употреба средстава каква су фразеологизми, жанровски цитати,

краће паремијске врсте, изрази и места богате фолклорне традиције.⁹⁴ Конвенционална значења речи могу се проблематизовати на комуникацијском и симболичком нивоу у књижевним текстовима тек након тога што су у језику, за појединца и његове саприпаднике, установљени као конвенционални обрасци језичке природе, иза којих се скрива снага закона истоветног значења за све чланове заједнице и континуитет тежње за дословце разумљивим општењем.⁹⁵ Деца се уче конвенцијама и стога деструирање конвенције у поезији јесте могуће само уколико су у смисао конвенције уведени. У супротном, као што то нуди надреалистички текст, они су уведени у природну аконвенционалност без познавања рекцијског односа са нормом која ју је изазвала. Код Попе потенцијални смисао је скривен на рубу са значењем конвенционалног језичког израза, те је стога још више зависан од њега. Конкретно у циклусу „Игре”⁹⁶ (Попа, 1997: 81–93) то значи да треба прво овладати формом дечје песмице у игри, па чак и самим практичним правилима дечје игре (жмурке, клина, јурке, труле кобиле и слично), па тек онда обавестити како семантика игре бива *ифройизована* у песмама. Ученик најпре треба да овлада језичким идиомима у смислу да познаје у којим смисаоним односима и ситуацијама постоје, да би на подлози тог познавања осетио ефекат семантизације („врати ми моје крпице / врати ми кад ти лепо кажем”, „падни ми на памет”, „теби дођу лутке”). У случају поезије Васка Попе конвенционални језички израз се најпре односи на фразеологизме, разговорне, бајалачке и магијске форме, језик дечје игре, све оно што у нормативним условима функционише несметано. Та веза између формираног и фиксираних израза и његових значења и

94 Оваква употреба израза често је довођена у везу са Бекетовим делом, које такође ради на плану језика позоришне сцене (в. Bošković, 2003; Милошевић, 2008).

95 „Сваки говорни клише садржи опис неког исечка стварности”, али да је по свом склопу сложенији од обичног језичког текста, а сложенији је зато што садржи удвајање: за описивање се не узимају обичне језичке јединице, него готов текст, помоћу којег је већ раније обављено описивање” (Петковић, 1995: 95–96).

96 Све песме Васка Попе у овом поглављу биће навођене према издању *Сабране њесме* (1997).

преиначења у реторски израз који *ради* за доживљај песничке слике, оснажена је и приснија него у тексту надреалистичке поезије, па нам се на први поглед чини како је за наставну интерпретацију и учениково разумевање пријемчивија Попина песма. Заправо и Попина и надреалистичка песма су подједнако, али на различит начин, узбудљиве и захтевне за наставну интерпретацију. Слобода за разумевање метафоричких значења код Попе је мања стога што то није надреалистичка метафора.⁹⁷ Ипак, то не значи да је Попином песничком мишљењу „својствено укидање или свођење, поистовећивање или раздвајање; песма укључује у себе рад аналогича, динамику супротстављености и блискости; она подразумева присуство једног и другог гласа који у супротстављању не нестају, већ се артикулишу” (Первић, 1991: 350). По Бретону, „метафора, која у надреализму ужива потпуну слободу, оставља далеко иза себе аналогичу” (Breton, 1962: 55–56). Попина поезија се превасходно ослања на метафору која чува аналошку везу у себи, стога аналогича као песнички наговештај омогућава докучивост значења. Надреалистичка метафора, раскидајући однос означитељ – означено, тежи да буде створена као еманација слободе, иако су и њу обликовали стилогеност и поетички наум јаке надреалистичке песничке самосвести. Супротно томе, „колико год да је, на први поглед, херметична и загонетна, метафора Васка Попе у ствари је изванредно *конкретна*, чулна, сва од честица видљивог света, натопљена материјом, *ојредмећена* до засићења” (Мишић, 1996: 323).

Занимљива је примедба да Попин заокрет у тематици према тзв. „аскетском функционализму”, као напору човека да опстане у егзистенцији, у збиркама зреле песникове доби (на пример у Попиним циклусима у знаку смрти), значи заокрет ка мрачнијим темама, „за разлику од надреалистичких, ведријих,

97 Као пример можемо узети неке од многобројних песничких слика Оскара Давича. Израз „лепиње кише” призива одвише чулно-менталних асоцијација да их је немогуће сажети и систематизовати, осим ако их песник није ограничио њиховим контекстом, а обично није. Код Попе, пак, песничке слике су самерене једна другој и циљају истој поетској визији, те за читаоца бива укидана импровизација у интерпретацији што се више упознаје са његовим текстом.

лепршавијих” (Еренрајх-Остојић, 1991: 335). Примећује се да „песник *Коре* и *Нейочин-џоља* не одступа од надреализма једино на линији организованости и кохерентности слика” (338). Међутим, сличности су и многе друге, те тако ритам представља један од најважнијих начела који омогућавају конкретност и, следствено томе, разумљивост и доживљавање песме.⁹⁸

Паралеле између Попе и Вуча могу се тражити у народној књижевности и преузимању фолклорних образаца,⁹⁹ те

98 „У језику, народном, у народном књижевном стваралаштву ритам је основни конститутивни чинилац; одређује чак и карактер синтаксе; интереси ритма су примарни – и да би се они задовољили дозвољено је готово све: и најсмелије инверзије и изостављања битних синтаксичких елемената, и неологизми. Од степена ритмичке императивности могла би се, готово, закључити и старост самог језика. Апсолутизам ритма карактерише језик који још није захваћен плимом апстрактности. Примитивна, боље рећи конкретизујућа свест није лишена способности апстрактног размишљања, али она воли да се изражава конкретним сликама. Ритам, снажан и упоран, ту конкретност држи непрекидно на окупу и он је, рекло би се, њен најсигурнији јемац. С једне стране, ритмичност је склона да се изражава и потврђује преко опиљиве, конкретне материје – а с друге стране, и сама опиљивост и конкретност нагињу ритмичкој експресији. Кад кажемо апстрактна поезија – не подразумевамо ли под тим поезију ритмички анемичну? Испуњена великим бројем предмета, конкретна својом структуром, Попина поезија претпоставља нужно постојање једног снажног и добро организованог ритма” (Еренрајх-Остојић, 1991: 341). У ритмичности обитава примарна пријемчивост и *differentia specifica* песништва за децу и младе, не примарно у значењу, идејама и порукама.

99 „Уочена су основна досадашња разматрања везана за однос првих двеју збирки песама Васка Попе и усменокњижевне традиције, као и песникови аутопоетски искази. Запажени су и анализирани модификовани жанровски цитати из бајки, народних приповедака, усмене поезије, као и краће усменокњижевне форме: загонетке, пословице, клетве, заклетве, псовке и бајања. Велика је повезаност ове поезије са системом народних веровања. Присутна су веровања у митолошка бића и појаве, у однос микрокосмоса и макрокосмоса, у магију речи, као и нека која су интерполирана у бајке. У оквиру односа микро- и макрокосмоса налази се и веза са антропонијом. Играма као делу усменокњижевне традиције враћен је иницијацијски карактер. Усменокњижевни и фолклорни елементи у овим збиркама могу се систематизовати. Поезија В. Попе јесте у духу модернизма времена у којем је живео и стварао, али рекреира и модификује давно конституисан уметнички и филозофски систем” (Попин, 2005: 475, в. 475–510).

склоности оба писца да реалистичну позадину и фигурацију преображавају у фантастичне, ирационалне и нереалистичне појавности за које читалац никада није сигуран да ли је узрок томе специфична перспективност посматрача. Попино доследно и за његову поетику пресудно окретање ка српским фолклорним обрасцима стоји уз и *насујрој* Давичовом спорадичном и тек зачетом освртању на српску народну прозну мотивику у циклусу песама о Баш-челику. И најзад, зар Попа није за авангардисте, у једном специфичном модернистичком кључу, отелотворење скоро свих њима важних значаљки, посебно узетог идеала инфантилизма и пракултуре: „Није ли чудна симбиоза архаизма и примитивизма, оваплоћених у природи ритма, и савремености, изражене у тематици, један од најкарактеристичнијих црта Попине лирике?” (341).

Одређење корџуса Појине ђоезије за истираживање рецејције

Интерпретација многих Попиних песама у основној школи не може ићи до крајњих консеквенци због богатог присуства алузивности на историјске и културне референце, митске и архетипске везе, интертекстуалност, цитатност, све оне чињенице које призивају условност знања (Јовановић, 1997; Самарџија, 1997; Микић, 1997; Цидилко, 2008). Културолошки пријемчивије књиге поезије које призивају знања о култури, условно речено, подстицај су и препрека за младог читаоца, стога што би у песничком тексту требало кренути прво од имагинирања ка културолошким аспектима.¹⁰⁰ Имајући у виду најмлађег/младог

100 Попина поезија се у школској лектири за осми разред налази од 1976. где је уврштена уз песме других писца у оквирима „Поезије љубави и родољубља” (НП, 1976). У следећим програмима за осми разред из 1984/1985, 1991. и 2010. заступљена је песма „Очију твојих да није” (НП, 1984/1985; НП, 1991; НП, 2010). У седмом разреду део обавезног програма 2009. постала је песма „Манасија” (НП, 2009). У Програму наставе и учења из 2019. у седмом се више не појављује „Манасија”, док се песма „Очију твојих да није” континуирано јавља

читаоца, слободније и оне више *дивље* песничке слике повећавају доступност текста доживљавању и имажинарању. Управо песничку слику Попине поезије и стилогеност којом је она дочарана треба узети као рецепцијску вредносну јединицу и у оквиру њене потентности вршити одабир у опусу а са намером конституисања младог читаоца. У том смислу најпродуктивније се показују прве три песничке збирке овог песника:

Иако у књигама што слиједе након *Сјоредној неба* постоје знаци и трагови *урнебесне сликовитости* која стоји у самој сржи Попине умјетности, ове збирке су у знатнијој мјери одређене пјесниковим напором да пронађе простор сагледавања и опјевавања свијета у којем би било могуће назрети обресе смисла (Брајовић, 1997: 114–115).

Повратак начелима од којих се у поетичком смислу пошло обележиће циклус „Мала кутија”, који реферише на књигу *Сјоредно неба* потенцирањем симболичког поретка, парадоксалношћу, хумором, апсурдом и вишезначношћу, заснованом на сведеним протежним песничким сликама. Парадоксално, баш онај текст који тежи обрисима темеља смисла представља за рецепцију млађих ученика теже проходан текст, док онај песнички корелат који има предзнак упитног смисла, не-смисла, млађим ученицима постаје близак. Оваква оцена је образложива чињеницом да песма која је дубље укорењена у традицији захтева *развезивање* широким образовањем којим најмлађи ученици нису још овладали у одговарајућој мери; они се пре могу ослонити на поетику игре у језику и игре не-смислом, што нас

у осмом разреду у контексту избора песама савремене српске поезије (НП, 2019). У млађим разредима није присутна поезија овог песника. У средњошколској лектури за четврти разред нашле су се Попине песме „Каленић”, „Манасија”, *Кора* (избор). Овакав одабир Попине поезије у школском програму јесте веома важан јер обухвата канонске и незаобилазне песме српске културе, а избор песама из оног круга који препознајемо као ближи авангардној традицији представља драгоцену везу и припрему избора канонских песама које се тичу српске средњовековне културне баштине. Континуитет присуства одређених Попиних песама потврђује присуство „школског канона” и његову стабилност или недовољну спремност да експериментише.

доводи до природе текста сличне нонсенсној поезији. Наравно, она то суштински није.

Погледамо ли квантитативну анализу присуства реторичких фигура у целокупном делу Васка Попе (Цидилко, 2008), уочићемо неке параметре значајне за одабир поезије у односу на циљеве које постављамо пред ученике, то јест према узрасту који имамо у виду. Метафора као тежишна фигура у грађењу песничких слика изузетно је заступљена у збиркама *Кора* и *Сјоредно небо*, а затим и у збирци *Нейочин-йоље*, док у следећим песниковим збиркама незнатно опада. Персонификација се налази врло често у свим Попиним збиркама, а највише опет у *Кори* и *Сјоредном небу*. Занимљиво је да је оксиморон чест (не и „врло чест”, примећује Цидилко) у *Кори*, док га ређе има у свим другим збиркама. Фигуре понављања су значајне у контексту откривања звуковог слоја дела и ритмичности поезије коју одликује одсуство риме, на коју су ученици навикли као природјену одлику сваке песме. Фигуре понављања у одређеној мери олакшавају разумевање текста и на плану функционалног читања. Стилистичка квантитативна анализа сугерише да се у погледу фигура понављања може највише ослонити на прве песникове збирке, *Кору*, *Сјоредно небо* и *Нейочин-йоље*. Лексичку структуру збирки у великој мери одликује говорни језик, најближи ученицима, стога што његов супстрат најбоље познају. У наставној интерпретацији поезије треба указати на који начин говорни језик постаје естетизовани језик поезије. Честа употреба говорног језика је важна за поетику Васка Попе, али ту су и архаизми, жаргон, језик фолклора и народне књижевности подједнако значајни за учениково функционално и стваралачко овладавање српским језиком. Строфичка структура збирки Васка Попе таква је да су у највећем броју песме састављене од три (43,7%) и две строфе (34,7%). Тиме економичност песничког израза, што овде представља поетичку доминанту, фаворизује Попину поезију као изузетно захвалну за наставно проучавање и читалачку пријемчивост.

Тиодор Росић разматра интерпретацију Попиног циклуса „Игре” у контексту предшколских усмерених активности тврђом да „примерено узрасном нивоу, постоје у њима нека значења која се могу стваралачки декодирати и на нивоу предшколског детета” (Росић, 2013: 129). Попине *и́гре* могу да буду интерпретиране кроз игре стварања, игре супституције и драмске игре, односно, преко стваралачких игровних активности, какве су покретне игре, вођена фантазија или корелацијска креативност преко кључних речи, односно песничких предмета, бића и вербализације немогућих призора. У оквиру ових категорија предлажу се емпиријски већ успешно опробане конкретне игре (Росић, 2013). Игролики приступ, уобичајен у раду са децом предшколског узраста, у основној школи, нажалост, често остаје. Стваралачка спознаја поезије представља веома важан сегмент наставе савременог сензибилитета. Овакав приступ треба да тежи томе да ученик и кроз игру, која не остаје пука игра, дозна рефлексивне и херменеутичке слојеве поезије.

С једне стране, Попина поезија је „конкретно чулна”, „опредељена до засићења” (Egerić, 1979: 53), што су особености поезије које недвосмислено отварају пут у њено разумевање и доживљавање. Такође, поетичка склоност ове поезије да се изражава као „брутална и црно-хуморна у експресивности” (53) подстицајна је за младе читаоце тиме што побуђује читалачку пажњу ефектом изненађења и шока. По томе и постоје одређене сличности оваквих Попиних песама са песмама за децу из периода историјске авангарде или поезије намењене деци из деветнаестог века у којој су обрађиване потресне или шкакљиве теме попут смрти. С друге стране, у Попиној поезији појединачност и експресивност предметних елемената („свет којим је насељена”) „не може се свести на познате светове” (53). Такође, „његове поетске визије ретко кад да нису сводљиве на своју рационалну суштину” (Мишић, 1996: 53), што треба имати у виду када је циљ наставна и свака друга интерпретација. Учениково евентуално свођење песме на рационалну суштину не треба да буде аргумент за одлагање сусрета овакве поезије и ученика.

Напротив, тај читалачки сусрет уједно је први корак ка удаљавању читалаца од сувишне конкретизације и увођење у нека имажинативна или значењска исходишта текста. Зоран Мишић описује фактуру евентуалног читаоца Попине поезије тврдећи да сама поезија захтева „пуну концентрацију и властито саучешништво у дограђивању мисаоног контекста”, као и то „да сами допишемо свој субјективни коментар, своје властите асоцијације за сажете и елиптичне песникове сликовите формуле” (53). У могућности доживљајног дописивања налази се прилика за демократичну природу приступа конкретним песмама у настави. Тиме су младим читаоцима дате могућности да на себи својствен начин прихвате модерну поезију Васка Попе. Песме песника *Коре* се

чак и формално логички, готово увек могу до краја „одгонетнути”. Херметичност његове поезије сасвим је друге врсте. Она је у елиптичности израза, разгранатости асоцијација, смелости метафоричких спрегова (при чему њихов логичко-појмовни интегритет, колико год да се чини угрожен, никада се до краја не нарушава), у максималној кондензованости поетских слика, њиховој апстрактности, и многобројним другим узроцима, који чине ланац особености модерне поетске фактуре (322).

У прецизном опису поетичких доминанти уједно је наведен и један могући низ одлика авангардне поезије за младе која се остварује у поетички и рецепцијски „граничној” области, која допушта логичко повезивање и смисаоно досезање, али и одбија свођење и олако рационализовање.

Васко Попа привлачи млађе нараштаје, по речима Борислава Радовића, „управо том отвореношћу понуђеног тајанства” (Радовић, 1991: 417). Борислав Радовић, песник коме су надреалистички преци важни колико и песнику *Коре*, имаће сликовиту визију о сусрету самог пројектованог читаоца и Попине поезије: „у шуми језика поезија је дивљач на коју каткад набасају и они који је не прогоне: сусрет са њом није само ловчева краљевска послastiца” (417). У томе препознаје младог читаоца који није

еминентни обожавалац и читалац поезије, већ онај који случајем и упућивањем на њу наилази. Важно методичко упутство за читање Попине поезије, али и шире од тога, састоји се у назнаци да се субјективни доживљај и разумевање укрштају са објективном песничком логиком и идејном спознајом, јер су „субјективно и објективно управо [...] повезани у симболу. Попин симболизам тражио је од читаоца да постане учесник, а не посматрач, што он обично јесте у догматској идеологији” (Первић, 1991: 355).

Изван и унутар іраница интєрпретације у свейлу ученичке рецeйције

У наставку ће бити сагледане интерпретативне могућности већ назначеног дела песничког опуса Васка Попе оличеног у збиркама *Кора*, *Сјоредно небо* и циклусу песама „Мала кутија” у контексту ученичке рецепције коју омогућавају поједине поетичке одлике саме поезије, док друге ускраћују одређене аспекте разумевања текста за младе читаоце. Могуће је детаљније анализирати песме репрезентативне за циклус „Мала кутија”. У том погледу посебно је подстицајна песма „Последња вест о малој кутији”.

Мишић примећује две технике којима је исписана *Кора*: једна, елиптична и сликовита, у пејзажима, портретима и песама „штимунга”, и друга, једноставнија и комуникативнија, у драмским призорима „Опседнуте ведрине” (Мишић 1996: 326). Међутим, ако се има у виду млади читалац, ова прва „техника” се показује захвалнијом за разумевање макар предметног слоја текста, док се чини да прозаизми циклуса „Опседнута ведрина” нису омогућили кохезивније повезивање метафора. Такав закључак се може извести упркос чињеници да су „утишани прелазни пасажии од једне до друге метафоре”, који су њихов спроводни агенс, и упркос томе што је „ту нову наративну фактуру диктирала [...] сама природа ових динамичних, немирних призора, њихов изразито драмски садржај” (326). Изгледа да

је мисаоност у овом циклусу, упркос спорости и разложности саопштавања, у огољеним реченицама протканим метафорама, одвише апстрактан и недовољно сликовит поетски садржај за „прву” рецепцију склонију сажетој метафоричности. Због тога ће из интерпретативног круга бити изузете песме из „Опседнуте ведрине”, првог циклуса *Коре*. Изван интерпретативног домаћаја из разлога самих захтева текста спрам младог читаоца остају и друге Попине збирке рачунајући од збирке *Сјоредно небо*, са изузетком циклуса „Мала кутија” из касне збирке *Гвоздени сад*. На примеру циклуса „Далеко у нама”, у поглављу чији је циљ интерпретација, показаћемо извесна ограничења рецепције песме од стране младих читалаца. У те сврхе као парадигматична узета је једанаеста песма циклуса „Далеко у нама” (*Куће су изврнуле...*).

Посебно ће бити значајно анализирати песму „Патка” (из прве песничке збирке *Кора*, циклус „Списак”) преузету из дела његовог опуса који у наведеној аргументацији показује највише потенцијала за сврсисходну стваралачку и мисаону рецепцију код ученика млађег и старијег основношколског узраста. Песма „Патка” одабрана је за сврхе квалитативног емпиријског истраживања спроведеног у директном раду са ученицима. Тиме смо у истраживању, чије ћемо резултате и дискусију поводом њих изложити после интерпретације, уважили конкретан песнички текст – који свеукупно улази и преклапа се са поетиком надреалистичке песме за децу и младе – и саму ученичку рецепцију, допуштајући да се чује њихов глас. На овај начин, увиђајући читалачке процесе и условљености разумевања од самих песничких конструката, наша књига ће бити употпуњена и на методолошки начин заокружена.

*Песме као сјискови и ѿредели –
биљке, живошине, ѿредмети, ѿјаве*

У циклусу „Списак” збирке *Кора* „пописане” су многобројне „ствари” (патка, коњ, магарац, свиња, кокошка, маслчак, кестен, пузавица, маховина, кактус, кромпир, столица, тањир,

хартија, белутак). Попа хајдегеровски следи темељну упитаност *о сйварима* не би ли следећи рефлексију бића које гледа на ствари, спознао саму суштину себе, тј. бића уопште (в. Haideger, 1979). Неминовно, овакво преиспитивање у Попиним песмама циклуса „Списак” морало је укинати или привремено ставити ван снаге утемељеност ствари какву смо присвојили искуством, што јесте ексклузивна перспектива невиности, односно инфантилности детета. Статус сваке ствари (и према томе човековог идентитета, јер речено је да су ствари конституисане као рефлексија поседничке перспективе која гледа на њих као *своје*) био је затворен у часу када је именовањем/означавањем укинута свако њихово преиспитивање. Због тога је Попа у песмама морао избрисати свако именовање ствари и заменити га чулним и појавним приступом, тј. изнова дескрипцијом *ујрисујниши* „ствар” у процесу искуственог сазнавања. Ствар описана у чулној презентности и конкретности није сасвим насупрот спекулацији, посебно када се има у виду дејство циклуса у целини. Константност преиспитивања лирске инфантилне перспективности на ствари код читаоца има резултат у естетском, али и мисаоном ангажману којим се производи њен егзистенцијални или онтолошки статус добијен чистим естетским путем.

Разликујући предметност и чулима сазнатљиву ствар, као и мишљење путем њеног естетског приказивања, код Попе у овим песмама можемо разликовати два типа читаоца, или прецизније два типа сазнавања песме у целини, где је претпоставка да ће први приступ одговарати наивном читаоцу, док други одговара критичком читаоцу. Оправдано се може поставити питање да ли је тај први читалац довољан или је његова непотпуност и немогућност да доспе до спекулативне, тј. мислене и идејне димензије текста, истовремено нарушавање естетско-сазнајне целине песме. Једноставно речено, да ли наивни читалац овакве песме поједностављује до те мере да песма губи суштински идејни слој?

У целини описани предели су простори који се тешко могу назвати предели – за „предеде” су узети простори: „У пепељари”,

„У ваздуху”, „На столу”, „На чивилуку”, „На зиду”, „На длану” и апстрактни „простори” звука („У јауку”), меморије („У забора-ву”) и мимике, тј. духовно-телесних гестова („У осмеху”) – осим ако нису испуњена два услова – услов перспективе и/или услов незнања.

Услов перспективе односио би се на повлашћеног посматрача који је уједно и лирски субјект реалних простора који припадају једном дому или јавном затвореном или отвореном објекту. Тај субјект који песми позајмљује перспективу на „ствари” конституише искључиво посредством свога ограниченог и селективног погледа, који би се у другој моћнијој и општијој перспективи показао као парцијалан или неистинит. Овако је он, тиме што је једини претпостављени и важећи, стога неупитан, услов да тај свет постоји. Судећи по перспективи, за субјект бисмо рекли да је изузетно мали или му је „око” „постављено” толико ниско и (пре)близу посматраном издвојеном кадру да му се скупина детаља чини пределом. Негде ће се препознати да је реч о „мрављој” перспективи посматрања (Мишић, 1963: 120).

Услов незнања односи се на непознавање пуноће и просторности пуког „предела” или просто говорник који посматра неадекватно користи означитељ „предео” за нешто што је по одређеним сличностима блиско и самерљиво просторима који сви говорници српског језика именују речју „предели”. Незнање се односи на саму употребу језика или на језичко разилажење са стварношћу на коју уперени поглед може бити и исправан и кристално јасан. Овакав субјект нема проблем са перспективом већ са језиком, али „истина” коју нуди песма која је одраз његовог незнања сведочи о утврђеној теоријској чињеници да језик конституише свет.

Ако прихватимо тековину авангардне међуратне књижевности и разумевања културе за децу и младе, нећемо имати никакав зазор према томе да читалачко искуство најмлађих употпу-нимо, проширимо или прожмемо визијама какве се могу јавити током континуираног читања циклуса Попине *Коре* и *Нейочин-йолџа*. Читање ових песама као фрагмената декомпонованог света

води до склапања слике света који није пријемчив и на утопи-
стички начин леп и примерен. Предели су

низ стравичних декириковских „метафизичких пејсажа”
једног опустошеног света, апокалиптичких визија немих,
недогледних пространстава, напуштених од људи, сред
којих предмети, [...] настављају своју сабласну игру, као
постхумни рефлекс, „негативне слике” туробних људ-
ских релација (120).

Човек и његово упадљиво одсуство јесу неизоставна и ув-
режена мера за пределе и спискове *сџвари* циклуса „Предели”
(Попа, 1997: 17–25) и „Списак” (29–43). Реч је о антропоцен-
тричности писања, али и критичког промишљања књижевног
текста. Таква доминантна, и често једина могућа, визура увек ће
видети човеково инструментализовање као неизоставно чак и
када је човек одсутан. Према томе, предели настају

када човек, обрван мрачним опсесијама и слутњама, за-
гледан у предмете са фиксном, параноидном упорношћу,
угледа их наједном, као у сну, разбијене, декомпоноване,
у паничном нeredу, и открије њихов застрашујући, агре-
сивни смисао [...] Преображавајући се од ликова у преде-
ле, предмети постају визуелни симболи самоће, празнине,
отуђености (Мишић, 1963: 120–121).

Међутим, песме из циклуса „Предели” се могу разумети
сасвим „изглобљено” из доминантних, по човека последичних,
увида и у том смислу би емотивна боја ових „дескриптивни[x]
приказ[a] једне изузетне визуелне ситуације” (120) могла бити
доживљена као рационалнија и осећајно неутралнија. Под овим
условима рецепције, текст је сведен на песничку слику и њену
скривену аналогију и атрибуцију, а не на њене мисаоне и алего-
ријске премисе по којима одсуство човека из његовог природног
амбијента значи његов негативан усуд. Могућа рецепција овог
типа не заобилази суштину саме поезије, иако би додатно алего-
ријско тумачење песничкој слици додало метаниво. Суштински,
доживљај и разумевање песничке слике, што још увек припада

читаочевом чулном опажању и логичком повезивању чињеница из текста и стварности, носиоци су односа читаоца према естетским упориштима саме песме. Због свега тога, ученик који не досеже до алегорезе поезије Васка Попе никако није на губитку.

За илустровање процеса узмимо неколико песама из „Предела”. У песми „На длану” (Попа, 1997: 24) длан је приказан као „Пустиња румена” пуна „нем[их] раскрсниц[а] / У недоумици”. Иако је „На живоме песку”, ова пустиња пуна је живота („Смислом пропупи / Надом процвета // Пролеће изузетно”). Длан са браздама и пустиња са раскрсницама директно су сликовно аналогни. „Свођење” песме на ту визуелизацију већ је по себи доживљај естетских домета песме. Слично је и са песмама „На столу” (19) и „На зиду” (23), где је пространство зида именовано као „Поље непољубљено” са „Доконим облицима” (неравнинама) који су „На вечитој паши”. У песми „На чивилуку” (21) поетска сцена је дочарана детаљима набора одела, „топлим шеширима”, оковратницима, „обудовљени[м] рукав[има]” и оживљеном празнином унутар одеће која виси са чивилука. Песма о пепељари твори аналогiju између сунца и жара на врху цигарете, а читав „предео” виђен је као згариште после сукоба, у коме су дрвца од шибица војници, војсковође или владари који „чезну / За крунама од сумпора” (17).

Песме из циклуса „Предели”, према пријемчивости саме конструкције песме и садржаја који у њу улази у односу на рецепцију младог читаоца, могу се поделити на две скупине. Прве су пријемчивије и нуде конкретније песничке слике („У пепељари”, „На столу”, „На чивилуку”, „На зиду”, „На длану”) и оне које су захтевније у погледу формирања менталне поетске представе и за свој садржај узимају апстрактне просторе („У ваздуху”, „У јаку”, „У забораву”, „У осмеху”).¹⁰¹

101 Упореди са: „Предели, нарочито они у којима се не полази од предмета, већ од манифестација њихових разноликих стања, афеката, или од апстрактних појмова (предео у јаку, у уздаху, у забораву, у осмеху) достижу најдаљи домет у изражавању апстрактних мисли, показујући, истовремено, и највише елемената ирационалног” (Мишић, 1963: 133).

Фантастични елементи који оживотворују машту преовладавају у свакој песми циклуса „Списак”. Кестен би се у шуми изгубио „Али се увек пред зору / У дрворед на своје место врати” (песма „Кестен”, 35). Земља има „склопљене очне капке” на које маховина чека да се спусти „Са наивних црепова” (песма „Маховина”, 37). Кромпир има „Загонетно мрко / Лице земље”, али му зато „у срцу / Сунце спава” („Кромпир”, 39). Песма „Пузавица” (36) задржава се на персонификованој биљци која се усправља („Из беле браде зида”), њено успињање подсећа на змијино кретање („Змијском својом игром”). Пузавица као биљка сеже из тамног хтонског простора и због тога се каже да потиче из „зеленог подземног сунца”, што је својеврстан симболички обрт и огледалски одраз космичких симбола. На крају песме, може се читати персонификована љубавна игра – иако је „најнежнија кћи” „вихоре занела / Али јој плећати ваздух / Руке не пружа” (36). Песме овог циклуса које за основни мотив и тему узимају дословне предмете (столицу, тањир, белутак) посебно потенцирају фантастичност. Тело столице има сањив облик и она би радо „Сјурила низ степенице / Или заиграла / [...] Или просто села / [...] Да се одмори” (песма „Столица”, 40). У тањиру постоји „Зев слободних уста” који „Стрпљиво очекује / Неминовни ковитлац” (песма „Тањир”, 41). Белутак из истоимене песме се јавља „Без главе без удова” и смеши се „Бео гладак недужан труп” (43).

У песми „Коњ” (30) заузета је специфична перспектива из које се Попин коњ показује у својој двосмислености – као фантастично биће са осам ногу или је реч о оптичкој варци коња у покрету. Одгонетка значења крије се у мери поверења према перспективи. Човек који кроти коња и тако заједно улазе у цивилизацију („Давно је то било”) представљен је метафором „стабљике кукуруза” која је „између вилица” коња. У том сусрету коњ је поражен („У очима лепим / Туга му се затворила”). Магарац је такође приказан из непоуздане перспективе, или је пре реч о томе да је његова невидљивост фантастичне природе. Најпре га не видимо већ само чујемо, „Понекад њаче”. Затим се

купа у прашини. „Онда га приметиш”, али и та његова појава је илузорна јер се не види он већ само његов део („Видиш му само уши”, песма „Магарац”, 31). У случају Попиних песама из *Коре* смернице за наставну интерпретацију крију се у тачкама перспективности које су контрапунктиране. Циљ би био да се ученицима отворе могућности заузимања одређених перспектива и да се на фону тих чињеница конституише могући смисао текста и његове даље метафоричке перкусије.

Песме циклуса „Списак” које у наслову именују животиње („Патка”, „Коњ”, „Магарац”, „Свиња”, „Кокошка”) посебно имају наглашену трагичност, чак иако се задржимо само на равни конкретног предметног слоја, дакле, ако прихватимо да песме говоре само о животињама, не и алегорично и директно о човековим судбинским приликама.¹⁰² Позадина трагичних догађаја са свињом и кокошком препознаје се по симболичким обрисима и по тенденциозној сценичности. У песми „Свиња” читамо сигнале: „бесни нож”, „црвена застава”, „игра”, „наручја каљуге”, „поља”, „радосно јурила”, „капији жутој” (32). У песми „Кокошка” све време је реч о њеној „игри” која више није весела; најпре „верује”, затим „нестане”, „пресахне”, „одскочи”, „одскочи” (овим речима и почиње свака строфа песме, 33). Такав трагични склоп света захтева од младих читалаца висок степен емпатског односа, али и пажњу предавача приликом обраде текста која ће бити усмерена на конструктивне аспекте емпатског односа према свету. Управо је занимљиво да ове песме својом симболичком предметношћу јасније реферирају на конкретност догађаја, а да се оваква тематика ипак најмање може очекивати пригодном у поезији намењеној младима.

102 Упореди са: „У 'Списку' је тај хуманистички акценат још видљивије изражен [...] читав анимални, биљни и минерални свет брине, у овом циклусу, човекову бригу, пева његове чежње, подноси његове болове”. У „Списку” је „активистички принцип истакнут далеко одлучније него у 'Пределима' [...] у средишту је сада човек, равноправни супарник у дивовском коштацу који је са њима запоео. Они га леме, савијају [...] али он се не предаје” (Мишић, 1963: 122–123).

Мишић истиче стихове „Белутка”¹⁰³ и сматра да је ту

сваки стих, свака реч један целовит концентрат мисли која се, у своме потенцијалном напону, у својим асоцијативним консеквенцама продужује, у нашој свести, далеко ван граница овог сажетог поетског трактата од свега десет стихова. Њихова пробојност, могло би се скоро рећи: експлозивна снага, утолико је ефикаснија што је притајена, „некомуникативна”, скривена (Мишић, 1963: 132).

Дакле, песма је снажно полазиште за њен даљи читалачки продужетак у виду „асоцијативних консеквенци”, а свака њена језгровита „некомуникативност” је услов даљег дијалогичног односа са текстом.

Песма „Патка”¹⁰⁴ грађена је кроз три песничке слике повезане насловном фигуром патке и њеном онтолошком и егзистенцијалном претњом. Наслов песме је уједно и одгонетка дата пре него што ће исказом песме бити поступно развијена загонетна песничка протежност. Наслов је формулисан као кључ за ишчитавања песме-загонетке. Иначе, наслови песама циклуса „Предели” и „Списак” омогућавају разоткривање другог пола аналогне везе на којем се развијају песничке слике. У рецепцији ученика сигурна одгонетка, дата у наслову, омогућава да се слике оснажују и повезују, замишљају и тумаче посредством стилских фигура, а да се не губе разумевање и конотација. Песма је изведена кроз три песничке слике, формално ограничене у три строфе. Прва слика својом сугестивном благом динамиком приказује фигуру у свом природном окружењу. Фигура патке

103 „Без главе без удова / Јавља се / Узбудљивим дамаром случаја / Миче се / Бестијним ходом времена / Све држи / У свом страдном / Унутрашњем загрљају // Бео гладак недужан труп / Смеши се обрвом месеца” (Попа, 1997: 43).

104 Антологијску песму „Патка” овде наводимо у целости због потребе за детаљнијом анализом и чињеницом да је она одабрана за квалитативно емпијско истраживање ученичке рецепције: „Гега се прашином / У којој се не смеју рибе / У боковима својим носи / Немир вода // Неспретна / Гега се полако / Трска која мисли / Ионако ће је стићи // Никада / Никада неће умети / Да хода / Као што је умела / Огледала да оре” (Попа, 1997: 29).

дочарана је тако што се сугестивно побуђује чулна имажинација аналогоном да је кретање патке једнако/сродно кретању воде у природи. У њеним боковима је продужена природа којој припада (генитивна метафора „Немир вода”). Друга песничка слика у прва два стиха експлицира особину патке („Неспретна, „Гега се полако”) и разоткрива значења метафоре „У боковима својим носи / Немир вода” из прве строфе. Прва два стиха друге строфе заправо се односе наспрам прве строфе као њена „одгонетка”. Ово сугерише да је поунутрашњен поступак на целину песме. У рецепцијском смислу, поступак значи помоћ у одгонетању већ изреченог метафоричког израза. У стилском смислу, радња се понавља, што успорава динамику и задржава песничку слику на детаљу кретања. „Трска која мисли” је метафорички паскаловски израз, помицај у успореном померању песничких слика ове песме. Најпре је из наивне рецепијентске позиције приметна персонификација којом су трсци придодати искључиво људски прерогативи (способност мишљења и поседовање мисли), а затим разоткривање немогућности да трска може да мисли води до откривања метафоричког значења. Тиме што је човек (умно биће) заступљен појмом трске – крије се аналогија садржана у својству висине, усправности, уздигнутости на две ноге, супротно гегању „прашином”. Последњи стих друге строфе („Ионако ће је стићи”) опет експлицира намере „трске”, односно „човека” и редефинише „целокупно” кретање у песми. Реч је о бежању, с тим што треба приметити ограничавајући, демотивишући корелатив „ионако”. Трећа строфа формирана је пре као синтетички закључак и наднаравни поглед на већ прошлу збиљу страдале патке, која је, сад евидентно вишеструком негацијом („Никада / Никада, неће”), уведена у трагично осећање егзистенције. По читаоца млађег узраста то значи осећање емпатије и именовање осећања према патки као „тужно”, „несрећно”. Песничка слика, као део мудроносног резимирања, ипак закључује ову строфу и песму метафором у којој су аналогijом доведени у везу пливање и орање, односно вода и огледала (иначе веома важни „огледалски” мотиви у целокупној Попиној поетици). Трску

која означава „човека који мисли” ученик може одредити лако, руковођен искуством одгонетања кратких усмених књижевних форми (гнома). Још афективније, али и прецизније, дете трску може одредити као ловца, што марkira значење присуства коби и опасности коју човечја мисао може понети. Међутим, уколико је тромост довела патку у опасност, битно је сугерисати да њена трагичност није (само) животињска, већ људска. Двоструко, човек је у улози и оне трске која мисли, те трска представља човеков ум, али и улози патке која, физички недостатна, бива савладана. Парадоксално, томе блиско апсурдно и иронијско, налази се у чињеници да непомична трска успева да стигне патку која је у каквом-таквом покрету, што би сугерисало најпре да је већа трагичност трошности тела (патке). Открити/окарактерисати нешто као парадоксално и апсурдно није довољно показати као бесмислено и немогуће, упркос чињеници да овако објашњено „апсурдно” јесте доступно и на млађем нивоу рецепције. Кључ апсурдног и парадоксалног, као у себи контрадикторног, открива се одгонетањем њихове природе – шта је у њима апсурдно и парадоксално и зашто. Код апсурдног треба се упитати шта недостаје како би нешто било смислено, односно са чиме се сукобљава наше „немогуће” како би се открило место отпора смислу, са ове или оне стране. Код парадоксалног ствар треба осветлити са обе стране контрадикције и у тврдњама увидети ону која носи превагу: трагична је банална физичка патка, као и *умни* човек, али је трагичнији *умни* човек, јер је његова ситуација сведена на чин „лова” у једном укорењеном месту, у положају беспомоћности.

Песме о малој кутији

Уводна песма циклуса „Мала кутија” (Попа, 1997: 473) представља детињство и одрастање мале кутије. Попин повратак на песничке и поетичке почетке из педесетих година баш овим циклусом, уједно је песников повратак на потенцијале слоја предметности дела чиме је описујући предмет увек и вршио даљу

метафоризацију, антропоморфизацију и фантастичку имагинацију предмета који је (у свету одраслих) био обично сведен на објекат и његову употребну вредност. Мала кутија има своје обожаваоце, мајсторе, власнике и закупце, непријатеље и жртве, чак и оцењиваче, добротворе и заточенике. Тако ће свака песма циклуса бити одређена према односу са људским ентитетом из своје спољашњости.

У уводној песми мала кутија се поистовећује са дететом од његових првих дана. Њен почетак „живота” је сасвим људски: „Малој кутији расту први зуби / И расте јој мала дужина / Мала ширина мала празнина / И уопште све што има”. У првој строфи детињство ни по чему типично, сведено на физички раст, описано је ефектно и једноставно. Али мала кутија је и даље расла. Са њеним растом фокус више није на физичким својствима одрастања, већ „унутрашњем” сазревању; све што је кутију окруживало, чега је била део, постаје део ње: „И сада је у њој орман / У коме је она била”. И, парадоксално, до хиперболичних размера доведена, соба – кућа – град – земља – „И свет у коме је она била” постају њен део („у њој”). Пошто је процес „природно” текао од младости до зрелости (од малог до великог), односно од споља ка унутра, догађа се инверзија из зрелости у детињство (од великог ка малом). „Мала кутија сећа се свог детињства / И од превелике чежње / Постаје опет мала кутија.” Повратак мале кутије напором чежње у њено првобитно стање детињства (њена атрибуција у именовању сугерише да је то уједно и њено истинско стање) вратило је и читав свет да буде (опет) „мали малецан / Лако га можете у џеп ставити / Лако украсти лако изгубити.” Песма се, типично и за све друге припадајућег циклуса, завршава евокацијом непознатом читаоцу са подстицајном поруком хуманистичког призива: „Чувајте малу кутију”.

У песми „Обожаваоци мале кутије” (474) перспектива певања и обраћања припада њеним „становницима”, онима који су део света у њој садржаног. Место из кога посматрају јасно је означено („У тој четвртастој празнини”), и из њега по први пут гледају кроз њену кључаоницу пределе изван света. (Наравно

јер је свет сада у малој кутији.) Цела песма је у сфери евокације, али не упућена читаоцима. У другој песми циклуса „обожаваци” су већ у њој и алармантно се обраћају малој кутији која изгледа дотрајава: „Певај мала кутијо / Не дај да те савлада сан / Цео свет бди у теби”; „Не дај да ти попусте ексерии” или „Не дај да ти одлети поклопац / Да ти отпадне дно.” У малој кутији њени „обожаваци” претварају „даљину у близину / Заборав у сећање” – што је наставак преобраћања из прве песме која кутију чини „мађионичарском”. Учесници унутрашњости кутије заправо су у самој песми, у чему је крајње исходште херменеутичке игре: „И гутамо слова и бројке / Из твоје песме”. У песми „Обожаваци мале кутије” отпочето је симболичко поистовећивање мале кутије као предмета и песме као онтолошког облика.

Исти „обожаваци” су вероватно глас из песме „Мајстори мале кутије” (475). „Мајстори” су дошли да је поправе, мада из перспективе субјекта песме евидентно непажљиви и нестручни, скоро насилни: „Не отварајте малу кутију”, „Не затварајте је”, „Не бацајте је”, „Не хитајте је у ваздух”, „Не држите је у рукама”, „Шта то радите ако бога знате”. Апстрактна пространства садржана у свету (који је део мале кутије) због рада „мајстора” подложна су конкретном пропадању: „Испашће из ње капи небеса”, „Разбиће се у њој сунчева јаја”, „Укиселиће се у њој звездано тесто”. Наставно тумачење, следећи идејност целокупног циклуса која из конкретне минималне предметности досеже до апстрактне идејности о цивилизацијској кризи и ангажованом алармирању хумане свести, скоро да је на трагу екопоетике. Може се претпоставити да један сегмент односа ученика читаоца према доминантно поетским структурама текста настаје под утицајем природних наука које се изучавају у школи где се појаве објашњавају емпиријски и строго логички, те је песму могуће интерпретирати из угла екокритике.

У песми „Власници мале кутије” (476) постаће јасно да постоје они који су у њој, који говоре, и они споља, изван кутије. Место у кутији јесте привилеговано, међутим, „власници” дочекују „закупце”/подстанаре као да је реч о стану: „осећајте

се у њој / Као код своје куће // Јашите у њој простор / И берите звезде и музите време / И спавајте на облацима.” Постоји и оно што је забрањено: „Једино се немојте правити / Важнији од њене дужине / И паметнији од њене ширине.” Становници се показују као строги и коруптивни – склони новцу („Звиждимо ми на зараду”).

Али дат је и монолог закупаца мале кутије који је дају на изнајмљивање (песма „Закупци мале кутије”, 477). Они се обраћају као продавци хвалећи њене могућности, јер „Убаците у малу кутију // Камен / Извући ћете птицу // Убаците своју сенку / Извући ћете кошуљу среће” или „Убаците у малу кутију / Миша / Извући ћете златну тресигору”. У елементима *камен* → *ййишица* имамо симболички пар, код примера *сенка* → *срећа* акустички спој елемената, док у примеру *миш* → *йтресијора* елементи јесу преображени на фону фолклорне традиције. Осим ових сасвим надреалних (не сасвих насумичних) преображења елемената у чудесној малој кутији, присутни су доминантно културни слојеви којима је Попа посветио главни ток опуса: „Убаците свој очински корен / Извући ћете осовину света” и „Убаците своју матерњу шкољку / Извући ћете пехар бесмртности”. Корен као мушки принцип и шкољка као женски, симболички обухватајући традицију и културу које су наслеђене, јесу залог да се задобију „осовина света” и „пехар бесмртности”, али тек што прођу кроз малу кутију. Пошто је преображај традиције у срећно (индивидуално и/или колективно?) исходиште („осовину” и бесконачност) могућ тек ако се прође кроз малу кутију, кутија постаје важно место у коме се види смисао наслеђене културе и традиције и њено одржање, посебно ако се мала кутија разуме као „песма”, како је апострофирано раније. Дакле, без песмоторног уобличавања наслеђа нема вредности и опстанка том наслеђу. Супротно овој интерпретацији, у песми налазимо и двостих који је из традиције Попиних апсурдних песама, попут оних у „Кост кости”: „Убаците своју главу / Извући ћете две”, чиме песма прави и иронијски отклон од теме промишљања и преображавања сопственог идентитета.

Чудесна преображавања кроз малу кутију могу се разумети и као ироничан позив или само лажно „вашарско” обећање („Мала кутија ради за вас”) како би се задобила корист трговаца који обећавају оно што је за људе недосежно – срећу и извесност у овом животу и бесмртност у будућности.

У песми „Непријатељи мале кутије” (478) песник *Коре* ре-активира хришћанску симболику и мала кутија преузима прерогативе Христа. Са њом као објектом се може нељудски поступати. Библијски подтекст из једне од божијих заповести препознатљив је у стиховима „Не клањајте се малој кутији / Јер нећете више моћи / Да се усправите”, при чему се мала кутија јавља као лажни идеал, тј. „други богови”. Осим свог хришћанског дозива, мала кутија нуди и своје паганско наличје у песми „Жртве мале кутије” (479). Она носи негативан предзнак за судбину која није наклоњена. У песми се попут сановника даје тумачење (и упозорење) у зависности у којој функцији и ком односу се нашла зазорна мала кутија. На пример, „Ако сте је смрвили / Међу зубима / Пробудићете се са четвртастом главом”. Повезано са Христовим страдањем, мала кутија ће доживети исту судбину, њени целати сведоче – „Једноставно ћемо је расклопити”, и то: „Разапећемо је / На њен сопствени крст”. Међутим, у песми „Добротвори мале кутије” (481) неће бити најављеног краја за малу кутију. Њена трагичност, као и људска, јесте у томе што се лоша судбина понавља. То је саопштено прикривеним хумором: „Нећемо је мучити / Једноставно ћемо је поново склопити”. Трагичност је управо у томе што се кутији враћа „њена чиста маленкост”, односно дарује јој се нови „живот” као иста/стара трагичност.

Изузевши епилошку песму „Последња вест о малој кутији” (483), писану курзивом исто као и пролошка песма „Мала кутија”, евокацију малој кутији изричу њени заточеници, односно заточени свет („Отвори се мала кутијо”; „Сав се свет згужвао у тебе / И сада на све личи / Само не на себе”). Песма опонаша молитвени патос проузрокован практичном цивилизацијском кризом пред апокалиптичном дотрајалошћу света, мада без духовитог тона.

Осим неалегоријског, песма „Последња вест о малој кутији”¹⁰⁵ нуди и алегоријско читање. У првом случају реч је о скупу кинеских кутија или руских бабушки. У алегоријском кључу, предмет се „експоненцијално смањује, до у бескрај, тако да последња, најмања мала кутија, поседује све карактеристике, својства и садржај истоветне оним у највећој” (Бошковић, 2008: 213). Ефекат *слике у слици* или такозвани ефекат текст-огледало приказује ретроспективу где је суштина света у сталном измицању, светови и истине у њима се стално умножавају. Ово би био само један од кључева за тумачење „пост-модернистичке алегорије”. Међутим, и неалегоријско читање ове песме није сасвим једноставно уколико се песма не доживи и не разуме као *йрича* (иако у наслову стоји песма) о малој кутији / кутијама. Наративност ове песме и целог циклуса омогућава досезање до алегоричног садржаја. Завршна песма циклуса о кутији је уједно завршни алегоријски перформатив за цео циклус. Ова песма сасвим добро илуструје већ примећену тежњу да Попа често доводи у везу стварање са космичком отвореношћу света:

Појам стварања и твораства у Попиној поезији уско је повезан са космогонијом, са митским представама о настанку и развоју васељене сачуваних у народним предањима и умотворинама. Драматургија човекове судбине тумачи се у овом најширем хоризонту, у кључу космичке симболике што на изванредан начин значи и изван затворености и довршености (Первић, 1991: 359, 360).

105 Песму „Последња вест о малој кутији” наводимо у целости због предочене детаљније анализе и чињенице да скреће пажњу на њену репрезентативност у погледу могућности наставне интерпретације у раду са ученицима: „Мала кутија у којој је цео свет / Заљубила се у себе / И зачала је у себи / Још једну малу кутију // Мала кутија мале кутије // Заљубила се и она у себе // И зачала је у себи / Још једну малу кутију / И тако је то у бескрај ишло // Цео свет из мале кутије // Требало би да буде // У последњој кутији мале кутије // Ни једна од малих кутија // У малој кутији заљубљеној у себе / Није последња // Нађите сада свет” (Попа, 1997: 483).

Первић подсећа и на разматрања космогоније код Нортропа Фраја по чијем уверењу облик космологије је ближи облик песништва, односно да је космологија као симетрични огранак мита у ствари структурално начело песништва.

У рецепцијском смислу, читањем се доживљава чулни утисак вртоглавице због умножавања у истоветности. Песму је тако могуће тумачити као затворени нарцисоидни или Нарцисов круг у коме се врти, где репродуктивност кутије парадоксално значи њено укидање, међутим, не само укидање кутије која је само форма и садржалац света, већ управо света који је немогуће пронаћи након његовог умножавања и скривања. Онај који нас изазива на крају песме („Нађите сада...”) управо игра на нашу урачунљивост, способност здраворазумског расуђивања, очекивања заснованог на нашој опажајној перцепцији и толико пута потврђеном стварносном искуству. Том искуству се не може веровати, јер је неупитно. Но, ако је песма „загонетка”, можемо ли потпуно веровати унапред датом решењу загонетке (у наслову), или је то само варка изграђена на позадини искуства и хоризонту очекивања, а да је сама песма метафора нечега другог, читаоцима препуштеним енигматици тумачења мање познатог или сасвим непознатог искуства.

Мишић примећује како је „удео ирационалног у Попиној поезији премален, превише скучен и обуздан” (Мишић, 1963: 126). Његове поетске визије ретко кад да нису сводљиве на своју рационалну суштину; оне се, чак и формалногички, готово увек могу до краја одгонетнути. У овој песми Попа „премаленим” уделом ирационалног заговара једну упитаност над рационалношћу света. Субјект који манипулише кутијама апсолутно је невидљив, недоступан. Одсуство је блиско идеји апсурдног. И, управо, Попино константно постављање загонетке и пружање одгонетке насловом (као кључа за касније саопштену загонетку) сугерише да смисао није у самом решењу песме-загонетке, већ у успостављању веза између видљивог (одгонетнутог предмета или стања) и оног невидљивог (сакривеног ради одгонетања, недостајућег, изгубљеног, вредног, оног

што се тражи онако како га је неко у својој сликовитости видео, како се показао). Због тога је Попина песма *методична* и *методичка*, јер је доступна, задата, али и подржана интенцијом самог аутора да се одгонетне и у томе доживи. Циклус о малој кутији грађен је на иманентнијој форми загонетке, оној у којој алегорију треба расветлити, али је заустављена баш у моменту када нам, чинило се, није довољно дато да одгонетнемо. Предмет одгонетања (свет) није скривен, он је дат, као и поље у коме је првобитно смештен (кутије). Питање је суштинског карактера – *где?*, односно *још ли?* – тиме што се питамо где је.

„Далеко у нама” – далеко од децје рецејције?

Песме у циклусу „Далеко у нама” (Попа, 1997: 47–76) најпре се тематски одређују као љубавне. И у свим песмама извршена је својеврсна метафоричка замена где се унутрашњи духовни простор приказује „помоћу материјалних реалних простора и њихових односа” (Попин, 2005: 204). Због тога је и оприсутњено тело одраз дубљег стања које настаје у духовној размени са вољеном женом. „Лирски субјекти су у могућности да се крећу по својим телима, да прелазе из једног у друго” (506). Тако би трагом оваквог поетског кодирања свака од песама циклуса могла бити протумачена.

Поступком померања *унутра* – *своља*, *духовно* – *физичко* дочарава се непознато и неопипљиво. За читаоца који би желео да разуме целину песама овог циклуса важно је да усвоји премисе односа два љубавна и/или људска ентитета. Без овог предуслова, који није недостижан већ у раној доби када деца почињу да се интересују за међуљудске љубавне односе, песме остају драгоцене и спознатљиве за младог читаоца на нивоу појединих фрагментарно развијених метафора и песничких слика.

У циклусу „Далеко у нама”, као и у осталом делу селективног корпуса песама које узимамо као одговарајући за наставну интерпретацију, песнички поступак десубјективизације упоредив је са већ помињаним поступком код Душана Радовића,

наравно са различитим идејним исходиштима. Приметно је да је „урбанизовани пејзаж” симболички простор из кога се повукао човек. Простор не служи човеку, већ стварима – „њима заробљен, човек им предаје свој идентитет, ствари делају (човек остаје у другом плану иако свеprisутан) и граде свој посебан свет” (Јовановић, 2000: 115). Статус човека и амбијента и начин на који је он присутан или одсутан из њега представљају кључ декомпоновања смисла сваке од песама „Далеко у нама”. Наиме:

Необично попуњавање простора предметима на које су пројектовани људски квалитети – одуховљавање предмета – ствара исконструисани (халуцинантни) амбијент. Уколико је „мера отклона од оригинала мања, утолико нови облици више подсећају на полазне: *Дуж наџих ребара / Уличне свећилке / Свлаче хаљине*. Ако је, пак, мера отклона” већа, налазимо замишљене конструкције оформљене у људском духу и фантазији и туђе самој „грађи” (115).

Дакле, унутар комплекса човек – амбијент разазнаје се извесна правилност која треба да буде узета у обзир када је реч о избору песама овог круга. Али и када песма за наставну интерпретацију буде одабрана, начин методичке обраде текста зависиће од „близине” амбијента и самог човековог *ојрисуйњивања* у њему.

У наставку биће анализирана једанаеста песма циклуса и узета као парадигматична за њега. Наиме, песма спада у сложеније по својој некохерентности песничких слика које читалац треба да повеже, али на нивоу самих песничких слика песма се разазнаје по метафорама које су грађене на транспарентним и симетричним аналогијама. Видећемо на који начин би овај однос метафора и аналогија, са једне стране, и саме некохерентности у грађењу чврстог смисла целине песме, с друге стране, могао да утиче на младе читаоце, те је стога и постављено питање да ли је циклус „Далеко у нама” – далеко од дечје рецепције.

Једанаеста песма¹⁰⁶ је без наслова, као што је то и других 29 песама циклуса „Далеко у нама”, чиме је избегнут поступак одгонетка – загонетка, па само именовање песме неће помоћи у одређивању њеног тематског језгра. Читалац је препуштен песничком (и формалном) поступку који се развијао и у песми „Патка”, где је свакој строфи одговарала по једна оделита песничка слика. Сложеност ове четири слике, исказане у четири строфе песме из циклуса „Далеко у нама”, омета опажање заједничке окоснице целине песме. Наиме, тематски ту окосницу чини неименована заједница од двоје људи. У првој строфи људи још нису присутни, иако сигнали њиховог евентуалног присуства јесу предметности које се вежу за људе (куће и џепови). У средишњим строфама песме сугерише се стопљено јединство сигнализирано атрибутот (*најих* ребара), а у трећој се експлицира да је реч о присуству двоје (*два* листа новина). У последњој строфи ово заједништво и даље чини двоје, с тим што су они представљени у односу, дакле, ипак одвојени, да би се посредан додир могао остварити. Тематски, песма би била релативно сводива на љубавну тематику, али би могла и да се односи и на свеукупност људских односа, што сугерише и сам циклус у чијем се контексту нашла. Могао би се лирски глас, из чије перспективе је изговорена песма, доживети као децентрирани субјект који разговара са собом („далеко у себи”), иако су, или управо због тога што су, речи упућене немом саговорнику. Четири песничке слике остварене су богатом тропичношћу исказа: аналогијама (собе – џепови, тело – улица, низ ребара на телу – низ светиљки на улици, уличне светиљке – залазак сунца, рђа вечера – залазак сунца,); метафорама („уличне светиљке свлаче хаљине кржаве”, „рђа вечера”, „два смо листа новина”, „запаљене птице”); персонификацијом („уличне светиљке

106 Одабарану песму из циклуса „Далеко у нама” наводимо у целости због потребе за њеном детаљнијом интерпретацијом: „Куће су изврнуле / Горке џепове соба / Да их вихор претражи // Дуж нагих ребара / Уличне светиљке / Свлаче хаљине кржаве // Два смо листа новина / Сурово залепљена / На рану вечера // Запаљене птице / Из обрва мојих / На кључњаче су ти пале” (Попа, 1997: 57).

свлаче хаљине кржаве”); симболима (птице, крв, црвено, ребро, светиљка, кључњаче) и епитетима (*јорки* џепови соба, *сурово* залепљена) (ауторско истицање).

Аналогија се и овде показује као најпродуктивнији поступак на коме се заснива метафоричко сликовито мишљење где читалац треба да повеже два удаљена појма, најчешће по сличности. Успостављањем аналогије по сличности између соба кућа и џепова панталона омогућено је да се развије шира и динамичнија песничка слика – ветрова који претражују „џепове соба”. Оваква аналогија је затвореног типа, односно дата су оба члана аналогног односа (*metaphora in presentia*). У истој песми могу се уочити они метафорички изрази који траже, а то је својство поменуто „надреалистичке метафоре”, да читалац пронађе аналогон споља, изван текста, најчешће реалистичког порекла, те бисмо ове аналогоне именовали као отворене (*metaphora in absentia*), а тада је, у ствари, реч о асоцијацијама, које су мање или више интенционално дате.¹⁰⁷ Таква је метафора исказана сликом „запаљених птица”. Њу бисмо могли растумачити на основу својства да „излећу” из обрва и падају на кључњаче ономе коме се обраћа лирски глас. Асоцијације могу бити разнолике: љубавна тематика сугерише да је реч о пољупцу или, свакако, гесту нежности, облик обрва подсећа на птице са којима се оне пореде, док атрибут „запаљене” води ка интензитету размењеног осећања. Метафора „рђа вечера” се расветљава далеко лакше уколико се повеже са сликом из претходне строфе. Промена боје светиљки одговара „свлачењу” хаљина или задобијању „рђа вечера”.

Проблеми у разумевању/интерпретацији у конкретном случају настајали би услед извесних ометајућих фактора: 1) неспособност читалаца да се одвоје од конкретизованих значења и пређу у сферу апстрактнијих категорија и пренесених значења према начелу аналогије; 2) немогућност да се на идејном и тематском нивоу песничке слике кохерентно повежу у целину једне

107 Две структурално различите врсте метафора су појашњене у теоријским поставкама емпиријског квалитативног истраживања које следи.

песме; ученик разуме и доживљава појединачне песничке слике и с њима метафоре (аналогije унутар и изван њих), али локализовано; није способан да синтетично обједини песму, већ се она у свести читаоца јавља као фрагментарна хрпа утисака и песничких слика;¹⁰⁸ 3) инертност имагинације – недоживљавање сугестивних песничких слика следећи асоцијативни ток мисли у акту читања.

Айсурдно гечје њозоришће – ијре, крјице, косји

Принцип комуникације између субјекта и објекта у *Кори* је у већој мери „конвенционално емоционално обојен” (Крњевић, 1991: 344), што уосталом представља први ефекат десубјективизације песништва какво се среће у „Списку”. Десубјективизација у рецепцијском смислу даје утисак емоционалне суспрегнутости. Нијанса емоционалне суспрегнутости свакако јесте скривена за већину просечних читалаца, али и сазнатљива посредно путем интерпретативног вођења уз помоћ компетентног другог који је способан да повеже читаочево непосредно животно искуство са симболичким разменама унутар амбијентално постављених чинилаца. Имајући у виду могућности такве читалачке условности, тежиште наставе биће премештено на оне метафоричке и сликовите аспекте текста који су примари у песничком изразу Попине поезије. Лирски субјект Попине

108 Милија Николић на више места у својој *Методологији наставе српског језика и књижевности* скреће пажњу на веома битан проблем који се јавља у настави књижевности, па према томе и у овој интерпретацији, тачније у предстојећем емпиријском истраживању које, да би испитало и „расклопило” ученичко разумевање сложене метафоричке песме, доминантно користи поступке анализе, трудећи се да не занемари и синтетички приступ тексту. Наиме, Николић конструктивно предлаже: „Тако је искључиви аналитички приступ књижевном делу срачунат да се оно боље упозна и поуздано процени. Али се искључиво аналитичким поступањем не постиже та сврха, јер долази до неслагања између конвенционалног средства и оригиналног циља. Кад појединости замагле целину, онда се циљ изгуби у методолошком беспућу. Спас је у поступању које постиже сврху, управо у примени аналитичко-синтетичке методологије” (Николић, 1999: 215).

поезије у прве две збирке се приказује „као једна од могућих безличности, аперсоналности у свијету чији је основни принцип игра” (345). Иако је та игра „судбинска”, па би томе одговарала „метафизичка” стремљења песничких ентитета, Попину поезију младим читаоцима приближава уобличење поетских гласова из перспективе игре, конкретног и чулног.

Да би се Попа разумео и као песник за децу и младе, могуће да није нужно порекнути или превидети тачно примећену дескриптивну ноту да нисмо имали „тако мрачног, тако тамног” песника (345). Атмосфера света дела намењеног деци не треба само да увесељава, односно да позитивно зрачи, већ осећања које подстиче песма могу бити и сложенија. Пошто су сложени односи света дела, као и атмосфера и осећања која они покрећу у све-прожимајућем односу, није искључено да ће конкретни читалац препознати само један део сугестија које упућују на свет дела, а у читалачком доживљају биће формирани односи (уосећавање) само према једној скупини осећања која су садржана у делу.

За циклус песама „Врати ми моје крпице” важно је разумевање ултимативно монолошке позиције говорног лица које је учесник у игри размене поседованог („крпице”, играчке и друго). Реч је о „неусловљив[ој], непознатљив[ој] гротескн[ој] дјечј[ој] игр[и] с крпицама” (346). Када се игра поквари и престане због незадовољства играча („Нисмо ми једно за друго” и „Ништа нема од игре”, Попа, 1997: 116), глас који разоткрива своју перспективу уједно је и једини повлашћени субјект поетске ситуације о којој објективно као читаоци не можемо судити. Млади читалац се може поистоветити са сваком животном искуственом приликом у којој је био разочаран и емотивно оштећен („Врати ми своје крпице / Ја ћу теби твоје”, 120; „Шта је с мојим крпицама / Нећеш да их вратиш нећеш”, 114). Непосредност говорног исказа (на пример, „Бежи чудо”, 116; „Не шали се чудо”, 120) повезује телесно конкретне и апстрактне елементе развијајући пренесена значења о емоционалној повређености појединца. У појединим песмама циклуса преовладавају изразито „мрачни” тонови, али уједно и типично лирско казивање отворено за уосећавање и разговор о томе.

Још гротескније, али и више измештено из било каквог искуства може бити доживљен циклус песама „Кост кости”. Цео циклус,

односно дијалог двеју костију, представља узбудљиво психичко сведочанство о узалудности и немогућности да се направи било какав искорак из датог егзистенцијалног простора, односно у њему се пева о неизменљивости предодређене судбине и о катастрофичној извесности изментаљских покушаја (Тешић, 1997: 229).

Сви покушаји костију да се домогну „коштане вечности” завршавају се неуспехом. Због тога једино што двома костима преостаје јесте разговор о немогућим могућностима. „Језик постаје њихова једина могућа егзистенција, а причање једини модус живљења” (Вошковић, 2003: 63). У „Врати ми моје крпице”, али и другим по гротесци и апсурду сродним песмама, попут оних у циклусу „Кост кости”, јавља се „антиномиј[а] као темељн[а] сли[ка] света” (Первић, 1991: 350). Следствено томе, песмама циклуса „Кост кости” би требало методички приступати разазнавајући два говорна лица – кости, чији разговор се смешта у различите „егзистенцијалне” ситуације и просторе. Апстрактни след исказа по коме прво говори једна па реплицира друга кост, и обрнуто, могао би бити додатном методичком интервенцијом разложен. Као пример тога биће узета седма песма циклуса („На крају”, Попа, 1997: 103):

А кост: *Косџ ја косџ џи / Заџџо си ме љроџџала / Не
видим се више //*

Б кост: *Џџа је џеџи / Проџџала си џи мене /
Не видим ни ја сеџе //*

А кост: *Гџе сам ја саџ //*

Б кост: *Саџа се више не зна / Ни ко је љџе ни ко је ко /
Све је ружан сан љраџине //*

А кост: Чујеш ли ме //

Б кост: Чујем и шебе и седе / Кукуриче из нас кукурек¹⁰⁹

Из самог дијалошког структуралног уређења текста намеће се методичко наставно уобличење у коме се текст чита/изводи као замишљено апстрактно дечје позориште. Атмосфера гротеске и, с тим у вези, егзистенцијална језа и нихилистички призвук који за одраслог читаоца доминира и представља срж ових песама, за младог читаоца представља извор хуморног и лудичког. „Шта ћемо кад пси наиђу / Они воле кости // Онда ћемо им застати у грлу / И уживати” (98).¹¹⁰ Уколико се коначно разумевање песама „Кост кости” задржи на појавности гротеске, хумора и ироније, резултат није у супротности са естетским учинцима текста, али не нарушава ни рефлексивне основе.

Груба комика, црнохуморна, са две димензије које обухвата, фарсичном и трагичном, незаобилазни је састојак како Бекетове драмске архитектуре, тако и Попиних сугестивних, наизглед алогичних и парадоксалних песничких слика и метафора, које су, међутим, читљиве и многозначне (Bošković, 2003: 65).

У песмама „Кост кости” „коштана авантура протеже се у више просторних сфера” (Bošković, 2003: 62). У песми „На сунцу” кости су се нашле ван тела, осунчане и ослобођене од меса коме су припадале и које им је припадало („Ја никад нисам марила месо”, Попа, 1997: 99). Кости воде разговор и под земљом где схватају да ослобођење као такво не постоји, увек су везане одређеним обавезностима постојања („Мишић таме мишић меса / На исто ти се хвата”, 100). Чак и кости имају стрепњу, страх и њих вребају опасности, јер пси воле кости.

109 Стихови у целини гласе: „Кост ја кост ти / Зашто си ме прогутала / Не видим се више // Шта је теби / Прогутала си ти мене / Не видим ни ја себе // Где сам ја сад” (Попа, 1997: 103).

110 У циљу игроликог овладања и методичког заснивања песме, стихове бисмо образложили на следећи начин – А кост: *Шта ћемо кад пси наиђу / Они воле кости*. Б кост: *Онда ћемо им застати у грлу / И уживати*.

Међутим, и оне су кобан предмет у грлу пса. Најпосле, кости могу сасвим преузети улоге свог пса или жртве („Умеш ли ти да лајеш”, 101). Може се закључити да је у овим песмама, као и начелно, простор код Попе „дефинисан и одређен, и све што о њему сазнајемо, сазнајемо путем сугестивних, јасно представљених светлосних ефеката” (Bošković, 2003: 62). Попине песме из „Кост кости” садрже две и у суштини супротстављене идеје које би разумевање читалаца требало да обухвати. С једне стране, кости су оличење бекетовске „упорности постојања”, с друге стране, нихилистичка идеја и бесмисао тог истог постојања које се не може осмислити ни идејом о ослобођењу или промени простора битисања. Заиста млад читалац би неизоставно поједностављујући рекао да су кости смешне или да воде смешне разговоре. Побегле су из тела да буду слободне како би радиле оно што иначе кости не могу да раде, али ни то им није успело јер не знају куда су кренуле. Могли би бити наведени стихови илустративни за идеју губитка смисла, апсурд и гротеску: „Куда ћемо сад // Куда бисмо никуда / Куда би две кости иначе” (Попа, 1997: 102), или: „Кост ја кост ти / Зашто си ме прогутала / Не видим се више // Шта је теби / Прогутала си ти мене / Не видим ни ја себе // Где сам ја сад” (103).

Песме из циклуса „Игре” се представљају као „панорама егзистенцијалних ситуација” (Lalić, 1988: 13), али и сложена метафора „дејственог бесмисла, прихваћеног као смисао, озакоњеног као диктат понашања” (14). Основни пут у разумевање ових песама јесте путем компаративног успостављања разлика (и сличности) између евентуалног упутства / објашњења за безазлену децу и оног облика и садржаја који песма остварује. Управо та очевидна разлика настаје услед дејства песничког изражајног језика и ствара поетску потентност и смисао онеобичавања. Уместо да се субјект сакрије било где у реалном простору, песма „Жмурке” објашњава да се игра одвија тако што се неко од некога сакрије под језик или на чело, док га овај тражи под земљом или у трави, али га тамо свакако не налази. Озбиљност и апстрактност целој песми даје завршни

стих („И тражећи њега изгуби себе”), те је једино могуће у тумачењу потражити пренесена значења смештена у појединачном читаоцем, више или мање, скромном искуству.

Од песама које говоре о парадоксалним играма, крпицама и костима није тешко замислити апсурдно дејче позориште (лутака). Уз то треба призвати у сећање авангардно и мултимедијално дело *Собарева мејла*, премијерно изведено 1923. године за које су текст написали вођа српског надреализма Ристић и авангардиста Растко Петровић. *Собарева мејла* је једночинка у којој се изводи балетска гротеска, „али иновативним језиком авангардног перформанса”. Ово дело говори о грађанској породичној драми – дакле, „банални сценарио холивудских сапуница о брачном троуглу декомпонују два атипична јунака: мрав и дете” (Sretenović, 2016: 109).

Идеја апсурда колико год била недоступна младом читаоцу до одређеног узраста не одражава се негативно по целину разумевања песничке сликовитости и других стабилних исходшта у процесу читања. „Читав циклус је једна проширена метафора бесмисла стремљења и акције изван задатих координата – које иначе могу бити једнако бесмислене, али су освештане, стабилне” (Lalić, 1988: 15).

Ученичка рецејција поезије Васка Поје – проблем примерености¹¹¹

У истраживању које следи испитиваће се рецејција текста за који важи статус неприпадности и „непримерености” корпусу поезије за децу и младе. Тај статус обично се оправдава

111 Део истраживања и дискусија резултата истраживања објављени су у часопису MARE – *Malta Applied Research in Education – A Journal of the Malta Educational Research Association (MERA)* у тексту „Modification of the Horizon of Reception” (Marković, 2020). Истраживање је рађено у оквиру пројекта SCOPES (IZ74Z0_160511) у су-огранизацији Учитељског факултета у Београду, Филозофског факултета у Београду и Swiss National Science Foundation.

нивоом апстрактности текста насупрот узрасту или чињеницом да одређени аутор није номинално писао тај текст за децу. У истраживању имамо у виду активну категорију ученика читаоца савремене поезије прогресивне рецепције, дакле онога који би могао бити упућен на савремену поезију која примарно није писана за децу и младе или насталу уз свест о поштовању и дораслости свог младог читаоца. Хипотеза је да она поезија која примарно није стварана за „наивну” свест детета одговара његовом мисаоном ангажовању и тиме поспешује узрасно очекивано разумевање језика, текста и света уопште.

Рецепција авангардног песничког текста зависиће, осим од разумевања основних садржинских чинилаца интерпретације, и од учениковог разумевања пренесених значења текста. Опште усвојен интердисциплинарни научни став полази од сазнајне функције метафоричког мишљења и указује на важност метафоре у процесу концептуализације слике света (Klikovac, 2004); метафора је један од организационих принципа човековог појмовног система, а метафоричко мишљење се развија и пре стадијума формалних операција (Genter, 1983; Alessandrini, 2017; Winner, McCarthy, Gardner, 1980; Wojcik, 1983; Лазаревић, Стевановић, 2013, 2018). Поетска метафора представља најсложенији облик преноса значења, што у подручју истраживања рецепције књижевног текста представља тежишно питање (в. Pinto, Melogno, Piceto, 2011). Поетска метафора јесте израз субјективног виђења света и увек је условљена контекстом. Њене главне конститутивне особине се одражавају на разумевање читаоца. Управо разумевање могућих значења поетске метафоре олакшавају контекст целине текста или његових делова и читаочево субјективно доживљавање, тј. оно што у метафоричком склопу побуђује „унутрашњу имагинацију” интенционално датих чинилаца.

Дакле, спектар значења које дете-читалац може да присвоји у метафоричком преносу није узак, па многи дететови одговори могу бити прихваћени као релевантни. Међутим, није ни безграничан и увек оправдан субјективним доживљајима

појединца и аутономијом читаоца да свако на одређени начин разуме текст. Фос (Foss, M.) уводи појам „резонанције” метафоре – то је тенденција да се њено значење шири и да се привлаче друга поља значења. Под одредницом „метафора” помиње се епифора и дијафора; епифора као фактор метафоре упућује на шире семантичке контексте и имплицира нова значења, а дијафора тежи да концентрише значење метафоре на један „унутрашњи фокус”, те тако песма у којој је метафора употребљивана добија предметну реалност. Између епифоре и дијафоре постоји стална тенденција да шире и сужавају значење метафоре, што јој даје снагу деловања (RKT, 1985). Поетска метафора се истиче као једна од три облика метафоре као сложене метасемантичке способности која се односи на значења и њихове реципрочне односе. Механизам мишљења у метафори се заснива на преносу структуре једног конкретног поља/појма/домена који је познат, чулно сазнатљив и конкретан на друго поље/појам/домен који није познат, апстрактан је и чулно несазнатљив (Lakoff, Johnson, 1980; Lakoff, 1993). Појава овог примарног (који је познат) и циљног (апстрактног који је сазнајно теже докучив) домена јавља се у релативно симетричним релацијама, односно, по принципу аналогije унутар саме поетске метафоре. „Аналогије нам помажу да појаве и односе које не можемо непосредно доживјети и које нису саставни дио наших искустава повежемо са нечим што јесте дио искуства, са нечим што бар у одређеној мјери већ разумијемо” (Павловић, 2017: 34). Због тога „можемо рећи да су аналогije један од посебно ефикасних начина примјене дидактичког принципа систематичности и поступности” (36). Тиме сложени аналошки односи представљају пут у „читање” вишезначних поетских метафора, а читав процес тумачења песничког текста богатог фигурама пренесеног значења начин да се развија апстрактно мишљење које је углавном метафорично. Све ово ставља у средиште пажње децу и младе код којих је апстрактно мишљење тек у повоју и саму метафоричност песничког израза који се усложњава (в. Pollard, 2003).

Методологија

Циљ истраживања јесте да испита рецепцију савремене поезије код ученика млађих разреда основне школе (који имају око 10 година). Полази се од теорије рецепције (Х. Р. Јаус, Р. В. Ингарден, В. Изер) и концепта „спиралног курикулума” (Ј. Дју, Ј. С. Брунер) а тежи дефинисању оних фактора и трансформација који омогућавају њен пријем на одговарајућем узрасном нивоу. Квалитативни аспекти рецепције ученика се разматрају на поезији која узрасно није намењена деци, већ одраслима.

Испитивање је спроведено код 18 ученика две београдске школе. Ученици су испитивани на самом крају првог циклуса образовања при чему је одабран пригодан узорак. Они су изабрани према сопственој жељи да буду интервјуисани и самостално исказаном начелном интересовању за књижевне текстове. Из узорка су изузети ученици који имају тешкоће у учењу и похађају наставу према индивидуалном образовном програму. Испитаници су најпре самостално читали песму „Патка” Васка Попе¹¹², затим су испитивани у форми индивидуалног полуструктурираног интервјуа. Имали су могућност да читају текст онолико пута колико покажу жељу или потребу. Касније током интервјуисања испитаници су такође могли да користе текст кад год им је био потребан (текст се налазио испред испитаника), а од стране самог испитивача били су континуирано упућивани на коришћење текста како би дали што дефинисанији и садржајнији одговор или отклонили евентуалне грешке у разумевању прочитаног. У појединим случајевима исказивали су жељу да им испитивач прочита текст. Интервјуи су вођени уз стално коришћење текста, тзв. методичко поступање „враћања на текст”. На основу вођеног полуструктурираног интервјуа било је могуће извршити квалитативну анализу транскрипта интервјуа. Урађена је тематска и садржинска анализа транскрипта индуктивним путем уз коришћење програма за квалитативна

112 Цео текст песме је приложен у фусноти 105, као и у прилогу на крају књиге у оном облику у коме је био предочен испитаницима током испитивања.

истраживања MAXQDA 12. Посебно су разматране стилске, синтаксичко-лексичке и идејне особености текстова у односу на рецепцију са фокусом на употребљене метафоре. Издвојене су следеће јединице анализе: 1) метафора „немир вода”, 2) метафора „трска која мисли”, 3) метафора „огледала”, 4) метафора „огледала да оре”, 5) аналогија трска – човек, 6) аналогија огледало – вода, 7) аналогија орање – пливање, 8) персонификација (за субјекте рибе, патка, трска), 9) алегорија „коб” (оличена у целини песме којом се саопштава туробна егзистенцијална ситуација), 10) сналажење у тексту (аргументовање одговора указивањем на одређено место у тексту на које се одговор односи), 11) предметни слој текста (ученик препознаје основни садржај, репродукује главне чињенице изнесене у тексту), 12) имагинација песничке слике (текст подстиче учениково замишљање и развијање представе коју подстичу песничке слике или други искази у тексту), 13) етички однос према идеји текста – сми-сао „бежања” патке, 14) општи читалачки однос ученика према тексту (импресија). На основу степена разумевања доминантних чинилаца интерпретације текста ученици су показивали спектар могућности рецепције. Предочени су резултати квалитативне анализе транскрипта, и то са фокусом на задатак истраживања: колико ученици и на који начин уз адекватно усмеравање предавача разумеју метафоричка/пренесена значења конкретног песничког текста?

Сама форма интервјуа одговарала је наставној ситуацији по томе што су ученици били вођени кроз текст питањима која су циљала да их подстакну на промишљање нејасних делова и да им помогну у вербализацији мишљења и ставова поводом прочитаног. Ученици су најпре давали самосталан читалачки одговор на питања из методичке интерпретације. Одговарајући тачно на овај тип питања, ученици су, условно речено, самостално долазили до интерпретације. Уколико одговори на питања нису били тачни и засновани на разумевању прочитаног, интервју се настављао низом помоћних питања којима су се ученици додатно мисаоно ангажовали и подстицали да повезују чињенице

у тексту. Самосталне читалачке одговоре испитаника треба условно схватити, јер уколико је испитанику, на пример, једна метафора била расветљена уз испитивачево усмеравање, следећу, која је са њом у вези, могао је лакше да протумачи самостално. Сама форма интервјуа је доследно структурирана као вођени разговор о некој теми. Такође, појединачно разумевање сваке од фигура у овој песми условљено је њиховим међусобним односом и разумевањем у целини у контексту у коме функционишу.

Резултати и дискусија

На основу целокупног вредновања свих елемената ученичке рецепције који конструишу дословне и метафоричке слојеве текста може се закључити да ученици у највећем проценту, самостално или уз вођење од стране другог компетентног лица, тумаче песму. Разговор се развија несметано монолошко-дијалогски са стално присутним радом на тексту. Ученици често саопштавају прва тумачења прочитаног текста одмах након што прочитају песму. Даљи разговор се надовезује на учеников исказ, али је и структурално вођен како би се одговарањем на постављена питања показао учеников ниво разумевања текста, пренесених значења, али још више начин на који се конституише учениково разумевање песничког текста.

Према укупном броју испитиваних сегмената текста ученици у највећој мери показују разумевање песме (График 1). Испитани и касније кодирани сегменти обухватају метафорична и друга пренесена значења, али и сегменте текста који се односе на чињенице и садржински слој дела (испитиван постављањем репродуктивних питања од стране испитивача). Самосталним начином одговарања добили смо 76 посто позитивних одговора на испитиване сегменте текста (без разлике да ли сегменти припадају пренесеним или дословним значењима текста); уз испитивачево вођење ученици су дали 12,3 посто позитивних одговора; 11,7 посто одговора било је и даље нагативно и после усмереног испитивачевог вођења.

Табела 1. Издвојене метафоре и типични одговори ученика у вези са препознавањем метафоре

Начин одговарања	Решавање уз вођење	Неуспело решавање уз вођење	Самостално решавање
Метафора „у боковима својим носи немир вода”	6	3	8
Метафора „трска која мисли”	0	5	12
Метафора „огледала”	4	1	12
Метафора „огледала да оре”	2	4	11

Ученици у највећој мери показују разумевање метафора. Метафоре „огледала” и „у боковима својим носи немир вода”, по ученичко разумевање, најдоступније су метафоре. Најмање разумевани метафорички изрази су „трска која мисли” и „огледала да оре”. Разлог овоме видимо у поетичкој конституцији самих метафора. Ученици показују да боље разумеју оне метафоре у којима се разоткрива директна аналошка веза и где је аналогија очигледнија, на пример по функционалном својству по коме се два удаљена појма пореде. Таква је метафора где су „огледала” и вода слични по томе што можемо да се огледамо у њима. Такође је исти случај и код метафоре „у боковима својим носи немир вода” по којој се пореде таласање воде и гетање тела. По разумевање су теже доступне оне метафоре чије су аналошке везе настале спајањем појма из примарног домена са изузетно њему удаљеним појмом, или са појмом непостојећег/домишљеног својства. На тај начин веза ова два појма није директна већ по природи поетско асоцијативна. На пример, „трска која мисли” и човек слични су по *висини* и *усиравносии* и по томе што се у песми каже да *мисле*, али ова аналогија ученику није очигледна стога што је сасвим песничка.

Попина поезија се превасходно ослања на метафору која чува аналошку везу у себи, стога аналогија као песнички наговештај омогућава докучивост значења. Аналогија се овде

показује као најпродуктивнији поступак на коме се заснива метафоричко сликовито мишљење где читалац треба да повеже два удаљена појма, најчешће по сличности. Оваква аналогичка је затвореног типа, односно, дата су оба члана аналогног односа (*metaphora in praesentia*). Таква метафора се препознаје по израженој инкомпатибилности – „неки необичан, непертинентан предикат присваја се субјекту” (Јовановић, 2000: 112).¹¹³ Резултати показују да ученици овог узраста далеко лакше разумеју метафоре овог типа. У другим песмама могу се уочити они метафорички изрази који траже, а то је својство „надрелистичке метафоре”, да читалац пронађе аналогон споља, изван текста, најчешће реалистичког порекла, те бисмо ове аналогоне именовали као отворене (*metaphor in absentia*).¹¹⁴ „Надоместиви термин одсутан је из дискурса, а инкомпатибилност је имплицитна” (109; в. Којен, 1986). Наравно, и тада је у ствари реч о асоцијацијама, које су опет мање или више интенционално дате. За метафоре из песме „Патка” можемо рећи да су једног и другог типа (*metaphora in praesentia* и *metaphora in absentia*), јер су њихове аналошке везе снажније или лабавије маркиране контекстом (Новаковић, 1997). Наиме, метафора „у боковима својим носи немир вода” представља двочлану метафору која је првог типа, у њу је уписан субјекат (вода) коме се присваја не-обично, непертинентно својство да поседује/опонаша немир. Аналогича између кретања патке и начина на који се помера

113 Јелена Јовановић даје једноставан пример такве метафоре – *Са њела сумрак свлачим* – „Заменом речи *сумрак*, на пример, речју *кајуи* добијамо исказ – *са њела кајуи свлачим*, који мора бити истинит уколико је истинит први исказ, док се, рецимо, заменом речи *свлачим* речју *скидам* може добити исказ неистинит и када је први исказ истинит. Зато је фокус тело, а не свлачим” (2000: 112). Други примери могу бити: „мисли без крила”, „руке се уливају”, „твоје руке цветају”, „шумовита леђа”, „лајаве даљине”.

114 Иста ауторка појашњава поводом ових метафора да је у њима „надоместиви термин одсутан [...] из дискурса, а инкомпатибилност је имплицитна” (Јовановић, 2000: 109). Примери за њу могу бити следећи: када се за појам крв каже „црвена завеса” или „црвени таласи”; пливати – „орати огледала”; плочник – „камени трбух”; лишће – „зелене новчанице”; тањир – „златан круг досаде”; погледи – „плаве и смеђе птице”.

немирна вода овде је у толикој мери изједначила два аналогона да је само разумевање ученика о каквом кретању се ради показатељ успостављене аналошке везе (Пример 1). Ученици су у већини случајева одговарали о чему се ту ради, каткада и имитирајући кретање патке као да „у боковима носи немир вода”.

Испитивач: Како разумеш ово да у боковима носи „немир вода”?

Ученик 1: Ја сам то разумео као да у боковима помера, прави таласе док плива (Пример 1).

Метафора „трска која мисли” је другог, по разумевање, сложенијег типа, јер је појам „човек” или „ловац” или неки други хумани ентитет одсутан из дискурса. Тек аналогија по сличности између „хуманог ентитета” и трске доводи до асоцијације коју можемо прихватити као смисао метафоре. Истина, аналогија по сличности у песми је откривена на директан начин. Речено је да трска „мисли” што свакако само људско биће може да чини, те би свако навођење ученика на несигурно разрешење метафоре ишло у том правцу. Оно што је снажан подстицај за прихватање ове метафоре јесте контекст у коме се она јавља, јер трска поред својства мишљења *сѣиже* патку, што значи да поседује још једно својство – способност кретања/*госѣизања*. Додатне аналошке сличности су имагинативне и тиме произвољне, попут својства *висине*, *ѣанкосѣи*, *ломносѣи*. На овом примеру може бити показано да разлике између главног и споредног предмета могу бити веома велике. „Тако се ствара структурна аналогија између двају предмета који припадају различитим доменима. Она само открива везе, не ствара их. Тврди се да једна ствар јесте што није” (Јовановић, 2000: 108). Значајну улогу унутар аналошког односа има познатост базног домена за испитанике овог узраста (патка, вода, огледала, бокови – и нешто мање – орати, трска), што омогућава директнију спознају циљног домена у сфери метафоричког мишљења. У самој структури метафоре у којој је вода (њена површина) замењена појмом „огледала” више ће обавезивати читаоца да спозна везу успостављену по принципу метафоре *in absentia*. Тесна веза између неискazanог

домена и његовог подразумевања показује да нису све метафоре типа *metaphora in absentia* тешко смисаоно одгонетљиве, већ се у сваком појединачном случају успоставља нова природа метафоричких корелата, односно „фокуса и оквира” (Blek, 1986: 55–77).

У Табели 2. приказан је однос броја испитаника који разумеју или не разумеју дату метафору и број оних који показују или не показују разумевање аналошких односа унутар њима припадајућим метафорама. На пример, било је могуће упоредити број испитаника који разумеју метафору „трска која мисли” и број испитаника који јесу или нису у могућности да објасне аналогију на којој је иста метафора заснована.

Табела 2. Однос разумевања метафора и способност објашњења аналогичности унутар истих метафора

Аналогија у метафори	Разумевање метафоре	Аналогија – образлаже	Аналогија – не образлаже
Метафора „трска која мисли”	препознаје метафору	8	4
	не препознаје метафору	3	2
Метафора „огледала”	препознаје метафору	16	0
	не препознаје метафору	1	0
Метафора „огледала да оре”	препознаје метафору	13	0
	не препознаје метафору	1	3

Резултати показују да ученици који разумеју метафору то чине на два начина: 1) путем контекста и/или 2) тиме што разумеју аналогички однос између ентитета представљених метафором. За ученике који показују разумевање метафоре на оба начина можемо рећи да су сасвим овладали метафоричким мишљењем на том примеру. Овде видимо да је реч о већини таквих ученика (Табела 2).

Постоје ученици који не разумеју метафору, али, вођењем или без њега, разумеју песничку аналогичност између двају појмова (Табела 2). Они показују потенцијал да се њихово мишљење уведе у сферу пренесених значења. Ученици који објашњавају

метафору, али не разумеју аналогију на којој је она заснована, метафору су разумели само посредством контекста, што је такође делимична способност разумевања метафоричког слоја. Прве треба усмерити ка контексту, док друге треба водити у смеру развоја успостављања аналошких веза међу појмовима на стваралачки начин.

Занимљиво је да управо метафора „трска која мисли” има највише испитаника који је разумеју, али не објашњавају аналогију коју интендира (4), као и да највише има оних који овај метафорички пренос не разумеју, али дају објашњење за аналогију човек – трска (3). Искazi тог типа су наведени у Примеру 2 и 3. Ученици наводе особине на основу којих успостављају аналогију, пре чега су јасно уочили да трска у реалности не може да мисли, док ова „трска” поседује способност мишљења што је својствено једино човеку.

Испитивач: По чему су слични човек и трска?

Ученик 2: По стабљици, чврстоћи, висини. По изгледу (Пример 2).

Испитивач: По чему си слични човек и трска?

Ученик 3: Зато што обоје расту (Пример 3).

За метафору „огледала” и „огледала да оре” карактеристично је да не постоји ни један испитаник који препознаје метафору а да није способан да објасни аналогију на којој се заснива овај метафорички пренос, односно да код ове две метафоре ученици показују да разумеју и саме метафоре и њихове аналогије (16/13). Може се закључити да се метафоре „огледала” и „огледала да оре” у потпуности разумеју путем аналогије, а не путем контекста који игра малу улогу у одређивању саме природе њиховог метафоричког значења. У Примеру 4 наведен је исказ који показује на који начин ученик објашњава своје разумевање аналогије унутар метафоре „огледала да оре”, за коју је претходно изрекао исправно разумевање смисла ове две метафоре.

Испитивач: Која је сличност између орања и пливања?

Ученик 4: Како патка њеним ножицама као да бацајује, као да копа рупу неку. Е, тако и орање кад се користе машине, кад се обрађује земља, окопава.

Испитивач: Зашто се каже да патка „огледала оре“?

Ученик 4: *Када узлеће она својим ђерајима ђокреће и када човек оре истио је* (ауторско истицање, Пример 4).

Значајно је приметити да је у последњој реченици исказа у Примеру 4 ученик сигнализирао своје имажинирање песничке слике подстакнуто метафором. Он јасно види патку у покрету и њено овлашно досезање крилима по површини воде.

У целини песма у форми алегорије говори о стварним и измишљеним претњама које нас вребају. Човек је у улози патке, али и ловца (Брајовић, 1997: 100–101). Испитивање разумевања метафоричког слоја текста где је патка пренесени и персонификовани израз за човека није било циљ истраживања јер се претпоставило да би такво тумачење песме преоптеретило интервју и збунило ученике услед присуства других метафоричких значења до којих су ученици вођено дошли. Из тог разлога се у полуструктурираном нацрту интервјуа нису ни нашла питања која испитују тврдњу *џајика је несрећни човек*. Међутим, једна ученица на почетку интервјуа спонтано на прво питање открива разумевање и ове интерпретативне могућности, а у њеном одговору се уочава склоност према тумачењу књижевног текста уопште. Њен одговор у једном свом делу показује недоследност у односу на текст и тиме се показује елемент који потиче од раније научене интерпретације, која је могуће била одговарајућа спрам другог књижевног текста, а коју је овом приликом опонашала (Пример 5). Траг који разоткрива делимичну конструктивност овог богатог тумачења показује се у последњој реченици исказа. Она је посредована интерпретативним искуством и културним прихватањем форми тумачења књижевног текста као (пожељног?) обрасца за разговор на часовима књижевности.

Испитивач: О чему ова песма говори?

Ученик 5: Како сам ја схватила, то није баш патка као патка. Више се описује неки човек, гега се прашином у којој се не смеју рибе, значи он се шета узнемирен, све је тмурно око њега. У боковима које носи немир вода, значи тресе се, није му баш, како да кажемо, није му баш свеједно. *Углавном, ради се о неком узнемиреном човеку који љокушава да љронађе своју љрошлост* (ауторско истицање, Пример 5).

С друге стране, разумевање преноса са „човека” на „трску” показује се као значајно једноставније за већину испитаника. Просто, деца су већ искуствено прихватила подређен положај животиње у односу на човека, док је у њиховом искуству на овом узрасту одсутна свест о томе да је човек у подређеном положају и у односу на самог себе, затим другог човека, или пак у односу на неку другу метафизичку инстанцу. У целини песме развија се алегорија о усуду трагичне патке и „трске” као узрока њене зле коби. Алегорија о коби у директној је вези са метафором „трска која мисли”, јер уколико ученици разумеју да је трска у ствари човек, или ловац како су они говорили, онда им је лако да разумеју алегоричну ситуацију о коби и да ће патка страдати од некога ко „ће је стићи”. Метафора је дакле део алегорије о коби. Занимало нас је у ком су односу ове две стилске фигуре у односу на рецепцију ученика (Табела 3). Упоређујући одговоре дате на питања о значењу метафоре „трска која мисли” (Шта је то „трска која мисли?”) и о алегоричном значењу коби („Да ли је трска/човек претња за патку? Објасни.) добили смо резултате о односу разумевања метафоре и алегорије у песми.

Табела 3. Однос разумевања метафоре „трска која мисли” и алегорије о „коби”

Алегорија и метафора	Разумевање метафоре	Алегорија о „коби” – препознаје	Алегорија о „коби” – не препознаје
Метафора „трска која мисли”	препознаје метафору	11	1
	не препознаје метафору	2	3

Испитаници који разумеју метафору „трска која мисли” у највећем броју такође и откривају алегорију о коби (11). Постоје ученици који препознају алегорију о коби, а истовремено не препознају метафору „трска која мисли”, и обрнуто. Ово значи да међу метафором и алегоријом сличног значења по разумевање не постоји примарно и секундарно, пријемчиво и мање пријемчиво пренесено значење. Закључак је да од индивидуалног својства ученика зависи да ли ће пре разумети метафору, односно алегорију, упркос томе што теоријски алегорија представља проширену метафору. Иако су засноване на истом механизму, разумевању алегорије не мора нужно да претходи разумевање метафоре, што је у супротности са нашим закључком поводом истог проблема приликом једног другог истраживања (в. Марковић, 20156). Једна дословце иста стилска фигура зависи од контекста трансформише, усложњава, редукује, плурализује значења, те ће ова могућност зависити од многих фактора као што су инвентивност ученика, његова способност за маштање/замишљање, креативно и апстрактно мишљење, али и конкретизовања, од нивоа ученикове опште културе и познавања интердисциплинарних и интертекстуалних веза. Од методичког приступа одабраним текстовима, очигледних примера и од јасноће предочавања зависиће успешност упућивања ученика на развој мишљења и откривање уметничког система вишеструко кодираних репрезентативних значења за човека, његов живот и свет у коме је. Тек ако се довољно пута и на довољном броју примера

применио методички херменеутички пут у откривању језичкоуметничког дела може се очекивати самосталнији рад ученика на тумачењу нових садржаја.

Међусобни однос две и више стилских фигура у једном изразу покреће још једно важно питање наставе књижевности – стилистике. У појединим истраживањима указивано је на значај стилистике и стилских фигура у настави српског језика и књижевности, будући да је стилистика заједнички пресек језика и књижевности (в. Јанићијевић, 2009). Такође, примећено је, у програмима за прва четири разреда основне школе стилистици је посвећено мало пажње, предвиђене су само две стилске фигуре: поређење и персонификација. Стилске фигуре стоје у интерсекцијском односу и захтевају кохерентно и симултано усвајање, бар на нивоу спонтаног књижевнотеоријског појма и на том млађем школском узрасту (Јанићијевић, 2016: 348–359).

Табела 4. Однос разумевања метафоре и персонификације у примеру „трска која мисли”

Персонификација и метафора	Разумевање метафоре	Персонификација – препознаје	Персонификација – не препознаје
Метафора „трска која мисли”	препознаје метафору	12	0
	не препознаје метафору	1	4

У табели 4. исказан је однос разумевања метафоре и персонификације које су очигледне у истом стиху „трска која мисли”. Ученици који разумеју метафору „трска која мисли” такође су способни да препознају персонификацију – лику трске су приписане људске особине (12), док четири испитаника која нису препознали персонификацију, у исказу не разумеју ни метафору. Пошто су ове две фигуре исказане у истом изразу, односно овде стоје у интерсекцијском односу, очекивано је да ће њихово разумевање бити у директној вези. Могуће је да дете разуме персонификацију, али не и метафору, док се сасвим

искључује обрнут случај, што је вероватно резултат наставног програма који налаже ученички сусрет са персонификацијом на том узрасту.

Упоређени су и резултати разумевања две метафоре „огледала” и „огледала да оре”, које су у хијерархијском односу. Вода је у овој песми представљена као огледала, а метафора „огледала да оре” указује на сличност пливања патке и орања плуга, која је заснована на аналогiji трага који остављају патка и плуг за собом. Потврдило се очекивање да ученици који не разумеју метафору „огледала” свакако не могу разумети метафору у чијем је она саставу (Табела 5).

Табела 5. Однос разумевања две метафоре – „огледала” и „огледала да оре”

Однос разумевања две метафоре	Разумевање метафоре	Метафора „огледала” – препознаје	Метафора „огледала” – не препознаје
Метафора „огледала да оре”	препознаје метафору	13	0
	не препознаје метафору	3	1

Још нека обележја гечје рецеиције

1) Испитаници имају потешкоће да артикулишу мисли поводом метафоричких слојева текста. Покушаји њихове „наивне” вербализације „наивног” мишљења о метафоричком омогућава напредак и на нивоу развоја и аргументовања мишљења, али и опште комуникације.

2) Разумевање метафоре код појединих ученика праћено је немогућношћу да се мисаоно одвоје од предметног слоја дела и тиме тотализују разумевање у виду буквализације песничког израза. Ово је најчешћи разлог зашто ученици и поред наставничког упућивања не могу да дођу до доследнијег тумачења текста.

3) Покушавајући да тумаче метафору ученици показују могућност децентрације. У конкретном случају то значи да заузимају перспективу патке или трске/човека и говоре „из” те перспективе. Испитаници налазе оправдање зашто је употребљен израз „трска која мисли” за човека, јер тако, по мишљењу ученика, патки изгледа трска или човек. Ученици на тај начин тумаче везу између песничког језика слика и стварне појавности, али рационализујући је. Једном речју, испитују „порекло метафоре” на рационалан начин. Оваква тумачења не морају бити релевантна на нивоу значења литерарног текста, али имају вредност у наставном процесу и омогућавају мишљење и његово вербализовање, јер у основи подразумевају трагање за аналогијама, после чијег успостављања бива конституисан смисао. Иако је позицијом рецепијента тумачење делимично редуковано или удаљено од значења текста буквализацијом песничког израза, оно се приближава разумевању механизма на коме метафора почива, што се може сматрати развојним кораком ка савладавању апаратуре за тумачење текста. Слично томе, могућност децентрације најчешће се јавља уз имагинирање песничких слика, што је активни стваралачки ниво односа према тексту, који и развија имагинацију. У следећем примеру (Пример 6 и 7) истичемо учеников исказ у коме се види да он препознаје смисао метафоре „трска која мисли”. Ту аналогију препознаје по заједничкој експлицитно исказаној особини да ова трска као и човек мисли, али и према имплицитној сличности трске и човека по висини/дужини. Међутим, ученик се не задржава на нивоу откривене метафоре, већ је рационализује аргументацијом. Тиме он хоће да схвати одакле сада потиче употреба те метафоре, односно да логичко-рационалистички разложи „привиђење” које приписује птици.

Испитивач: Ко ће стићи патку?

Ученик 6: Пише. „Трска која мисли”. Али тако патки изгледа човек, пошто је човек једини који уме лепо да мисли, а трска – зато што је човек висок... Као да се види из даљине, пошто је

у мору, види копно из даљине и види човека, али мисли да је трска, јер не може лепо да види из даљине (Пример 6).

Испитивач: Зашто је онда јури?

Ученик 7: Можда због ветра јер ветар гура трску ка патки.

Испитивач: Погледај ову строфу „трска која мисли ионако ће је стићи“?

Ученик 7: Трска која мисли, када је помера ветар, изгледа као да мисли, у ствари је ветар гура ка патки, јер она се приближава док плива. Изгледа као да је јури – у ствари не (Пример 7).

Дивергентни правци тумачења и типичне мисаоне странпутице у процесу разумевања, на пример метафоре, имају своју важну развојну улогу. Метафоричко мишљење се развија преплитањем индивидуалне и социо-културне димензије развоја и на њих се може утицати. С једне стране, стратегије које дете користи у процесу тумачења метафоре, чак и када су у супротности са самим смислом, јачају неке друге аспекте његове имажинације (Vigotski, 2005). С друге стране, наши увиди у њихову разноврсност омогућавају да их разумемо и системски утичемо на развој оних елемената процеса који још нису активни у дечјој рецепцији текста.

4) Сродно предоченим механизмима постоји активна потреба испитаника да буде доследан свом првобитном тумачењу текста без обзира на то што их саговорник суочава са новим чињеницама супротним њиховом разумевању који оповргавају испитаникову/ученикову интерпретацију (Пример 8).

Испитивач: Зашто патку јури човек и да ли ће је стићи?

Ученик 8: Патка мисли као да њу трска јури, у ствари трска само иде где је вода носи.

Испитивач: Што си онда рекао да је трска човек или животиња?

Ученик 8: Е онда могуће да је јури, али видите, можда не јури патку, можда иде истим правцем где и патка иде (Пример 8).

Оваква ситуација ангажује ученика у проблему који жели да реши повољно по своју интерпретацију. У живом наставном процесу оваква „борба за интерпретацију” била би још усмеренија и функционалнија, како за разоткривање кључа по коме дете прима текст, тако и за развој аргументованог мишљења као једне од важних предиспозиција за бављење књижевним текстом. Задатак наставника би био да уводи ученике у проблемске ситуације које налаже тумачење песничког текста. Вук Милатовић овај приступ именује као „проблемски приступ књижевном тексту” (Милатовић, 2011: 322–328) са примарним методичким циљем да нагласи полемички и истраживачки правац обраде текста. У суштини, реч је о основним методичким поставкама у наставној интерпретацији које карактеришу иманентни приступ сваком тексту, па се издвајање такве термилошке одреднице и методолошког приступа може оправдати искључиво наглашеном наставном улогом.

Методичке импликације

Резултати о рецепцији поезије, добијени путем интерпретације песама Васка Попе, Оскара Давича и Александра Вуча и анализе резултата добијених у емпиријском квалитативном истраживању ученичке рецепције, говоре да:

1) ученици показују већи степен разумевања поезије у односу на претпостављени хоризонт очекивања;

2) идејни слој текста се боље тумачи уколико је апстрактна идеја представљена кроз конкретну слику оличену у предметном слоју дела;

3) имплицитно тумачење стилских фигура (уз наставниково вођење) спроводи ученик;

4) ученик доживљава и разуме песничке слике и метафоре, посебно уколико се заснивају на директнијим аналогијама;

5) уколико су метафоре засноване на удаљеним аналогијама које нису директно изречене у тексту, разумевање је теже;

6) и без разумевања аналогије на којој је заснована метафора, ученици могу у одређеном степену разумети метафору посредством контекста;

7) пошто су стилске фигуре у интерсекцијском односу, разумевање одређене фигуре зависиће од разумевања осталих које су са њом у вези, посебно уколико се читавају у истом пренесеном изразу;

8) у рецепцији ученика алегорија и метафора су подједнако захтевне за разумевање – из перспективе ученика нису међусобно надређене/подређене, већ су прожете.

Могући ометајући фактори који се тичу младог читаоца, а који се одражавају на квалитет рецепције су следећи:

1) ограничења у изражавању (вербализовању) мишљења о прочитаном;

2) свођење утисака на конкретна значења без апстрактнијих категорија и увиђања пренесених значења;

3) ученик начелно разуме буквална и пренесена значења текста, али их „држи” строго одвојено, не уочавајући њихову везу;

4) тумачи пренесена значења, али их делимично редукује покушавајући да осмисли „оправдање” у дословном/буквалном кључу зашто је нешто речено употребом метафоричких израза (*нешто иако изгледа лику из песме*);

5) у ученичком образлагању и разумевању поезије присутан је утицај природних наука које се изучавају у школи где се појаве објашњавају емпиријски и строго логички.

Имајући у виду предочене резултате о рецепцији књижевноуметничког текста могуће је ученике на ранијем узрасту од претпостављеног суочавати са метафоричким и значењским нивоима који из текста происходе, и при томе имати у виду

могуће методичке приступе и ометајуће факторе како би се остварила што успешнија рецепција текста. Истраживање које смо спровели могуће је проширити на друге сличне и поетички сасвим различите текстове савремене поезије, при чему је вероватно да би се добили слични резултати о целокупној рецепцији, али би се открили и други читалачки механизми који су на снази приликом сусрета младог читаоца и текста. Из резултата истраживања, осим већ назначених препорука за наставну интерпретацију овог типа текста, могуће је изводити и разрадити друге научне, стручне и практичне начине рада у настави савремене поезије/лирике.

VI Закључак

I

Поетика надреализма нашла је одговарајући израз и у књижевности за децу и младе, и то најпре у поезији. Надреалистичко поетско обликовање поема у књижевности за децу и младе учинило је да српска књижевност и на овај начин буде укључена у европски међуратни књижевноисторијски ток. Нужно је било преиспитати постоји ли уопште авангардна поезија за децу у континуираном (доминантном) луку с обзиром на особеност њене поетике која се остварује у мноштву диспартних разноликости и истовремено конституише илузију јединствене уметничке обликовности која радо артикулише идеје напредног/прогресивног (испред свог времена) духа. У области дечје књижевности питање о томе шта чини авангардни рад је можда чак и сложеније него у авангардним студијама уопште. Широко узето, авангардне књиге намењене младим читаоцима представљају прекретнице у европској (и неевропској) историји књижевности за децу и младе. Чак и површан поглед скреће пажњу на то да су ове књиге увеле нове наративне, естетске, како књижевне тако и визуелне концепте, и да су управо авангардне поетике отвориле пут модернизацији поезије за децу. Имајући у виду компаративни приступ проучавању литературе за децу и младе, у нашој књижевности репрезентативна књига за именовање категоријом „авангардна поезија за децу и младе” били би *Подвизи дружине „Пеј џејлића”* Александра

Вуча и Душана Матића, и то искључиво аутентично издање које се појавило 1933.

Оправданим се чини истицање надреалистичке поетике као авангардне манифестације у историји српске књижевности која је извршила трајну модернизацију и преобратила традицију писања за децу. У српској књижевности управо у окриљу надреализма настаје модерна књижевност за децу. Реч је о *-изму* који представља модернизаторски пројекат у темељу саме авангарде. У синтези свих одлика авангардне поезије за децу најважнија је њена усмереност ка детету које се разуме сасвим другачије од тога како је њој претходећа модерна разумела дете и његов положај. Авангардно разумевање детета најпре је проистекло из потребе да детету буду саопштене истине на слободан и њему изазован начин.

Између онога што називамо *историјском* авангардом (из међуратног периода) и поставангардом или неоавангардом из деценија након Другог светског рата у српској књижевности за децу постоји директна веза уз извесне значајне промене. Педесетих година дошло је до повлачења директног идеолошког ангажмана, али је остало разумевање детета као дораслог читаоца спремног за детабуизирани теме и „повишен” ниво „саопштавања” естетски релевантно обликоване грађе. У овом пољу одржала се релативно чврста поетичка сродност међу делима, која и омогућава њихово упадљиво истицање као авангардних тековина за децу и младе. Авангарда долази до поезије за децу иманентно – путем поетичке потраге, те књижевноисторијски – путем развоја сродне традицијске линије која не обитава међу непосредним савременицима и доминантним поетикама свога доба. Није само „књижевна политика” и њој одговарајућа поетика прогреса заслужна за подстицајни рад у обликовању децјег гласа у литератури. Може се рећи да је подједнаку улогу имала друга, по авангарду снажна и амбивалентна, струја „културне регресије”.

У књижевноисторијском смислу часопис „Сведочанства”, познато је, спада у најинтригантније и свакако најзначајније

авангардне часописе важне за конституисање надреалистичког поимања књижевности и духовности, и, у складу са тим, диференцирања онога што ће се показати као доминантна конституција надреалистичке поетике. Примећен је значај овог часописа за конституисање надреалистичких ставова о детету, породици, друштву и књижевности за децу. Часопис је концептуално афирмисао артикулацију дечјег погледа и гласа кроз заступљене дечје цртеже и приче о сновима, жељама, страховима или кроз исказе у којима ученици кажу своје разумевања појмова. „Сведочанства” ће приказивати стваралаштво деце као подједнако релевантан књижевни одговор на тематске оквири које успоставља из броја у број. Такође, сами авангардисти ће писати краће и дуже приче и фрагменте који се баве њиховим личним детињством или дечјим погледом на различите догађаје или појаве. Затим су странице часописа омогућиле појединим ауторима да у форми есеја или приче искажу више о присутној теми детињства, уједно истражујући могућности посматрања и разумевања света уз помоћ поимања свести детета. Издвојени дечји радови, било литерарни било ликовни, откривају не само заинтересованост за појединачни глас, перспективу и положај детета у ширем друштвеном и историјском контексту већ и разумевање, гледање и осећање специфичне дечје индивидуалности. Из ових текстова надреалисти, као уредници или читаоци, могли су да упознају и савлађују елементе приповедног или лирског заступања дечје перспективе. Када, пишући сопствене текстове, конструишу ликове деце или ауторске приповедне инстанце које су дечје, они се на одређени начин приближавају књижевности за децу и инструктивно стилски „вежбају” заступање те позиције у тексту. Од таквог рада највише користи су могли имати Александар Вучо, Оскар Давичо, Душан Матић и Марко Ристић.

У основи, истражујући експлицитне и имплицитне поетичке ставове, али и сâм песнички текст, издвојиле су се одређене одлике авангардне поезије за децу и младе. Током међуратног раздобља врши се модернизација у оквирима целокупног

књижевног поља. Критеријуми по којима се поезија за децу препознаје, а који се у случају авангарде прекорачују су: критеријум намене, узраста, рецепијента/читаоца, једноставности, тематике, перспективе, језика и принципа формално-стилског и изражајног обликовања, као и педагошки и естетички критеријум.

Први комплекс који авангарда на дискурзивном и песничко-продуктивном плану уводи и чини релевантним и у поезији за децу јесте поетски естетизам, који је иначе асимилиован и транспонован кроз све „модернизме”. Други комплекс јесте етички, односно комплекс ангажмана који у поезији за децу са авангардом бива ре-активиран. Надреалисти су одабрали трећи пут у књижевност за децу – који није сасвим ни пут социјалне литературе, али који је и дистинктиван у односу на Винаверову борбу за аутономију књижевности за децу. Наравно, у односу на обе представе надреалистичка поетичка стремљења имају више сличности него разлика, али те разлике су темељне, док су сличности рефлексивне и у случају сродности Винавера (модерниста) и надреалиста ствар високог естетског опредељења свих заједно. Важна одлика која прати дела авангардне књижевности за децу јесте специфичан имплицитни аутор и његова инволвираност у сложен процес писања текста који у себе уграђује деčју перспективу или рачуна са деčјим читалачким аудиторијумом. Због тога је постојан напор поистовећивања са инфантилном позицијом, симулација да са пише за децу упркос знању које никаквом инфантилношћу не може бити поништено. Такође, поезија о којој говоримо била је препознатљива по својој јасној функционалној упућености на дете које треба у социјалном и естетском смислу еманциповати. Авангардну књижевност треба разликовати од текстова који носе информацију без примарног естетског рада и који спадају у едукативне књиге за децу. Оне не могу бити разматране у контексту уметничке, фикционалне мимезе јер нису књиге које путем естетског обликују дете.

Друге одлике авангардне поезије односе се на трагове присуства процеса растакања и губљења миметичке функције уметности, који је отпочео и раније и наставио се са авангардом.

Тиме се отворило важно питање да ли повлачење миметичке функције у поезији за децу представља препреку за рецепцију. Од промене концепта детета и детињства коју са собом доноси авангарда, централно питање књижевне критике битно за конституисање поезије постаје питање комуникабилности – односно разумевања између естетски релевантног књижевног текста и детета читаоца. Ова упитаност о разумљивости књижевног дела свакако се одразила и поетички у песми, те је сваки аутор понудио другачији облик комуникабилности текста и имплицитног читаоца.

Дело блиско авангардној поетици морало је и у себи садржати некакав квалитет широко разумеваног отпора. Претпоставка о томе да карактер отпора поседује свако дело у књижевности за децу није без разлога изречена, па ипак изискује минуциозну потрагу за широко разумеваним пресеком шта то пролази кроз срж надреалистичког уметничког дела што га чини изразом отпора. Теза до које се дошло тиче се идеје да авангардно песничко дело за децу и младе садржи отпор на још један јединствен начин који је уперен пре свега према њеној узрасној намени.

Дете се опет нашло у средишту интересовања јер оно није још увек укључено у свет обавезујуће и учене рационалности. Због тога надреалистички циљ постаје разарање логице, односно измицање логици разума и као испуњење тог циља отелотворење надстварног света у коме се укида антиномија између сна и стварности. Надреализам нуди и технике употребе језика којима би се све наведено могло постићи. Пошто је „одбацивање нагонског и чулног довело [...] до потискивања читаве једне стране људског бића”, детиња подсвест је могла бити доказ и поучни идеал који одраслу јединку позива на духовни повратак на примарно и архетипско постојање тог нагонског и чулног света. Надреалисти су управо могли у детету да сретну отелотворење бића које ослобођено конвенционалних веза стиже до сопствене дубине, јер дете-читалац неупоредиво лакше напушта рационалну основу и прихвата појаву чуда,

него одрасли. Стога, важно место у надреалистичкој естетици необичног имају елементи „фантастичног” и „чудесног”. Надреалистичко становиште не прави јасну разлику између појмова фантастичног и чудесног, што је у складу са њиховим неприхватањем граница.

Иако се може закључити да су аутентична дела авангардне књижевности за децу настајала у специфичној друштвено-културној клими између два рата, теме и идеје које су тада отворене постале су незаобилазне после Другог светског рата у даљем развоју поезије за децу и младе. Према тим темама сваки аутор је нужно морао да понуди свој дискурзивни и поетски одговор.

II

Када су разматрани услови за настанак поезије за децу и младе надреалистичког предзнака могло се констатовати да је њена најважнија одлика постала узрасна „граничност”, што је у складу са флуидношћу позиције читаоца, али и поетичком „граничношћу” текста, односно хибридношћу. Осим што је поетичка прогресија усмерена у погледу читалачке рецепције обликовала конкретне текстове, увела је на теоријском и (ауто)-поетичком плану важно питање према коме је експлицитно или имплицитно требало да се одреди сваки аутор. Због свега тога, о питању важном за поезију за децу оглашаваће се многи значајни аутори књижевности за одрасле који су били упућени на књижевност за децу или су и сами стварали и за тај читалачки аудиторијум. На наслеђу надреалистичког поринућа у дечје афирмисаће се сасвим модерна критичарска полазишта, али и уредничке/антологичарске праксе које заговарају идеју специфичног односа поезије и деце. За модерну дечју поезију су утемељујући и посебно важни текстови Душана Матића „Предговор за децу” и Марка Ристића „О модерној дечјој поезији”. У Матићевом тексту се полази од дубоког неразумевања између деце и одраслих, што се прво огледа на плану језика. Дете не познаје језичке и културне конвенције којима одрасли оперишу

и том неразумевању се одрасли смеју, али ни одрасли у овом есеју нису они који распознају поетичност исказа. Ристићева главна мисао сажима се у идеји да су начело поезије и начело детињства у суштини исто. Афирмише се начело жеље, које је у опреци са репресивним устројством друштвене данашњице. По његовом мишљењу права литература за децу треба да одбаци моралистички и рационалистички карактер. Она мора владати сложености и изграђеношћу савремене („модерне, грађанске“) литературе уопште, која је књижевноисторијским еволутивним процесима задобијена, такође идејним и стилским поступцима, те би одрицање од свега тога истовремено значило одрицање и од једне продубљеније ефикасности за коју је поезија способна. Ристићеви експлицитни ставови изречени у овом есеју о Вучовом подухвату кореспондирају са европском културном климом међуратне поезије.

После Матићеве и Ристићеве интервенције у есејистичку мисао поезије за децу постало је јасно да се поље књижевне борбе премешта и у просторе „невиности“ и да ће и критеријуми поезије за децу морати да се преиспитају, али са више мисаоне и научне скрупулозности, озбиљно и са пуним слухом за разликовне слојеве једног књижевног дела за младе. Бранко Миљковић примећује неодредив (или амбивалентан) положај поезије за децу. Код њега постоји интенција да се општи поетички уметнички ставови у сопственој поезији коју пише за одрасле нужно приближе поетичким рефлексјама о стварању за децу. Миљковићева потреба да се поетика и песнички поступци ипак прилагоде када се ствара за децу шаље важан сигнал о томе да је мисао о поезији за млађу читалачку популацију изузетно недокучива, арбитарна и обликована од стране воље аутора. Флуидно међустање овакве дејче песме, коју Миљковић детектује као њену перманентну одлику, не као рефлексiju само одређеног поетичког типа, није дата у негативном кључу. Према томе, њена амбивалентност, како је Миљковић види, у самој је њеној природи, а не до ауторске инстанце. Код Миљковића је присутно надреалистичко схватање хумора у поезији за децу;

функција хумора није засмејавање, што би значило његову јаловост и аполитичност, већ он у себи садржи вишеструке механизме деловања, попут црног или иронијског хумора. Значајна се чине два захтева која Миљковић испоставља поезији, а која су тешко уклопива у главни ток онога што се именује као поезија за децу: потискивање садржинског слоја дела и тежња ка неразумљивости и „затамњености” као напор да се превазиђу очигледности. Миљковић сматра да песме за децу не треба писати само као песме за децу, јер их не треба потцењивати, већ им дати озбиљна песничка остварења. Постоји неколико најважнијих одлика које Миљковић предлаже у циљу стварања песме за децу, али још више у циљу односа који треба неговати код деце. По њему, песма која има приступ доживљају и разумевању код младих читалаца својим поетичким одликама уједно исцртава и методички пут за писца, читаоца и наставника: 1) Поезија за децу треба да буде таква да дете активно ангажује – „не сме да организује дечју машту”, већ читаоци „у себи” треба да открију таква поетска искуства. 2) Поезија за децу је „чиста поезија” по томе што доследно одбија емпиријску и сваку другу употребљивост и готовост; поезија ни по коју цену не жели да своју игру замени животним ставом, своју досетку унапред датом мишљењу. 3) Деци у поезији треба саопштавати истине „са пуно срца и маште”. 4) Методички приступ песми треба да дозволи младом читаоцу пуно слободе. Песма не треба да сувише обавезује младог читаоца. 5) Дечји песник и учитељ који је рад да остане доследан ангажману „слободне” песме мора да зна да је „непослушност [...] највећа врлина детињства”. Тиме Миљковић омогућава уплив разних табуизираних тема у дечји свет.

Киш се јасно надовезује на Миљковићева разматрања двоструке комуникације између песме која није примарно дечја и која није једино намењена најмлађим читаоцима, као и на однос одраслих читалаца са песмом која јесте примарно дечја, али не само за децу. Занимљиво је да Киш у именовању придевом „дечји” види одређену потребу одраслог реципијента да „сакрије” своје уживање и инфантилност у таквом тексту, што

опет води ка закључку да је реч о потиснутој, али правој природи одраслих читалаца. Скривање долази због тога што инфантилни и наивни доживљај руше углед „озбиљне” особе. Кишово заступање „генезе дечје песме” нема мистификације. Реч је о стваралачком процесу који се представља као пут у току кога настаје песма. Ова релација ка коначном облику текста није једносмерна ни унапред задата, већ увек склона *исклизнућу* у тренутку недовршености при чему се даље развија у песму за децу, или поступком преливања већ наглашеног „суфицита поетичности”. Киш израз „pour les enfants et les raffines” Макса Жакоба афирмише и препушта даљој учесталој књижевној и критичкој употреби у корпусу српске књижевности за децу.

Григор Витез опомиње дечје писце „да се не сме [...] толико приближавати дјетету, колико дијете к себи, али не чинећи насиље над дјечијом природом”. Напомена је занимљива јер говори о уважавању дистанце коју одрасли аутор мора задржавати у свом захвату да се допадне детињем виђењу света. Илустративни су примери којима овај песник поткрепљује развој идеје о „граничној” поезији, односно поезији која није за децу, али би могла постати део њихове лектире. Поред многих тема Витез у есеју „Детињство и поезија” посвећује пажњу разматрању питања на релацији *смисао – бесмисао* поетског текста за децу. Низ је примера који доводе у питање важност смисла, односно истичу важност „бесмисла” као вида комуникације текста и детета. Песник разматра могућности настојања да се одређени текст разуме, да се то разумевање експлицира, као и да се деци прокрчи пут до разумевања уметничке песме путем „објашњавања”. Са приличном скепсом приступа могућностима да се између детета и песме посредује. Када је у питању обрада поезије у настави књижевности, главни циљ треба да се сведе на усмеравања на особине песме које омогућавају детету да „јаче и пуније” песму доживи и у њој ужива. Чини се да је сликовито изражавање, по „методичком” Витезовом мишљењу, главна окосница на којој наставник треба да интервенише код својих ученика који слику треба да запазе и осете.

Радовић превазилази границе дечјег песништва у свим пољима која у специфичном затеченом облику представљају одлике поезије за децу. Он афирмише главне надреалистичке технике писања чинећи извесна одступања и правећи тачну разлику између могућности остварења тих приступа у поезији за одрасле и поезији за децу/младе. Хумор код Радовића кореспондира са надреалистичким поимањем хумора јер има своју двострукост. Он ће проћи кроз неке од заједничких надреалистичких тема и мотива (сан, љубав, смрт, побуна, жеља). Пародија (поетска) се огледа у игровном приступу језику и псми. Преображава се разумевање дечје игре, дететовог света и детета. За Радовића важи да радикално одбацује миметичке поступке. Код њега основна песничка скрупулозност јесте у језику. Користи подсвесне асоцијације, експериментише језиком и спаја неспојиво. Препознат је поступак „обеспредмеђивања поезије” при чему се ствара поезија „која нема никакву визуелну димензију”. Фантастика заснована на простору снова, тзв. „сновна фантастика”, јавиће се као важан утицај надреалистичке на Радовићеву поезију и прозу. Елементи апсурда у песничком, прозном и драмском делу, сродно књижевности какву пишу Бекет и Јонеску, и код Радовића кореспондирају са становиштем да је „природна пријемчивост дечје свести за парадокс и нелогичност”. У његовом стваралаштву доминантна је и симбиоза сатиричног и дечјег; такође и интермедијалност и песнички третман популарне културе и жанровских филмских и других образаца. Њему је важан типографски аспект текста, као што је надреалистима била важна „телесност” текста, с том разликом што је код Радовића визуелност прилагођена сасвим „дечјем” оку.

Радовић поезију гради и на промени и разлици спрам међуратне авангардне поезије за децу. Најважнија одлика која изостаје у поређењу са међуратном поезијом за децу јесте њена идеолошка позадина на чијем фону су сви други односи и слојеви дела изграђени. Намеће се захтев за једноставношћу. Радовић се дистанцира од надреалистичке „безмерности”, афирмишући

сажетост, концизност и заокруженост мисли као пожељних особина текста за најмлађе читаоце. Тиме се активира препозната компаративна нит Радовић – Попа. Пресудно реализовање Радовића као песника за децу јесте у његовом отклону од херметичне модерне песме.

Значајна су још најмање два подухвата која афирмишу поезију авангардног предзнака и уједно поезију која прекорачује границе своје намене – антологија Боре Ћосића и избор поезије млађих југословенских песника Александра Петрова.

Бора Ћосић 1965. године чини својеврстан антологијски експеримент чију ће вредност потврдити апсолутна афирмација и књижевноисторијска естетска валоризација младих песника за децу. Ћосић у свом чувеном предговору износи предлоге за један могући избор поезије која није писана за децу, али би могла наћи место у овој антологији. Ипак, такав предлог у самој антологији не реализује уврштавањем управо тих текстова које предлаже. Какав статус завређује Ћосићева интервенција учињена у предговору којом се задире у област „граничне књижевности”? Да је такав корак у предговору предложен заиста и направљен, антологија би постала незнатно другачија, односно радикалнија. Овај избор унутар антологије није направљен јер се у том случају не би бавио радом унутар једне познате књижевности за децу, већ би морао (пре)дефинисати, не само канон, већ и читаву књижевну област стваралаштва за децу. На тај начин овај алтернативни избор „аутора који нису само и искључиво писали за децу или који су у свом писању тек нехотице погодили дух (модерне) дечје песме” долазе као продужетак и модернизација већ предузете антологичарске модернизације која је „осунчала” канон. Циљ учињеног избора у антологији није био да се састави књига „граничне” поезије каква је била остварена у већ поменутом француском издању. Ћосић сасвим свесно раздваја два циља или посла која предузима – предефинисање дечје песме уопште и одабир дечје поезије за конкретну антологију.

У својеврсном разматрању лектире која би могла предефинисати и преиначавати „дечје” песме, Ћосић указује на пример надреалистичке поезије. Разлог због кога ова поезија не испуњава у већој мери странице једне овакве антологије песама за децу, Ћосић најпре издваја ласцивност и питање „ограничења” вишесмислености. Надреалистички текстови пружају „спектар смисла”, те је читалац принуђен на сталне изборе значења након чега се као последица испоставља конфигурација смисла по вољи читаочевих избора. За ово истраживање било је изузетно значајно Ћосићево помињање поеме „Детињство” Оскара Давича и циклуса песама „Игре” Васка Попе у контексту текстова литературе за децу. За поему „природног слухисте” Оскара Давича Ћосић ће њено приближавање дечјем свету видети у садржинским средствима и многим местима у којима „зналачки и неумерено” користи инфантични дух и фразу дечјег арга. За Попине „Игре”, занимљиво, састављач антологије најавиће да смо поуздано у „највишесмисленијем” дечјем свету. Песме циклуса „Игре” се млађем узрасту приближавају сведеним и чистим језиком, језивим хумором који је могуће „без зазора читати деци”, као и „општа температура” „краткосложених радова те језовите поеме” – закључиће Ћосић. Попине песме носе „разносмернији” хумор и тиме нови квалитет у поезији за децу. Тај „језовити” хумор није непознат у српској књижевности за децу.

Ћосићев предговор јесте додатак или наставак вишедеценијске поетичке и књижевноуметничке суптилне списатељске праксе, а на моменте и научно-есејистичке расправе о важном питању „граничне књижевности”, која се не тиче само књижевности за децу и њеног идентификовања већ пре свега поетичког конфигурисања (не)могућег текста без рецепијента са којим би се рачунало.

Књига ђесма млађих југословенских ђесника – лектира за основну школу (8. разред) Александра Петрова представља специфичан избор текуће савремене поезије и лектирну грађу која је имала амбицију да упозна заиста младе читаоце са песницима тада најмлађе генерације који су писали на српском језику.

Већина песника, односно песама, припадају поетикама које су експерименталне како по форми, тако и по садржини, поетикама авангардног односно неоавангардног кључа. За целокупну поезију у књизи Петров ће истаћи да им је заједничка „чежња за истинитошћу” и да модерна поезија постаје нека врста брехтовског „свакодневног позоришта”, као и да се одликује конкрет-ношћу. Конкретност текста у првом слоју омогућава позитивно читалачко искуство, јер конкретно за себе веже препознато и неочекивано појављивање добро познатог (тривијалног, свакодневног, безвредног, не-културног, не-репрезентативног) појма на месту где се то не очекује. Из ових натукница се развија читав низ поетичких одлика последичних по комуникативност поезије и њену пријемчивост према аудиторијуму који приређивач има на уму. И ако је назначен разред (узраст) коме је лектира намењена, приређивач избора у основи и самим избором проблематизује такву врсту посла бришући границу између књижевности за младе и одрасле. Поезија овог избора треба да послужи као иницијални прелаз ученика у комуникацију са поезијом уопште. Избор је направљен за први сусрет младих читалаца са савременом поезијом уопште путем званичне школске лектире, „а поезија се никада не исцрпљује у првом и једином сусрету” – уверен је Петров.

Све приказане критичко-есејистичке текстове у овом поглављу ваља прихватити као манифестне књижевне облике у књижевности за децу у једном јединственом непрекинутом хронолошком луку. Разлог зашто их видимо као манифестне облике јесте, пре свега, њихов полемички и аргументативни тон, затим склоност да заузимају мање-више јединствену позицију смелијег односа према читалачким афинитетима детета, другачије речено, да испоље храброст приликом избора дејче лектире. Такође, посебно је вредно обратити пажњу на „потрагу” аутора ових текстова да есејистички или теоријски дефинишу одлике поезије за децу која ипак представља нешто „друго” у односу на књижевност за одрасле. Та свест да је она ипак нешто друго, била је корективни фактор приближавања ових аутора

дететовој читалачкој позицији, али уз сталну тежњу да што више сачувају једнакост поезије за децу и оне која није номинално за њих, каткада желећи да поезија за одрасле досегне инфантилну измештеност оне за децу, каткада хотећи да поезија за децу буде „равна” поезији за одрасле по свим категоријама и одликама.

III

У Вучовим песничким текстовима за децу постоји мноштво одлика (мотиви, теме, идејне, идеолошке интенције, иновације у самом лексичком одабиру и уопште језичком обликовању садржаја итд.) који не кореспондирају са оним што се пре тога сматрало да јесте поезија за децу; а могуће и процесима поетичке редукције и идеолошке ревизије ни данас се не би могло оценити као примерено категорији „поезија за децу”. Томе сведочи извештај дух времена коме се не чини близак Вучов песнички текст.

Одлике Вучовог авангардног песничког текста за децу сумирали смо на следећи начин, при чему смо у први план истакли оне елементе који одговарају општој поетици авангарде за децу, али и све оне одлике које су *differentia specifica* Вучове поетике: 1) У више дела Вучо спроводи транслацију тема о животу потлачених из књижевности за одрасле (социјалне реалистичке литературе) у поезију за децу. У идејном смислу, у највећем делу опуса за децу и младе, Вучо суптилно подучава читаоце о егалитарности. 2) Приказује се дете које се етички ограђује од одраслих. 3) Вучова „естетика ружног” представља упадљиву карактеристику. 4) У поезији развија хумор који сатире „антипоезију” и све што је сентиментално. То је хумор који првенствено припада подсвести и омогућава превладавање сентименталног. 5) Поред умећа изразито лирског обраћања, поседује „класичан” или модернистички дар приповедања. 6) Код њега је приметан следећи парадоксални процес: Вучова поетика се показује као највише генерички раслојена, дисперзивна,

непроскриптивна и ненормативна у текстовима где је песник следио унутарњу доследност надреалистичкој докси у реализацији поетике, те је на снази била етичка заостреност. 7) Када се узме највећи део песничког опуса Александра Вуча, најупадљивија одлика његове литературе јесте поетичка граничност (хибридност) и рецепцијска „граничност”, односно неодређеност у погледу њене узрасне намене. 8) Посебно треба истаћи језичко проширење регистра поеме за децу. То се, између осталог, читава у поетичким крајностима – језику прве помисли и језику песничке лабораторије.

Може се закључити да је имлицитни читалац поезије Александра Вуча плурализован, а не узрасно одређен. Он је потенцијално поливалентан читалац, формиран на истанчанијим принципима, будући зависан од поетских решења у сваком појединачном тексту. То води ка ауторовој склоности да мења песничке стратегије у остваривању коначног поетског резултата, али и да се на различит начин остварује у тексту кроз улогу „имплицитног аутора”. *Нейоуздан имплицитни аутор*, тако својствен надреализму, односно свим оним поетикама које потенцирају значај несвесног у конституисању лирског субјекта, још један је аргумент ове немогуће границе о узрасној подели поема Александра Вуча на оне које су за децу и младе и оне које су за одрасле. На тај начин, зависан од имплицитног аутора, имплицитни читалац Вучових хибридних текстова различито ће остварити своју улогу. Такође, примећује се да је имплицитни читалац код Вуча маскулине структуре, с обзиром на то да је приметна потреба да се пренесе извесно „мушко” искуство одрастања. Лирски субјект Вучове поезије је вишеструко оствариван као нестабилан ентитет због саме надреалистичке поетике из које стварни аутор полази, али и због избора лирског субјекта који је најчешће идентитетски ерозиван услед контекста у којем је смештен, којим се креће и дела, или услед субјективног стања лирског јунака који одраста, пројектује себе као одраслог или се враћа сопственој прошлости, детињству и младости. Такав лирски субјект побуђује и нестабилног имлицитног читаоца који

се може парадигматски пратити кроз Вучов опус. ИмPLICITНИ читалац уграђен у текст постаје ауторов, више или мање свестан, интенционално дат ентитет на коме опстојава слика света.

Емпиријски читалац, као саставни део лирског комуникационог модуса, поседује значајну улогу у конституисању лирског субјекта Вучових поема. Разлог томе јесте најпре у самој специфичности поеме у којој лирски јунак никада није до танчина обрађен, па као такав захтева обраду од стране читаоца при конкретизацији „места неодређености”; на тај начин се обликује дефинитиван лик лирског субјекта. Недиференцираност лирског субјекта потиче и од *нейоузданої имілиційної аутора* (О' Нил) који је својствен оним поетичким принципима који преовлађују код авангардних и надреалистичких песника, којима је важно несвесно/семиотичко као поетички принцип. Вучов непоуздани имPLICITНИ аутор превладава улогу семиотичког у његовим текстовима, највише зарад наративне нити која води ка ангажованом резултату, а који су му потребни јер се тако одређује као аутор за децу и младе. Ипак, у његовом опусу, доследно надреалистичке природе је стално враћање на аутентично лирско, имагинативно и језички бравурозно, што оличавају метафоре, песничке слике и други стилски елементи.

После интерпретације Вучове поезије (и из угла имPLICITНОГ читаоца) јасно је да оно што се сматра поезијом за децу и младе Александра Вуча треба отворити према „граничној поезији” исказаној текстовима какви су *Подвизи дружине „Петі йейлића”* (1933), *Хумор засіало*, „Зарни влач”, *Мастіодоніи* и *Момак и його хоћу да будем*.

IV

Давичово место у конституисању авангардне поезије за децу и младе постаје веома важно због откривања деце и младалачке перспективе у циклусима збирке *Песме* (1938), а највише у самој поеми „Детињство”. Појава ове поеме 1938. долази у књижевноисторијском смислу у веома значајном тренутку за развој

српске поезије за децу и младе. У европској авангардној књижевности за децу тридесетих година долази до врхунца поетике која се од Првог светског рата на маргини развија и у српској књижевности, а резултира појавом Вучовог песништва. Други круг песама Давичо дописује и придружује првом кругу (од 16 песама) 1958, такође на врхунцу деценије у којој су се бурно одиграли књижевни сукоби и модернизација песништва за одрасле и децу.

У есејима аутора јасно искрсавају поетички ставови који су подржали надреалистичку поетику благонаклону према деци и младим читаоцима. Показано је да је Давичо у есејима доследно током свог стваралачког живота разјашњавао сопствено виђење и значење феномена детињства у призми свих других друштвених и поетичких констелација. Може се приметити специфичан однос првог дела опуса и оног потоњег по приступу темама детињства и младости. Резултат који је постигнут у првом делу опуса који конфигурацији сећања приступа путем конструкције и деконструкције, а не путем реконструкције која преовладава у збиркама последње песникове декаде, далеко је ближи поетском пољу књижевности о детињству и младићству.

У читању Давичове поеме „Детињство” треба бити обазрив према следећој правилности: После уважавања аутобиографске позадине, треба да дође објективна „реалност” песме стављањем себе у позицију учесника свега онога о чему пева, док се субјект потпуном искреношћу разоткрива. Аутор се служи легитимном књижевном манипулацијом читаоцем. Аутор и читалац у Давичовим есејима су апсолутне фигуре ако се има у виду интенционална моћ коју Давичо даје аутору, приписујући му је у самим процесима писања и активирања ауторових интенција од стране читалаца у чину читања. У том смислу, у Давичовима есејима који разматрају поступке писања и читалачког доживљавања и разумевања текста (једном речју рецепције) песник интенционално жели да коридоризује асоцијације читалаца и овлада њима. Ипак, Давичо повлашћено место задржава на аутору, не на рецепцији, како је постулирала теорија рецепције.

Претпоставка би била да због преовлађујуће (надреалистичке) експерименталности аутор не води бригу о реципијенту, односно да тражи од свог имплицитног читаоца да му се прилагоди и почне да чита његов поетички наум на сврсисходан начин, не онако како је читао туђе и друго песништво. Ипак, у Давичовим есејима и полемикама преовладава истински напор да опише поетику којом се бави и да у пољу поетских истраживања расклопи естетске и рецепцијске механизме. Приближавање рецепијентским позицијама налазимо и у самим песничким текстовима. У раздобљу настанка „Детињства” песник се држи јединствене теме детињства и младости, затим љубави која следствено ствара „немир” и „бродолом” и скончава у „Хани”, свеокупљајућој фигури (женске) вољене објективности. Реч је о теми љубави која је доминирајућа у модерној књижевности за младе.

Давичо разматра неколико феномена који се очитавају као песнички поступци из позиције аутора и као сугестија читаоцу у његовом доживљају текста. Условно их можемо именовати на следећи начин: феномен „невиности речи”; основно значење и аутометафоризација речи; читаочева асоцијативна очекивања (рима) и ауторова интенција (*арима*); „поступак разотуђења” као отклон од логоцентризма.

1) Основни услов да се превлада реч која је „постала веома услужна” јесте да песник „саопштава себе”, али да би то успео мора остати дете. Што је комуникативност речи већа, њихова естетска димензија је сведенија, и обрнуто, што је естетска димензија доминантнија, уобичајена комуникативност текста се смањује, тачније мења. Песник налази заборављене, необичне, ретке речи или измишља нове, спајајући „неспојиво с недодирљивим”. Дејство речи зависно је пре свега од читаоца, што не значи да дејство одређеног гласовног склопа и споја речи није јединствено бар за већину говорника истог језика. Поводом константне есејистичке тежње Оскара Давича да опише поетичке поступке и поетске резултате, свакако активирање тек конкретним читањем, може се рећи да се у основи тога

крије демистификаторски однос према песничкој уметности. Текст допушта читаоцу ишчитавање у распону раста „сазнања и општег нивоа” читаоца. Под „општим нивоом читаоца” може се разумети низ параметара – од емотивне и интелектуалне зрелости до опште и језичке културе, читалачке и друге искуствености, и тако даље. Ове способности читаоца зависе „од раније постојећих латентних метафора у читаоцу” које у чину откривања ослобађају енергетски набој метафоре песме за читаоца. Доживљавање метафора (оних у песми посредством оних латентних у нама), по Давичовом разумевању, „у стању је да се јави као сазнајна техника и као један поступак синтезе” (Давичо, 1969: 339). Важно је условно истицање једнакости између доживљавања и разумевања, при чему се ова два битно повезана процеса не изједначавају. Доживљавање метафоре као предслов њеног потпуног разумевања у Давичовој интерпретацији подигнуто је на нивоу поступка или „сазнајне технике” и даје могућност да се код читаоца изврши синтеза имагинације, доживљаја, мишљења и предискусивног поседа метафора. Давичо спаја естетику/поетику са етиком, односно идеологијом, јер речи у новим поетским спреговима треба да понуде естетски релевантну и снажну „немогућу” целину, која је резултативним значењима речи сведена на оно што она није (332), супротну оној анестезираној целини.

2) Када се говорило о предусловима да се читалац упозна са поетским супстратом поезије, назначена је важност првог резултативног значења речи. Ако се од првог значења крене даље, свако значење речи после првог биће поетско, остварено као „једна врста поређења, метафоре или слике у односу на ону од које се пошло” (325). Прво значење речи се дешава у друштвености и због ње, док су сва следећа значења постала унутар процеса речи, односно интериоризацијом метафоре оживљено *групо* значење. У сфери речи не постоје таква наредна значења, већ је процес „суперпониран по вербалној вертикали метафора и слика”. Давичо дефинише: „То перманентно отварање назвао сам аутометафоризацијом речи” (325). Уколико је полазна реч

конвенционална у својој највећој мери, свако даље значење зависиће од појединачног читаочевог „начина асоцирања и дубљења полазне речи” (327). Донекле се уочава контадикторност Давичових ставова поводом постојања метафора (и сликовитости уопште) у песничком језику. Ти ставови се крећу од становишта да је у саму реч увек уписана слика и једно прикривено поређење до поетског мишљења које се активира читањем и доживљавањем читаоца, а сасвим зависно од појединачног „начина асоцирања и „дубљења полазне речи” (327).

3) За рецепцију поезије коју Давичо има у виду битан је и однос према рими, стога узима у разматрање сличне односе асоцијативног читаочевог следа и контраасоцијативног дејства исконструисане риме песника. Рима може бити сасвим звуковно подударна, али битно је да реч којом римујемо конститутивну реч (реч од које се пошло у асоцијативно „путовање”) за читаоца/слушаоца не буде очекивана.

4) Песма треба да постигне „поступак разотуђења”, како га Давичо именује (335). Овај поступак се другачије може описати као раскидање са логоцентризмом и представља остварење аутентичног доживљаја текста. „Поступак разотуђења” преко свог читаоца и ствараоца има и друштвене и естетске консеквенце које сублимирају сва могућа значења појма „револуција”. Да би до ефекта песме дошло, било у току њеног настанка или читања, потребно је „јединство песме, песника и човека” (335). То значи да песма, ауторска инстанца и сама личност песника морају задобити исту судбину путем избора речи (стил и језик) и песничког мишљења (метафора и идеја). У појави линеарности речи у поезији види се свођење (само)осећајности коју диктира само један беспрекорно узет смисао у речи.

Поема „Детињство” се налази у последњем реформисаном наставном програму, чиме добија важно и заслужено место у „школском канону”, а тиме и читалачком искуству ученика. Због децидних захтева програма, теме блиске учениковом добу у коме је планирано читање поеме, затим, због приближавања ученика поетици авангарде са којом ће се сусретати у трећем

циклусу образовања, поема „Детињство” представља незаобилазни текст. Школска употреба Давичове поезије због тематске, жанровске и родовске класификације је вишеструко примењив текст, јер га показује као изузетно сложену и недељиву структуру која измиче крајњој расподели на класе, а што заговара теорија књижевности, посебно она узета деривационо и поједностављено како се понекад спроводи у школској пракси. Давичо је надреалиста по важном естетичком ставу који обједињује сваки авангардни уметнички режим. Реч је о потреби да се естетичке заграде довољно прошире или још боље сасвим сруше како би се омогућило да целокупна уметност у свим њеним неукротивим облицима дође у јавни и немаргинални видокруг. Овај став посебно примењен на питање поезије у школи афирмише поетике које су запостављене у образовању, а ту је посебно реч о различитим облицима авангардизма.

V

Конструишући појам „авангардне поезије за децу и младе” тако што смо пошли од модернизације поезије за децу у надреалистичком лику, нашли смо се у подручју „граничне” књижевности. Тада је било могуће извршити благо преиначење настављањем линије авангардне поезије за децу и младе у наличју одређеног круга песама Васка Попе. Компарација сродности поетике надреализма и Васка Попе је још више остварива захваљујући чињеници да се интерпретација врши из перспективе конструктора младог читаоца. Поезија Васка Попе обавезујућим наставним програмом у основној и средњој школи постаје намењена ученицима, из чега нужно проистиче проширење њене примарне читалачке публике, а само њено тумачење у настави треба да репрезентује савремен и узрасно релативизован однос читалаца и песничког текста. Тиме се намећу питања могућности наставне интерпретације која ће омогућити њено читање и разумевање од стране ученика.

Највеће интерпретативне могућности у контексту ученичке рецепције и наставе препознају се у делу песничког опуса Васка Попе оличеном у збиркама *Кора*, *Нейочин-йоље* и циклусу песама „Мала кутија”. Поједине поетичке одлике саме Попине поезије омогућавају сугестивност доживљаја, имагинирање и разумевања песме, док друге ускраћују одређене аспекте разумевања текста за младе читаоце. Занимљиво је да се кроз искуство интерпретативне праксе Попине поезије могу изнети важни закључци за методiku наставе књижевности. Поетски поступци којима се Попа служи омогућавају груписање или раслојавање његових песама које би се управо разликовале по начину поетског грађења. Од поетске грађе и песничког поступка зависиће методички приступ који ће ученицима омогућити спознају песме у пуном смислу тог циља. На тачно одређен начин у свакој појединачној песми (наставном садржају) уписан је методички поступак битан за наставну интерпретацију, односно рецепцијски „пролаз” за младог читаоца. Пут пријема песничког текста, осим што се исцртава у оквирима сваке појединачне песме, налази се и у оквирима (нај)доследније грађене поетике, каква је она Васка Попе. Иако одређени аспекти песничког текста остају недоступни за разумевање ученика, други разумевани и доживљени аспекти се одражавају позитивно по целину и доводе до стабилних исходишта у току наставног тумачења. На овај начин се закључује да је неопходно уводити ученике у савремену поезију, а наставну интерпретацију планирати према нивоима сложености тумачења појединачне песме.

Одређене одлике Попине позије омогућавају добар пријем код младих читалаца. 1) У поезији Васка Попе изостаје надреалистички дискурзивни исказ, што је приближава млађем узрасту. 2) Надреалистичка поетика, оличена и у рембоовском чулном растројству и психичком аутоматизму, страна је Попиној поезији у којој је поетска грађа свесно организована. 3) Поступак антропоморфизације, којом природне појаве и неживе ствари добијају људско својство и обличје, као и поетичка доминанта „тоталног анимизма” нису страни децем искуству, то јест децем

имагинирању таквог искуства. 4) Чувајући естетски и литерарни став, насупрот надреалистичком антиестетичком и антилитерарном „тероризму” речи, одржава се секвенца реалности која је помућена, али сазнатљива. 5) Кључна језичка изражајност Попине поезије открива се у пластичности деметафоричке песничке слике, што омогућава методички приступ њеној рецепцији већ од млађих разреда основне школе. 6) Енигматичност Попине песме која има решење оперише „алогичним спојевима који повезују различите или супротне категорије мисли или предмета што омогућава читаоцу да препознаје чиниоце и аналошке везе, више или мање међусобно удаљене/скривене. Попин текст наговештава постојање потенцијалног смисла, али тај смисао непрекидно измиче. 7) На плану поетизације говорног/свакодневног језика (који јача њену комуникативност) приметна је употреба средстава какви јесу фразеологизми, жанровски цитати, краће паремијске врсте, изрази и места богата фолклорном традицијом. Код Попе потенцијални смисао је скривен на рубу са значењем конвенционалног језичког израза, те је стога још више зависан од њега. Та веза између формираног и фиксираних израза и његових значења и преиначења у реторски израз који *ради* за доживљај песничке слике оснажена је и приснија него у тексту надреалистичке поезије. 8) Слобода за разумевање метафоричких значења код Попе је мања стога што то није надреалистичка метафора. Попина поезија се превасходно ослања на метафору која чува аналошку везу у себи, стога аналогија као песнички наговештај омогућава докучивост значења.

VI

Резултати о рецепцији поезије, добијени путем интерпретације песама Васка Попе, Оскара Давича и Александра Вуча и анализе резултата добијених у емпиријском квалитативном истраживању ученичке рецепције, говоре да:

1) ученици показују већи степен разумевања поезије у односу на претпостављени хоризонт очекивања;

2) идејни слој текста се боље тумачи уколико је апстрактна идеја представљена кроз конкретну слику оличену у предметном слоју дела;

3) имплицитно тумачење стилских фигура (уз наставниково вођење) спроводи ученик;

4) ученик доживљава и разуме песничке слике и метафоре, посебно уколико се заснивају на директнијим аналогијама;

5) уколико су метафоре засноване на удаљеним аналогијама које нису директно изречене у тексту, разумевање је теже;

6) и без разумевања аналогије на којој је заснована метафора, ученици могу у одређеном степену разумети метафору посредством контекста;

7) пошто су стилске фигуре у интерсекцијском односу, разумевање одређене фигуре зависиће од разумевања осталих које су са њом у вези, посебно уколико се читавају у истом пренесеном изразу;

8) у рецепцији ученика алегорија и метафора су подједнако захтевне за разумевање – из перспективе ученика нису међусобно надређене/подређене једна другој, већ су прожете.

Могући ометајући фактори који се тичу младог читаоца, а који се одражавају на квалитет рецепције су следећи:

1) ограничења у изражавању (вербализовању) мишљења о прочитаном;

2) свођење утисака на конкретна значења без апстрактнијих категорија и увиђања пренесених значења;

3) ученик начелно разуме буквална и пренесена значења текста, али их „држи” строго одвојено, не уочавајући њихову везу;

4) тумачи пренесена значења, али делимично редукује значење покушавајући да осмисли „оправдање” у дословном/буквалном кључу зашто је нешто речено употребом метафоричких израза (*нешто иако изгледа лику из песме*);

5) у ученичком обазлагању и разумевању поезије присутан је утицај природних наука које се изучавају у школи где се појаве објашњавају емпиријски и строго логички.

Имајући у виду предочене резултате о рецепцији књижевноуметничког текста могуће је ученике на ранијем узрасту од претпостављеног суочавати са метафоричким и значењским нивоима који из текста происходе, и при томе имати у виду могуће методичке приступе и ометајуће факторе како би се остварила што успешнија рецепција текста. Истраживање које смо спровели могуће је проширити на друге сличне и поетички сасвим различите текстове савремене поезије, при чему је вероватно да би се добили слични резултати о целокупној рецепцији, али би се открили и други читалачки механизми који су на снази приликом сусрета младог читаоца и текста. Из резултата истраживања, осим већ назначених препорука за наставну интерпретацију овог типа текста, могуће је изводити и разрадити друге научне, стручне и практичне импликације у настави савремене поезије.

Извори и лиџература

- Аврамовић, М. (2013). Рука смрти: последња песничка деценија Оскара Давича. У: Делић, Ј., Хамовић, Д. (ур.). *Песничка ѿоеџика Оскара Давича* (313–335). Београд, Шабац: Институт за књижевност и уметност, Шабачка библиотека.
- Андоновска, Б. (2013). Ритуали преживљавања надреализма: од *Анаџиомџе* до *Флоре* Оскара Давича. У: Делић, Ј., Хамовић, Д. (ур.). *Песничка ѿоеџика Оскара Давича* (209–236). Београд, Шабац: Институт за књижевност и уметност, Шабачка библиотека.
- Андоновска, Б. (2019). Будућност (без) Будућности: први комунистички књижевни часопис за децу у Краљевини СХС. У: Тропин, Т., Бараћ, С. (ур.). *Часописи за децу: јуџословенско наслеђе (1918–1991)* (17–48). Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Богојевић, Д. (2010). Александар Вучо – оснивач надреализма у дечјој поезији. *Књижевни ѿреџед*. 3 (40–58).
- Брајовић, Т. (2005). Оскар Давичо или Поетика виталистичке самосвести. У: Брајовић, Т. *Облици модернизма* (161–172). Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Брајовић, Т. (1997). Урнебесне слике Васка Попе. У: Петковић, Н. (ур.). *Поезија Васка Поје – зборник радова* (99–116). Београд: Институт за књижевност и уметност и Друштво Вршац лепа варош.
- Бретон, А. (1961). *Манифест ѿ надреализма [1924]*. Крушевац: Багдала.
- Васић, Б. (2016). Епска мобилизација и лирско разоружање: случај Давичо. *Призор: часопис за кулџурну исџиорију Јагра*. 15 (2016), 31–36.
- Видмар, Ј. (1954). Реализам и фантастика. *Књижевностџ*. 9 (11).

- Винавер, С. (1971). *Чувари светиа*. Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.
- Винавер, С. (2012). *Чардак ни на небу ни на земљи*. Београд: Службени гласник.
- Вуковић, Н. (2018). *Иза їраница моїућеї*. Подгорица: Матица српска – друштво чланова у Црној Гори.
- Вуковић, Н. (2018). *Увод у књижевностї за дїецу и омладину*. Подгорица: Матица српска – друштво чланова у Црној Гори.
- Вукомановић Растегорац, В. (2016). *Језик и сїил їоезије за децу їредзмајевскої їериода*. Београд: Филолошки факултет. Датум приступања: 16. 3. 2025. <http://nardus.mfn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6199/Disertacija4111.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Вукомановић, Растегорац В. (2017). Тумачење поезије за децу као могућност образовања о смрти: зашто и како. *Иновације у настави*. 30 (3), 82–93.
- Вучо, А. (1924). Кад радознало уђем у живот. *Сведочансїва*. 3/2024, 8–11.
- Вучо, А. (1951). *Масїодонїи*. Београд: Ново поколење.
- Вучо, А. (1957). *Сан и јава храброї Коче*. Београд: Дечја књига.
- Вучо, А. (1970). *Момак и їо хођу да будем*. Београд: Просвета.
- Вучо, А. (1983). *Пеї їеїїлића, Храбри Коча, Хумор Засїало*. Београд: Рад.
- Вучо, А., Костић, Ђ., Матић, Д., Ване Бор, Ристић, М. (1993). [Огїовор на їиїїање „Шїа мислиїе о їородици?“]. У: *Алманах Немоїуће* (12). Београд: Публикум.
- Вучо, А. (1993). Појас невиности. У: *Алманах Немоїуће* (77). Београд: Публикум.
- Давичо, О. (1930). *Анаїїомија*. Београд: Издање надреалиста.
- Давичо, О. (1958а). *Песме*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Давичо, О. (1958б). *Зрењанин*. Београд: Просвета.
- Давичо, О. (1969). *Поезија, оїїиори и неоїїиори*, Сабрана дела, књига 5. Београд, Сарајево: Просвета, Свјетлост.
- Давичо, О. (1987). *Двојезична ноћ*. Београд: Ново дело.
- Давичо, О. (2006). *Дейїињсїво и друје їесме*. Београд: Чигоја штампа.
- Данојлић, М. (1976). *Наивна їесма: оїледи о дечїој књижевностїи*. Београд: Нолит.

- Еренрајх-Остојић, М. (1991). Попа, надреализам, Настасијевић. *Књижевност*. 91 (3), 334–343.
- Живадиновић, С. (1925). Сведочанство шесте. *Сведочанства*. 8/1925, 15–16.
- *Задачи и цртежи* 1925: Задачи и цртежи глувонеме деце. *Сведочанства*. 7/1925, 2–3.
- Јанићијевић, В. (2009). Стилске фигуре у млађим разредима основне школе. У: Радовановић, И., Требјешанин, Б. (ур.). *Иновације у основношколском образовању – вредновање* (348–359). Београд: Учитељски факултет.
- Јанићијевић, В. (2016). *Теорија књижевности у разредној настави*. Београд: Учитељски факултет.
- Јанићијевић, В. (2017). Методички приступ мотиву смрти у разредној настави. *Иновације у настави*. 30 (3), 94–105.
- Јаћимовић, С. (2008). Елементи медијске културе у књижевности за децу Душана Радовића. У: Јовановић, А., Хамовић, Д. (ур.). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности* (59–68). Београд: Учитељски факултет.
- Јовановић, А. (2015). Бранко Ћопић, школски писац. *Иновације у настави*. 15 (4), 70–75.
- Јовановић, А. (1999). Од разумевања ка знању, од знања ка оцењивању. *Методичка пракса*. 3 (1999), 15–25.
- Јовановић, А. (1997). Синтаксичка синонимија и семантичка отвореност (Циклус „Вучја земља” Васа Пове). У: Петковић, Н. (ур.). *Поезија Васка Пове – зборник радова* (189–205). Београд: Институт за књижевност и уметност и Друштво Вршац лепа варош.
- Јовановић, А. (1994). *Поезија српској неосимболизму. Историја једне песничке осећајности*. Београд: „Филип Вишњић”.
- Јовановић, С. (2008). О Радовићевом књижевном делу за децу. У: Јовановић, А., Хамовић, Д. (ур.). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности* (69–90). Београд: Учитељски факултет.
- Јовановић, С. (2001). *Поетика Душана Радовића*. Београд: Научна књига – комерц.
- Јовановић, Ј. (2000). *Поетика драматике Васка Пове*. Београд: Филолошки факултет.
- Киш, Д. (1960). Дечје – као маска (Нова књига стихова Милована Данојлића). *НИН*. X (487), 9.
- Киш, Д. (1995). *Варијанта, Сабрана дела Данила Киша*, књига 12, М. Миоциновић (ур.). Београд: БИГЗ.

- Кликовац, Д. (2009). Конвенционалне менталне слике у настави српског језика. У: Радуловић О. (прир.). *Тумачење књижевности дела и методика наставе – део 2* (360–372). Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност и језик, Орфеј.
- Коруповић, Г. (2015). Струјање а без времена: тумачење поеме „У име биља” Оскара Давича. У: Делић, Ј., Хамовић, Д. (ур.). *Песничка поезија Оскара Давича* (257–276). Београд, Шабац: Институт за књижевност и уметност, Шабачка библиотека.
- Коруповић, Г. (2017). *Силабус лирске субјекта у јужнословенским књижевностима* (1970–1980). Београд: Филолошки факултет. Датум приступања: 13. 3. 2025. <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/9026/Disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Коруповић, Г. (2018). Лирски субјект у позној поезији Оскара Давича. *Литературна Мисао српске*. 502 (5), 606–622.
- Крљевић, В. (1991). Игра траје. *Књижевност*. 46 (3), 344–346.
- Лазаревић, Е., Стевановић, Ј. (2013). Развијеност језичких метафора код ученика млађег основношколског узраста. *Настава и васпитање*. 62 (2), 199–215.
- Лазаревић, Е., Стевановић, Ј. (2018). Развијеност и разумевање метафоре код деце предшколског узраста. *Иновације у настави*. 31 (3), 49–60.
- Љуштановић, Ј. (2008). Песничка антропологија детињства Душана Радовића. У: Јовановић, А., Хамовић, Д. (ур.). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности* (13–21). Београд: Учитељски факултет.
- Љуштановић, Ј. (2009). *Брисање лава – поезија модерној и српској поезији за децу од 1951. до 1971*. Нови Сад: Дневник, Висока школа струковних студија за образовање васпитача.
- Марјановић, В. (2009). *Поезија књижевности за децу и младе*. Београд: КИЗ Центар.
- Марковић, Б. (2015а). Интеркултуралност у настави књижевности на примеру књиге *Гарави сокак* Мирослава Антића – методичка разматрања. *Годишњак Каледра за српску књижевност и јужнословенским књижевностима*. 10 (2014/2015), 299–315.
- Марковић, Б. (2015б). Стилске фигуре и њихово значење – трансформација садржаја. У: Ристић, М., Вујовић, А. *Дидактичко-методички приручници и стилистике – водича учењу и развоју деце*. Београд: Учитељски факултет.

- Марковић, Б. (2017). Померање хоризонта рецепције – савремена поезија за ученике основношколског узраста. *Иновације у настави*. 30 (3), 44–56.
- Марковић, Б. (2022). Де-табуизација љубави у поезији Мирослава Антића (и шта наставник треба да зна о томе). У: Хамовић, В., Панић Мараш, Ј. (ур.). *Антићеве простори дејинства* (291–306). Београд: Учитељски факултет.
- Марковић, С. (1971). *Зайиси о књижевности за децу*. Београд: Интерпрес.
- Маршак, С. Ј. (1945). *Двадесет школских правила*. [б. м.]: НОПОК.
- Мијић Немањ, И. (2016). *Подвизи дружине „Пеј ијелића” у светлу просветне политике Краљевине Југославије. Дејинство*. XLII (3), 3–18.
- Микић, Р. (1997). Жанровски цитати у поезији Васка Попе. У: Петковић, Н. (ур.). *Поезија Васка Поје – зборник радова* (117–141). Београд: Институт за књижевност и уметност и Друштво Вршац лепа варош.
- Микић, Р. (2002). *Орфејев двојник. О поезији и поезици Бранка Миљковића*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Микић, Р. (2008). Једна могућа паралела – морфолошки аспекти поезије Ј. Ј. Змаја и Душана Радовића. У: Јовановић, А., Хамовић, Д. (ур.). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности* (23–29). Београд: Учитељски факултет.
- Микић, Р. (2013). Два модела лирске аутобиографије – Оскар Давичо и Бранислав Петровић. У: Делић, Ј., Хамовић, Д. (ур.). *Песничка поезика Оскара Давича* (339–362). Београд, Шабац: Институт за књижевност и уметност, Шабачка библиотека.
- Милатовић, В. (2008). Стваралачки поступци у поезији Душана Радовића. У: Јовановић, А., Хамовић, Д. (ур.). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности* (93–96). Београд: Учитељски факултет.
- Милатовић, В. (2011). *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Учитељски факултет.
- Милошевић, П. (2008). *Поезија ајсурда: Васко Поја*. Београд: Службени гласник.
- Миљковић, Б. (1972). *Критике. О делима и ауторима. О песничкој уметности. Прилози*. Сабрана дела Бранка Миљковића. Књига 4. Ниш: Градина.

- Мићић, В. (2015). Нехронолошко читање збирке песама *Авантиуре Краљевића Марка. Иновације у настави*. 15 (4), 93–101.
- Михајловић-Михиз, Б. (1951). Мастодонти поема Александра Вуча. *НИН – недељне информативне новине*. 1 (50), 9.
- Мишић, З. (1963). Поезија опседнутих ведрина. У: Мишић, З. *Реч и време 1 – Испушења поезије* (115–136). Београд: Нолит.
- Мишић, З. (1996). *Критика јесничкој искуства*. Београд: СКЗ.
- Мркаљ, З. (2013). Сумрак лирике у часопису „Наша стварност”. У: *Развојни токови српске поезије*, Том 2 (735–742). Београд: Међународни славистички центар.
- Мркаљ, З. (2015). Књижевно-критичка мисао у међуратном часопису „Наша стварност” (1936–1939). *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. 81 (2015), 67–78.
- Негришорац, И. (1996). Часопис *Сведочанства* (1924–1925) и проблем књижевне комуникације. У: Голубовић, В., Тутњевић, С. (ур.). *Српска авангарда у јериодици – зборник радова* (199–225). Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и језик.
- Николић, М. (1978). Поезија апсурда – *Хумор Засјало* Александра Вуча; Неологистичка семантика „Зарног влача”. У: Николић, М. *Десет ђесам: Вучо, Матић, Дединац, Ристић, Давичо* (9–33). Београд: ИП „Вук Караџић”.
- Николић, М. (1999). *Методика наставе српској језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Новаковић, Ј. (1997). Елементи надреализма у поезици Васка Попе. У: Петковић, Н. (ур.). *Поезија Васка Попе – зборник радова* (59–80). Београд: Институт за књижевност и уметност и Друштво Вршац лепа варош.
- Ноделман, П. (2013). Дешифровање слика: илустрација и сликовница. У: Опачић, З. (прир.). *Тумачење књижевности за децу: кључни есеји из међународне приручне енциклопедије књижевности за децу* (107–124). Београд: Учитељски факултет.
- НП (2019). Програм наставе и учења за четврти / пети / седми / осми разред основног образовања и васпитања. *Просветни јласник, Службени јласник Републике Србије*, 3, 5, 11, LXVIII/2019.
- НП (2010). Правилник о наставном програму за седми / осми разред основног образовања и васпитања. *Просветни јласник, Службени јласник Републике Србије*, 2, LVIII/2009.

- НП (2009). Правилник о наставном програму за седми разред основног образовања и васпитања. *Просветини власник, Службени власник Републике Србије*, 6, LVIII/2009.
- НП (2006). Правилник о наставном плану и програму за пети и шести разред основног образовања и васпитања. *Просветини власник, Службени власник Републике Србије*, 6, LV/2006.
- НП (2004). Правилник о наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања. *Просветини власник, Службени власник Републике Србије*, 10, LIII/2004.
- НП (1991). Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму основног образовања и васпитања и Програм образовања и васпитања за II, III, IV, VI, VII и VIII разред основне школе. *Просветини власник, Службени власник Социјалистичке Републике Србије*, 2, XL/1991.
- НП (1984/1985). Заједнички план и програм васпитно-образовног рада у основној школи. *Просветини власник*, 3, 4, 5, XXXIV/1984/1985.
- НП (1976). Правилник о заједничком плану и програму образовно-васпитног рада у основној школи. *Просветини власник*, 6, 7, 8, 9, XXVI/1976.
- НП (1974). Упутство о растерећењу и осавремењивању наставе у основној школи. *Просветини власник*, 2, XXIV/1974.
- НП (1963). Наставни план и програм за основну школу. *Просветини власник*, 11–12, XIII/1963.
- Опачић, З. (2008). Игра и апсурд у причама Душана Радовића и Ежена Јонеска. У: Јовановић, А., Хамовић, Д. (ур.). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности* (145–158). Београд: Учитељски факултет.
- Опачић, З. (2018). Два и по века српске књижевности за децу и младе. У: Опачић, З. (прир.). *Антологија књижевности за децу 1* (17–49). Нови Сад: Матица српска.
- Опачић, З. (2019). *(Пре)обликовање дејинства*. Београд: Учитељски факултет.
- Павловић, З. (2017). *Примјена аналоије у учењу и настави*. Бања Лука: Графид д.о.о.
- Палавестра, П. (1983). Правци проучавања међуратне српске књижевности (1919–1941). У: Недић, М. (ур.). *Међурајна српска књижевност – зборник радова* (9–57). Београд: Институт за књижевност и уметност, Књижевна историја – Вук Караџић.

- Панић Мараш, Ј. (2017). Место и значај авангарде у савременој настави књижевности. *Иновације у настави*. 30 (3), 36–43.
- Панић Мараш, Ј. (2019). *Певање и његово певање – његови српској модернизма у српској књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет.
- Пековић, Р. (1985). Панорама књижевних спорова педесетих година. *Књижевност*. 80 (4), 1569–1869.
- Пековић, С. (2013). Откривена или скривена аутобиографија. У: Делић, Ј., Хамовић, Д. (ур.). *Песничка његовика Оскара Давича* (37–53). Београд, Шабац: Институт за књижевност и уметност, Шабачка библиотека.
- Первић, М. (1973). Песник без повратка. У: *Савремена његовизма* (654–659). Београд: Нолит.
- Первић, М. (1991). Волшебна ковачница. *Књижевност*. 46 (3), 346–385.
- Петковић, Н. (1995). *Елементи књижевне семиотике*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Петковић, Н. (1997). Увод у тумачење Попине поезике. У: Петковић, Н. (ур.). *Поезија Васа Поје – зборник радова* (13–48). Београд: Институт за књижевност и уметност и Друштво Вршац лепа варош.
- Петров, А. (1969). Надреалистичка периодика. *Књижевна историја*. 2 (6), 395–411.
- Петров, А. (1970). Надреалистичка периодика. *Књижевна историја*. 2 (7), 663–675.
- Петров, А. (1978). Поговор. У: Петров, А. (прир.). *Књига његова млађих југословенских његовника* (145–150). Београд: Нолит, Просвета, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петровић, Р. (1925). Лаж (као духовна творевина). *Сведочанства*. 8/1925, 17.
- Пијановић, П. (2014). *Изазови његовних књижевности*. Београд: Учитељски факултет.
- Полић, С. (2019). Поема у српској књижевности за децу – жанровски оквири. *Детињство*. 45 (2), 40–52.
- Попа, В. (1997). *Сабране његове*. Вршац: Друштво Вршац лепа варош.
- Попин, А. (2005). *Кора и Његов његов према усменокњижевној традицији*. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*. 53 (1/3), 474–511.

- Поповић, П. (1993). Друга страна чигре. У: *Алманаху Немојуће* (74). Београд: Публикум.
- Поповић, Т. (2000). Поеме Бранислава Петровића. У: Микић, Р., Хамовић, Д. (ур.). *Бранислав Пејровић, џесник: зборник радова* (131–141). Краљево: Народна библиотека „Радослав Вишњић”.
- Поповић, Т. (2007). *Појраја за скривеним смислом (комјарайи-сйичка чийања)*. Београд: Логос арт.
- Поповић, Т. (2010). *Поема или модерни ей*. Београд: Службени гласник.
- Пражић, М. (2002). *Речи и време*. Нови Сад: Библиотека Матице српске.
- Радикић, В. (2003). *Змајево џесништво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Радовић, Б. (1991). Уз поезију Васка Попе. *Књижевност*. 91 (3), 416–417.
- Радовић, Д. (1954). *Поштована децо*. Београд: Дечја књига. Датум приступања: 16. 3. 2025. https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Knjige/Srpska_decja_digitalna_biblioteka/DKD-radpost
- Радовић, Д. (1984). *Антологија српске џоезије за децу*. Београд: СКЗ.
- Радовић, Д. (2006). *Баш свашта – сабрани сйиси*. Максимовић, М. (прир.). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Рај (1925). Б. н. [*Дејињсйво је доба живљења у самом сну...*]. *Сведочансйва*. 8/1925, 9–10.
- Ристић, М. (1925). Божић љубави. *Сведочансйва*. 5/1925, 12–13.
- Ристић, М. (1925). Б. н. [*Рај чека над уздрманим живојима...*]. *Сведочансйва*. 8/1925, 13.
- Росић, Т. (2013). *Иманенйно-методичко шумачење џесничкој шек-сйа*. Јагодина: Факултет педагошких наука.
- Самарџија, С. (1997). Трагом родне понорнице... (Симболи поезије Васка Попе и усмена традиција). У: Петковић, Н. (ур.). *Поезија Васка Поје – зборник радова* (159–177). Београд: Институт за књижевност и уметност и Друштво Вршац лепа варош.
- Степановић, М. (1925). Молитва. Три матере. *Сведочансйва*. 5/1925, 14–15.
- Стефановић Караџић, В. (1851). *Ваша Свјетлости, Премилостиви Господару! Спомињући се Вашег казивања како сте ми 1818. године, кад сам рјечник српски први пут штампао...* Беч: [б. и., врста грађе: писмо].

- Тешић, Г. (2000). *Авангарда: теорија и историја* појма. Београд: Народна књига – Алфа.
- Тешић, М. (1997). Коштано позорје: о Попином циклусу песама „Кост кости”. У: Петковић, Н. (ур.). *Поезија Васка Поје – зборник радова* (159–177). Београд: Институт за књижевност и уметност и Друштво Вршац лепа варош.
- Тодић, М. (2015). *Модерно дејте и дејтењство : модели фотографске репрезентације дејтења*. Београд: Службени гласник.
- Тропин, Т. (2015). Крава носи два шешира: илустрације поема за децу Александра Вуча између надреализма и соцреализма. У: Јовић, Б., Новаковић, Ј., Тодоровић, П. (ур.). *Авангарда: од даге до надреализма* (319–332). Београд: Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности.
- Ђосић, Б. (1965). *Дечја поезија српска*. Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.
- Х. Х. (1925). Сан. *Сведочанства*. 8/1925, 16.
- Хамовић, В. (2008). *Два песника џеврајника*. Београд: Учитељски факултет.
- Хамовић, В. (2015). Детињство у поезији Оскара Давича. У: Хамовић, В. *Нејрекидно дејтењство* (11–19). Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу, Змајеве дечје игре.
- Хамовић, В. (2015). Змај Сташа или „нагонска” и „неучевна” поезија Станислава Винавера. У: Хамовић, В. *Нејрекидно дејтењство* (31–39). Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу, Змајеве дечје игре.
- Цидилко, В. (2008). *Студије о дејтењци Васка Поје*. Београд: Службени гласник.
- *Цртеж деветогодишње дејтења* (1925). Цртеж једног деветогодишњег детета. *Сведочанства*. 8/1925, 12.
- *Цртежник*, 1925: Мазгар из цртежника малих Обреновића. *Сведочанства*. 5/1925, 8.
- Цуцић, С. (1937). *Наша дечја књижевност*. Београд: [б. и.].
- Цуцић, С. (1951). *Из дечје књижевности*. Нови Сад: Матица српска.
- Шаранчић Чутура, С. (2014). Критичка мисао Бранка Миљковића о песништву за децу и осетљиве. *Књижевна историја*. 46 (154), 899–918. Датум приступања: 16. 3. 2025. <http://knjizevnaistorija.rs/editions/154Cutura.pdf>
- Шуваковић, М. (2015). Авангарда у Југославији. У: Јовић, Б., Новаковић, Ј., Тодоровић, П. (ур.). *Авангарда: од даге до надреа-*

лизма (23–40). Београд: Институт за књижевност и језик, Музеј савремене уметности.

*

- Albert, S. (2015). Sándor Bortnyik and an interwar Hungarian children's publishing for children in early twentieth-century Britain. In: Druker, E., Kümmerling-Meibauer, B. (eds.). *Children's Literature and the Avant-Garde* (65–88). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Andonovska, B. (2017). Poetika nadrealističkog (anti) romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu. Београд: Филолошки факултет. Београд: Датум приступања докторској дисертацији: 16. 3. 2025. <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8622>
- Aleksić, B. (1983). *Otkrivenje u nadrealizmu*. Београд: Просвета.
- Alessandroni, N. (2017). Development of Metaphorical Thought before Language: the Pragmatic Construction of Metaphors in Action. *Integrative Psychological & Behavioral Science*. 51(4), 618–642.
- Arijes, F. (1989). *Eseji o istoriji smrti na Zapadu – od srednjeg veka do naših dana*. Београд: Рад.
- Aristotel (1955). *O pesničkoj umetnosti*. Београд: Кultura.
- Beekman, K., De Vries, J. (2007). *Avant-Garde and Criticism*. Amsterdam: Rodopi.
- Berger, J. (2018). *Umjetnost i vlasništvo i drugi eseji*. Zagreb: Blok.
- Birger, P. (1998). *Teorija avangarde*. Београд: Народна knjiga – Alfa.
- Blek, M. (1986). Metafora. U: Kojen, L. (ur.). *Metafora, figure i značenje* (55–77). Београд: Просвета.
- Bošković, A., Morse, A. (2022). The Subversive Pedagogy of Belgrade Surrealism. In: *The Fine Feats of the 'Five Cockerels' Gang* (1–43). Leiden: Brill.
- Bošković, A. (2003). Beket i Popa: ljudska sudbina na nepočin-polju. *txt – studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*. 1/2, 59–66.
- Bošković, A. (2008). *Pesnički humor u delu Vaska Pope*. Београд: Институт за književnost i umetnost.
- Brajović, T. (2013). *Narcisov paradoks: problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*. Београд: Službeni glasnik.
- Bru, S., Martens, G. (2006). *The Invention of Politics in the European Avant-garde (1906–1940)*. Amsterdam: Rodopi.

- Bužinski, A., Markovski, P. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Calinescu, M. (1977). *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press.
- Culler, J. (2001). Apostrophe. In: Culler, J. *The Pursuit of Signs* (135–154). New York: Routledge Classics.
- Culler, J. (2009). Lyric, History and Genre. *New Literary History*. 40 (2009), 879–899.
- Danojlić, M. (1973). Rasprava o naivnoj pesmi. U: Danojlić, M. *Onde potok onde cvet – eseji i zapisi o dečjoj književnosti* (25–46). Novi Sad: Zmajevе dečje igre, Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov”.
- Danojlić, M. (1979). Davičov pesnički jezik. U: Đorđić, S. (prir.). *U potrazi: radovi o književnom delu Oskara Daviča* (277–292). Beograd: Narodna knjiga.
- Davičo, O., Kostić, Đ., Matić, D. (1932). *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Davičo, O. (1938). *Pesme*. Beograd: Naša stvarnost.
- Davičo, O. (1953). *Čovekov čovek*. Beograd: Novo pokolenje.
- Davičo, O. (1959a). *Višnja za zidom*. Beograd: Nolit.
- Davičo, O. (1959b). *Kairos*. Beograd: Nolit.
- Davičo, O. (1968). *Trg em*. Beograd: Nolit.
- Davičo, O. (1979a). *Flora, Snimci, Kairos*. Beograd: Prosveta.
- Davičo, O. (1979b). *Misterija dana*. Beograd: Rad.
- Davičo, O. (1982). *Trema smrti*. Beograd: Nolit.
- Davičo, O. (1985). *Đačka sveska sećanja; dodatak: pesnikov esej povodom 60-godišnjice nadrealizma*. Beograd: Prosveta.
- Davičo, O. (1988). *Pesmice: a diftong se obesio*. Beograd: Nolit.
- Delez, Ž., Gatari, F. (1990). *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Delez, Ž. (2017). *Šta je stvaralački čin*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Đorđić, S. (1979). Književno delo Oskara Daviča u svome vremenu. U: Đorđić, S. (prir.). *U potrazi: radovi o književnom delu Oskara Daviča* (5–14). Beograd: Narodna knjiga.
- Druker, E., Kümmerling-Meibauer, B. (2015). Introduction. In: Druker, E., Kümmerling-Meibauer, B. (eds.). *Children' Literature and the Avant-Garde* (1–16). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Drunker, E. (2015). Einar Nerman – From the picturebook page to the avant-garde stage. In: Druker, E., Kümmerling-Meibauer, B. (eds.). *Children's Literature and the Avant-Garde* (46–63). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Egerić, M. (1979). Vasko Popa i Zoran Mišić: o Mišićevoj kritici Popine zbirke *Kora* (1953). *Delo*. 25 (2), 44–58.
- Eko, U. (2003). *Šest šetnji po narativnoj šumi*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Eliot, T. S. (1963). Tradicija i individualni talenat. U: Hristić, J., Mihajlović, M. (ur.). *Izabrani tekstovi* (30–73). Beograd: Prosveta.
- Flaker, A. (1984). *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Genter, D. (1983). Structure-mapping: A theoretical framework for analogy. *Cognitive Science*. 155–170.
- Hajdeger, M. (1979). *Stvar*. *Delo*. 25 (5), 114–133.
- Ingarden, R. (1971). *O saznavanju književnog umetničkog dela*. Beograd: SKZ.
- Iser, W. (1978). Apelativna struktura tekstova. U: Maricki, D. (ur.). *Teorija recepcije u nauci o književnosti* (94–115). Beograd: Nolit.
- Iser, W. (1989). Implicitni čitatelj. U: Kramarić, Z. i dr. (ur.). *Uvod u naratologiju*. Osijek: Izdavački centar *Revija – Radničko sveučilište Božidar Maslarić*.
- Izer, V. (1989). Interakcija između teksta i čitaoca. *Književna kritika – časopis za savremenu jugoslovensku književnost*. 20 (3), 51–60.
- Jaus, H. R. (1978). Književna istorija kao izazov nauci o književnosti. U: Maricki, D. (ur.). *Teorija recepcije u nauci o književnosti* (36–82). Beograd: Nolit.
- Jerkov, A. (2010). *Smisao (srpskog) stiha (knjiga 1), De/konstrukcija*. Požarevac, Beograd: Centar za kulturu, Edicija Braničevo, Institut za književnost i umetnost.
- Karel, T. (1978). Iza kapija snova u alhemičarskoj ulici. U: Aleksić, B. (ur.). *NDIO: Andre Breton: 1896, 1966, 1976* (30–32). Beograd: Student.
- Kisić, O. (1986). *Nezvana avangarda*. Beograd: Novo delo.
- Klikovac, D. (2004). *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Kojen, L. (1986). Dva pristupa metafori. U: Kojen, L. (ur.). *Metafora, figure i značenje* (7–17). Beograd: Prosveta.

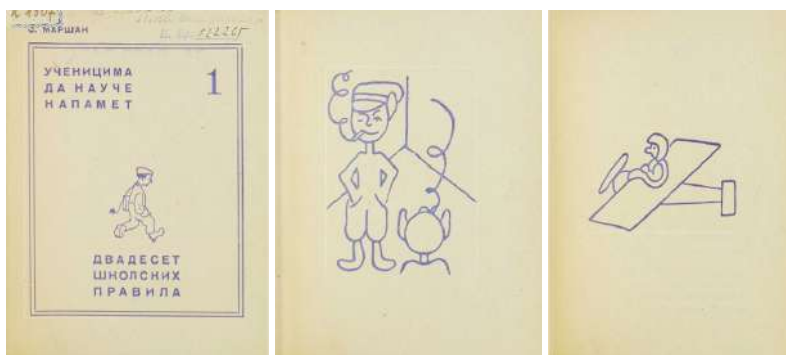
- Konstantinović, R. (1983). *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, knjiga 8. Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska.
- Korać, S. (1982). *Mimesis*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Kostić, Đ. (1989). *U središtu nadrealizma: čeljust dijalektike*. Beograd: Biblioteka grada Beograda.
- Komelj, M. (2009). Smrt protiv smrti. *Sarajevske sveske*. 25/26 (3), 363–393.
- LA (2013). Uvod – umetnička avangarda 20. veka. U: Van den Berg, H., Fähnders, W. (ur.). *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In: Ortony (ed.). *Metaphor and thought* (202–251). Berkeley: UC Berkeley.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lalić, V. I., (1988). Predgovor. U: Popa, V. *Pesme* (5–28). Beograd: Nolit.
- Lasić, S. (1970). Prva kontroverza: socijalna literatura i nadrealizam. U: Lasić, S. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952* (63–92). Zagreb: Liber.
- Lemmens, A., Stommels, S. (2009). *Russian Artists and the Children's Book 1890–1992*. Nijmegen: LS.
- Lošonc, M. (2018). *Slepilo i kapital*. Loznica: Karpos.
- Lukić, S. (1968). *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965). Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*. Beograd: Prosveta.
- Majhut, B., Lovrić Kralj, S. (2016). Slika djeteta u dječjoj književnosti pedesetih godina 20. st. u socijalističkoj Jugoslaviji – djeteheroj. *Detinjstvo*. 42 (2), 43–53. Datum pristupanja: 16. 3. 2025. <https://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinjstvo-2-2016..pdf>
- Mann, P. (1991). *The Theori-Death of Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press.
- Maricki, D. (1978). Uvod. U: Maricki, D. (ur.). *Teorija recepcije u nauci o književnosti* (5–35). Beograd: Nolit – Institut za književnost i umetnost.
- Marino, A. (1998). *Poetika avangarde: avangardne estetske tendencije*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Marković, B. (2020). Modification of the Horizon of Reception. In: Arcidiacono, F., et all. (eds.). *MARE – Malta Applied Research in Education – A Journal of the Malta Educational Research Association (MERA)* (79–96). Valetta: Malta Educational Research Association (MERA).

- Marković, B., Mičić, V. (2016). Folk tales today – two minds of oral prose. In: Gunišová, E., Paučová, L. (eds.). *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II* (113–123). Brno-Czech: Masarykova univerzita, Filozofická fakulteta, Ustav slavistiky.
- Marković, B. (2024). Uvod u Daviča. U: Davičo, O. *Izabrane pesme 2 (1968–1989)*, Marković, B. (prir.). Beograd: Kontrast izdavaštvo, 173–182.
- Martineau, J. (2015). *Time, Capitalism and Alienation: A Socio-Historical Inquiry into the Making of Modern Time*. Leiden& Boston: Brill.
- Matić, D. (1933). Predgovor za decu. U: Vučo, A., Matić, D. *Podvizi družine „Pet petlića”* (VII–XI). Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Matić, D. (1979). Davičove pesničke mreže. U: Đorđić, S. (prir.). *U potrazi: radovi o književnom delu Oskara Daviča* (59–65). Beograd: Narodna knjiga.
- Mickenberg, J. (2006). *Learning from the Left: Children's Literature, the Cold War, and Radical Politics in the United States*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Mickenberg, J. (2017). Radical Children's Literature. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Datum pristupanja: 16. 3. 2025. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-89?print=pdf>.
- Mickenberg, J., Nel, Ph. (2008). (eds.). *Tales for Little Rebels: A Collection of Radical Children's Literature*. New York: Columbia University Press.
- Mickenberg, J., Nel, Ph. (2011). *Radical Children's Literature Now!*. Datum pristupanja: 22. 3. 2020. <https://muse.jhu.edu/article/457234/pdf>.
- Milarić, V. (1965). Pesme zadržanog detinjstva Miroslava Antića. *Izraz: časopisa za književnu i umetničku kritiku*. 9 (17), 341–347.
- Milarić, V. (1967). *Vreme kao igračka*. Novi Sad: Matica srpska.
- Milarić, V. (1969). Poziv na maštanje. *Polja*. 15 (133/135), 26–27.
- Milarić, V. (1970). *Zeleni bregovi detinjstva: antologija nove srpske dečje poezije*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre, Kulturni centar.
- Milosavljević, P. (1958). Slučaj pesnika Aleksandra Vuča. *Polja*. 4 (32), 11–12.
- Mišić, Z. (1968). Beleške o fantastici. U: Mišić, Z. (prir.). *Antologija francuske fantastike* (V–XXII). Beograd: Nolit.
- Nator, V. (1949). *Kristali i sjemenke*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Nel, Ph. (2002). *The Avant-garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks*. Jackson MI: University Press Mississippi.

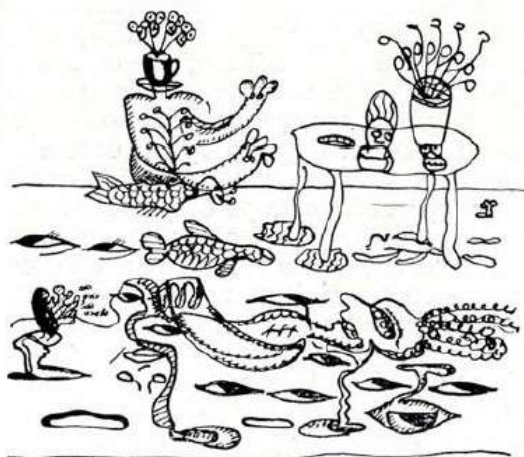
- Nikolić, M. (2009). Jedinstveni Davičo. *Sarajevske sveske*. 25/26 (3), 403–413.
- Novaković, J. (1991). *Bretonov nadstvarni svet*. Beograd: Naučna knjiga.
- Novaković, J. (2002). *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- O' Neill, P. (1994). *Fiction of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Olson, M. (2012). *Children's Culture and the Avant-garde. Painting in Paris, 1890–1925*. New York NY: Routledge.
- Oraić, Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pervić, M. (1979). Oskar Davičo: Radni naslov beskraja. U: Đorđić, S. (prir.). *U potrazi: radovi o književnom delu Oskara Daviča* (49–57). Beograd: Narodna knjiga.
- Pinto, M. A., Melogno, S., Iliceto, P. (2011). Assessing metaphor comprehension as a metaseantic ability in students from 9 to 14 years-old. *Lingvarvmarena*. 2, 57–77.
- Pollard, M. (2003). Teaching and Learning metaphor. *English in Education Research – Journal of the National Association for the Teaching of English*. 3 (37), 19–27.
- Popović, P. (1931). *Neću. Testera stvarnosti*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Pražić, M. (1971). *Igra kao sloboda (zapisi o detinjstvu i umetnosti)*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre, Kulturni centar Novi Sad.
- Prins, Dž. (2011). *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ransijer, Ž. (2010). *Učitelj neznalica – pet lekcija iz intelektualne emancipacije*. Zagreb: Multimedijalni institute.
- Rejmon, M. (1958). *Od Bodlera do nadrealizma*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Reynolds, K. (2007). *Radical Children's Literature – Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ristić, M. (1957). *Od istog pisca – umesto estetike*. Novi Sad: Matica srpska.
- Ristić, M. (1979). O modernoj dečkoj poeziji. U: Milošević, B. (ur.). *Književna politika – članci i pamfleti* (191–202). Beograd: IRO „Rad”.
- RKT (1985). Živković, D. (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Sartre, Ž. (1962). *O književnosti i piscima*. Beograd: Kultura.

- Sretenović, D. (2016). *Urnebesni kliker*. Beograd: Službeni glasnik.
- Steiner, E. (2015). Mirror images: On Soviet-Western reflections in children's books of the 1920s and 1930s. In: Druker, E., Kümmerling-Meibauer, B. (eds.). *Children' Literature and the Avant-Garde* (189–213). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Todorov, C. (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik.
- Valdenfels, B. (2005). *Topografija stranog: studije o fenomenologiji stranog*. Novi Sad: Stilos.
- Van den Berg, H. (2005). On the historiographic distinction between historical and neo-avantgarde. In: Dietrich, Sch. (ed.). *Avant-garde/Neo-Avant-garde* (63–74). Amsterdam: Rodopi.
- Van den Berg, H. F. (2002). *The Import of Nothing. How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries (1915-1929)*. Farmington Hills, MI: G.K. Hall.
- Van den Berg, H., Fähnders, W. (2009). (eds.). *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Van Doesburg, T. (1923). Manifest o proleterskoj umetnosti (*Proletkunst*) / Protiv propagandne (*Tendenzkunst*). Datum pristupanja: 25. 3. 2020. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/theo-van-doesburg-manifest-o-proleterskoj-umetnosti-proletkunst>.
- Vigotski, L. (2005). *Dečja mašta i stvaralaštvo (psihološki ogledi)*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Vitez, G. (2011). Detinjstvo i poezija. U: Vitez, G. *Oči traže svetlost, izabrana djela*, Vujčić N. (prir.). Zagreb: SKD Prosvjeta, 76–129.
- Vučo, A., Matic, D. (1933). *Podvizi družine „Pet petlića”*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Vučo, A. (1932a). *Humor zaspalo*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Vučo, A. (1932b). *Nemenikuće; Čirilo i Metodije*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Vučo, A. (1965). *Poziv na maštanje*. Beograd: Prosveta.
- Vučo, A. (1978). *Nepovrat humora zaspalog*. Beograd: Grafos.
- Winner, E., McCarthy, M., Gardner, H. (1980). The ontogenesis of metaphor. In: Honeck, R. P., Hoffman, R. R. (eds.). *Cognition and figurative language* (341–361). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Wojcik, J. (1983). Metaphors in Children's Speech. *Poetics Today*. 4 (2), 297–307.
- Zihler, B. (1958). *Umjetnost i idejnost*. Sarajevo: Književnost i društvo.
- Žižek, S. (2008). *Ispitivanje realnog*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Прилози



Цртежи у брошури *Двадесет школских правила*,
З. Маршак. прев. Александар Вучо (Маршак, 1945: 6. п.).



Đorđe Kostić

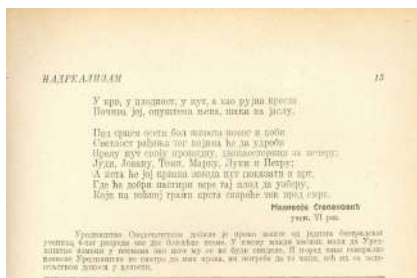
Цртеж „Машта”, Ђорђе Костић у *Алманаху Немојуге* (1993: 32).



ЕДИН У ПРОСТОРУ

VANE BOR

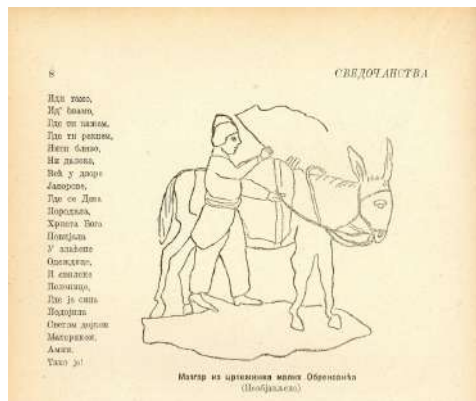
„Едип у простору”, Vane Bor у *Алманаху Немојуће* (1993: 80).



Две божићне песме: „Молитва”, „Три матере”,
Миливоје Степановић – ученик IV разреда и коментар уредништва
у часопису „Сведочанства”, бр. 5 (1925: 14-15).

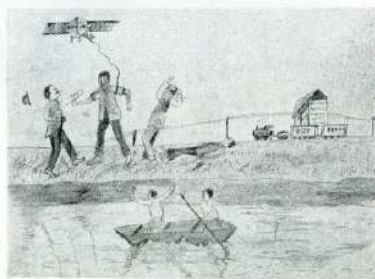


„Два необјављена писма малих Обреновића”
у часопису „Сведочанства”, бр. 5 (1925: 9).



„Мазгар из цртежника малих Обреновића (Необјављено)” уз про-
пратни текст у часопису „Сведочанства”, бр. 5 (1925: 8).

ИЗ ЗЕМЉЕ ВЕЧИТЕ ТИШИНЕ



(Сан)



(Сан)

ЦРТЕЖИ ГЛУВОНЕМЕ ДЕЦЕ

„Из земље вечите тишине” - цртежи глувонеме деце
у часопису „Сведочанства”, бр. 7 (1925: 3):
Цртеж архангела Михаила и два цртежа са темом „Сан”.

2

СВЕДОЧАНСТВА

ИЗ ЗЕМЉЕ ВЕЧИТЕ ТИШИНЕ

З И М А

Снег је зима. Зима је пролеће хладан. Зима пада снег. Зима дува хладан ветар. у зими дана кратки. Зими лежино сунце. Зато што је мелекоу хладно. Дода се зима грудуду клизашу и холо на Снежаница. Ја волим да се грудудам клизаш. Ја волим зими. Ја волим дува ветар. Ја волим пада снег ми је неволим хладан зиму. Врбац је волим хладан зиму. Ја волим још пада.

Иво Бутић

уч. III раз.

О Р М А Н

орман је шум. — у орману има црвених иви крсти, гучи. — Ја волим да црсти. — Ја волим иви Гесподина Мило. — орман је волим и ви. — Ја волим волим. — Ја сам дете мило. — Ја волим деди. — Ја сам јан. — орман је мило.

Гаврило Гавриловић

уч. III раз.



„Србију кроз Албанију”, цртеж глувонемог [анонимног] детета

Д Н Е В Н И К. Д А Н А С Ј Е С Р Е Д А 31. Д Е Ц Е М Б Р А

Данас је среда, Господина Липоса је отишао на пут. Ми смо умишљали. Милутин је написао цртеже Господина Липоса. Ми смо писали нове писма. Ми смо говорили речу. Вера је прво сајо Милутина. Жарко је радио. Жарко је поставио пешкир. Ја сам брзо нос користи. Милутин има куглу. Саша је био тако смешан. Жарко је брзо на табу. Жарко је брзо дига на ватру. Саша је брзо гунио. Милош је

СЛЕПИ

8

зарезао плаваз. Ми смо умишљали и брисали пешкиром. Вера није дошла у школу. Ми смо легли и спавали. Ми смо писали држава. Антон је чистио у дворишту. Господин Милутић је долазио упуштањем. Господин Милутић је јутре ниш на пијаци. Господина Липоса је долазила у школу. Ми смо пијали вода. Вера је плакала Душан је умро. Мирослав је отишао кући. Момчило је плакао. Ми смо говорили оца.

Стеван Лазаревић

уч. IV раз.

Д Н Е В Н И К. Д А Н А С Ј Е 31 Д Е Ц Е М Б Р

Антон је јутро у међ ватра. Липоса је носио бацио врбац. Данас је човек вода сласе. Ми смо смејали. Боча је носи Мило. цацкија је отишла и кући пачево Олга Бранко. Љубица је црта лепоса. Милош је чува пажет дла Станојка. мило је мило чува мило у врабац Момчило је плача батине који Станојка Милош је дозвратио сво црта. Гаврило је мило ручали мило. Данас је потон риба. Жарко је волим Божић. Стеван је волим зубе. азра. Вера је плачала умрела Душан

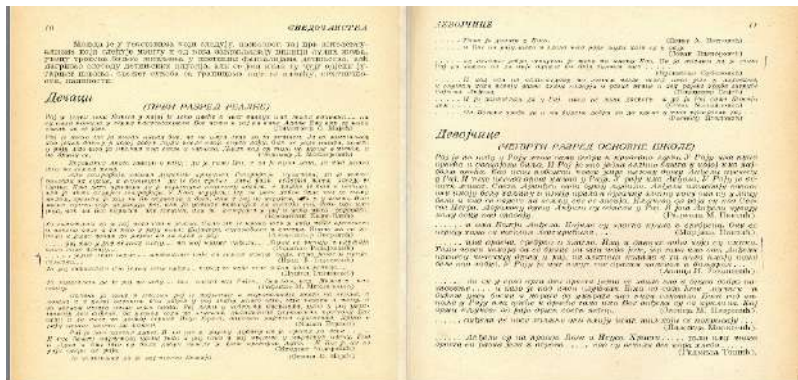
Милутин Миленовић

уч. IV разред

у Београду

„Србију кроз Албанију”, цртеж глувонемог [анонимног] детета у часопису „Сведочанства”, бр. 7 (1925: 2).

„Из земље вечите тишине” – задаци и цртежи глувонеме деце:
 „Зима” Иво Бутић – ученик III разреда; „Орман” Гаврило Гавриловић – ученик III разреда; Дневник, Стеван Лазаревић – ученик IV разреда; Дневник, Милутин Миленовић – ученик IV разреда, у часопису „Сведочанства”, бр. 7 (1925: 2-3).



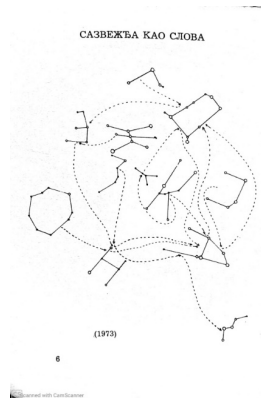
„Рај” [искази дечака и девојчица], „Сведочанства”, бр. 7 (1925: 10–11).



Цртеж [б. н.], „Сведочанства”, бр. 7 (1925: 12).



„Записи и цртежи на зидовима прве и друге ћелије Управе Града у Београду”, „Сведочанства”, бр. 7 (1925: 14–16).



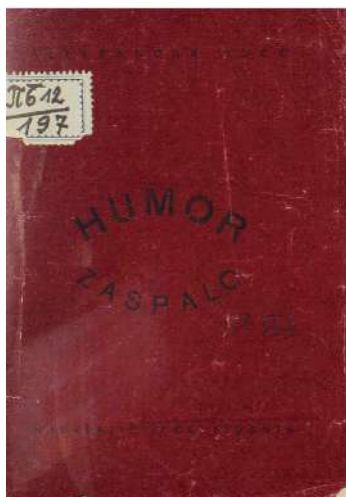
Насловна страна лектире за 8. разред основне школе – *Књига песама млађих југословенских песника*, прир. Александар Петров (1978).

„Слова као ствари”, Владан Радовановић у *Књизи песама млађих југословенских песника*, прир. Александар Петров (1978: 5).

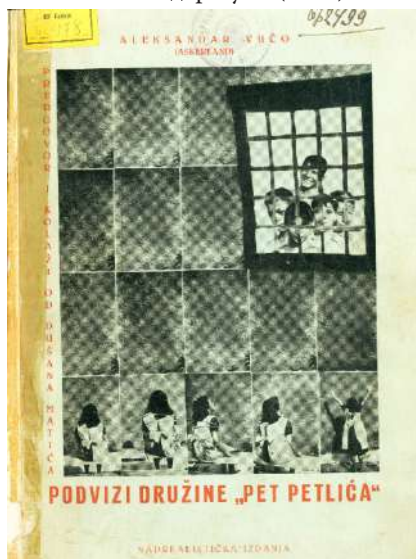
„Сазвежђа као слова”, Владан Радовановић у *Књизи песама млађих југословенских песника*, прир. Александар Петров (1978: 6).



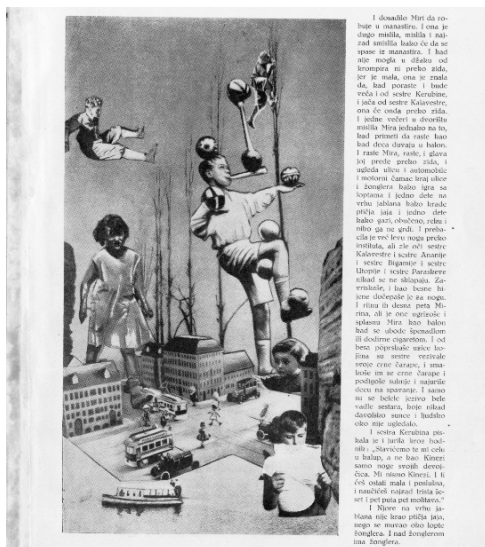
„Школа је ђачка светиња!” са потписом Марка Ристића у темату „Будилник” *Алманаха Немојуће* (1993: 75).



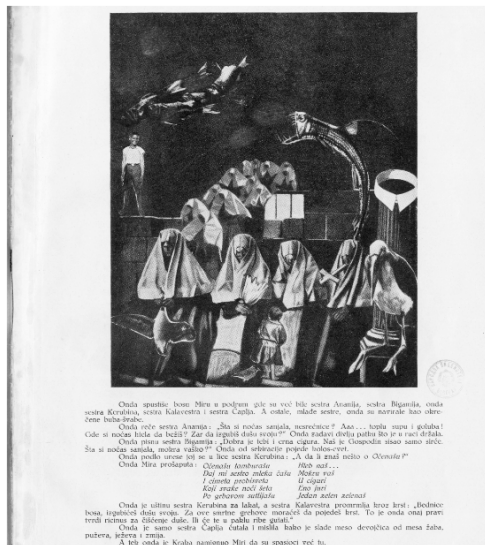
Насловна страна надреалистичког издања *Хумор Заспало*,
Александар Вучо (1933).



Насловна, прва фото-монтажа Душана Матића у у првом издању
Подвига дружине „Пет Петлића“ Александра Вуча
и Душана Матића (1933).



Друга фото-монтажа Душана Матића у првом издању *Подвића* дружине „Пеј Пейлића“ Александра Вуча и Душана Матића (1933).



Трећа фото-монтажа Душана Матића у издању *Подвића* дружине „Пеј Пейлића“ Александра Вуча и Душана Матића (1933).



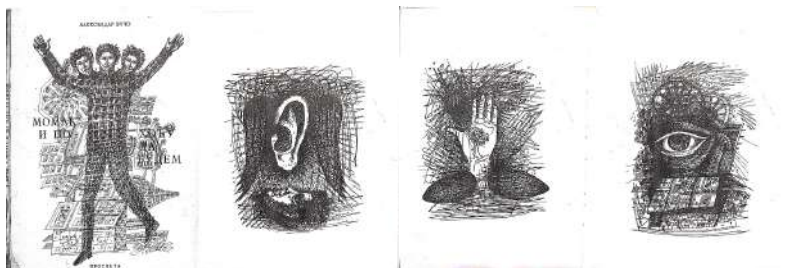
Пета фото-монтажа Душана Матића у првом издању *Подвија гужине „Пеј Пејлића“* Александра Вуча и Душана Матића (1933).



Завршна, шеста фото-монтажа Душана Матића у издању *Подвија гужине „Пеј Пејлића“* Александра Вуча и Душана Матића (1933).



Насловна страна и цртежи Предрага Милосављевића у књизи *Мастодонти* Александра Вуча (1951).



Насловна страна, цртежи и иницијали, аутор Миодраг Нагорни, у поеми *Момак и њо хоћу да будем* Александра Вуча (1970).

Прилог емпиријском истраживању:
Песма „Патка”, Васко Попа (1997: 29).

Патка

Гега се прашином
У којој се не смеју рибе
У боковима својим носи
Немир вода

Неспретна
Гега се полако
Трска која мисли
Ионако ће је стићи

Никада
 Никада неће умети
 Да хода
 Као што је умела
 Огледала да оре

Васко Попа

Прилог емпиријском истраживању:
 Питања из полуструктурираног интервјуа –
 методичка интерпретација песме.

1. О чему говори ова песма?
 Где се гега ова животиња?
 Зашто се рибе не смеју у прашини? А где би могле да се смеју?
 Шта то значи када се смеју? (Како се осећају?)
2. Како изгледа „немир вода“?
 Ако кажемо да се креће и да у боковима носи „немир вода“, како се она заправо креће?
 Опиши/покажи ми како си замислио/замислила ту слику / то кретање?
 У другој строфи је описано какво је кретање патке? Нађи то место у тексту.
3. Ко ће стићи патку?
 Шта је то „трска која мисли“? Може ли трска да мисли?
 По чему су све слични човек и трска?
 Зашто патку јури трска/човек и да ли ће је стићи?
 Да ли је трска/човек претња за патку? Објасни.
 Има ли смисла да патка бежи? Где то видиш да пише?
4. Шта су огледала у овој строфи?
 По чему су слични огледало и вода?
 Зашто се каже да патка „огледала оре“?
 По чему су слични пливање по површини воде и орање по земљи?
 Где је патка успешнија на води или на копну? А човек?
5. Које време означава стих „као што је умела“?
 Зашто се не каже „као што уме“?
 Каква је судбина патке (срећна или несрећна) и зашто?

Индекс имена

- Аврамовић, Марко 265, 298
Алберт, Семјуел (Albert, Samuel) 224
Александрони, Николас (Alessandroni, Nicolás) 380
Алексић, Бранко 90
Алексић, Дејан 167
Андоновска, Биљана 20, 21, 169, 329
Андрић, Владимир 167
Андрић, Иво 301–302
Антић, Мирослав 53, 167, 296
Арагон, Луј (Aragon, Louis) 273
Аријес, Филип (Ariès, Philip) 85
Аристотел (Aristotle) 61
- Бај, Андре (Bay, André) 115, 121
Берџер, Џон (Berger, John) 227
Бикман, Клаус (Beekman, Klaus) 10
Биргер, Петер (Bürger, Peter) 57
Блек, Макс (Black, Max) 389
Богојевић, Дејан 229, 230
Бојић, Милутин 250
Бортник, Шандор (Sándor Bortnyik) 223
Бошковић, Александар 218–219, 344, 376–378
Брајовић, Тихомир 349, 391
Бретон, Андре (Breton, André Robert) 73–80, 117, 340, 344, 346
Брехт, Бертолт (Brecht, Eugen Berthold Friedrich) 133
Бру, Саша (Bru, Sascha) 9
Бужињска, Ана (Burzyńska, Anna) 339

- Валденфелс, Бернхард (Bernhard Waldenfels) 165
 Ван ден Берг, Хуберт (Van den Berg, Hubert) 10, 112
 Ван Дозбург, Тео (Van Doesburg, Theo) 141
 Ване Бор 87
 Васиљев, Душан 250
 Васић, Бојан 291, 294
 Виготски, Лав Семјонович (Vygotsky, Lev Semyonovich) 64, 397
 Видмар, Јосип 77
 Винавер, Станислав 9, 18–19, 108–109, 111, 154, 404
 Винер, Елен (Winner, Ellen) 380
 Витез, Григор 126–136
 Владисављевић, Драгутин Т. 20
 Војцик, Јан (Wojcik, Jan) 380
 Вујчић, Никола 127
 Вуковић, Ново 51–55, 77, 80–81
 Вукомановић Растегорац, Владимир 223, 248
 Вучо, Александар 9, 19, 22, 27–30, 49–50, 59, 69, 81–82, 99, 108–111, 116–117, 121, 130–131, 136, 138–139, 141, 143, 145, 163–262, 341–342, 403, 407, 414–417
- Гарденр, Хауард (Gardner, Howard) 380
 Гатари, Феликс (Guattari, Félix) 84
 Глигорић, Велибор 18
 Грос, Георг (Grosz, George) 227
- Давичо, Оскар 49–50, 54, 139, 160, 163, 262–337, 341, 344, 348, 403, 417–421
 Данојлић, Милован 19, 51, 59, 98, 117, 123–126, 139, 146, 156, 304, 314
 Де Врис, Јан (De Vries, Jan) 10
 Делез, Жил (Deleuze, Gilles) 68
 Деснос, Роберт (Desnos, Robert) 133
 Дракер, Елина (Druker, Elina) 8–9, 24
- Ђорђевић, Драгомир 167
 Ђорђић, Стојан 304
- Егерић, Мирослав 351
 Еко, Умберто (Eco, Umberto) 176
 Елиот, Томас Стернс (Eliot, Thomas Stearns) 147

Еренрајх-Остојић, Макс 346–347

Јакоб, Макс (Jacob, Max) 115, 118, 121, 126, 409

Живадиновић, Стеван 44

Жижек, Славој (Žižek, Slavoj) 306

Зихерл, Борис 77

Изер, Волфганг Фридрих (Iser, Wolfgang Friedrich) 339

Илићето, Паоло (Iliceto, Paolo) 380

Ингарден, Роман (Ingarden, Roman) 339

Јаћимовић, Слађана 142

Јаус, Ханс Роберт (Jaus, Hans Robert) 339

Јерков, Александар 14

Јовановић, Александар 115–116, 120, 156, 348

Јовановић, Јелена 371, 387

Јовановић, Јован Змај 16, 45

Јовановић, Славица 136–140, 142

Јовановић, Слободан 9, 136–142

Кајо, Ритер (Riter, Caio) 302

Калер, Џонатан (Culler, Jonathan) 175

Калинеску, Матеј (Calinescu, Matei) 11

Кампањ, Клод (Campagne, Claude) 301–302

Керол, Луис (Carroll, Lewis) 19, 106, 111, 132, 151, 208

Кимерлинг-Мејбауер, Бетина (Kümmerling-Meibauer, Bettina) 8–9

Кисић, Остоја 265

Киш, Данило 28, 98, 123–126, 264, 408–409

Кликовац, Душка 285

Ковачић, Иван Горан 250

Којен, Леон 388

Комељ, Миклавж (Komelj, Miklavž) 298

Константиновић, Радомир 171, 330

Кораћ, Станко 61–62, 64

Коруновић, Горан 175, 297, 321

Костић, Ђорђе 9, 88, 151

Костић, Лаза 18

Краљевић, Марко 431

Крлежа, Мирослав

Крњевић, Вук 374
Куленовић, Скендер 250

Лазаревић, Емилија 380
Лакоф, Џорџ (Lakoff, George) 381
Лалић, Иван В. 52, 132, 378–379
Ласић, Станко 272
Левстик, Фран (Levstik, Fran) 133
Леј, Мадлен (Ley, Madeleine) 122
Леменс, Алберт (Lemmens, Albert) 9
Лир, Едвард (Lear, Edward) 152
Ловрић Краљ, Сања 111
Лорка, Фредерико Гарсија (Lorca, Federico García) 135
Лошонц, Марк (Losoncz, Márk) 306
Лукић, Драган 59
Лукић, Света 138

Љуштановић, Јован 16, 19, 139–145

Мајаковски, Владимир (Mayakovsky, Vladimir Vladimirovich) 133
Мајхут, Берислав 111
Максимовић, Десанка 107, 250
Ман, Пол (Mann, Paul) 7
Марино, Адријан (Marino, Adrian) 15
Марицки, Душанка 338
Марјановић, Воја 78
Марковић, Бојан 53, 236, 393
Марковић, Ж. Слободан 236
Марковски, Михал Павел (Markowski, Michał Paweł) 339
Мартенс, Гунтер (Martens, Gunther) 164
Мартину Џонатан (Martineau, Jonathan)
Маршак, Самуил Јаковљевич 62
Матић, Душан 9, 49–50, 87, 94–107, 111–114, 121, 131, 143, 153, 163, 170, 176, 193–197, 199, 206, 208, 210, 217–222, 224–228, 264, 266, 402–403, 406–407
Мек Карти, Маргарет (McCarthy, Margaret) 380
Мелоњо, Серђо (Melogno Sergio) 380
Мијић Немет, Ивана 95
Микенберг, Џулија (Mickenberg, Julia L.) 20, 22

Микић, Радивоје 115, 119, 144, 331, 348
 Милановић, Ђорђе 11, 143
 Миларић, Владимир 136, 172, 296
 Милатовић, Вук 139, 141, 398
 Милосављевић, Петар 172
 Милошевић, Петар 344
 Миљковић, Бранко 19, 98, 114–124, 407–408
 Мистрал, Габријела (Mistral, Gabriela) 133
 Мићић, Вишња 339
 Михајловић-Михиз, Борислав 240, 243, 249, 254
 Мишић, Зоран 77, 342, 346, 351–353, 356–357, 360–361, 369
 Морс, Ејнсли (Morse, Ainsley) 219
 Мркаљ, Зона 21

Назор, Владимир 80
 Негришорац, Иван 25
 Недић, Љубомир 16
 Нел, Филип (Nel, Philip) 14, 22
 Нерман, Ејнар (Nerman, Einar) 23
 Николић, Милија 374
 Николић, Милица 177, 185, 190, 193, 283, 285, 292, 301
 Новаковић, Јелена 71–73, 77, 79–80, 137, 343, 388
 Ноделман, Пери (Nodelman, Perry) 223, 228
 Ноен, Марк (Noen, Marc) 115, 118

Обреновић, Милан 33–35
 Обреновић, Милош 33–35
 Обреновић, Михаило 33–35
 Олсон, Мерилин Стрејсер (Olson, Marilyn Strasser) 14
 Олујић, Гроздана 302
 О’Нил, Патрик (O’Neill, Patrick) 174
 Опачић, Зорана 19, 96, 103, 124, 142, 195, 341
 Ораић Толић, Дубравка 175

Павловић, Златко 262, 382
 Павловић, Миодраг 269
 Палавестра, Предраг 9
 Панић Мараш, Јелена 147, 153, 229, 236, 238, 263, 340
 Пековић, Ратко 272

- Пековић, Слободанка 265–266, 291, 295–296
 Первић, Мухарем 146, 346, 353, 369, 376
 Петковић, Новица 342, 345
 Петров, Александар 25, 98, 157–162, 411–413
 Петровић, Бранислав 154, 159
 Петровић, Растко 46, 47, 142, 379
 Пијановић, Петар 339, 340
 Пинто, Марија Антоанета (Pinto, Maria Antonietta) 380
 Полард, Метју (Pollard, Matthew) 382
 Полић, Страхиња 79
 Попа, Васко 49–50, 83, 146, 155, 262, 411, 422
 Попин, Александра 347, 370
 Поповић, Богдан 19, 276–277
 Поповић, Петар 90–91, 94, 230, 277
 Поповић, Тања 78
 Пражић, Милан 53, 166
 Принс, Џералд (Prince, Gerald) 172, 176

 Радикић, Василије 223
 Радовановић, Владан и други писци 158
 Радовић, Борислав 352
 Радовић, Душан 11, 19, 59, 68, 71, 97, 115–116, 124, 136–146, 154, 167, 244, 263, 274, 371, 410–411
 Рејмон, Марсел (Raymond, Marcel) 273
 Рејнолдс, Кимберли (Reynolds, Kimberley) 15
 Ривјер, Жан (Rivière, Jacques) 117
 Ристић, Марко 9, 19, 22, 31, 38–39, 41–43, 49, 73, 87, 95, 97, 107–114, 126, 129, 151, 163, 210, 264, 307, 340, 379, 403, 406–407
 Ристовић, Александар 52
 Росић, Тиодор 350–351
 Ршумовић, Љубивоје 71, 116

 Самарџија, Снежана 348
 Сартр, Жан Пол (Sartre, Jean-Paul Charles Aymard) 77
 Селиндер, Џон (Salinger, Jerome David) 302
 Сретеновић, Дејан 168, 379
 Стевановић, Живадин 44, 380
 Стевановић, Јелена 380
 Степановић, Миливоје 31–32
 Стефановић Карацић, Вук 35

Стомелс, Серж (Stommels, Serge) 9

Тагоре, Рабиндранат (Tagore, Rabindranath) 135

Таже, Карел (Teige, Karel) 8–9

Тартаља, Гвидо 107

Таунзенд, Сју (Townsend, Sue) 302

Тешић, Гојко 71

Тешић, Милосав 376

Тодић, Миланка 103

Тодоров, Цветан (Todorov, Tzvetan) 77

Тропин, Тијана 196, 218–219, 226, 256

Ћосић, Бора 98, 147–149, 151–155, 177, 340, 411–412

Фендерс, Валтер (Fähnders, Walter) 10

Флакер, Александар 15

Фуко, Мишел (Foucault, Paul-Michel) 68

Х. Х. 42–43

Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) 355

Хамовић, Валентина 19, 137–138, 141, 263, 342

Хартфилд, Џон (Heartfield, John) 227–228

Хаусман, Раул (Hausman, Raul) 227

Хох, Хана (Höch, Hannah) 227

Христ 24, 164, 217, 367

Џидилко, Весна 348, 350

Џуџић, Сима 80

Џејмсон, Фредрик (Jameson, Fredric Ruff) 197

Џонсон, Марк (Johnson, Mark) 381

Шагал, Марк (Chagall, Marc) 154

Шаранчић Чутура, Снежана 117, 119, 124

Швитерс, Курт (Schwitters, Kurt) 24

Штајнер, Евгени (Steiner, Evgeny) 24

Шуваковић, Мишко 66

Бојан Марковић
(НЕ)МОГУЋЕ ГРАНИЦЕ
ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Издавач

Факултет за образовање учитеља и васпитача
Београд, Краљице Наталије 43
www.uf.bg.ac.rs

За издавача

проф. др Данимир Мандић, декан

Лектор и коректор

Љубица Весић

Графички уредник

Зоран Тошић

Штампа

Планета принт, Београд

Тираж

50

DOI 10.46793/7849.357.7.Markovic

ISBN 978-86-7849-361-4

1. др Јасмина Милинковић: *Методички аспекти увода у веровајноћу и статистику*
2. мр Вера Ж. Радовић: *Феминизација учитељској поезије*
3. мр Валерија Јанићијевић: *Родови и врсте у настави књижевности (у млађим разредима основне школе)*
4. мр Оливера Ђокић: *Појам линије у почетној настави геометрије*
5. мр Зорица Јоцић: *Језичко стваралаштво ученика у настави драматике*
6. мр Валентина Хамовић: *Два песника хеврајника*
7. мр Маријана Зељић: *Начини изражавања процедуре и правила аритметике*
8. мр Зорана Опачић: *Алхемичар приповедања Станислав Краков*
9. мр Зорица Веиновић: *Настава природе и друштва и одрживи развој*
10. мр Бојана Милосављевић: *Форме учивости у српском језику*
11. мр Сања Благданић: *Методичка ефикасност мреже појмова (у настави познавања природе)*
12. др Слађана Јахимовић: *Путописна проза Милоша Црњанској*
13. мр Дејан Вук Станковић: *Морал и право. Филозофија Херберта Харта*
14. др Гордана Мишчевић Кадијевић: *Кооперативна настава природе и друштва и квалитет знања ученика*
15. мр Зорица Ковачевић: *Инструкције за самостално учење у ученицима за млађе разреде*
16. др Иљаз Османлић: *Развој грађанској друштва и образовање*
17. др Миодраг Вуковић: *Измењена стања свести у религији*
18. др Зорица Цветановић: *Читанка у разредној настави*
19. мр Мирсада Зукорлић: *Унапређивање комуникације у школи*
20. др Јелена Д. Врањешевић: *Развојне компетенције и вештине нације деце: од стварној ка мојем*

21. др Дејан Вук Станковић: *Морални аргументи у прилози права. О филозофији Џона Мичела Финиса*
22. др Маријана Зељић: *Методички аспекти ране алгебре*
23. др Сања Благданић: *Историјски садржаји у настави природе и друштва*
24. др Александар Тадић: *Наставнички модели и стратегије разредне дисциплине*
25. др Вишња Мићић: *Синтакса просте реченице у разредној настави*
26. мр Филдуза Прушевић Садовић: *Савремена наставна технологија учења и обучавања*
27. др Горан Зељић: *Морфолошко-семантичке карактеристике бројева у српском језику*
28. др Валерија Јанићијевић: *Теорија књижевности у разредној настави*
29. др Даница Џиновић Којић, Владан Пелемиш: *Квантитативне и квалитативне карактеристике морфолошкој и морфичкој простора предшколске деце*
30. др Ана Сарвановић: *Образовни обрт: ка савременим теоријама образовања у уметности и култури*
31. др Оливера Ј. Ђокић: *Реално окружење у ђојиној настави геометрије*
32. др Зорица Ковачевић: *Оспособљавање за самостално учење*
33. др Александра Мандић: *Хеурстичке математичке ире*
34. др Зорица Веиновић: *Улога деце у очувању живине средине и/у одрживом друштву: прилози васпитању и образовању за одрживи развој*
35. Бојан Марковић: *(Не)моуће границе поезије за децу и младе*

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-93-1
37.091.3::821.163.41.09-93

МАРКОВИЋ, Бојан, 1985-

(Не)могуће границе поезије за децу и младе
: методички и рецепцијски аспекти / Бојан
Марковић. - Београд = Belgrade : Универзитет,
Факултет за образовање учитеља и васпитача
= University, Faculty of education, 2025 (Београд
: Планета принт). - 461 стр. : илустр. ; 20
cm. - (Едиција Монографије / [Факултет за
образовање учитеља и васпитача] ; књ. 35)
Тираж 50. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија: стр. 426-
442. - Регистар.

ISBN 978-86-7849-361-4

а) Српска поезија за децу б) Српска књижевност
за децу -- Настава -- Методика в) Српска
књижевност за децу -- Књижевна рецепција

COBISS.SR-ID 175570441