

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Страхиња Д. Полић

**ПОЕМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА  
ДЕЦУ**

Докторска дисертација

Београд, 2022.



UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Strahinja D. Polić

**NARRATIVE VERSE IN SERBIAN  
CHILDREN'S LITERATURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022



УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Страхиня Д. Полич

**ПОЭМА В СЕРБСКОЙ ДЕТСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ**

Докторская диссертация

Белград, 2022



Ментор:

**др Радивоје Микић, редовни професор**

Филолошки факултет

Универзитет у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: \_\_\_\_\_





## Изјава захвалности

Посебну захвалност дугујем ментору, проф. др Радивоју Микићу, на стрпљењу, сугестијама и пруженој слободи у писању овог рада, као и професоркама др Зорани Опачић и др Јелени Панић Мараш, које су ми пружале неопходна усмерења у току његове израде.

Овај рад не би био могућ без велике подршке професора др Александра Јовановића, који ме је неуморно мотивисао на писање и веровао у његово благовремено окончање чак и када ја нисам, и чијем се исказаном поверењу никада не могу одужити.

Процес писања био би неупоредиво тежи да уз себе нисам имао дивне колеге-саборце са којима сам делио све постдипломске невоље – Љубицу Весић, Дуњу Ранчић и Немању Каровића. Хвала вам за сва охрабрења, драгоцену сазнања и марљива читања овог рада.

Велику помоћ у прикупљању књижевне грађе имао сам од колега из библиотеке Учитељског факултета и Библиотеке шабачке, а посебну захвалност дугујем несебичној помоћи Горице Радмиловић у прикупљању грађе из библиотеке Матице српске, чиме је неизмерљиво олакшала писање овог рада.

На пруженој подршци, захвалност упућујем и члановима Катедре за српски језик и књижевност Учитељског факултета, понајвише колегама Бојану Марковићу и Владимиру Вукомановићу Растегорцу на правовременим сугестијама и саветима. Захвалан сам и колеги Милошу Батрићевићу на помоћи у коначном обликовању овог рада.

Напослетку, захвалност дугујем породици Полић, а највише Кристини и Јелени, и њиховом бескрајном стрпљењу у ишчекивању да се из простора књижевности вратим њима.



УДК:

## ПОЕМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

### САЖЕТАК

Предмет овог рада посвећен је испитивању сложене жанровске природе поеме за децу у простору српске наивне књижевности. Научну валидацију и сврховитост оваквог приступа пружа њено истакнуто место у жанровском систему књижевности за децу. Такву позицију обезбеђује њена фреквентност – она је један од чешћих морфолошких избора песника током целог двадесетог века, али и чињеница да су многа дела која традиционално именујемо поемама стекле канонски статус и једногласну вредносну афирмацију, те и то да су била стално жанровско опредељење значајним ауторима српске наивне књижевности: Александра Вуча, Бранка Ћопића, Добрице Ерића и других. Друга поткрепа оваквом избору теме произилази из чињенице да, упркос нареченој истакнутој позицији, овај жанр није био у средишту књижевнонаучних испитивања, односно да у досадашњим научним увидима није посвећена пажња општим књижевногенолошким питањима поеме за децу. Из наведених разлога, у раду ће најпре бити разматран њен статус у метажанровској пракси, са циљем да се понуди разрешење метајезичких недоумица у вези са појмовима књижевног рода, жанра и поеме. Након тога, у раду се пружа историјскопоетички увид у конституисање поеме у књижевности за децу и одрасле, а потом се преиспитује подобност различитих теоријско-методолошких оквира за њено проучавање. За основно методолошко полазиште изабран је антиесенцијалистички приступ, на основу ког је и спроведена жанровска дескрипција. Други део рада посвећен је дијахронијском приступу поеме за децу. Поглавља прате њену жанровску еволуцију у неколико књижевноисторијских тачака: 1) у тренутку њеног конституисања у делима за децу Александра Вуча; 2) у првим годинама након Другог светског рата; 3) током борбе за песничку аутономију педесетих година XX века и наредним деценијама и 4) на почетку XXI века, закључно са посебним освртом на стваралаштво Дејана Алексића и Попа Д. Ђурђева.

Кључне речи: српска књижевност, књижевност за децу, поема, жанр, наивна свест, наратија у стиху

Научна област: српска књижевност, теорија књижевности

Ужа научна област: историја српске књижевности за децу, теорија жанрова



## NARRATIVE VERSES IN SERBIAN LITERATURE FOR CHILDREN

## ABSTRACT

The subject of this paper is dedicated to the examination of the complex genre nature of narrative verses for children in the sphere of Serbian naïve literature. The scientific validation and purposefulness of this approach is provided by its prominent place in the genre system of children's literature. Such a position is ensured by its frequency – it is one of the most frequent morphological choices of poets throughout the twentieth century, but also the fact that many works of art which we traditionally call “poems”, acquired a canonical status and a unanimous affirmation of values, and were a constant choice of genre for the important authors of Serbian naïve literature: Aleksandar Vuč, Branko Ćopić, Dobrica Erić and others. The second backing for this choice of topic stems from the fact that this genre, despite the so-called prominent position, was not in the midst of literary research. In the previous scientific insights, no attention has been paid to the general literary and geological issues of poems for children. For the aforementioned reasons, its status in the metagenre practice will first be considered in the paper, with the aim of offering a solution to metalinguistic dilemmas regarding the notions of literary genre, genre and poetry. After that, the paper provides a historical and poetic insight into the constitution of the poem in literature for children and adults, and then examines the suitability of different theoretical and methodological frameworks for its study. The anti-essentialist approach was chosen as the basic methodological environment, on the basis of which its genre description was carried out. The second part of the paper is dedicated to the diachronic approach of poetry for children. The chapters follow its genre evolution in several literary-historical points: 1) in the moments of its constitution in the works for children of Aleksandar Vuč; 2) in the first years after the Second World War; 3) during the struggle for poetic autonomy in the 1950s and the following decades and 4) at the beginning of the XIX century, conclusively with special reference to the works of Dejan Aleksić and Pop D. Đurđeva.

Key words: Serbian literature, children's literature, poem, genre, naïve consciousness, narration in verse.

Scientific field: Serbian literature, literary theory

Narrow scientific field: history of Serbian children's literature, genre theory.



## Садржај

УВОД.....	1
КЊИЖЕВНИ ЖАНРОВИ И ТЕРМИНОЛОШКИ ИЗАЗОВИ .....	5
Проблем надређених генолошких појмова – статус књижевног рода, жанра и врсте .....	5
Поема – термилошки и(ли) концептуални генолошки проблем?.....	13
ЖАНРОВСКИ ПРИСТУПИ ПОЕМИ.....	27
Жанровски статус романтичарске поеме .....	28
ПОЕМА ПОД ОКРИЉЕМ ОНТОЛОГИЈЕ НАИВНЕ КЊИЖЕВНОСТИ .....	38
Примена традиционалног модела: облигаторна својства жанра .....	50
Примена прототипског модела у проучавању поеме за децу .....	60
Централни чланови: поема у ужем смислу .....	68
Секундарни чланови: поема „у савезу“ са другим жанровским моделима .....	70
Периферни чланови: поеме на ивици жанровског скупа .....	72
ПОЧЕТАК У ЗНАКУ ПРОТЕСТА: ПОЕМЕ ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА ВУЧА.....	75
Традицијски избор: Керол и Чуковски.....	78
Вучова „дечја трилогија“: композиционе одлике .....	83
Поетички свлакови Александра Вуча .....	91
ТРАГОМ ВУЧА – ПОЕМА ЗА ДЕЦУ НАКОН ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА .....	99
Поеме о НОБ-у.....	101
„Пругашко-кубикашка“ поема за децу.....	108
Антиколонијалне поеме за децу .....	113
БОРБА ЗА ПЕСНИЧКУ АУТОНОМИЈУ. ПОЕМЕ ЗА ДЕЦУ 50-ИХ ГОДИНА ХХ ВЕКА. 118	
Од Вуча ка Ћопићу: међашке поеме <i>Шест вукова и један реп</i> , <i>Вјечити стражар</i> и <i>Пут за Килиманџаро</i> .....	118
Време <i>напредне бајке</i> : борба за деидеологизацију усмене традиције .....	123
<i>Бубамара</i> Десанке Максимовић – апендикс српске поеме за децу .....	131
Зрели Ћопић: <i>Чаробна шума</i> (1957) .....	137
ПЕСНИЧКИ ТАЛАСИ: О ЈЕДНОЈ ТЕМАТСКОЈ ЛИНИЈИ ПОЕМЕ ЗА ДЕЦУ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА.....	144
Поеме (и) о Дунаву: Чика с брадом и друге дунавске баладе Арсена Диклића.....	147
Јединство човека и природе – <i>Гурије</i> Стевана Раичковића.....	153
Морнарски бедекер кроз машту – <i>Друга страна ветра</i> Мирослава Антића .....	156
Пловидбе жанровским ушћем – <i>Гусарска дружина</i> Гвида Тартаље и <i>Два ровињска капетана</i> Драгана Лукића и Николе Дреновца.....	160
ПОЕМА НА ТЕМАТСКОЈ СРЕДОКРАЋИ: СТВАРАЛАШТВО ДОБРИЦЕ ЕРИЋА .....	164
Поемска трилогија Добрице Ерића.....	164

Сагласје инфантилног и карневалског доживљаја света – <i>Вашир у Тополи</i> .....	169
Ерићеве поеме о одрастању – Торта са пет спратова и Долина сунцокрета .....	172
Алегоријске поеме Добрице Ерића.....	176
„ОБИМНА МАГМА САВРЕМЕНОСТИ“ – ПОЕМА ЗА ДЕЦУ ПОЧЕТКОМ ХХІ ВЕКА ...	181
Лудизам песничке де(кон)струкције – поеме Попа Д. Ђурђева .....	183
„И бити сам тешко је у свету“ – поеме Дејана Алексића .....	188
Поемско многогласје у ХХІ веку .....	194
ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА.....	197
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА .....	207



## УВОД.

Књижевна мисао показује склоност да поједине књижевне појаве неоправдано сагледава у њиховој епистемолошкој довршености, показујући притом изразит *отпор* према сваком покушају који би таквој визури исказао неповерење: на формирање таквог стања утичу, некад заједнички, а некад сасвим одвојено, читалачка искуства књижевне и књижевнаучне заједнице. Постојаност таквог непроменљивог сазнајног оквира често води мисао о књижевности ка тенденцији да опажану појаву сагледа у матрици уврежених и, у историји читања, наслеђених ставова. Таква окоштала представа примећује се у многим питањима књижевне науке: у разумевању индивидуалних књижевних поетика, приликом *констатовања* статуса аутора и дела која сматрамо канонским, па и у разумевању књижевних жанрова. Таква визура, слободније речено, и сама постаје жанр, јер захтева унапред одређена „правила интерпретације“, позивајући тумача на њихово поштовање и усмеравајући његов научни фокус.

У основи предмета овог рада налази се управо таква књижевна појава – поема за децу. У простору како наивне, тако и „озбиљне“ књижевности, над питањима овог жанра једнако влада притајени консензус о његовој генолошкој природи, премда ти ставови почивају на несигурном теоријском конструкту, чија неупитност опстаје управо стога што се питања која би тај такав конструкт преиспитала, по правилу, и не постављају. Овлашан поглед на историју овог појма, међутим, раскрива бројне несугласице и опреке у његовом одређењу и примени. Из тог разлога, у раду је превасходно требало указати на трусност метадискурсне праксе о поеми и сагледати је у светлу српских, али и европских књижевногенолошких погледа.

Истовремено, жанр поеме фигурира и као спона двеју књижевности. Уз посебности које намеће иманентна природа наивне литературе, поема за децу тако бива истовремено и *јемац* неопредељивости књижевности за децу од целокупног простора књижевности, али, управо због своје аутентичне природе, и као *јемац* њене посебности у том истом простору.

Следствено томе, питањима жанра *наивне* поеме мора се приступити са свешћу о тој неопредељивости: у делима намењеним деци, упркос посебностима њиховог реципијента, резонирају стваралачки импулси свеколиког књижевног стваралаштва. Они се могу распознати на свим нивоима књижевног текста за децу: поетичком, идеолошком, жанровском и др. У тесној вези са жанровским, стваралачке везе двеју књижевности сведоче и тренуци у којима су поетички преврати у домену наивне литературе ишли у корак са новим тенденцијама магистралног тока српске књижевности. Такав је рецимо случај са периодом авангарде, у ком се одиграва својеврсни „коперникански обрт“, у ком се дете посматра као „универзални културни симбол, а детињство као праоснов и прапочетак“ (Љуштановић 2009: 82), а надреалистичке тенденције препознају инфантилизам као универзално стање духа које додатно руши границе између онога што јесте или није писано за децу и осетљиве.<sup>1</sup> И други важан заокрет у српској књижевности за децу коинцидира са општим поетичким тенденцијама. У размаку од само две године објављене су две поетички превратничке књиге поезије: *Кора* (1953) Васка Попе и *Поштована децо* (1954) Душана Радовића, откривајући низ текстуалних сродности и веза.<sup>2</sup> Мимо ових илустративних примера, књижевност за децу у свом целокупном трајању показује снажну симбиотичку везу са главним токовима српске књижевности, од својих почетака у доба просветитељских идеја до данашњих дана.

<sup>1</sup> Синтагматска одредница „књижевност за децу и осетљиве“ уводи се управо у време надреализма. Преузета из коментара Макса Жакоба (*pour les enfants et pour les raffinés*), а уведена у поље српске књижевне заједнице захваљујући коментарима Бранка Миљковића, она упућује на нарочит доживљај света у књижевноуметничком делу, рушећи тиме узрасну дистинкцију међу књижевноуметничким текстовима.

<sup>2</sup> О комплементарности ових двеју збирки и заједничком поетичком исходишту в. Хамовић 2008.

Неки од кључних песника српске поезије за децу уједно су писали и дела „озбиљне“ књижевности. Њихова *свест о жанру*, испољена у конкретним поетским текстovima, представља њихово контактано место, али и раскрива посебности наивне литературе. Иако је посебност система жанрова у књижевности намењеној деци условљена овим и другим факторима, њено генолошко упориште почива на свести о целокупном жанровском устројству књижевног стваралаштва: жанровски *архе* дела намењеног деци неизбежно је везан за основну линију књижевне уметности. Теоријске и интерпретативне импликације овако схваћеног односа су вишеструке, те ће њима бити посвећена нарочита пажња. Такав однос детерминисао је и *смер* овог рада, па жанровском приступу проучавања поеме намењене деци претходи део у ком се преиспитује статус поеме као жанра уопште. У раду се, сходно томе, преиспитује „рођење“ поеме, жанровске везе са другим нарацијама у стиху, као и њени појединачни модалитети у различитим стилским формацијама.

Поема у српској књижевности за децу настаје, развија се и континуирано траје више од једног века. Било да су номинално означене од стране аутора или пак жанровски накнадно одређене гласом књижевне науке, поеме у српској књижевности за децу имају своје канонске репрезенте. Дела Александра Вуча, Добрице Ерића, Стевана Раичковића, Десанке Максимовић, Дејана Алексића и других начелно припадају поемама. О њима се активно полемише као о поемама, са очигледно јасним предубеђењем да свако од ових дела носи минимални удео њених жанровских обележја. Упркос томе, намеће се питање: који степен унисонности она међу собом имају и шта представља онај недељиви, жанровски остатак који омогућава – уколико га уопште има – да сви буду сврстани под окриље једног генолошког појма? Чини се да у том смислу у књижевној науци не постоји консензус. О вишеструком значају поеме говори и чињеница да развој и утемељење овог жанра коинцидира са превратничким тренутком у развоју српске књижевности за децу. У том смислу, Вучо се у књижевној науци посматра као кључна фигура „за утемељење поеме као репрезентативног жанра“ (Опачић 2018: 43), али је у исто време и утемељивач модерних тенденција у књижевности за децу. Тиме поема добија истакнуто књижевноисторијско место у њеном целокупном развоју, представљајући управо онај обликотворни модус у ком је стваралаштво за децу добило свој нови израз. Треба нагласити да поема својом синкретичном структуром одговара критеријумима дечје перцепције; присуство нарације, које није презасићено дескриптивним одељцима, олакшава проходност читаоца кроз текст. Додатно, када говоримо о особеностима имплицитног читаоца књижевности за децу, увек имамо на уму склоност ка ритмичности коју лирски текст намењен деци готово увек садржи. Синкретично биће поеме стога погодује полиморфном карактеру литературе за децу, и са разлогом представља често жанровско исходиште.

Знаменит статус поеме у жанровском систему српске књижевности за децу међутим не почива само на овој, књижевноисторијски гледано, привилегованој тачки развоја. Вероватно и перпетуирана успехом и значајем Вучових текстова, поема (п)остаје један од водећих жанровских модела до данас, те и сама фреквентност жанра захтева позорност у сагледавању њених историјскопоетичких процеса. Низ значајних поема написаних у последњих сто година потврђују континуитет самог жанра, али исто тако откривају и поетичке дисконтинуитете српске књижевности за децу. Поеме за децу попут *Гурија* Стевана Раичковића, *Вашара у Тополи* Добрице Ерића или *Друге стране ветра* Мирослава Антића одсликавају њену разноврсност, сведоче у исти мах и о поетичком многоличју српске књижевности за децу, и о потенцијалима своје жанровске флексибилности.

Но, упркос томе што је има истакнуто место у читалачким и академским оквирима, поема разоткрива и својеврсну несигурност саме науке о књижевности при њеном дефинисању. Обрнуто сразмерно статусу који има у простору књижевне историје, критички увиди у жанровску природу поеме за децу до данашњих дана углавном се манифестују као спорадичне интерпретације, без истраживачких напора који би тежили синтези. Усамљени

пример са таквим претензијама представља антологичарски рад Слободана Ж. Марковића, који међу првима успоставља жанровске, аксиолошке и књижевноисторијске критеријуме у изучавању поеме за децу. Упркос томе, текстове које именујемо поемама за децу и данас прати низ неразјашњених питања која – нимало случајно – прате и статус овог жанра у целокупној књижевности. Марковићев иноваторски допринос открива низ контрадикторности. Понуђени модел, упркос намери да се жанровске границе омеђе, постаје исувише проблематичан за флуидну форму склону жанровској хибридизацији. На основу којих жанровских доминанти су, на пример, поетска дела *Момак и по хоћу да будем* Александра Вуча, *Деда Тришин млин* Бранка Ћопића и *Теглеће среће* Душана Попа Ђурђевог поеме? Постоје ли обједињујући чиниоци за дела попут „Плавог кита“ Арсена Диклића и *Долину сунцокрета* Добрице Ерића? И, може ли их уопште бити? Како се жанр поеме тумачи у релацији са неким другим генолошким појмовима, попут бајке или басне у стиху?

Један од разлога научне мањкавости Марковићевих пионирских тврдњи о одликама поеме за децу је у томе што аутор није пошао од самог жанровског врела. Историјскопоетичке нејасноће и неутврђене жанровске границе само су нека од питања која прате жанр поеме до данашњих дана. Дакле, основни проблем поеме темељи се на упитном статусу поеме у целокупној књижевности. Као што се за горенаведене поеме са тешкоћом могу утврдити заједнички жанровски маркери, тако се то може тврдити и за дела попут „Стражилова“ Милоша Црњанског и „Туге и опомене“ Бранка Радичевића. Из тог разлога, поема за децу изискује потребу да се њено жанровско биће преиспита поласком од одлика поеме у целокупном књижевном стваралаштву.

Управо са свешћу о оваквом статусу проблематичног жанра какав је поема, основни циљ подразумева да се на темељу постојећих, а како се показује неретко опречних књижевнотеоријских сазнања, спроведе њена жанровска дескрипција и, сходно резултатима тог процеса, утврди постојање жанровских тенденција. Друкчије речено, у раду се тежи маркирању текстуалних елемената који омогућују да се неко дело назове поемом за децу, а не неким другим жанром сродних или блиских обележја, не губећи из вида својство историјски условљене флуидности и променљивости жанра. Пут ка утврђивању овако схваћених иманентних карактеристика методолошки се ослања на модерну традицију жанрова засновану на праћењу књижевне емпирије, а не на традиционално прескриптивно класификовање жанра према априори утврђеним обележјима. Будући да су и саме модерне теорије жанрова засноване на блиским (али не и истим), а неке чак и опречним теоријским утемељењима, нужно је прецизније појашњење методолошког оквира из којег се у овој студији. Да би то било могуће, неопходно је испрва направити шири књижевнотеоријски увид у њен положај. У поглављу „Поема за децу у светлу традиционалне и прототипске теорије жанра“ биће понуђена прецизна експликација одабраних теоријских полазишта. Теорија жанрова у свом најширем одређењу у потпуности прати основну еволутивну путању теорије књижевности од античких времена до данашњих дана. Ослањајући се на фундаментална питања структуре, литерарности, значења, функције и начина деловања књижевног текста, теорија жанрова и сама је мењала своје епистемолошко упориште. Покушај да се историја теоријских полазишта у испитивању жанра дијахронијски сагледа далеко би превазилазило обим, али и потребе овакве студије. Из тог разлога у раду ће само бити речи о темељним променама које су утицале на савремене књижевногенолошке струје у првом реду оне које су од највишег значаја за жанровски статус поеме.

Такође, приликом испитивања књижевнотеоријских система биће неопходно указати и на друге дисциплине из којих књижевна генологија црпи своје теоријско-методолошко упориште. Управо стога у студији ће бити указано и на значај логичке, односно таксономијске и категоризацијске парадигме која пресудно моделује приступ проучавању књижевног жанра. Тек након тога могуће је говорити о примени теоријских импликација на корпус књижевних

текстова у пољу књижевности за децу – о њој ће посебно бити речи у другом делу студије под насловом „Поема под окриљем онтологије наивне књижевности“.

Историја књижевногенолошких идеја, супротно сопственим циљевима, сама измиче систематизацији. С обзиром на то да се почеци проучавања генезе и доминантних обележја књижевних текстова везују за тренутке заснивања књижевне науке, покушај њихове систематизације се чини немогућим. Проучавање жанровских обележја књижевног текста коинцидира са првим античким написима о природи књижевног стварања и прати основне токове европске књижевнотеоријске мисли. Овај задатак отежава обимност књижевнотеоријских погледа, али уједно и замршеност појмовног система на ком почива. Поједини напори да се недоумице у књижевнонаучној пракси отклоне понекад захтевају испитивање целокупне генезе једног аспекта књижевне генологије, какав је рецимо случај са Женетовом студијом о проблему лирске поезије (Женет 1985: 139–193). Но, најпре је неопходно испитати темељне појмове књижевне генологије: да би се указало на резултате од кључног значаја за разумевање појма жанра и, конкретно, поеме, мора се поћи од статуса метајезика на ком промишљање о овим питањима и почива.

### Проблем надређених генолошких појмова – статус књижевног рода, жанра и врсте

Пре него што се укаже на историју књижевногенолошких идеја, неопходно је размотрити термиолошку поставку на којој се темеље. Из тог разлога у овом делу студије нарочита пажња биће посвећена питању књижевногенолошке терминологије. Дискутабилан и неразјашњен статус поеме унутар жанровског система позива да се превасходно укаже на одсуство термиолошке прецизности у простору књижевнонаучне метадискурзивне праксе. Жанровски проблематичан статус поеме могао би се предочити и кроз запажање Александра Костадиновића изречено поводом путописне прозе: „објекат треба дефинисати појмовима који су већ претходно јасни и утврђени, иначе за резултат добијамо дефиницију *obscurum per obscurius*“ (Костадиновић 2016: 133). Поводом поеме као жанра примећује се да је посредни управо такав случај. Књижевна наука је посматра у светлу њене жанровске разуђености; упијајући у себе обележја сва три књижевна рода, и епско и лирско, па и драмско начело, поема представља трансжанровску форму у којој коезистирају сви поменути чиниоци. Мимо тога, и сами појмови књижевног рода, жанра и(ли) врсте иду у ред појмова нејасног и непрецизног семантичког опсега. Дефинисати један већ довољно проблематичан жанровски ентитет путем појмова чије значење почива на нимало безначајном уделу арбитрарности неминовно осујећује истраживање и умањује његову учинковитост. Стога први корак у осветљавању жанровских обележја поеме за децу представља увид у термиолошки корпус којим бисмо та обележја описали, уз покушај да се предупредне његова семантичка расплињавања.

Питање поеме као једног од модалитета епско-лирског књижевноуметничког израза у непосредној је вези и са појмовима који су шири од њега – књижевног рода, а тек потом жанра или врсте. Без намере да се у овом поглављу детаљно проблематизује трусност фундаменталних појмова књижевне науке, поема се нужно мора ситуирати у простор књижевногенолошке терминологије. Зденко Шкроб у свом тексту „О проблему основне схеме поделе на родове и врсте“ илуструје ослањајући се на ставове Готфрида Вилемса:

Знаност о књижевности много се мучи са својим основним појмовима. Било да се ради о појмовима родова или епоха, или штовише о самом било како схваћеном појму књижевности – увијек ћемо тамо где се ти појмови употребљавају наићи на изјаве невољкости, па штовише и одређене беспомоћности (Шкроб 1985: 11).

Чини се да је испитивање засебних жанрова априори угрожено нејасноћама у именовању надређених скупина књижевних дела.<sup>3</sup> Ако књижевни род посматрамо као највиши класификациони оквир којим ће бити обухваћене све субординиране књижевноуметничке манифестације, са циљем да обезбеде њихову неопходну унификацију, а тек потом (или упоредо са тим) омогуће даље гранање на мање подгрупе, онда нужно наилазимо на његове недоследности. По ком принципу одредити суперординиране и субординиране појмове? Уколико обратимо пажњу на репрезентативне књижевногенолошке

---

<sup>3</sup> Да није реч о забуни која је у вези само са таксономијским одредницама, јасно показује наведени цитат у ком се као проблемско место уз родове мартирају и епохе. Проблем континуиране термиолошке нестабилности у науци о књижевности, било да се тичу генолошких, естетичких или поетичких појмова само спорадично је био у научном фокусу. Велики допринос у констатовању и, пре свега, превазилажењу овог проблема, дао је амерички естетичар и филозоф Морис Вајц (Morris Weitz), као и Јури Марголин (Uri Margolin).

студије у простору наше, али целокупне окциденталне научне мисли, видећемо да међу њима нема сагласности.

Док традиционална генологија своје категорије доживљава као непроменљиве и предетерминисане, модерна генологија одустаје од оваквог концепта, заговарајући идеју о нестабилној жанровској природи уметничких текстова. Проблем књижевног рода као таксономијске категорије се може сагледати из два аспекта: првог, који се односи на упитност тријадног (али и сваког другог) модела који захтева свођење свих категорија мањег обима под један од њих, и другог, који се тиче саме логичке поставке на којој почива. Заправо, могло би се рећи да упитност првог аспекта почива на другом, те у извесном смислу представља илустрацију последице његове непрецизности. Нестабилност тројне поделе на књижевне родове нарочито је уочљива у покушајима да се под њих „подведу“ хибридни и са становишта таксономије проблематични жанрови, каква је рецимо и поема или нефикционална књижевност.<sup>4</sup> Рене Велек и Остин Ворен с правом постављају питање „да ли теорија књижевних врста подразумева претпоставку да свако дело припада некој врсти“ (Велек, Ворен 1965: 260), па се следствено томе питање може транспоновати и на обим жанра: да ли сваки жанр припада надређеној категорији књижевног рода? Традиционална књижевна генологија рачуна на афирмативан одговор поводом оба ова питања. Упркос томе, историја књижевности указује на супротно. Могло би се рећи да је, готово парадоксално, статус канонског дела у књижевности неретко обезбеђивао превратнички и рушилачки однос текста према жанровским (па и родовским) конвенцијама, какав је примера ради случај са Шекспировим драмама, Бајроновом или Гетеовом „драмом за читање“ (*closet drama / lesedrama*) итд.

Примера ради, Мигел де Сервантес традиционални модел романа подвргава толико радикалној деконструкцији да „резултат представља практично нови облик, чије карактеристике убрзо добијају легитимитет генеричких конвенција за наредне писце“ (Куран 1986: 6). У случају романтичарске поеме, овакав драстичан заокрет може се приметити у делима Џорџа Гордона Бајрона или Александра Сергејевича Пушкина, на шта је указао Виктор Жирмунски. У „Пушкиновом добу“, он запажа конституисање романтичарске поеме као жанра у ком врхуне поетички ставови нове генерације песника, а који су сасвим опречни принципима „класичне поеме“.<sup>5</sup>

Проблемом књижевног рода на јужнословенском простору највише се бавио Павао Павличић у својој студији *Питања поетике*.<sup>6</sup> Хрватски теоретичар закључује да „за настанак књижевног дела као умјетнине и његово разумевање појам рода није неопходан“ (Павличић 1983: 52). Приметно је да се Павличићева критика односи на интерпретативни потенцијал књижевног рода; указујући на неделотворност овог појма у објашњавању генезе или семантичке импликације књижевноуметничког текста, аутор занемарује његов таксономијски потенцијал, будући да је појам у пољу књижевне теорије фигурирао и као класификацијско оруђе, односно средство којим се (било на дескриптиван или нормативан начин) обезбеђује

---

<sup>4</sup> Англосаксонска теорија књижевности нема концепт епско-лирске књижевности, те оне жанрове који имају елементе фабулативности сврставају у поље наративне поезије (*narrative poetry*). Такође, статус дидактичне књижевности у оквиру поделе на лирско, епско и драмско, одавно је предмет расправа науке о књижевности (в. Велек и Ворен 1965: 259-272). Ханс Роберт Јаус, пишући о средњовековним књижевним делима на народном језику као о врстама које не спадају у класичне генолошке скупове, истиче да се о њима тешко може говорити у контексту тројне поделе песништва, и да би се и нека накнадна, рецимо четврта родовска скупина попут дидактике тешко могла применити на овај, „проблематичан род песништва“ (Јаус 1978: 126-164). Иво Тартаља говори о „књижевности изван песништва“ (Тартаља 2003: 226-233), Зденко Шкроб епику дели на епско песништво и уметничку прозу итд.

<sup>5</sup> „Сплошной просмотр литературных журналов 20-х—30-х гг. XIX в. показал, что художественные особенности нового жанра «романтической поэмы» в противовес «классической поэме» XVIII в. представляли для тогдашней русской поэзии и критики вопрос чрезвычайно- актуальный“ (Жирмунски 1978: 10).

<sup>6</sup> У западноевропској литератури таквих је студија знатно више. Разноликост теоријских провенијенција у иностраној литератури добро предочава избор текстова Дејвида Дафа, *Modern genre theory* (в. Даф 2014).

таксономијски, па и аксиолошки поредак међу књижевним текстовима. Ова замерка се одиста чини оправданом, али само у оној поставци која књижевну таксономију узима као нормативистички схваћену дисциплину са задатком да књижевне творевине посматра у контексту оштро омеђених класа, не допуштајући флуидност жанровског система. Додатна неделотворност књижевног рода према Павличићу произилази из коментара да сâм појам не нуди одговоре у вези са „настанком књижевног дела као умјетнине“. Ова претпоставка тешко се да прихватити уколико се узму у обзир стилске формације у којима је доминирало нормативно поетичко гледиште. Рецимо, тешко би било замислити да класицистички идеал о чистим жанровима није имао обликотворни потенцијал у индивидуалним поетичким замислима. У светлу дескриптивне поетике модерне књижевности ова Павличићева тврдња на први поглед делује основана. Чак и она књижевноуметничка остварења која према жанровском систему заузимају радикалан и негацијски став у својој основи носе свест о жанровској традицији на коју се ослањају. Експлицитни поетички написи многих аутора чија се дела узимају за пример антижанровске традиције управо показују постојање изражене жанровске самосвести из које управо и произилази свест о његовом прекорачењу. У једном од писама из 1818. године Џорџ Гордон Бајрон свог *Дон Жуана* назива епом његовог времена: „Ја то називам епом; то је онолико еп колико је у духу наших дана“ (Фишер 1991: 19). Иако се у књижевној науци узима као репрезентативан пример радикалног романтичног односа према класицистички схваћеном жанру, експлицитни поетички коментари енглеског песника показују инхерентно деловање свести о жанру. Бајрон своје дело позиционира у простор постојећих жанровских модела и у исто време упућује на њихову историчност: „Он је [еп, С. П.] онолико у духу данашњице колико је у Хомеровом времену била *Илијада*.“<sup>7</sup> Наведени одломак не само да открива пишчеву свест о жанру већ има и веома значајан интерпретативни потенцијал који Павличић оспорава.

Питање сврсисходности књижевног рода отварају и Рене Велек и Остин Ворен у својој *Теорији књижевности*, на чију линију се несумњиво ослања и хрватски теоретичар: „Термин за прве [књижевне родове, С. П.] тешко се налази, а често, у пракси, можда није ни потребан“ (Велек, Ворен 1965: 261). Његова упитност проузрокована је и тиме што почива на две опречне теоријске струје: првој, у чијој је основи дедуктивни приступ при ком се утврђују општа и идеална обележја књижевноуметничког текста, а према њима даље класификују појединачне манифестације; и другој, према којој се до општих обележја долази индуктивним путем, од појединачних текстова ка утврђивању универзалних карактеристика. Будући да ниједна од две наведене концепције не подразумева сагледавање дела у својој историјској условљености, Павличић закључује да се међу појмовима рода и врсте,<sup>8</sup> односно жанра креира непремостив јаз, будући „да не стоје у нужној међусобној вези“ (Павличић 1983: 51). Из тог разлога за Павличића појам књижевног рода треба оставити домену филозофског мишљења, а књижевну врсту би требало узети за основни класификациони оквир у књижевно-генолошкој методологији.<sup>9</sup> Коментаришући Павличићеве ставове две деценије касније, Јован Попов констатује да се поменута неусаглашеност одржала до данас. Попов се у том смислу – на трагу Шкробових коментара о Павличићевој студији – залаже за његово задржавање у оквиру

<sup>7</sup> „If you must have an epic, there's Don Juan for you. I call that an epic; it is an epic as much in the spirit of our day as the Iliad was in that of Homer. Love, religion, and politics form the argument, and are as much the cause of quarrels now as they were then“ (Фишер 1991: 19).

<sup>8</sup> Павличић овде несумњиво мисли на посматрање жанра у оквиру књижевно-генолошких и поетиколошких дискурзивних пракси којима се прати кретање жанра кроз време, ослањајући се на Хегелово схватање рода почива на филозофији историје као особене дијалектике духа.

<sup>9</sup> „И он [жанр – С. П.] додуше, намеће низ проблема, али би нејасноће свакако биле мање да се уз бок врстама непрестано не стављају и родови и да се и једно и друго не покушава одредити одједном. Кад се врсте (и друге скупине унутар њих) схвате као једине праве реалије на подручју књижевне генологије, припремљен је терен за суставно размишљање о тој проблематици“ (Павличић 1983: 57). Павличићев скептицизам чини се да ипак није апсолутан, јер и даље указује на сврсисходност појма рода којим би се могло ићи ка системском размишљању о књижевној генологији.

термиолошког корпуса, будући „да на најопштијем нивоу класификације књижевности термин *род* још увек најбоље функционише јер је уврежен и широко прихваћен“ (Попов 2003: 465). Он би требало да буде лишен трансцендентних импликација, отворен за даља именовања и коришћен ради означавања структурних веза међу књижевним врстама и, сходно томе, појмовног одређења тих веза.<sup>10</sup> Да широка и фреквентна употреба појма „род“ ипак има своје недостатке, најбоље показују оне субординиране јединице које не спадају ни у један регистар вишег нивоа класификације. Управо у случају таквих примера, какав је рецимо случај са нефикционалном или дидактичном књижевношћу, стандардна трипартитна подела, иако најраспрострањенија, бива осуђена на ревидирање својих таксономијских оквира и позива на њихово поновно осмишљавање.<sup>11</sup>

Поменути ставови откривају да се кључни разлог недовољног степена усаглашености књижевногенолошке терминологије у научном дискурсу темељи на изостанку општеприхваћеног метајезика. Једнако проблематичан статус имају и категорије мањег обима од рода, попут врсте, жанра или типа. Идеал термиолошке егзактности, формиран према узору оличеном у природним наукама представља вишевековну амбицију науке о књижевности. Позитивистички дух с краја XIX и почетка XX века битно је утицао и на формирање књижевнонаучне терминологије, превасходно оних који учествују у процесу класификације књижевних дела. На фону еволуционистичке теорије, у науку о књижевности допиру термини рода, врсте, типа итд. Упркос намери да се управљају према егзактним категоријама природних наука, и међу њима постоји семантичко преклапање и неуједначеност у примени.<sup>12</sup>

Српска наука о књижевности се ослања на различите термине којима се означавају књижевни модуси мањег обима од књижевног рода, те у том смислу она у потпуности одсликава наречено стање. У књижевнонаучној пракси готово равноправно фигурирају појмови књижевне врсте и жанра, а нешто ређе тип, облик и форма, стварајући потешкоће „и прије но што започиње стварна анализа“ (Солар 1985: 50). Неусаглашеност у њиховој употреби чини се пак није само резултат произвољности, већ и синонимски схваћеног односа међу њима, што се примећује у целокупној европској књижевнотеоријској прошлости.<sup>13</sup> Додатно, њихово етимолошко и књижевнонаучно порекло указује на то да међу њима није успостављена потпуна истозначност, чиме значења појм(ов)а неретко меандрирају и уносе додатну забуну. Разлог томе свакако лежи и у различитим изворима, односно у чињеници да је метајезички апарат преузет из страних језика. Примера ради, уочава се да појам жанра произилази из француских и англоамеричких, а појмови врсте и рода из немачких утицаја (в. Солар 1971: 61). Јован Попов у поменутој студији „О употреби термина *жанр* у новијој српској и хрватској теорији књижевности“ нуди врло прецизну историју употребе овог појма. Дајући својеврстан пресек употребе појма жанр и других сродних појмова који су узимани у блиском (или истом) значењу, аутор указује на континуирани напор књижевнонаучне мисли да се појмовна неусаглашеност отклони. Свест о тако позиционираном појму у пољу књижевнонаучне мисли истакао је још Миливој Солар: „Доиста, кад говоримо о књижевном

<sup>10</sup> Пратећи развој књижевних врста, Попов је наклоњен прихватању Шкробове родовске поделе из *Увода у теорију књижевности*, односно увођењу четвртог рода – уметничке прозе. (в. Шкроб, Стамаћ 1968)

<sup>11</sup> У англосаксонској књижевнотеоријској пракси концепт лирског, епског и драмског пак има нешто другачију конотацију; иако му се не пориче својство класификацијског оруђа, уз таксономијски потенцијал истиче се и дистинкција у домену видова или модуса писања (Стоквел 2002: 28; Даф 2009: 185).

<sup>12</sup> Дејвид Даф истиче да се ова значењска конфузност термина чини неотклоњивом, духовито закључујући да књижевна наука и даље чека на свог Карла Линеа и таксономију која би ову пометњу отклонила (Даф 2014:17).

<sup>13</sup> Према другом издању Оксфордског речника енглеског језика најранија употреба речи *жанр*, деривирани из француског језика потиче из 1770., али у широј употреби се јавља тек крајем XIX века, заменивши појам врсте („kind“). Међу фреквентним појмовима јавља се и форма или облик („form“), иако се у савременој књижевној генологији он третира као један од аспеката жанра. У Француској пак термин фигурира у оквиру књижевних тумачења већ од средине XVII века (Даф 2014: XII; 20).



жанру, морамо имати на уму да је ријеч о једном од најконтроверзнијих појмова у историји књижевнотеоријског мишљења“ (Солар 1985: 23). Упркос снажном утицају француске културе с почетка XX века, сматра се да је термин жанр у поље српске књижевне мисли допрео преко совјетских теоретичара (Попов 2003: 459; Милутиновић 2013). Ушавши у ширу употребу тек другом половином прошлог века, термин жанр усталио се као један од носећих класификационих појмова књижевне историје, што одсликавају и књижевнотеоријски уџбеници тог периода. Драгиша Живковић књижевни жанр посматра као општи појам за све књижевне родове и врсте (Живковић 1994: 99), док Миливој Солар указује на конфузност појмова којима се именују исте скупине књижевних дела, будући да се појам жанра неретко једначи са појмом рода, укидајући тиме могућност стеновања међу њима.<sup>14</sup> Такође, један од предлога овог књижевног теоретичара односи се на успостављање књижевнотеоријске дистинкције појмова „жанр“ и „врста“. Први би, будући да долази из француске и совјетске књижевне школе, упућивао на модерну теорију жанрова, док би се термини „рода“ и „врсте“ односили на немачку књижевнотеоријску традицију, превасходно оличену у деловању јенске романтичарске школе.<sup>15</sup> Уџбеник књижевне теорије Петра Милосављевића такође образлаже појмове жанра, рода и врсте, не нудећи јасна дистинктивна обележја међу њима. За овог теоретичара жанр је „термин који означава нешто опште у скупу уметничких објеката (артефаката)“ (Милосављевић 1997: 259). Из поменуте дефиниције се назире класично, нормативно разумевање жанра до ког се долази дедуктивним путем, а због чињенице да сâм термин није одређен према обиму у односу на појмове рода и врсте, остаје нејасно којем је од ових двају појмова ближи.<sup>16</sup> Притом, Милосављевићево објашњење не указује на то шта би „нешто опште у скупу уметничких“ објеката било, те у том смислу изостаје појашњење да ли су те карактеристике формалне, садржинске, семантичке или какве друге природе. Иво Тартаља пак овај појам одређује на трагу Живковићевих опажања, па се жанр сагледава у контексту поделе „на родове и врсте, познате и под заједничким насловом *књижевни жанрови*“ (Тартаља 1998:174), а слично одређење варира и у *Речнику књижевних термина* у ком се жанр посматра као заједнички именоватељ за све „извесне заједничке и само њима својствене особине, при чему се обично не прави разлика да ли је у питању књижевни род, или књижевна врста, односно подврста“ (РКТ, Тартаља: 1985:894). И у овој дефиницији видимо нешто од класичног генолошког модела; ако је жанр заједнички именоватељ за „заједничке и само њима својствене особине“, онда се мешање тих особина доживљава као преступ или огрешење о жанр. Примера ради, ако поема подразумева приповедање у стиху, не поседује ли онда она обележја која су својствена и другим жанровима, а не само њима? Еп и поема, сходно томе, не могу бити одвојени жанрови.

Најамбициознији покушај да се поменуте термилошке недоумице у тадашњој књижевној науци отклоне везује се за симпозијум Института за књижевност и уметност, одржан 1982. године у Београду. Радови учесника потом су објављени у првом зборнику под насловом *Књижевни родови и врсте – теорија и историја*. Као опште проблемско место у радовима више аутора (Милослав Шутић, Зденко Шкроб, Миливој Солар) истиче се метајезички статус термина жанр. Шутић говори о „проблему терминологије“ који је у вези са

<sup>14</sup> Исти случај примећује се и у англосаксонским књижевнотеоријским написима. Примерице, један од најисцрпнијих америчких речника епику, лирику и драму види као жанрове: „All three genres have been hospitable to, may have originated in, verse, which is the simplest synonym for poetry“ (Премингер 1993: 304).

<sup>15</sup> Овакав предлог може имати своју делотворност само у оквиру разматрања која се баве историјом књижевне генологије, али као дискурзивна пракса општих расправа о уметности она се и даље чини неделотворном.

<sup>16</sup> Јован Попов наводи Милосављевићеву тврдњу из поглавља „Најпознатије класификације књижевности“: прво да је „прву релевантну класификацију жанрова дао Платон“, а потом да је „нараспрострањенија подела жанрова на лирику, епику и драматику утемељена у Хегеловој *Естетици*“ (Милосављевић 1997: 262), при чему закључује да се наслућује да га аутор приближава појму поезије, односно књижевности у целости. (Попов 2003:460) Чини се да је сама Милосављевићева реченица непрецизна, и да би се из ње исто тако могло закључити да појам жанра доживљава као облик представљања (у реченици о Платону) и да је као категорија обимом мања од књижевног рода (подела мањих облика, попут епа, романа итд. на лирику, епику и драматику).

различитом употребом књижевногенолошких термина попут жанра, рода, врсте, типа итд. (Шутић 1985: 5). Док се једни залажу за употребу појма у придевском облику (Шутић), други се пак залажу за његово укидање, дајући предност фонолошки ближем облику – врсти (Шкроб 1985: 12). Чини се да је Шкроб најкритичнији према појму жанра, не само због тога што „нагрђује наше реченице“, већ и стога што га узима за својеврсну идолатрију у књижевнонаучним промишљањима. Уместо да „служе, сређују грађу и чине је прегледном“, за Шкроба термин жанра ствара додатне потешкоће у процесима књижевне класификације (Шкроб 1983: 206). Међу најскоријим покушајима да се терминолошко клупко размрси представља управо текст Јована Попова. Убедљиво и прецизно маркирајући мане у дотадашњим напорима да се проблем разреши,<sup>17</sup> Попов предлаже укидање појма књижевне подврсте, будући да уноси непотребну забуну. Његова оцена такође подразумева усвајање тријаде књижевно-генолошких термина род–врста–жанр, при чему последњи појам „сачињавају дела међусобно повезана како припадношћу истој књижевној врсти тако и неким специфичним формалним и садржинским карактеристикама које су од битне важности за настанак и тумачење тих дела“ (Попов 2003: 469). За разлику од претходних одређења, Попов овде указује на „формалну и садржинску“ повезаност међу текстовима, на фону Велекове и Воренове одреднице,<sup>18</sup> а као битан аспект истиче интерпретативни потенцијал који та обележја поседују. У том смислу његове карактеристике пружају увид у дијалектику жанра и истичу његову флексибилност и историчност. Поповљева дефиниција жанра ипак тешко да ће утицати на њену арбитрарну примену у пољу књижевне мисли. Будући да говоре из различитих књижевнотеоријских оквира, са особеним погледима на књижевни текст, па самим тим и на појам жанра, тумачи књижевности несумњиво ће наставити да користе личне апстрактне концепте, међу којима је и овај.<sup>19</sup> Као што је то текст Јована Попова добро илустровао, одсуство консензуса се огледа у чињеници да жанр за једног теоретичара може бити поджанр за другог, па чак и наджанр за неког трећег (в. Чендлер 1997). Овакву пометњу добро илуструје и питање поеме. Да ли је, рецимо, романтичарска поема жанр или пак поджанр поеме?

Наравно, избор Поповљеве теме онемогућио је аутора да даље проблематизује статус жанра у оквиру књижевне генологије. Из тог разлога истраживачки фокус остао је на питањима која се тичу велековски схваћене историје „критичког појма“. Оно што изостаје у Поповљевој студији је покушај да се понуде одговори због чега се ови концепти разликују и, ако је то већ неизбежан аспект у процесу закључивања, зашто се инсистира на њиховој егзактности?

Овај проблем посебно се испитује у раду „Жанр – појам, историја, теорија“ Дејана Милутиновића. За разлику од Поповљеве студије, Милутиновић прати историју појма бавећи се генолошким импликацијама на појам жанра у светлу различитих филозофских, естетичких и књижевнотеоријских концепата. Милутиновић на занимљив начин приказује промену генолошких парадигми; служећи се теоријом Томаса Куна о промени западноевропских научних концепата као својеврсном метонимијом за промене у књижевној генологији, Милутиновић говори о птоломејској, галилејској и релативистичкој (или информатичкој)

---

<sup>17</sup> Аутор се превасходно бавио Павличићевом студијом, будући да је она најреферентнији (а могло би се рећи и усамљени) покушај да се наука о књижевности на овим просторима обрачуна са генолошким терминима. Замерке се пре свега односе на непотпуну дистинкцију међу појмовима подврста–жанр, која се у даљем току Павличићеве студије губи и прераста у синонимни однос, као и на логичку неодрживост самог скупа, односно подскупа обележја који се неретко преплићу међу собом.

<sup>18</sup> „Жанр треба, по нашем мишљењу, схватити као распоређивање књижевних дела у скупину теоријски засновано како на спољној форми (одређени метар или склоп), тако и на унутрашњој (став, тон, сврха – грубље речено, предмет и публика)“ (Велек, Ворен 1965: 265)

<sup>19</sup> Говорећи о филмским жанровима, Џејн Фојер указује на чињеницу да је пре свега реч о концепту, а мање о нечему што је емпиријски засновано: „A genre is ultimately an abstract conception rather than something that exists empirically in the world“ (Feuer 1992, 144). Ипак, чини се и да ова ауторка не потцртава дистинкцију између појма и објекта генологије, о чему ће касније бити више речи.

фази.<sup>20</sup> Птоломејска фаза се везује за есенцијалистичко и трансцендентно схватање жанра у ком се дело саображава са узорним и непроменљивим моделом који је оличење суштине, без идеје о развоју и континуитету жанровског система. Друга фаза (посредством крупних друштвено-историјских промена, формирања грађанске културе, популаризације књиге и самим тим напуштања идеје о „узвишеним“ жанровима) напушта априорну предикацију жанровских обележја делу и схвата их у смислу „форми што отелотворују трансцендентне моделе, генологија дела трансценденцију замењује акциденцијом, а потрагу за узорима онтолошким проблемима“; ова промена парадигме условила је и измењен однос према жанру, па се у овом периоду они „посматрају како у међусобној тако и у интеракцији са својим окружењем и променама које су условљене протоком времена.“ (Милутиновић 2009: 16). Свест о променљивости жанра има своја два модалитета: један који се заснива на онтолошкој историчности књижевне генологије и дијалектичким принципима који је обликују, а други на органичком принципу који своје основе има у схватању генолошких појмова као природних категорија. Сублимирана и најутицајнија концепција првог модалитета врхуни у Хегеловој естетици, а другог у књижевно-генолошким радовима Фердинанда Бринетјера. Трећа, релативистичка фаза наговештена је, према Милутиновићу, у књижевнотеоријским поставкама Александра Веселовског, омогућена захваљујући снажном одјеку и утицају Ајнштајнове опште теорије релативности, а отпочиње са десосировском лингвистиком и руским формализмом. Суштина овог „коперниканског обрта“ налази се у измењеном односу према тексту. Свест о његовој дијахронијској условљености и нестабилности (наспрам непроменљиве есенцијалне суштине од које су полазили ранији теоретичари) условила је и драстично измењен однос према жанру.<sup>21</sup> Он се у другој половини XX века начелно креће у трима смеровима: кроз идеју текстуалности, проблема рецепције и контекста (Милутиновић 2009: 22–23). На крају свог дијахронијског прегледа представе о жанру, Милутиновић закључује:

Циљ генолошких проучавања не би требало да се исцрпљује утврђивањем жанровске схеме, већ се мора тежити одређивању доминантних елемената у схемама које се смењују кроз историју. Издвајање доминанти прозилази из дијахронијске анализе. Али, она никада не може да буде до краја објективна и свеобухватана пошто је условљена позицијом, дискурсном праксом, у којој се интерпретатор налази и из које врши анализу (Милутиновић 2009: 35).

На трагу Милутиновићевих коментара о донетима и ограничењима генолошких приступа књижевним делима може се рећи да је појам жанра једнако условљен „позицијом и дискурсном праксом“ интерпретатора као и жанровски ентитети које означава. Једнообразност генолошких појмова није могућа управо стога што у његовој основи лежи идиосинкрстична ментална представа жанра. Са развојем дисциплина чија се методологија

---

<sup>20</sup> „Центар књижевне васионе птоломејске парадигме јесте књига у њеном исконском значењу Библије, при чему се жанрови схватају као трансцендентни и есенцијалистички феномени. Галилејску фазу генолошких истраживања одређује дело, односно акциденција и органистички концепт, док је у релативистичком раздобљу центар доведен у питање преко појма текстуалности и одређивања жанра као функционалне и когнитивне категорије.“ (Милутиновић 2009: 15)

Сама Милутиновићева концепција, иако прилично апликативна, садржи и удео неуједначности и празнина. Уколико оставимо анахронизам између Кунове оригиналне концепције и Милутиновићеве генолошке оријентисане примене (на који аутор свесно рачуна), међу проблемима који се намећу искрсава и занемаривање целокупног књижевно-генолошког домета античке мисли, будући да своју птоломејску фазу Милутиновић смешта у период који „обухвата период од средњег па све до половине 18. века“. Оно што повезује два изразито опречна раздобља за Милутиновића представља есенцијалистички и трансцендентални однос према жанру: „Есенцијалистички концепт подразумева да се жанрови схватају као облици који отелотворују суштине (Истине), док је трансценденција везана за њихову природу и порекло“ (Милутиновић 2009: 16).

<sup>21</sup> Овако именована, релативистичка фаза заправо крије низ различитих књижевногенолошких струја, међу којима су неке стасавале и развијале се без свести о другим, блиско постулираним концептима. Плуралистичка слика савремене књижевне генологије стога захтева нешто прецизније објашњење, будући да ће нека, али не и сва теоријска полазишта бити укључена у ову студију, односно проблематизовање жанровског статуса поеме за децу.

ослања на сазнања когнитивне психологије оваква тврдња добија још једну потврду. Научни фокус све више бива усмерен ка питањима формирања представе о неком појму или категорији. Преиспитујући домете књижевне генологије у тексту „On the Why, What and How of Generic Taxonomy“, Мари Лор Рајан [Marie-Laure Ryan] у свом тексту о основним питањима жанровске таксономије напомиње да су жанрови „конвенционално дефинисани ентитети“ и да сходно томе „постоји више од једног начина поделе унутар простора вербалне комуникације“.<sup>22</sup> Саобразно томе, жанр је културно условљен и обликован према специфичним околностима дискурсне заједнице, и као такав захтева подробну и прецизну употребну и семантичку експликацију. Предочени преглед репрезентативних радова који испитују статус књижевногенолошких термина открива хаотичну и замршену ситуацију у простору метајезичке праксе. У сржи апстрактне концепције, жанрови бивају осуђени на изванредан степен арбитрарности. Да би се у даљим разматрањима избегло осциловање метајезика, неопходно је утврдити његово значењско поље у оквирима ове студије.

У контексту таксономијских импликација на статус поеме, будући да је реч о књижевним модусима које своје жанротворно упориште граде у слободном и флуидном међуродовском простору, надређена категорија књижевног рода нема довољну учинковитост. Стога се статус суперординарних скупова у изучавању поеме мора узети условно. Ниједан род нема ексклузивитет над жанром поеме – таква *недоследност* родовске припадности је оно што поеми обезбеђује жанровску самосталност. Из тог разлога о родовским импликацијама приликом изучавања поеме фокус се помера ка значењу рода које указује на „модел певања“ или „модел писања“, односно конструктивно исходиште или *потенцијал* обликотворности жанра.

Даље, арбитрарност у служењу књижевногенолошким метајезичким апаратом изискује унапред јасну поставку приликом даљег испитивања жанра поеме. Када је реч о субординираним одредницама, термилошка самосвојност се у овом раду допушта искључиво „жанру“, који ће у даљем тексту фигурирати као означитељ за све књижевноуметничке обликотворне манифестације – „врста“ и „облик“ ће стога бити коришћени искључиво у синонимном значењу, и то у изузетним случајевима, најпре из стилских разлога, када би се акумулирањем исте лексеме нарушила комуникативна функционалност исказа. Отуд ће и свесна тежња ка метајезичкој прецизности у овом раду ићи на уштрб стилски пожељнијих и бољих решења.

Превазиђу ли се поменуте термилошке нејасноће поводом жанра, његову примену у књижевној науци прате нове недоумице. Низ вечитих сумњи мучи теорију жанра. Да ли су жанрови стварно присутни око нас или су само конструкције у служби тумача? Постоји ли коначна таксономија жанрова или су начелно бесконачни? Јесу ли жанрови ванвременске платонске есенције или ефемерни ентитети везани за конкретно временско раздобље? Јесу ли жанрови културолошки или транскултуролошки? Треба ли анализа жанрова да буде дескриптивна или проспективна? Дијахронијски увид у књижевнонаучна разматрања о жанру открива да су, упркос различитим теоријским перспективама, многи ставови из најранијих промишљања задобили аксиоматски статус до данашњих дана. Завредивши неспорни статус у простору теоријских концепција, ове петрификоване чињенице нередовито би се доводиле у сумњу. Заправо, историја разумевања жанрова *показује да се већа флексибилност очекивала од нових теоријских приступа него од почетно утврђених логичких премиса на којима је књижевна генологија постулирана*. Објашњење за одсуство консензуса у разумевању жанра може се пронаћи у његовим различитим, често и опозитним концепцијама. Будући да је

---

<sup>22</sup> „As divisions of verbal communication, genres are conventionally defined entities, since they are man-made and not nature-made, and since there is more than one way to divide the realm of verbal communication“ (Рајан 1981: 113).

превасходно реч о апстрактним концепцијама, а не о чистој емпирији, истраживачи могу поћи од различитих премиса и сходно њима имати врло дивергентне резултате (в. Чендлер 1997).

На крају, треба рећи да жанр у светлу експанзије когнитивних наука и културних студија бива додатно проблематизован. Иако наизглед обесхрабрујућа по статус теорије жанрова, сазнања о његовој друштвено-историјској условљености заправо помажу да се жанр као друштвени конструкт прецизније и јасније одреди. Како запажа Џон Хартли (John Hartley), један исти текст може припадати различитим жанровима у зависности од културе или времена у ком се перципира (нав. према Чендлер 1997: 1). Ова тврдња своју потврду има управо у контексту поеме. Наиме, примећује се да репрезентативни генолошки објекат за жанр поеме варира од једне до друге културне заједнице, а врло често и у оквиру исте. Управо стога у наредном поглављу биће разматран термилошки и генолошки статус поеме у српској и другим књижевностима.

### **Поема – термилошки и(ли) концептуални генолошки проблем?**

Жанр поеме несумњиво припада оној скупини генолошких концепата која доприноси учвршћивању скептицизма у погледу жанровских теорија.<sup>23</sup> Њен статус у репрезентативним књижевнотеоријским написима је без довољне књижевногенолошке егзактности и показује низ недоумица. Спекулативан статус поеме у српској књижевној науци понајбоље може потврдити самеравање репрезентативних жанровских маркера у пољу књижевнонаучних текстова који понајвише утичу на формирање метајезичког фонда, најпре речника, потом теорија књижевности, приручника итд. Резултат таквог подухвата требало би да, у апстрахованој перспективи, изнуди скуп жанровских обележја која припадају поеми.

У време конституисања овог жанровског појма у српској књижевности истовремено егзистира низ сродних или синонимно схваћених одредница. Сâм појам несумњиво долази из руског метажанровског система. Ауторка најопсежније студије о српској романтичарској поеми, Тања Поповић, даје врло прегледан и исцрпан пресек најфреквентнијих термина којима се описују нарације у стиху с краја XVIII и током XIX века („Дефиниције поеме у српском наслеђу“ у: Поповић 1999: 49–66). Слободнији однос према књижевним жанровима у целој европској књижевности тог времена битно је условио и начине на које се перципира жанровски систем. Док са једне стране књижевно стваралаштво тежи ослобађању од стечених жанровских норми, свест о жанру покушава да нове књижевне текстове схвати и препозна у светлу традиционалних модела. Такав однос доводи до колизије између тадашње књижевне продукције и метажанровске праксе. Тања Поповић напомиње да конституисање појма поеме прати мноштво описних одредница као што су „песничка прича, поетска приповетка, поетска прича, приповетка у стиху, новела у стиху, мањи или ситнији спев, већа песма, епска песма, епски спев, уметнички спев, вештачки еп, јуначка песма, или једноставно спев“, те да „назив поема у значењу краћег епског дела полако продире и у нашу средину“ (Поповић 1999: 49). Колебања метажанровског система јасно дају до знања да постоји нужна потреба дискурсне заједнице<sup>24</sup> да нове текстове именује преко означитеља који упућују на сродне обликотворне модалитете који су јој већ познати и постоје у оквиру метажанровског дискурса.

<sup>23</sup> Појмовне нејасноће поводом поеме дају се уочити још и пре сагледавања њеног значењског опсега у оквирима засебних националних књижевности. Наиме, и сâма етимологија речи недоследно се доводи у везу са грчком, односно латинском речју сродних, али не и истих значења (Поповић 1999: 15).

<sup>24</sup> Појам дискурсне заједнице, одавно устаљен у пољу когнитивне поетике, представља проширено значење појма „интерпретативне заједнице“ (interpretative community), а односи се на културно детерминисан модел према ком одређена група дели исти начин разумевања и читања културних артефаката (Стоквел 2002: 33).

Из наведених примера се закључује да новонастали књижевни текстови садрже јасан удео наративности, организованог у лирском обликотворном модусу а да, у зависности од дужине нарације аутори бирају пригодније одреднице (приповетка, новела, прича у стиху, поетска прича итд.). Препознавање епског начела међутим у пратњи је и друге метажанровске тенденције; синтагме „већа песма“, „епска песма“, „епски спев“, „вештачки еп“ и сл. упућују на генезу ових текстова, обезбеђују значењску везу са традицијом епског песништва. Појам поеме се уводи преко превода и „с почетка се користи само када се преузимају или преводе одговарајућа дела из стране књижевности“ (Поповић 1999: 49). Може се донекле и рећи да термин у затеченој констелацији одредница има улогу пренебрегавања стања хаотичности – претендујући да обједини значења свих појмова, поема *редукује термилошкоку ентропију*. Ипак, даљи расплет настале метажанровске ситуације имаће далекосежне последице по разумевање не само овог појма, већ и великог броја књижевних текстова који су њим именовани.

Позамашан број преведених текстова у српској периодици с почетка XIX века је у поднаслову садржао и одредницу „по(ј)ема“. Преводи Љермонтовљевог *Демона*, Поовог „Гаврана“ (са руског језика) и других текстова често су били жанровски означавани овим термином (Поповић 1999: 51). Увођење појма поеме преко руске књижевности јасно илуструје белешка Димитрија Милаковића приликом представљања прегледа светског песништва у листу *Грлица*. Користећи се метафором „царства поезије“, аутор је дели на горњу и доњу (Поповић 1999: 50). Подела несумњиво почива на вредносном критеријуму у складу са класицистичком идејом о вишим и нижим стиливима. Посебно је занимљив појам којим аутор именује дела из „горњег царства“. Наиме, Хомер, Вергилије, Тасо, Милтон и други представљају царева, а „престони град ове провинције називао се негда Епическа поема“. Тања Поповић у својој студији наводи пример ове белешке ради установљавања термина у српској традицији, али у исто време није указано на то на какве текстове се појам односи. Сасвим је јасно да се поемом овде означавају репрезентативна дела епске књижевности. Милаковић термином „епическа поема“ маркира два миленијума традиције епског песништва и, упркос њиховој временској и поетичкој удаљености, именује оно што се у савременој теорији жанрова назива епом или епопејом. Ова важна чињеница показује да се термин поема, будући наслеђен из руске традиције, у нашој књижевности афирмише не само као генолошки термин који именује нови књижевни жанр, већ и као *синоним за еп или спев*. Разлог таквој употреби није тешко објаснити – реч је о простом преузимању руске метажанровске праксе<sup>25</sup> у којој поема фигурира као појам којим се именују начелно сва дела епске књижевности. Поема се, према томе, у српској књижевној науци јавља као *нов појам редукованог семантичког опсега*, чије је увођење за циљ имало именовање нових жанровских ентитета.

Конституисање појма поеме у нашој књижевности, као што је већ речено, прати сложена стваралачка динамика под окриљем нових поетичких тенденција. Могло би се рећи да она улази у поље српске метажанровске праксе са циљем да се „испрати“ нова књижевност. Процес жанровског самеравања са делима претходника подстакао је књижевне мислиоце на трагање за новим одредницама. У тексту Дамјана Павловића поводом *Ђурђевих ступова* Лазе Костића, песнику се замера што меша приповедање, описе, рефлексiju и своје лично расположење, те ствара дело које не улази ни у епску нити лирску врсту, те се наводи како је „почео песму писати, кад још са садржајем није био начисто“ (Поповић 1999: 52). Слична дискусија о поеми јавља се у енглеској, а потом и у руској књижевности, најпре поводом текстова песника нове генерације, у првом реду Пушкина.

Поред оваквих полемичких приказа којима се указивало на деструирање чистоте традиционалних жанрова, било је и покушаја да се о њиховој динамици говори без

---

<sup>25</sup> Отуда и не изненађује чињеница да „Гавран“ Едгара Алана Поа има ту одредницу, будући да је реч о руском преводу.

аксиолошких претензија. Поједини аутори су настојали да песничке облике представе у широј генолошкој перспективи. Матија Бан, иако се не користи појмом поема, говори о епској књижевности – уз велике епове, он наводи епске јуначке песме, баладе и романсе, да би потом покушао да додатно проблематизује жанровски статус епа; увиђајући разлике међу појединачним текстовима, Бан говори о великом, осредњем и малом епу (нав. према Поповић 1999: 58). За Бана, његова дела *Прометеј* и *Лазар, новски војвода* су „мали епи“, за које Тања Поповић истиче да „данас сврставамо у поеме“ (59). Чак и када би се избегло (иначе методолошки склиско) априорно приписивање књижевног текста неком жанру само на основу ауторовог метажанровског коментара, сâм избор тематике, јунака и узвишеног тона у наведеним двама Бановим поетским делима указује жанровску сродност са традицијом епа. Теорија књижевности Ђорђа Малетића са друге стране настоји да направи разлику између епа и „поетске приповетке у ужем смислу“:

Она и јест више него некакав други овог рода спев са свима врло сродна, па због тога је тешко повући границе њене области. Међутим даје се њено суштаствено својство отприлике на ово свести: поетска приповетка представља какав прост догађај, узет из обичног живота, или који је бар истинском животу подобан, а занимљив је и карактера озбиљног и комичног. У њој нема великог заплета, ни епизода, као у епу и роману, Простота дакле радње и плана, непрестани одношај радње на главно лице, у ком певац сву важност и пажњу прикупља, лак преглед целог и живо представљање карактеришу поетску приповетку. Она не жели да подучава као басна, нити нарочито да обузме срце као балада или романс. Облик јој је метрички (чим се разликује од новеле) па понајвише и са сликом; али јој размер није прописан (Малетић, *Теорија поезије. По најновијим писцима* 1854: 206–207 у: Поповић 1999:56).

Наведени цитат указује на метажанровску потребу да се нови књижевни текстови генолошки одреде са јасном свешћу о њеној сродности са претходницима и са чињеницом да је „тешко повући границе њене области“. Да су те границе врло трусне потврђено је већ првим исказом: за аутора *Теорије поезије* овај жанровски модус је и даље „овог [епског – С. П.] рода спев“. Жанровска дескрипција полази од момента сродности („са свима врло сродна“), а тек потом се наводи њена дистинктивна разлика. Сходно томе, примећује се да тадашња књижевнотеоријска мисао о обликотворним преиначењима епске поезије уважава *жанровску континуалност* и нове текстове посматра са свешћу о жанровској матрици из које производе. „Поетска приповетка у стиху“, како је Малетић види, уједно је и најближа и најцеловитија књижевногенолошка експликација *романтичарске поеме* коју је утврдила књижевна наука XX века.<sup>26</sup>

Наведени примери показују да је потреба књижевне праксе XIX века за означавањем нових текстова у знаку првобитног лутања за појмом. Почетну термиолошку збрку многобројних синтагматских одредница књижевна пракса превазилази увођењем појма поема, чија се афирмација коначно остварује у радовима најзначајнијих књижевних теоретичара у наредном веку:

Термин поема у значењу романтичарске стиховане приче или епског дела са израженим лирским елементима у српској науци о књижевности помиње се тек негде у другој половини XX века (Поповић 1999: 8).

За Драгишу Живковића поема представља „обимнију песму, у којој се преплићу елементи лирске поезије са наративним елементима“ (Живковић 2001: 609). Дакле, аутор школске *Теорије књижевности* као детерминишућу карактеристику поеме види преплитање

<sup>26</sup> Студија Виктора Жирмунског о романтичарској поеми управо наводи ова дистинктивна обележја: нова тематика окренута појединцу („нема великог заплета“), окренутост приватном животу и свакодневици уместо херојским подвизима јунака, а као „центрипеталну силу“ Жирмунски управо види новог јунака (Жирмунски 1978: 31), односно, речима Ђорђа Малетића – „непрестани одношај радње на главно лице, у ком певац сву важност и пажњу прикупља“.

лирских и епских, односно наративних елемената. Друго обележје пак не представља прецизну жанровску квалификацију. Питање обима остаје непрецизно; облик компаратива придева „обиман“ највероватније има дистинктивну улогу у односу на лирску песму и еп, стављајући поему на међашку позицију, иако удео наративности дистинкцију између лирске песме и поеме већ чини подразумевајућом. Не улазећи дубље у питања генезе овог жанра, аутор напомиње да је родоначелник поеме Џорџ Гордон Бајрон, оставивши недоумице поводом релација са жанровима који су имали утицај на њено конституисање. Док Живковић поему дефинише као „обимнију песму“, за Тању Поповић она је пре свега „краће епско или епско-лирско дело у стиху, приповетка у стиху“ (Поповић у: РКТ 2007: 538), а Миливој Солар је види као „нешто краћу стиховану врсту“ (Солар 2005: 199), чиме се питање њеног обима додатно проблематизује. За Зденка Лешића поема се односи на „нарочито веће пјесме какве су на основу усмених балада и романи створили романтички песници који су уз помоћ једне лабаве фабуле развијали дуги поетски текст изразите емоционалности“ (Лешић 2008: 341). Наведени коментари показују да сви проучаваоци полазе од питања *обима као одређујућег својства*.

Критеријум дужине нарације у стиху разматран је и у оквиру других националних књижевности. Немачки англиста Херман Фишер у својој студији о нарацијама у стиху енглеског романтизма дискредитује критеријум дужине текста као одређујућег жанровског својства. Корпус текстова обухваћених Фишеровом студијом *Romantic Verse Narrative: The History of a Genre* није одређен према обиму с обзиром на то да га аутор сматра „недовољно релевантним аспектом у питањима жанра“ (Фишер 1991: 55). Не поричући утицај епа, баладе и витешког пева/романа на обликовање романтичарских нарација у стиху, Фишер напомиње да би се могло рећи да је „просечна дужина баладе краћа од просечне дужине витешког пева, као и да је најдужа балада опет краћа од најкраћег епа“, али се не може рећи да романтичарска нарација у стиху постаје балада само зато што је кратка, или да постаје еп због тога што је дуга“ (55).

Наведени закључци недвосмислено упућују на одсуство усаглашености приликом разматрања обима поема, наводећи на закључак да је недостатан као критеријум жанровске самосвојности, односно нефункционално и неодређено дистинктивно обележје. Са друге стране, око елемента наративности у оквиру лирског обликотворног модуса постоји консензусни став. Но, једно обележје не може бити пресудно за издвајање засебног жанра, нарочито ако се узме у обзир да целокупно епско песништво почива на фабулативности, од епа, преко баладе, романсе итд. Тако посматрани, ови књижевни жанрови би припадали истом генолошком концепту.

Наредни књижевнонаучни консензус у вези са поемом у досадашњој књижевној науци на овим просторима постигнут је приликом утврђивања тренутка у ком поема достиже свој зенит, како у погледу уметничких домета, тако и у броју објављених дела. Поема се „у већини случајева односи [се] на творевине настале у епохи романтизма, у којој су наглашени процеси мешања књижевних врста“ (РКТ 1986: 567). Да се поема превасходно односи на текстове настале у романтизму потврђују и остали горепоменути проучаваоци. Но, тим тврдњама се не постиже превише, будући да историјскопоетички увиди или изостају, или се разилазе. На основу свих наведених теоријских покушаја да се одгонетне питање *пореkla* поеме тешко је пронаћи јасан одговор. Чини се да такву ситуацију одржава неколико књижевнонаучних проблема – термилошка недоследност, појмовна неуједначеност, различити методолошки обрасци и свакако национална и културна условљеност оваквих текстова у простору европске књижевности.

Књижевни теоретичар који је на овим просторима ту ситуацију понајвише препознао је Миливој Солар. Хрватски проучавалац износи неколико кључних ставова по питању овог жанра. У поглављу „Типови и врсте епске поезије“ *Теорије књижевности* Солар наводи различите поджанрове епа. Уз херојски, религиозни, идилични, животињски, дидактички и



комички, аутор наводи и пример *романтичног епа* „који је углавном одређен припадношћу епохи романтизма односно романтичарском тенденцијом према мијешању елемената епске и лирске поезије“ (Солар 2005: 196). Разлог због којег Солар користи генолошки термин „еп“ мотивисан је чињеницом да се понекад „и називи епска пјесма и поема схваћају као ознаке одређених књижевних врста, мада они изворно имају широко и неодређено значење“ (Солар 2005: 196). Аутор се овде заправо дотиче *кључних* питања у вези са поемом. Ниједна од претходно наведених дефиниција не постиже довољан ниво егзактности управо због историјскопоетичких празнина која се ни у једном приступу не отклањају, већ се само пренебрегавају у циљу постизања привидне теоријско-методолошке јасноће. Будући да је Солар само указао на проблем, али није понудио научну експликацију којом би се могао отклонити, покушај да се он испита чини се нужним за даље бављење поемом.

Један од начина представљао би указивање на статус овог жанра у књижевнотеоријским приступима других европских култура. Будући да је заснивање (или по другима врхунац) овог жанра везано за романтизам, у првом реду за дела Џорџа Гордона Бајрона и Александра Сергејевича Пушкина, наведени аутори усмеравају сагледавање књижевнотеоријске представе о жанру поеме ка његовом положају у енглеској и руској култури. Такође, показује се да је Соларов коментар о проблематичној позицији поеме у оквиру жанровског система утемељен управо на релацијама метажанровских пракси у српској и другим европским књижевностима, о чему ће се у даљем току рада више говорити.

Историја идеје о жанру стимулисала је најразnorodније приступе, а њихова применљивост у домену конкретних националних књижевности нужно подразумева и прилагођавање њиховим особеностима. Дискурс о жанру није и не може бити независан од заједнице њених корисника, као ни од књижевноуметничких текстова које настоји да објасни. Та врста „адаптације“ уочљива је на свим нивоима жанровског проучавања текста. Примера ради, пође ли се од питања термилолошких одређења жанрова, сасвим је јасно да њихова примена на текстове зависи од раније метадискурзивне праксе. У књизи *Модерна теорија жанрова* Дејвида Дафа нарочита пажња посвећена је проблему *жанровске свести* (genre-consciousness). Трагом теоријског приступа Јурија Тињанова, који први актуализује ову димензију у проучавању жанра, Даф објашњава да је у питању

Свест о жанру обзнањена кроз ставове одређеног аутора или периода: свест која има свесну компоненту, манифестовану кроз експлицитну употребу генеричких категорија и терминологије писаца, критичара, продаваца књига, издавача, библиотекара и других културних институција (...) (Даф 2009: 13).

Генолошки термин „поема“ у том смислу више него јасно илуструје историјску и друштвену условљеност жанровске свести. Историја овог појма у европској књижевности показује различиту генезу и примену. У руској књижевности овај појам има динамичан развој; испрва означава „било које епско дело“, да би касније у двадесетим годинама XIX века попримио „значење романтичне новеле или приче у стиху“ (Поповић 1999: 15).<sup>27</sup> Дакле, генолошки појам „поема“ постаје означитељ за две групе генолошких објеката (конкретних жанрова). Термилолошка проблематика се међутим овде не исцрпљује. Тања Поповић у својој студији посвећеној српској романтичарској поеми истиче да је „управо у енглеском наслеђу у доба романтизма (тј. у Бајроновом стваралаштву) установљена поема као специфичан песнички облик, а да је у руској поезији она прихваћена и даље развијана као један од најзаступљенијих и најпопуларнијих поетских жанрова“ (Поповић 1999: 8). Проблематичан статус жанра произилази из чињенице да у енглеској књижевности – упркос начелном прихватању идеје да је у њеним оквирима „установљена поема“ – не постоји генолошки појам којим се тај установљени жанр именује. То значи да у енглеској књижевности не постоји

<sup>27</sup> Притом, треба истаћи да се првобитно значење појма у руској науци о књижевности никада није изгубило, што потврђују многобројни текстови о генези и одликама поеме (в. Поповић 1999: 25–41).

метадискурзивна пракса која би пратила формирање жанра поеме, бар не онако како се то одвија у српској књижевној науци. Парадоксалност овакве ситуације до сада није покренула књижевну науку да потражи узроке за ову врсту „раскорака“ између метажанровске и жанровске еволуције поеме. Из ког разлога енглеска књижевна мисао није изнедрила термин којим би се описала ова књижевна појава?

Зачуђујуће је да приступ поеми у нашој књижевној науци своје становиште црпи из два одвојена културна простора. Док се са једне стране за жанровски темељ поеме узима енглеска књижевност и пресудни Бајронов утицај, термилошки модел преузет је из руске традиције. Наведена ситуација отворила је пут мноштву недоумица. Уколико погледамо енглеску метажанровску праксу, приметитиће се одсуство заједничког теоријског става поводом текстова које, са становишта руске књижевне теорије, називамо поемом. Магловитост овог поља изучавања добро илуструје коментар Хермана Фишера, који се посебно бавио наратијама у стиху у енглеском романтизму:

За ову грану литературе не постоји обједињујућа терминологија и не постоје жанровске регулативе. Готово је немогуће одредити које дужине, метра, нивоа стила и стилистичких атрибута или тема су укључене у њу, а чак нема ни општеприхваћеног имена за овај жанр (Фишер 1991: 2).

Најзначајнији речници књижевних термина истим текстовима приписују различите генолошке термине. Илустративан пример може бити управо Бајроново стваралаштво, будући да му књижевна наука у погледу поеме приписује статус родоначелника. Најшире, „кровно“ одређење за књижевне текстове у које би спадали и они које називамо поемама (према руској књижевној генологији) у енглеској традицији представља „наративна поезија“ (narrative poetry). Наративна поезија за аутора једне оксфордске енциклопедије књижевних термина (*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*) представља тип поезије у коју спадају баладе, епови и стиховане романсе које „причају приче“.<sup>28</sup> Даље, у одредници „Пикарски роман“ Крис Балдик истиче да је шире значење овог термина применљиво на наративе са „лабавијом“ структуром епизода окупљених око средишњег јунака, најчешће укљученог у дугу авантуру“, наводећи романе попут *Дон Кихота* Мигела де Сервантеса и *Тома Џонса* Хенрија Филдинга, да би на крају додао и пример „наративне песме“ *Дон Жуан* као „ретког примера пикарескне приче у стиху“.<sup>29</sup> Наведена одредница вишеструко је проблематична са становишта традиционалне књижевне генологије. Балдик за *Дон Жуана* користи три генолошка појма: он је „наративна песма“, „пикарска прича у стиху“ и може се посматрати као жанровски модалитет у оквиру надређене скупине „пикарског романа“. Однос међу овим појмовима се може схватити инклузивно, кроз поджанровски и жанровски однос, па би према томе *Дон Жуан* био поджанр „наративне пикарске приче у стиху“ која припада жанру пикарског романа. Занимљиво је да ће Балдик у одредници за илустровање „сатирично-херојских“ дела ово придевско одређење, најчешће примењено на жанр сатирично-херојског епа, поново употребити Бајроновог *Дон Жуана*, овај пут означеног као „сатирично-херојску песму“ („mock-heroic poem *Don Juan*“), истакнувши да је поменути текст његов маркантан пример (Балдик 2001: 159). Међу свим наведеним одредницама не препознајемо поему као аутономну књижевну појаву.

<sup>28</sup> „Narrative poetry is the class of poems (including ballads, epics, and verse romances) that tell stories, as distinct from dramatic and lyric poetry“ (Балдик 2001: 166).

<sup>29</sup> „In the looser sense now more frequently used, the term is applied to \* NARRATIVES that do not have a picaresque as their central character, but are loosely structured as a sequence of episodes united only by the presence of the central character, who is often involved in a long journey: Cervantes' *Don Quixote* (1605), Henry Fielding's *Tom Jones* (1749), and Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) are examples of novels that are referred to as being wholly or partly picaresque in this sense, while Byron's narrative poem *Don Juan* (1819-24) is a rare case of a picaresque story in verse“ (Балдик 2001: 193–194).

Знатно исцрпнији речник књижевних термина, Премингерова и Броганова енциклопедија поезије и поетике (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*) доноси додатне информације о пореклу и природи текстова које најчешће именујемо поемама. У одредници „Еп“ аутори нуде систематичан књижевноисторијски развој овог жанра, а занимљиво је да се управо у њему наводе примери које карактеришемо као поеме. Наиме, одредница прати трансформацију епа од антике до савремене књижевности. Еп је „дуга наративна песма која прати појединца или групу херојских јунака и односи се на историјски догађај, попут рата или освајања, или пак херојске потраге или каквог другог значајног митског или легендарног подухвата који игра кључну улогу у традицијама и веровањима културе из које долази“<sup>30</sup> (Премингер, Броган 1993: 361). У блиској вези са социокултурним, естетским и идеолошким променама, еп пролази кроз низ модификација – испрва у нераскидивој спрези са митолошком основом и формулативним обележјима усмене књижевности, еп усваја искуство наредних времена. Надаље се као битан моменат у развоју епа истиче период средњег века, у ком долази до његовог постепеног демитологизовања и инкорпорирања библијских наратива. На место античке идеје о судбини долази идеја о божанском провиђењу, а напоредо с њим одвија се и продор историјског материјала (тематизација историјских догађаја из националних историја). Фузија различитих утицаја доводи до разликовања хришћанског, витешког, хомерског и других епова. Његова судбина, према ауторима овог лексикона, таква је да се након вишевековних трансформација у периоду романтизма коначно дезинтегрисао и доживео низ варијација под снажним утицајем антижанровске природе романтизма. Експериментисање са различитим облицима нарације у стиху доводи до Вордсвортових, Бајронових, Пушкинових и других остварења. На самом крају одреднице, судбину епа у XX веку аутори виде у „епопејским“ наративним захватима, попут *Уликса* Џејмса Џојса или у „модерној дугој песми“ какве је писао Езра Паунд (в. Премингер Броган 1993: 361–375).

Наведени примери указују на важан метажанровски аспект приликом проучавања поеме. Енглеска књижевна традиција дакле *не познаје* поему као засебни литерарни жанр.<sup>31</sup> Са друге стране, књижевнонаучни погледи који су установљени у руској, а на основу ње и у другим словенским културама, у мањој или већој мери теже ка жанровској диференцијацији поеме и других нарација у стиху. Будући да обе научне традиције говоре о истим текстовима, а донекле заузимају и близак став поводом њихових обележја, сасвим је јасно да је разлика у различитом теоријском приступу овим текстовима.

Било би потпуно погрешно тврдити да руска књижевна теорија поему посматра као самониклу појаву. Највећи број студија настоји да поменути жанр контекстуализује са циљем да се укаже на њену генезу и у том смислу она не дивергира од претходно истакнутих тврдњи англоамеричке теоријске поетике. Традиција историјскопоетичког приступа управо почива на пионирским радовима Александра Веселовског, а потом и у теоријским радовима Елеазара Мелетинског, Михаила Бахтина и њихових потоњих настављача. Кључна разлика настаје оног тренутка када књижевно-генолошка методологија долази до задатка да се поема *жанровски опише* или *дефинише*. Док се у једној теоријској поставци они маркирају као резултати књижевне динамике, настале преобликовањем жанровских парадигми ранијих времена, без намере да им се подари жанровска аутономија, други приступ управо посеже за жанровском спецификацијом. Генолошки појам „поема“ тиме постаје метажанровски маркер за текстове одређених структурних или садржајних обележја и задобија статус аутономног жанра. Тања Поповић напомиње да се „свест о поеми или, тачније, о романтичарској поеми као о посебном облику, формирала много касније, *и то само у словенским књижевностима*“ (Поповић 1999:

<sup>30</sup> „An e. (epic – С. П.) is a long narrative poem that treats a single heroic figure or a group of such figures and concerns an historical event, such as a war or conquest, or an heroic quest or some other“.

<sup>31</sup> Добра илустрација жанровске несамосталности потврђује понајбоље сама одредница „поема“ у Премингеровом речнику – експликација овог појма остварена је једино кроз упућивање на други појам, без иједне додатне реченице која би јој подарила жанровску аутономију – еп. („Поема“. see Epic.)

28, курзив С. П.). Ипак, неопходно је обратити пажњу на метажанровску праксу у самом тренутку настанка песничких текстова које, како Поповић истиче, касније руска наука о књижевности препознаје као романтичарску поему.

Већ по појављивању књижевних дела која својом поетичком концепцијом наговештавају стилски преврат у руској књижевности, тадашња критика показује настојање да се нови текстови жанровски одреде. Књижевни ауторитети тог доба свесни уметничког новума који доносе писци нове генерације формирају идеју о романтичарској поеми. Цинични коментари Николаја Ивановича Надеждина поводом „нове поеме“ *Борски* Андреја Ивановича Подолинског [Андрей Иванович Подолинский] маркирају сва битна обележја нових песничких остварења: недовршеност фабуле, семантичке празнине, атипични јунак/антихерој, фрагментарна композиција. Надеждин нови облик иронично назива романтичарском поемком: реч је о новом књижевном роду на руском Парнасу, који скоковито шири епско богатство руске поезије.<sup>32</sup> Иако само један од многих, наведени коментар поводом нове песничке струје у руској књижевности указује на потребу да се такви текстови жанровски маркирају. Међутим, идеја са којом „традиционално“ оријентисани критичари тог времена приступају њеном именовању посве је другачија од оне којом ће се водити књижевна наука у двадесетом веку. Очито је да се успостављање дистинкције између класицистичке и романтичарске поеме овде врши на основу аксиолошких (пред)убеђења. Представници класицистичке оријентације уводе дистинкцију како би нове текстове вредносно *оспорили*, док песници новије генерације пак прихватају успостављену дистинкцију како би потврдили свој превратнички и антикласицистички однос према књижевном стварању. Оно што је више него очигледно јесте да и једна и друга струја, упркос различитим погледима на будућност књижевности, има *свест о жанру* који (и о ком) пишу. Да је посреди јасно ослањање на постојеће знање о жанру и више него очигледна *жанровска веза* између два концепта показује и Надеждинова синтагма „нова поема“ – као што је и за Малетића нови жанровски модалитет „некакав други овог рода спев“. Полемика сходно томе почива у различитом односу према жанру и, у целини, разумевању стваралачког процеса.

Текстови Висариона Григоријевича Бјелинског понајбоље илуструју потребу да се романтичарско искуство представи кроз целовиту метажанровску концепцију. У значајном тексту „О подели песништва на родове и врсте“ („О разделении поэзии на роды и виды“) Бјелински проблематизује класицистичку тријадну поделу књижевних родова и врста.<sup>33</sup> Студија Бјелинског уперена је против идеје о „чистим“ родовима и врстама и универзалности задатих књижевних обликотворних модуса. Дијахронијски приступ омогућио је Бјелинском да, под несумњивим утицајем немачке филозофије, укаже на дијалектичку природу родова и врста; тријадна подела се сходно томе не схвата као апстрактни скуп апсолутно раздвојивих чланова, већ као динамичко кретање есенцијалних механизма књижевног стварања. Узимајући пример драме, Бјелински показује да је присуство епског начела итекако изражено у античким делима, док се драмски текстови његових савременика заснивају на предоминантном лирском начелу. Класицистички антиисторизам у својим написима Бјелински приказује као неделотворан, указавши на историчност највећег броја књижевних родова и врста. За разумевање статуса поеме од нарочите је важности део у ком се аутор бави проблемима епске поезије. Она за Бјелинског своје корене има у освиту цивилизације: хегелијански схваћена, епска поезија је израз есенцијалних тема од суштинског значаја за народ који је у фази младости. Кратки епски облици, попут легенди, предања, моралних

<sup>32</sup> „Еще новые роды на нашем Парнасе: еще новая романтическая поемка! — От всего сердца поздравляем русскую Поэзию! Ее эпическое богатство приумножается беспрестанно; оно растет не по дням, а по часам!..“ (Жирмунски 1978:345).

<sup>33</sup> У писму Боткину, непосредно пре објављивања текста, Бјелински обавештава да му је намера, ако не да постави нове теоријске основе у приступу поезији, онда да бар „убије стару реторику, пијетизам и естетику“ (Бјелински 1841: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0790.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml))

максима, пословица и др. представљају припрему за прве веће епске облике: космогоније и теогоније.<sup>34</sup> Први облик, будући да говори о постанку света путем деловања супстанцијалних сила, претходи другом, који настоји да индивидуализује те силе креирањем божанстава.<sup>35</sup> Највиши облик епске поезије, „потпуну реализацију себе саме“ („полного осуществления самой себя“), Бјелински види у формирању епа, који у средиште свог поетског света смешта човека.<sup>36</sup> Хомерова *Илијада* постаје идеал будућих епова, али Бјелински кључни заокрет види у Вергилијевој *Енеиди*<sup>37</sup>, који је по његовом мишљењу узор каснијим репрезентативним еповима европске књижевности: Тасовом *Ослобођеном Јерусалиму*, Милтоновом *Изгубљеном рају*, Волтеровој *Хенријади* итд. У овим критичким пасажима се поново уочава генолошки проблем. Бјелински говори о епској књижевности, и наведена дела махом именује као епопеје (эпопеи), али на појединим местима искрсава, рецимо уз Вергилијеву *Енеиду*, и други генолошки појам – епска поема (эпическая поэма). И овај пример указује на то да у руској књижевности кроз историју коегзистирају два генолошка појма којим се описују исти генолошки објекти. Говорећи о романтичарској поеми, Бјелински види процес мешања жанрова и истиче да, упркос потреби да се у време њиховог појављивања одреде као романтичарске поеме, треба третирати као лирске поеме које по својој форми и усмерености на догађај припадају епској књижевности.<sup>38</sup> Дакле, на основу наведених примера да се закључити да: 1) метажанровска пракса у руској култури половином XIX века показује тежњу да се књижевни новум жанровски именује; 2) у пољу генолошких означитеља у исто време активно фигурирају два појма: еп (или епопеја) и поема; 3) постоји свест о жанровском континуитету који новонасталу књижевну продукцију посматра у вези са епском традицијом.

Упркос свести о посебности нових песничких облика, наведени закључци показују недостатак јасног *метажанровског апарата* којим би се статус потенцијалног жанра поеме разрешио. Ниједан књижевногенолошки приступ није разрешио кључне проблеме којима се потврђује жанровска аутономија неког текста: 1) шта су, ако их има, есенцијална или облигаторна својства новог жанра и којим жанровским својствима се наведени текстови удаљавају од претходних и тиме стичу легитимитет жанра по себи?; 2) одржавањем симултане употребе појмова „еп“ и „поема“ не само да не доприносе жанровском раслојавању текстова, већ и уносе арбитрарност у простор књижевногенолошког дискурса; 3) ако аутори попут Бјелинског виде у поеми процес „мешања жанрова“, на који начин оспорити хегеловску тврдњу да је поема само прелазни облик и резултат сукоба песничких и прозних стваралачких начела?

Каснији руски књижевнонаучни приручници нуде разјашњење термилошке диглосије када су у питању дела која се у нашој књижевној традицији називају поемама. Наиме, реч је о необичној генези појма. Он се односи на ауторско епско песничко дело, наспрам обимних дела усмене епске поезије која се најчешће називају епопејама.<sup>39</sup> Особени

<sup>34</sup> „Еще выше на лестнице развития эпоса находятся космогонии и теогонии древних.“

<sup>35</sup> „В первых представляется возникновение вселенной из первоначальных субстанциальных сил, а во вторых индивидуализирование этих сил в различные божества.“

<sup>36</sup> Епска књижевност у Бјелинској визури има упориште у антрополошким променама, па развој епске књижевности гледа као резултат или одраз процеса кроз које једна култура пролази. Формирање епа у неким културама касни, или се пак уопште не реализује. Као епски израз модерног времена Бјелински види у настанку романа.

<sup>37</sup> Бјелински истиче утицај католичке цркве у рецепцији Вергилија, али наводи и ставове тадашње критике, попут француског критичара Лагарпа. ([http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0790.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml))

<sup>38</sup> „Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались романтическими поэмами, – хотя они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться лирическими поэмами, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть событие, да и самая форма их чисто эпическая.“

<sup>39</sup> На овакву ситуацију упућује и Зоран Константиновић у одредници „Поема“ *Речника књижевних термина*: „У рус. литератури *п.* означава свако обимније песничко остварење наративног и мисаоног садржаја“ (Константиновић 1985: 567).

карактер поеме не пружа могућност за дистингвирање епске песме и епопеје, те се поема узима као обједињујући појам, с обзиром на то да се појам еп (эпос) користи у значењу књижевног рода, а ређе ниже жанровске категорије.<sup>40</sup> Једанаестотомна *Књижевна енциклопедија (Литературная энциклопедия)* напомиње да се поема може односити и на посебан жанр, „такозвану романтичарску поему“.<sup>41</sup> То значи да се поемом означава низ жанрова епске књижевности, што потврђује и историјскопоетички преглед у наставку одреднице: поема се прати од лирско-епских синкретичких облика архајске уметности, античких епова, преко финских руна, руских билина и српских епских песама. Конкретно, у појашњењу је задржана визура присутна још у студији о књижевним родовима Бјелинског. Појава романтичарске поеме битно модификује поему „класичног типа“. На сличан начин приказана је и у *Енциклопедији књижевних термина и појмова (Литературная энциклопедия терминов и понятий)*, у којој се указује на њен развој из дидактичких и херојских епопеја (Хесиод, Хомер) па све до савремених примера у којима се јавља и облик безсижејне поеме (ЕКТП 2001: 781–783).

Покушаји да се у оквиру самосталних монографија или ширих књижевнотеоријских замаха стечени књижевногенолошки проблеми превазиђу најочљивији су у радовима руских теоретичара формалистичке провенијенције. Свакако да се међу најмонументалнијим доприносима у проучавању поеме истиче монографија Виктора Жирмунског *Байрон и Пушкин: Пушкин и књижевност Запада (Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы)*. Чувени руски теоретичар настоји да, пратећи утицај Бајронове поетике, укаже на процес формирања новог литерарног жанра у руској књижевности – романтичарске поеме. Жирмунски не трага за коренима поеме у руској књижевности; његов историјско-поетички фокус усмерен је превасходно на бајронистички утицај на Пушкина, који у оквирима руске књижевности има пресудан значај за формирање романтичарске поеме. Као и у српској, и у тадашњој руској књижевности постоји низ терминолошких одредница којима се именују новонастале нарације у стиху: прича, прича у стиху, кавкаска прича, донска прича итд.<sup>42</sup> Жирмунски указује на Бајронов утицај и поводом ових одредница. Енглески песник је својим делима неретко додавао поднаслове, најчешће додавањем речи „прича“ (tale)<sup>43</sup>.

Пратећи књижевну периодику Пушкиновог доба, Жирмунски примећује да романтичарска поема постаје амблематични жанр руског романтизма јер сублимира поетичке ставове нове песничке генерације. Иако није имала утврђен генолошки термин, књижевна заједница препознаје иновативност надоласећих песника. Полемички карактер двадесетих и

---

<sup>40</sup> *Велика руска енциклопедија* у 36 томова са друге стране успоставља дистинкцију међу овим појмовима, напомињући да се жанру поеме некада погрешно приписују и дела са другим жанровским атрибутима, какве су антички или старогермански епови, што би претпостављало да аутор одреднице међу овим текстовима прави дистинкцију усмена–ауторска књижевност („Иногда к П. неверно относят произведения, обладающие иными жанровыми признаками и являющиеся по существу эпопеями («Илиада», «Одиссея», «Песнь о Нибелунгах» и др.“) (<https://bigenc.ru/literature/text/3164503>). Развој епа у овој енциклопедији протиче мимо поеме, чије је елементарно обележје спој лирског и епског начела. Ипак, ни овде није изведена јасна дистинкција међу појмовима. Недоследност ових тврдњи потврђују бројни примери, па се тако као репрезентативна дела епопеје наводе Дантеова, Тасова, Ариостова остварења која су генолошки именована као – поеме.

<sup>41</sup> „Эпическая песнь, «П.» (как большое эпическое стихотворное произведение определенного автора) и «эпопея» являются по существу разновидностями одного жанра, к-рый мы и называем в дальнейшем термином «П.», поскольку в русском языке термин «эпос» в его видовом значении (не как род поэзии) неупотребителен. Термин «П.» служит еще для обозначения другого жанра — так наз. «романтической» П., о чем ниже.“ (<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le9/le9-2031.htm>)

<sup>42</sup> „Обычный подзаголовок (как в «Кавказском пленнике») «повесть», «повесть в стихах» или «турецкая повесть» («Гассан-Паша»), «киевская повесть» («Чернец»), «уральская повесть» («Чека»), «донская повесть» («Колдун»), «польская повесть» («Эмилия») и т. п., по примеру Байрона.“ (Жирмунски 1978: 238)

<sup>43</sup> На основу овога могло би се потврдити да је пракса ових поднаслова код нас дошла преко руских утицаја који, опет, стварају по угледу на Бајрона. Ипак, треба рећи да је тренд атрибуирања оваквог поднаслова био веома распрострањен у енглеској књижевности тога времена, те да се не везује искључиво за писца *Мазене* (Фишер 1991: 4).

тридесетих година деветнаестог века у том смислу близак је полемици поводом будућности француске драме неколико година раније (Жирмунски 1978: 11). У том смислу, уметничке особености „романтичарске поеме“ супротстављају се ранијем жанру „класичне поеме“.<sup>44</sup> У овом опажању Виктора Жирмунског уочава се свест о литерарној динамици из које проистиче нови жанр. Такође, он подразумева да је поема као аутономни жанр постојала и пре романтизма. Постоји неколико важних информација у вези са поемом ранијег доба у овој монографији. Традиционални облик класицистичке поеме који је формиран у XVIII веку настао је по узору на античке и француске писце који, за разлику од Бајронових „источних“ и Пушкинових „јужних“ поема „не препознају мешање литерарних жанрова“. Управо је тенденција ка комбиновању жанровских модела опште и добро познато место романтичарског заокрета ка апологији субјективитета у процесу уметничког стварања,<sup>45</sup> па отуд и њихова критика стабилних жанрова.<sup>46</sup> Међутим, даљи коментари Виктора Жирмунског о „класицистичкој поеми“ нарочито збуњују: реч је жанру заснованом на спорој, сукцесивној нарацији, склоној детаљисању и дигресијама које му дају особен колорит. Фабула *епопеје* узвишена је и херојска, приказани догађаји су од националног и историјског значаја, најчешће ратови, а јуначки подвизи дати су кроз традиционалну епску идеализацију.<sup>47</sup> Као и у време зачетка идеје о романтичарској поеми, и у коментарима Жирмунског опажа се *појмовно колебање* – руски теоретичар „класицистичку поему“ у наставку експликације њених поетичких одлика користи појам „епопеје“. Сходно томе, класицистичка поема се перципира двоструко – у релацији са романтичарском поемом она призива синтагматско жанровско одређење којим ће се указати на превазилажење жанровских конвенција и постепено формирање новог жанра који произилази из њега. Са друге стране, када се нуде њена жанровска обележја, она се перципира као *епопеја*, управо због карактеристичних обележја које поседује. Према томе, Пушкинова или Бајронова дела генолошки се одређују као романтичарске поеме, иако би једнако применљив могао бити и генолошки појам „романтичарска епопеја (или еп)“. У појединим пасажима Жирмунски Пушкинове и Бајронове песничке текстове назива „лирским поемама“. Следствено томе, може се закључити да руска наука о књижевности не разрешава појмовну неодређеност ни у XX веку.

Жирмунски није једини руски теоретичар у чијим се радовима опажа оваква неусаглашеност. Борис Томашевски дефинише поему на трагу Бјелинског, наводећи као репрезентативне примере европске поеме: Дантеову *Божанствену комедију*, Ариостовог *Побеснелог Орланда*, Тасов *Олобођени Јерусалим*. Ново доба поеме за Томашевског отпочиње са романтизмом, која је по свом обиму много мања од *епске поеме* (нав. према Поповић 1999: 29). Уз поему, као краће облике приповедања Томашевски истиче баладу и басну, па се из тога да приметити да се овакво жанровско одређење осетно приближава англоамеричком гледишту о епском песништву које обједињује наведене текстове.

---

<sup>44</sup> „Сплошной просмотр литературных журналов 20-х—30-х гг. XIX в. показал, что художественные особенности нового жанра «романтической поэмы» в противовес «классической поэме» XVIII в. представляли для тогдашней русской поэзии и критики вопрос чрезвычайно- актуальный.“ (Жирмунски 1978: 10)

<sup>45</sup> Овде је важно указати на једну парадоксалност у вези са жанровском отвореношћу у периоду романтизма. Наиме, унаточ идеји о мешању жанрова и жељи за жанровским преступима, књижевни текстови који се убрајају у романтичарске поеме показују изразит степен стабилности. Снажан утицај Пушкиновог стваралаштва довео је до формирања јасних жанровских маркера, па се о романтичарској поеми може са сигурношћу говорити као о стабилном жанру у периоду романтизма, што потврђује и хиперпродукција овог жанра у руској књижевности (в. Ман 1976; Жирмунски 1978).

<sup>46</sup> „Классическая поэтика не признавала смешения литературных видов и строго обозначила границы, приемы и задания каждого из них.“ (Жирмунски 1978: 28)

<sup>47</sup> „Сюжет эпопеи — возвышенный, героический: изображаются события национальной и исторической важности, обычно великие национальные войны; изображаются высокие и прославленные герои, «мужи совета и войны», их доблести и подвиги в традиционной эпической идеализации. (29)

Други руски теоретичар, А. И. Соколов, истиче да је поема „свако приповедачко дело у стиху“<sup>48</sup> или *одређени вид* песничког приповедања“ (нав. према Поповић 1999: 31). Соколов говори и о развоју поеме: креће се од високопарног тона, од херојских ка комичним темама које отварају пут „причама у стиховима“ или „новелистичкој поеми“ која се учава у романтизму и реализму. Стварање поеме се везује за два процеса: „покњижавање фолклора“ (уношење уметничког и канонског у фолклорну основу) и „фолклоризација књижевности“ (писање у духу народног наслеђа) (32–33). Соколовљеви ставови опет показују доминантну тежњу руске науке о књижевности да о поеми говори са аспекта историјскопоетичке процесуалности и са јасном свешћу о жанровским меандрима којима се кретала.

Наведени приступи, без обзира на теоријско-методолошку или временску удаљеност међу њима, почивају на блиским генолошким терминима. Иако се у српској књижевној науци неретко истиче самодовољност поеме као генолошког концепта, посредни је наслеђени семантички амбивитет из руске традиције. Дела која се називају поемама стога представљају низ блиских и сродних жанрова, како у руској, тако и у српској књижевној науци.<sup>49</sup> Кључна разлика је у томе што је у српској књижевној науци поеми дариван статус *моносемичног генолошког појма*, док се у руској науци о књижевности готово увек рачуна на његову полисемичност. Оваква метажанровска ситуација оставља далекосежне последице на српско поимање текстова који припадају жанру романтичарске поеме или су у неком аспекту њој сродни.

Превазилажење оваквог термилошког метежа може се остварити једино радикалном изменом књижевногенолошког појмовног регистра. На основу претходно указане историје критичког појма „поема“ у руској књижевној традицији, као и на његово одсуство у англоамеричкој, термилошка недоследност на коју упозорава Миливој Солар добија неопходну аргументованост. Као што је већ напоменуто, Солар термину „поема“ противставља жанровску одредницу „романтичарски еп“. Оваквом термилошком супституцијом пружа се нужна дијахронијска ширина и са њом могућност да се нарације у стиху у доба романтизма посматрају у светлу свеукупне традиције епског песништва. Иако се и у руској науци јавља термилошка недоследност и осциловање међу генолошким појмовима (као што је случај са појмовима романтичарски еп–романтичарска епопеја), она није толико далекосежна. За разлику од метажанровске праксе у српској књижевности, у којој се генолошки појам „поема“ преузет из руске традиције перципира (или се бар од њега *очекује* да буде) као једнозначна одредница за релативно прецизан скуп генолошких ентитета, у руској постоји свест о знатно већој блискости генолошке појмовне релације поема–епопеја. Последице оваквог „позајмљивања“ термина су, чини се, оставиле далекосежан ефекат по историјскопоетичке приступе епском песништву у српској науци о књижевности. Руска књижевнонаучна мисао јасно маркира тренутак у ком еп (односно поема) доживљава значајну жанровску модификацију и (у једном кратком периоду) стиче довољан степен стабилности који пружа легитимитет њиховој метажанровској спецификацији. Сходно томе, дужи наративни поетски текстови у доба романтизма нису самоникле појаве, већ су жанровски ентитети који су, посредством специфичних социокултурних и поетичких струјања осетно изменили жанровске конвенције епа. Супротно томе, српска књижевнонаучна мисао формирала је сасвим другачију жанровску свест о поеми.

<sup>48</sup> И други руски проучаваоци, попут Тимофејева и Турајева, наводе стиховану организацију као дистинктивно обележје овог жанра (према Поповић 1997: 36–37).

<sup>49</sup> Нешто слична ситуација приметна је у другим словенским културама. У пољском *Речнику књижевних родова и врста* (2006) који су приредили Гжегож Газда и Словиња Тинецка Маковска поема се одређује као „појам врсте нејасних граница“ (РКРВ 2015: 789). Приписана му жанровска стабилност, као и епско-лирски статус, али му се не пориче веза са „према поетској традицији грчког и римског епа“ (789). Додатно, *Речник* наводи и низ поджанровских модалитета овог жанра: поему годишњег циклуса, описну поему, херојско-комичну поему, али и чисто пољски варијетет – поему која се развија („*poemat rozkwitający*“).



Напоследку, сасвим је јасно да је генолошки појам „поема“ вишеструко проблематичан за српску књижевну генологију, а следствено томе и књижевна тумачења у историјској перспективи. Стога је неопходно понудити термилошки модел којим би се то могло превазићи. Идеја о редукцији појмовног регистра, као један од видова тог разрешења, могла би се реализовати на два начина. Први модел би подразумевао појмовну *редукцију самог генолошког појма поеме*. То би значило да се поема односи само на оне генолошке ентитете који настају у доба романтизма, односно да би означавала скупину текстова који су у ранијој жанровској класификацији били именовани кроз синтагматско одређење – романтичарска поема. Недостатак овакве појмовне редукције почива у одржавању жанровског дисконтинуитета, што је са дијахронијског становишта изразито неутемељено. Са друге стране, текстовима обухваћеним овим појмом се даје квалитет жанровске специфичности.<sup>50</sup>

Овакво метажанровско колебање би се могло наслутити и у приступу Тање Поповић, ауторке која је изразиту пажњу посветила управо проучавању поеме у нашој књижевној науци. Уколико се погледају обе монографије посвећене овом жанру, већ се у наслову уочава окретање широј жанровској перспективи. У другом наслову, *Поема или модерни еп* међу генолошким терминима успостављен је напоредни однос који их семантички приближава. Иако је прва студија, *Српска романтичарска поема*, превасходно била посвећена књижевним текстовима из периода романтизма, у нужним историјско-поетичким екскурсима се неретко уочавало потреба за успостављањем књижевногенолошког континуитета између књижевних дела насталих пре романтизма и анализираних поема. Стога се чини да је њена друга студија, *Поема или модерни еп*, својеврстан покушај методолошког превазилажења ранијих истраживачких проблема. Иако мање исцрпна од претходне, основна научна поставка студије показује потребу да се упитан генолошки статус поеме превазиђе смештањем у ширу дијахронијску раван, са израженијом свешћу о жанровској релацији са традицијом епа.

Други модел би подразумевао појмовну редукцију *метажанровског апарата у целости*. Према њему, поема би била редувантан књижевно-генолошки појам, будући да се о романтичарској поеми може говорити као о романтичарском епу. Овим путем успостављен је жанровски континуитет и прецизнија књижевноисторијска слика књижевних промена у најширем могућем временском распону.

С обзиром да би други наведени модел подразумевао драстичан захтев укидања генолошког појма из свеукупног метажанровског система, чини се да би се о поеми понајбоље могло говорити у оквиру романтичарске традиције уз синонимну одредницу *романтичарски еп*, а да се појам „поема“ узима искључиво са свешћу о њеном континуитету који трансцендира епоху романтизма. Задржавање појма „поема“ неопходно је и на практичној равни – он фигурира као формиран појам у метажанровском искуству свих корисника жанрова у српској култури – било да је реч о професионалним читаоцима или не. Ово метајезичко решење ће стога бити примењено и у наставку ове студије. Фреквентност „поеме“ у метажанровском дискурсу знатно надмашује друге концепте категоризације који би можда били прикладнији у

---

<sup>50</sup> Проблем овакве метажанровске стратегије сасвим је јасан када се упореди са праксом поводом других жанрова. У случају романа, на пример, оваква значитељска пракса би била недопустива. Роман, као надређена жанровска категорија обухвата низ поджанровских, субординираних генолошких појмова. Инклузивно одређење романа подразумева да се у оквиру њега налази низ сродних и блиских жанровских ентитета. Не улазећи у оправданост и методологију жанровском приступу оваквих класификација, књижевна наука распознаје различите поджанрове романа: психолошки, нови, детективски, биографски, историјски, роман лика/времена/простора итд. Оно што је карактеристично за сваку од наведених класификације јесте да се већ у самом генолошком термину *чува* његова жанровска веза са субординираном генолошком категоријом. Поема својим аутентичним генолошким термином ствара утисак засебне генолошке категорије – уместо да се посматра инклузивно, са свешћу о епу, усменом традицијом (и другим жанровима, у зависности од националне књижевности у којој настаје) она нехотице добија статус аутономног жанра исте категоријалне вредности као и еп.

другим срединама: наративна поезија, наративни стих, филозофска поема итд. Као најчешћи појам категоризације појединачних текстова она се природно намеће као једини избор.

Низ жанровских модификација у периоду романтизма несумњиво је извршио значајан утицај на традицију епа, резултујући прилично стабилним жанровским маркерима. Конституисање романтичарске поеме или романтичарског епа остварено је у невеликом временском распону. Прво у енглеској, потом у руској, а напослетку и у осталим словенским земљама долази до формирања наративног песништва са препознатљивим жанровским стратегијама. Већ по слабљењу романтичарских стваралачких импулса, романтичарски еп губи своју жанровску чврстину и креће се ка дезинтеграцији жанра. Оваква жанровска еволутивна динамика да се назрети већ и у самим Пушкиновим делима,<sup>51</sup> да би са преваленцијом прозе била у потпуности напуштена.<sup>52</sup>

Коначно, на основу пређашњих закључака, може се рећи да поема представља сложен књижевногенолошки феномен. Наставши као резултат метажанровског транспоновања из једне (руске) традиције у другу (српска, бугарска, пољска, итд.), изгубила је у том процесу своју значењску целовитост. Тако делимично схваћена, поема постаје генолошко оруђе са настојањем да се њом жанровски маркирају књижевноуметнички тесктови једног конкретног временског и поетичког раздобља, али се убрзо од ње захтевала и извесна генолошка екстензивност. Ипак, недовољно прецизирана и као таква укључена у жанровски систем књижевности, књижевнонаучна мисао о поеми није могла да објасни њену еволутивност.<sup>53</sup> Њена „окрњена“ поетичко-жанровска прошлост пресудно је утицала на немогућност да се будући књижевноуметнички изрази схвате на широј жанровско-еволутивној путањи. Прећутно прихватање овакве ситуације у данашњој науци о књижевности довело је до тога да се низ дела априори жанровски детерминишу као поеме – без јасне књижевногенолошке експликације на основу којих су њена жанровска обележја изведена, али и без историјскопоетичких увида у процесе њеног настајања. Закључни део у поступку утврђивања књижевно-генолошког статуса поеме у простору жанровског система српске књижевности захтева практичну експликацију наведених тврдњи. Стога ће у наредном сегменту посебна пажња бити посвећена испитивању њених одлика, типовима веза међу сродним нарацијама у стиху и, на крају, утврђивања парадигматских жанровских карактеристика у простору српске књижевности за децу и младе.

---

<sup>51</sup> У томе се понајвише и очитује парадоксалност стабилности жанра. Попут Бајрона, и Пушкин пресудно доприноси стабилности романтичарске поеме, али уједно први и доприноси њеном даљем разграђивању. Стога се стабилност жанра пре може приписати пре оним писцима који се епигонски односе према песнику-узору, а не писцима који су директни генератори „књижевне еволуције, чији је принцип – борба и смена“ (Тићанов 1990: 153).

<sup>52</sup> У овој перспективи на изванредан начин долази до изражаја књижевногенолошка перспектива која указује на континуитет епа, повезујући га са успоном романа. Убедљиву и опсежну илустрацију ове тезе даје Франко Морети у књизи *Modern Epic* (в. Морети 1996).

<sup>53</sup> Битан искорак у циљу осветљавања еволутивног развоја нарација у стиху српске књижевности учинила је Тања Поповић у поменутој студији о романтичарској поеми. Тежећи да је сагледа у свој жанровској варијабилности, ауторка је и сама у току истраживања осетила терет појмовне хаотичности. Потрага за облигаторним обележјима поеме довела је до резултата у којима се распознаје читав дијапазон жанровских ентитета, обухваћених појмом поеме: религиозно-идиличне, јуначко-историјске, љубавне, бојне, митолошке и др. Ауторка напослетку и наводи да се и у оквирима студије одреднице „поеме“ и „епа“ „не одговарају оном сасвим оном значењу које попримају у доба романтизма“ и „да јасне границе између различитих наративних жанрова није лако успоставити ни у другим књижевностима“ (Поповић 1999: 9). Тиме и сама студија показује да је највећи број испитаних поетских нарација на средокраћу традиције епа и, као крајњој инстанци, бајронистичкој романтичарској нарацији у стиху.

## ЖАНРОВСКИ ПРИСТУПИ ПОЕМИ

Упркос својим посебностима, књижевност намењена млађем узрасту у нераскидивој је вези са општим начелима књижевноуметничког стварања. Једна од тих веза је управо и заједничко књижевногенолошко „врело“ са којег се црпи жанровски материјал и који учествује у конструисању уметничког света дела. То не значи да књижевности за децу треба порицати жанровску особеност; напротив, она на њу рачуна и може се разумети само *са свешћу* о њој. Та нарочитост почива на јединствености рецепијента – свест о читаоцу значајно утиче на жанровску природу ових текстова. Као и у сваком књижевном делу, жанр фигурира као медијатор између корисника, дела и аутора, учествујући у конструисању одређене визуре, жељене слике света и рачунајући на читаочев хоризонт очекивања. Ипак, природа „читалачког уговора“ између писца за децу и имплицитног читаоца битно се разликује од оног који не узима у обзир ту врсту узрасне условљености. Из тог разлога теоријски увиди у проучавање жанрова у књижевности за децу захтевају додатну обазривост. Приступ књижевним текстовима за децу – са свешћу о целокупном жанровском систему књижевности – једини је легитиман методолошки поступак. Он је нужна путања у тумачењу, првенствено због тога што и сама поема за децу искрсава на генолошким премисама поема у књижевности за одрасле. Ако жанр посматрамо као својеврсни конструкт, било номиналне или концептуалне природе, онда не би требало пренебрегнути чињеницу да писац текстова намењених деци несумњиво ствара усвајајући жанровска обележја из целокупног књижевног резидуума. О поеми се, према томе, у књижевности за децу може (и чини се мора) говорити само уколико се пође од генолошких обележја поеме уопште.

Мало је жанрова попут поеме који су успели да у толикој мери укажу на епистемолошке недостатке класичне књижевне генологије. Свакако да тенденције у савременој књижевности, будући да почивају на непрекидном преиспитивању и прекорачењу класичних жанрова, додатно продубљују њену кризу. Но, поема је својом жанровском флуидношћу далеко раније омогућила да се препознају ограничења ове дисциплине. Генолошка „неухватљивост“ поеме несумњиво има великог удела у њеној „невидљивости“ у оквирима жанровског система класичних генологија. У светлу нормативних поетика, свих оних које претендују на таксономију такозваних „чистих жанрова“ (*genres tranchés*), поема се, према запажањима које затичемо у књижевнотеоријским освртима, доживљава као својеврстан жанровски преступ. У складу са тим, једини приступ који би јој атрибуирао аутономну жанровску егзистенцију је онај који одустаје од класичне таксономије. Мимо тога, поему континуирано прати низ нејасноћа – од термилошког одређења, преко генолошких веза са другим текстовима, до различитих приступа у објашњавању њене жанровске динамике. Заснивање било каквог методолошког приступа жанровске дескрипције поеме сходно томе мора почети са покушајем да се те нејасноће превазиђу. О поеми у српској књижевности говорено је спорадично и уопштено – изузетак представља истраживачки труд Тање Поповић, која се у два наврата бавила генолошким аспектима поеме – први пут, усмеравајући се ка проблемима поеме у романтизму (*Српска романтичарска поема*) и други пут, са циљем да се укаже на њен шири историјскопоетички карактер (*Поема или модерни еп*). Па ипак, чини се да су обе студије, упркос недвосмисленом доприносу у књижевногенолошком одређењу овог жанра, донеле нове недоумице.

Питања која се намећу поводом поеме у обрнутој су сразмери са бројем одговора које је, кроз своје целокупно трајање, теорија жанрова успела да изнедри. Реч је о генолошком концепту који је својом флуидношћу измицао свим жанровским класификацијама и типологијама, а једнака неодређеност приметна је и у домену дијахронијских проучавања која су настојала да утврде њену генезу. Готово је немогуће представити историју проучавања жанра поеме. Генеза жанровског приступа текстовима који су (понајвише арбитрарно) називани поемама подразумевала би указивање не само на разнородне методолошке приступе,

већ би захтевала и проблематизовање националне/културне посебности из које одређена методологија произилази.<sup>54</sup> Мисао о поеми у оквиру европске теорије жанра далеко је од унитарне. Питање жанра поеме је стога у неодвојивој вези са двама питањима – особеностима дискурзивних пракси у пољу књижевне науке и генеричким својствима поеме унутар одређене културе.

Поред метажанровске пометње проузроковане посредном и селективном применом генолошког појма „поема“, уочава се још један проблем поводом текстова који се тим појмом именују. Тенденција српске књижевне науке да овим делима додели статус аутономног жанра увек је ишао путем принципа класичне таксономије. У контексту овог жанра, он се пак показује као недовољно учинковит.

## Жанровски статус романтичарске поеме

Као што је већ истакнуто, различите дефиниције поеме у српској књижевној науци указују на одређени консензус поводом њених жанровских обележја. Упркос томе, ниједна од њих не успева да у оквирима те жанровскотеоријске експликације аргументовано укаже на њену потпуну аутономију. Разлог тих неуспеха лежи у нераскидивој вези са традицијом епа и других облика епског песништва која је изгубљена делимичним транспоновањем семантичког делокруга термина „поема“ из руског у српско метажанровско поље. Тим чином поема је (п)остала магловито књижевногенолошко питање чији је статус неразјашњен до данас. Зарад његовог осветљавања, неопходно је сместити књижевне текстове обухваћене овим појмом у шире жанровско поље и посматрати га у релацији са другим генолошким концептима епског песништва. Стога ће сагледавање сродности и опсега жанровских веза међу њима биће предмет овог поглавља.

Есенцијалистички приступ у теорији жанрова подразумева утврђивање нужних и довољних услова унутар појединачног књижевноуметничког текста у циљу проглашавања његове жанровске припадности. Жанру се најпре одређује есенцијална карактеристика која га смешта у оквиру одређеног рода, а потом његово дистинктивно обележје у односу на жанрове исте надређене групе.<sup>55</sup> Детектовање њиховог присуства представља жанровску верификацију и прикључивање текстовима истих обележја. Уколико се дела обухваћена традиционалним генолошким појмом „поема“ или „романтичарска поема“ сагледају у широј књижевногенолошкој перспективи, њихова аутономија бива доведена у питање. Ова тврдња се може јасно аргументовати већ постојећим дефиницијама поеме. Начелни консензус поводом жанровских обележја романтичарске поеме постигнут је по питању њеног епско-лирског карактера, те да, сходно томе, може бити сматрана једним од „облика епске поезије, заправо, једном њеном подврстом“ (Поповић 1999: 16). Најисцрпнију дефиницију романтичарске поеме у српској науци дала је Тања Поповић:

Поема је, дакле, наративна песма, прича, приповетка, или роман у стиху, који у себи обједињује с једне стране епске и лирске поступке, а са друге формалне особености поезије и прозе. Порекло јој је повезано са традиционалним епским жанровима, мада је је на њен даљи развој пресудан утицај имала појединачна усмена традиција датих народа. Преломну етапу у

<sup>54</sup> Такву различитост упечатљиво одсликава поглед на одреднице у енглеским, руским, пољским и српским лексиконима књижевних термина (в. Балдик 2001; ЕКТП 2001; РКРВ 2015; РКТ 1985; РКТ 2007).

<sup>55</sup> Примера ради, есенцијална родовска карактеристика би била опозиција фикционалност–нефикционалност, захваљујући којем се успоставља разлика између фикционалних и нефикционалних жанрова. Дистинктивно обележје пак успоставља разлику између жанрова у оквиру истог рода, па се тако као дистинктивно обележје сонета узима специфична стиховна организација која је разликује од других жанрова.

еволуцији жанра представља епоха романтизма, мада поему свесрдно прихвата и даље преиначава реализам, уносећи у њу неке нове теме. (Поповић 1999: 64)

Наведена дефиниција у овом случају може послужити као егземпларна будући да у себи садржи готово сумиране закључке других аутора. Уз њу би се још додатно могло указати на уочену особину да се „неки елементи повезују и асоцијативним путем и непосредним лирским исказима“ (Константиновић 1985: 567), на шта упућује и Миливој Солар.

Већ у првој реченици наведеног цитата опажа се експлицитни генолошки проблем. Поема је представљена путем низа генолошких концепата којима се именују други књижевни жанрови; саставни напоредни однос међу терминима „прича“, „приповетка“ и „роман у стиху“ имплицира да поема потенцијално може бити сваки од наведених жанровских модела. С обзиром на то да је једно од дистинктивних обележја ових прозних жанрова *критеријум обима*, овакво објашњење га релативизује, односно дужина поеме може имати, у зависности од појединачне уметничке реализације, дужину приче, приповетке или романа. Такође, проблематичност првог коментара заснована је на чињеници да се за полазиште жанровског одређења једног генолошког концепта узимају други, релативно стабилни концепти. Објаснити жанровски облик преко другог по логичком аутоматизму нарушава аутономију жанра на коју се почетно претендује. Јер, уколико је поема „наративна песма, прича, приповетка или роман у стиху“ зашто би се ишло даље од тако понуђених жанровских дефиниција? Она би једноставно, у зависности од дужине, могла бити прича, приповетка или роман у стиху. Из тог разлога чини се да је неопходно задржати се на заједничком обележју свих наведених врста – наративности – па би у том случају најбоље решење представљао први део дефиниције: *поема је наративна песма или нарација у стиху*. Сасвим је пак јасно да овај жанровски маркер не задовољава све критеријуме есенцијалистичког поимања жанра јер наративна поезија подразумева шире жанровско одређење у које се могу сврстати различити сродни жанрови: еп (усмени и ауторски), балада, романса или епска поезија. Све наведене врсте одликује приповедање у стиху, па у том смислу ова одлика не може играти улогу дистинктивног, већ есенцијалног обележја. Следећа карактеристика на коју се позива дефиниција Тање Поповић односи се на „епске и лирске“ поступке. Иако свака жанровска експликација поеме у нашој књижевној науци инсистира на њеном лирском карактеру, остаје нејасно шта се под тиме подразумева.<sup>56</sup> Са друге стране, и балада је такође одређена према свом лирско-епском обликотворном моделу, те ни ова класификациона категорија не задовољава критеријум дистинктивног обележја. И напослетку, као треће обележје у написима о поеми на српском језику наводи се специфична сижејна организација неретко оформљена асоцијативним путем. У односу на традицију епа или других облика епског песништва, ово се уистину јавља као својеврсна жанровска новина. Она је чини се стабилно обележје поеме у доба романтизма и као таква фигурира у пољу жанровских обележја као њено дистинктивно

<sup>56</sup> Изостанак прецизнијих увида у природу лирске димензије при одређивању ове и других лирско-епских жанрова значајно доприноси њиховој дестабилизацији у пољу жанровског система. Ако се под лирским означава „атмосфера или штимунг у песничком делу“, односно као „моменат романтичке субјективности, интимног заноса“, онда се то својство узима као дистинктивно обележје ових жанрова (Тартаља, РКТ 1986: 399). Но, летимичан поглед у сферу епске поезије такође открива присуство лиризма. Примера ради, сусрет Хектора и Андромахе у *Илијади*, исповест Паола и Францеске у *Божанственој комедији* Дантеа Алигијерија сан Мандушића Вука из *Горског вијенца* Петра Петровића Његоша и други примери показују да се и у књижевним делима епског песништва такође јавља лирски елемент. Да ли је онда неопходно рећи да се лиризам као дистинктивно обележје лирско-епских врста мора посматрати у контексту његове фреквентности у делу? Уколико је реч о томе – који је удео лиризма неопходан и којим критеријумима га дефинисати? Неодређеност генолошких граница доводи до тога да се, како тврди Солар, „балада и романца [се] често сматрају епским врстама“ (Солар 1976: 197). Оваква књижевногенолошка ситуација доводи у питање делотворност поделе на епско и лирско-епско песништво, будући да се махом може применити само на идеални модел жанра, а ретко или готово никада на конкретна књижевноуметничка остварења. Једнако непродуктивна дескрипција жанра преко утврђивања епског и лирског елемента може се приметити и у радовима руских проучавалаца С. А. Коваленко и Кшицхове (в. Поповић 1997: 31–44).

обележје. Ипак, може ли се оно узети као парадигматичан жанровски елемент довољно великог обима да би поеми подарио жанровску самосталност?

Уколико релацију еп–поема посматрамо у аналогији са другим жанровима, овај критеријум показује своју недостатност. Упркос својој жанровској еластичности (која, према тврдњама руских формалиста, и јесте једини јемац трајања неког жанра), роман представља релативно стабилан генолошки појам. Разнородна скупина поджанрова романа пак показује да ниједно дистинктивно обележје не надроста и тиме превазилази установљене есенцијалне одлике и задобија статус засебног жанра једнаког класификационог реда. Упркос разликама, детективски, психолошки, историјски, љубавни, антички, пустоловни роман – без обзира на методолошки поступак у класификовању – у начелу задржавају статус поджанра. Књижевногенолошки став да есенцијалну карактеристику за поему представља чињеница да се „неки елементи повезују и асоцијативним путем и непосредним лирским исказима“ јасно оповргава слична жанровска еволутивност романа. Са почетком XX века долази до формирања романа монолошко-асоцијативне свести у којима је нарација образована по сасвим другачијим принципима у односу на класичне приповедне стратегије. Наративни механизми Прустових романа су у том смислу једнако удаљени од романа колико и асоцијативна сижејна организација поеме од епа. Упркос чињеници да се средином прошлог века у светској књижевности јавио низ романескних остварења на трагу ове наративне технике, књижевна генологија га с правом не препознаје као засебан жанр, већ као супспецију, односно поджанровску категорију – роман тока свести. Дакле, на основу жанровских спецификација поеме у свим метажанровским појашњењима српске књижевне науке може се закључити да међу њима нема довољно генолошких доказа којима би се потврдила њена аутономија. С обзиром на њену неодвојивост од традиције епа, поему треба схватити као природни еволутивни наставак жанровске динамике епског песништва. Из ових разлога се Соларов коментар о нејасном значењском опсегу појма поема испоставља као тачан, па се као функционалније решење намеће синтагматска одредница „романтични еп“.

Надаље, требало би утврдити о каквим променама је реч и, коначно, указати на последице које ове жанровске импликације имају по сродне текстове у књижевности за децу и младе. Управо стога у наредном делу овог поглавља традиционално схваћене поеме биће посматране у таквој, широј историјскопоетичкој визури, односно са свешћу о њеној „запостављеној“ жанровској прошлости.<sup>57</sup>

Настала из сукоба стилских формација, романтичарска поема се може посматрати као резултат поетичких промена у првим деценијама 19. века. Генеза формирања овог обликотворног модела уједно и одсликава књижевноеволутивне промене у тадашњој европској књижевности. Класицистичко поимање жанра образовано је кроз ригидне узусе теме, форме и сврхе. Као засебни ентитети, жанрови у класицистичкој визури подразумевају низ чврстих и неупитних правила која аутор приликом писања дела мора испунити. Далекосежне импликације овакве идеје о жанровима резултују формирањем чврстог жанровског система: број жанрова је коначан и сваки има своју иманентну закономерност (Даф 2009: 31). Придржавајући се „правила жанра“, аутор обезбеђује нужни услов за вредносну процену критике која је своје ставове деривирала понајвише из античких узора, потом ретких појединаца у чијим делима је тај идеал *донекле* досегнут. Кодификација таквог идеалног модела остварена је преко конкретних репрезентаната жанра, па у том смислу сва каснија појединачна остварења се доживљавају на фону античке премисе о подражавалачкој природи уметности: она представља подражавање природе (*imitatio*), а појединачни жанровски

---

<sup>57</sup> Ова условно речено „запостављеност“ искључива је одлика књижевногенолошких приступа у српској књижевној науци. Судбина овог жанра у нераскидивој је вези са историјом појма „поема“, на шта је већ указано. Европске књижевности у којима статус овог појма није креирао књижевногенолошки јаз показују јасну свест о жанровској динамици из које произилазе дела која наша наука жанровски одређује као поеме.

ентитети су *imitatio* свог жанровског предлошка. Овакав однос према књижевноуметничком стварању заснован је на општим друштвеним процесима који су га подупирали. Као такав, жанровски систем је у доба класицизма обављао вишеструку друштвену и културну улогу. Дејвид Даф напомиње да је он, између осталог, омогућавао будућим писцима да усвоје и савладају разнородне уметничке форме, док је критичарима обезбеђивао *raison d'être* и *modus operandi*,<sup>58</sup> издавачима, библиотекарима и продавцима књига ефикасан систем означавања, организовања и дистрибуирања књижевних дела (Даф 2009: 39). У вези са потоњом последицом класицистичког односа према жанру, треба рећи и да је његово утемељење омогућено пре свега инкорпорацијом такве концепције у образовни систем. Оваква представа о систему жанрова омогућила је да се знање о књижевности преноси кроз прецизне и јасне педагошке и методичке моделе, на чијем фону настају приручници, школски прегледи, антологијска издања и друге публикације.<sup>59</sup>

Класицистички жанровски систем стога није био само критичко-теоријски модел, већ „механизам културних пракси дубоко укореењен у друштво које га је створило“ (Даф 2009: 39). У оваквој концепцији жанровског система, сасвим је јасно зашто се у већини историјскопоетичких студија не препознаје жанр поеме. Тања Поповић у својој студији *Српска романтичарска поема* управо полази од посткласицизма јер се тек тада јављају видљиви покушаји удаљавања од идеалних жанровских модела. Маркирајући поједине жанровске ентитете под именом „класицистички еп“, ауторка заправо открива латентно деловање нових назора о жанру који ће се коначно формирати тек у романтизму. Генолошким ентитетима какав је поема у доба класицизма просто нема места јер су испод регистра жанровског система, па су третиране као недопустиво прекорачење жанровских конвенција.

Иако се идентитет поеме или романтичарског епа још увек није формирао, посткласицизам открива један важан историјскопоетички моменат: њихов настанак у нераскидивој је вези са традицијом епа из које је и проистекао. Укореењена у друштвеном поретку, класицистичка жанровска парадигма урушила се под налетом револуционарних друштвених, политичких, филозофских, па и књижевнотеоријских идеја, па и не зачуђује што је са њиховим налетом дошло до драстичног отклона од ранијих претпоставки о жанру. Разумљиво, овакав однос није резултат искључиво литерарне динамике. Измењени однос према жанру и, шире, целокупном схватању уметности, у нераскидивој је вези са општим социјалним, културним, политичким и научним променама тог периода.<sup>60</sup> Романтичарско схватање жанра далеко је од једностраног и неретко поједностављено схваћеног опирања и побијања наслеђених жанровских конвенција, петрификованих кроз векове уметничког стваралаштва – тај бунт у бити *није протест против жанра по себи*. Романтичарска уметност не бежи од жанровског материјала, већ само захтева слободу у његовој стваралачкој обради: реч је о другачијој жанровској свести. Такав однос илуструју готово сви најзначајнији експлицитно поетички текстови у европском романтизму, без обзира на то о ком жанру је реч.

---

<sup>58</sup> Сасвим је, сходно овоме, јасно одакле успон критике у доба класицизма. У оваквој поставци, улога критичара постаје незаменљива, будући да као познаваоци закономерности књижевног стварања бивају (само)позиционирани у простору књижевне заједнице као незаменљиви и неопходни актери.

<sup>59</sup> Примера ради, издавачка делатност у Енглеској осамнаестог века неговала је практичну и популистичку стратегију приближавања књижевности читаоцима и будућим писцима: постојао је низ публикација који су садржавале поједностављене поетичке идеје: податке о жанровима, о стиловима, књижевним манирима итд. Такође, постојала је и јасна имплементација ових идеја у едукативни систем, кроз штампање приручника и сл. Добру илустрацију овакве стратегије одсликавају приручници Џона Њуберија [John Newbery] *The Art of Poetry Made Easy* (1746) и *The Beauties of Poetry Display'd* (1757): први је намењен употреби у оквиру школског програма, а други је био намењен писцима и читаоцима, садржавши одломке значајних критичарских ставова о жанровима и речник тематски класификованих песничких цитата алфабетским редоследом (Даф 2009: 36–37).

<sup>60</sup> Последњих година знатно већа пажња је посвећена и практичним достигнућима и измењеном статусу уметника у доба романтизма: експанзији писмености, професионализације радног становништва, успону индустрије забаве, али и опадању меценства, изменама у домену права и интелектуалне својине, дистрибуције књига, техника штампе итд (Даф 2009: 5).

У књижевнанаучним круговима XIX века дошло се до другачијег разумевања романтичарског односа према жанру. Идеје оригиналности, спонтаности и стваралачке самосвести која је у вези са органичким поимањем жанра постале су некомпатибилне са његовим традиционалним концептом; будући да је почивао на принципима конвенције и подражавања, традиционални однос према жанру неизбежно је еродирао. Дејвид Даф, говорећи о статусу жанрова у романтизму примећује да овакав обрт није учествовао само у променама на плану жанровске хијерархије, већ је отворио пут ка формирању нове литерарне самосвести која је признавала мало, или пак нимало, формалних конвенција (Даф 2009: 2). Овај став се несумњиво потврђује уколико се прате сви водећи представници европског романтизма. У погледу жанра поеме, такву концепцију јасно одсликавају поетички назори Александра Сергејевича Пушкина и Џорџа Гордона Бајрона.

Немачки проучавалац Херман Фишер у својој студији о наративном стиху у доба романтизма метафорично описује трагање за романтичарским жанровима као потрагом за подземним водама; проучавалац жанра, у улози трагача за подземном водом испитује тло, а путоказ од нарочитог значаја представљају места на којима вода извире – односно, експлицитни коментари романтичарских песника у којима испољавају жанровску свест (Фишер 1991: 1). Пишући о транспозицији животних чињеница у књижевне, Јуриј Тињанов се дотиче важног питања у вези са статусом жанра. Његов текст „Књижевна чињеница“ на фону је теоријских полазишта Виктора Шкловског о процесу „канонизације млађих жанрова“; трагом руског формализма, Тињанов показује путеве књижевних промена, истичући да није у питању „систематска еволуција, већ скок, не развој, него нарушавање“ (Тињанов 1990: 150). Узевши за пример Пушкинове поеме, аутор *Архаиста и новатора* наводи да је „жанр непрепознатљив, па је ипак у њему сачувано нешто што је довољно да и та не-поема буде поема“ (150). Пушкин очито ствара поетско дело које се негацијски односи према традиционално успостављеном жанровском модусу. Па ипак, то разобличавање није потпуно, будући да се иза жанровских непознаница препознаје *познато*, и то у довољној мери да и даље „буде поема“. Управо оно што је Пушкину познато, и што задржава у жанровском ткиву свог дела позива да се размотри начин на који је сâм жанр перципиран у очима аутора. Према томе, пут у разумевање жанра нужно води преко увида у жанровску свест појединца и, шире, стилске формације. Додатну илустрацију може пружити Пушкинов експлицитно-поетички запис поводом *Цигана*:

„За *Цигане* је једна дама примјетила да је у читваој поеми само један чести човјек, и то медвјед. Покојни је Риљејев негодовао зашто Алеко води медвједа и још скупља новац од окупљене публике. Вјаземски је поновио исту примједбу. (Риљејев ме је молио да од Алекса направим барем ковача, што не би било нимало племенито). Оно што би се највише могло учинити то је да се од њега направи чиновник 8. категорије или спахија, а не Циганин. Утаквом случају, истина, не би било уопште ни читаве поеме: *ma tanto meglio* (Тињанов 1990: 150)

Наведени цитат открива вишеструко деловање жанровске свести. Коментар неименоване читатељке и руског песника и вође декабриста Риљејева (1795–1826) пружају увид у сложене процесе жанровске еволуције. Наиме, оба коментара садрже приговор Пушкиновој песничкој замисли, истичући непримереност у избору ликова. Занимљив је и сâм одабир читалачких гласова. Пушкин као да се (не)свесно опредељује за конзументе који описују целу амплитуду читалачког публикума – једним коментаром који проговара из позиције чистог читаоца и другим који је својеврсни репрезентант књижевне и критичке заједнице. Одсуство часности/племенитости у поетском свету *Цигана* маркиран је у оба коментара јер представља жанровски новум и у директној је колизији са жанровским очекивањима пониклим на дотадашњој књижевној продукцији. Пушкинова цинична опаска да је Алека могао учинити станодавцем такође представља увид у жанровску свест, у овом случају – песникову. Његова иронична опаска „утолико боље“ (*ma tanto meglio*) упућује на јасну намеру да се жанровска архитектоника поеме дестабилизује и то довољно да она не буде,



како Тињанов закључује, непрепознатљива, већ довољно видљива да изазове реакцију читаоца. За читаоца навикнутог на жанровски модел, петрификован кроз низ појединачних остварења што следе устаљену обликотворну матрицу, Пушкинова поема представља преступ и *eo ipso* изазива аксиолошку дискредитацију, док је за самог писца она у служби својеврсног ефекта којим се обезбеђује стваралачка аутономија. Надаље, Пушкинова песничка самосвест показује недвосмислено знање о поеми, о њеним дотадашњим манифестацијама и жанровским узусима и као таква она се не може разумети ван историјског процеса у ком настаје.

1. Наведени цитат стога открива на који начин се песничка свест односи према жанровском наслеђу. Реч је о конструктивном и стваралачком, а не тотализујућем негацијском поимању жанра поеме. Овим се и потврђује Тињановљева теза да се претходници наслеђују тако што будући песници „нарушавају њихов стил“ (Тињанов 1990: 153). Раскривање старог модела јасно се да уочити у руској периодици прве половине XIX века.

Уз овакво разумевање жанровског деловања на писца, његово дело и читаоца, утврђивање морфолошких промена романтичарских нарација у стиху намеће, такође, додатан корак. Пушкиново дело јасно еманира динамику књижевних превирања 20-их и 30-их година XIX века, у којој је оно позиционирано као жанровска вододелница, удаљивши се од класицистичке поеме и правећи међу првима жанровске „усеке“ каснијим ауторима. Историја овог жанра изискује да се полазница расветљавања помери и ка оној књижевности у којој и сâм Пушкин изналази песника од чијих дела „силази са ума“<sup>61</sup> – енглеској литератури и, напослетку, Бајрону.

Премда се може рећи да се, у пољу енглеске књижевности, Бајроново песништво и жанр романтичарске поеме узајамно призивају, обликотворна преиначења класицистичких жанрова не почињу са њим; штавише, могло би се рећи да песник *Чарлс Харолд (Childe Harold's Pilgrimage)*, уз Китса и Шелија, заузима крајњу тачку гранања нарација у стиху и да својим прогресивним и жанровских стега ослобођеним поетичким назорима стварају поетска дела која илуструју крајњи домет романтичарске поеме. Сходно томе, даље трајање романтичарске поеме обезбеђују једино њихови епигони, налазећи у делима својих узорних претходника проверену (и лукративну) жанровску матрицу (Фишер 1991: 212–221). Ускраћена за даља морфолошка и поетичка преиначења која би јој обезбедила неопходни жанровски новум и, самим тим, трајање, романтичарска поема о(п)стаје недуго у делима песничких подражавалаца, на исти начин на који се то остварило у руској књижевности, са Пушкиновим епигонима (в. Жирмунски 1978: 239–262).

С обзиром на то да наведени песници у исто време означавају *зенит*, али и *пад* жанра романтичарске поеме, неопходно је осврнути се на песнике-претходнике и поетска дела која су датом жанровском модалитету обезбедила формирање и виталност.

Књижевни назори енглеског класицизма, у складу са општим европским класицистичким уверењима, у средиште својих идеала постављају тежњу за исписивањем великог епа свог времена.<sup>62</sup> У таквој књижевној клими, Волтер Скот заузима „средишњу

<sup>61</sup> „Отзываются чтением Байрона, от которого я с ума сходил“ (нав. према Жирмунски 1978: 10).

<sup>62</sup> Богата периодичка делатност у енглеској књижевној заједници показује да су писци и представници критике са једнаким ентузијазмом полемисали о (не)могућностима стварања „Велике Песме“ („Great Poem“). Док су први настојали да класицистичке идеале прилагоде новим поетичким светоназорима, у већој или мањој мери ослоњени на стваралаштво претходника, други су углавном инсистирали на прескриптивном идеалу, остајући привржени оним књижевним примерима који припадају античком канону или су настали на његовом трагу. Упркос овом неслагасју, идеја о великом делу епског замаха одржала се током краја XVIII и целе прве половине XIX века. За писце она је била неопходна конструктивна идеја и стваралачки потенцијал, жељени модел који нису напуштали премда су га разумевали другачије од класицистички оријентисаних представника критике. За критичаре пак идеја о Великом Епу опстајала је као неостварени жанровски идеал, у исто време служећи и као оштри механизам у критичарском апарату, односно као својеврсни аксиолошки лакмус папир којим се разоткрива (не)успех песника-савременика (в. Даф 2009: 20–23; Фишер 1991). И у руској књижевности препознаје се слична књижевнополемичка динамика. Виктор Жирмунски истиче да је за младе писце прве половине XIX века „романтичарска поема имала исто значење као и херојски еп класицистичког XVIII века, узимајући га за „велики“ жанр у ком стварају свој *opus magnum*“ (Жирмунски 1978: 228).

позицију између старих и нових преференција, у којој је био довољно уверен у себе да може збацити сва правила која је нашао рестриктивним, у исто време не отишавши толико далеко да би се шира публика<sup>63</sup> увредила“ (Фишер 1991: 86). Иако се у књижевноисторијском поретку Скотово место везује најпре за утемељење историјског романа, његовим прозним делима претходе управо обимније нарације у стиху без којих, зачудно, не би могло бити – ни романтичарске поеме, ни историјског романа. У питању су поетска остварења еклектичког концепта, насталог на средокраћу класицистичког епа, историјских балада, готског романа и поезије Sturm und Drang-a (89). Без претензија да се у раду темељно испитају сва жанровска и поетичка исходишта Скотових поетских нарација,<sup>64</sup> ваља указати на оне стваралачке ослонце који конституишу романтичарску поему и перпетуирају даљи развој овог жанра. Иако и даље чврсто везан за традицију епа, Волтер Скот међу првим писцима постаје свестан додатног ограничења које овај жанр пружа њему и његовим савременицима. Тежња за великим епом хомеровских размера, у ком би песнички гениј успео да захвати тоталност савремености већ је представљала довољно ограничење за песнике који би следили такав пут. Иако су и каснији романтичарски песници маштали о таквом делу, Скот препознаје још једну друштвену околност – надирање новог читаоца. Ексклузивитет читања у енглеској култури Скотовог времена увелико нестаје, а нова, бројнија читалачка публика има своје захтеве и очекивања која – будући засићен чињеницама и знањима о антици, прохујалом времену и удаљеним световима – еп не може да испуни. У таквој констелацији односа, Валтер Скот своју наративну поезију образује према разнородним жанровским моделима, у првом реду баладама и витешким еповима, померајући хронотоп (временски и просторно) ближим историјским догађајима, али и даље са свешћу о епској матрици, превасходно у приказивању бојева, увишене тематике и херојских карактера<sup>65</sup>. Као и поводом Пушкинових *Цигана*, увид у жанровску свест епохе може илустровати детаљ из тадашње периодике. Френсис Џефри [Francis Jeffrey] у својој критици Скотовог *Мармиона* нарочито потцртава проблематичан одабир главног јунака. И у овом коментару се, као поводом Пушкиновог Алека, обзнањује колизија две жанровске свести: пишчеве и критичаре. Скот за јунака свог дела узима лорда Мармиона, витеза Хенрија Осмог, али из његових поступака се разоткрива пикарескни јунак који традиционално припада нижим социјалним класама. Такав јунак је за класицистички оријентисане критичаре попут Џефрија недопустив, те ће га у свом тексту назвати јунаком „недостојним поетске обраде“ (*unworthy of poetical treatment*) (Фишер 1991: 99). Овај детаљ показује растакање жанровског модела епа, уједно представљајући и *заметак* најдоминантнијег лика романтичарске поеме – бајронистичког јунака.

У појединим поетским делима попут *Песме последњег минстрела* (*Lay of the Last Minstrel*, 1805) и поетске нарације лорду Мармиону (*Marmion: A Tale of Flodden Field*, 1813)

<sup>63</sup> Херман Фишер се у својој студији о романтичарским нарацијама у стиху осврће и на улогу читаоца, као трећег чиниоца који је учествовао у одлучивању судбине идеје о „великом епу“: „Еп није могао да испуни захтеве читаоца који је желео брз темпо, узбуђење, могућност да се измести из света и укључи у интензивни поетски свет који је у слабој релацији са реалношћу, а роман је третиран као исувише фриволан жанр који је посматран са снисходљивошћу, као пуко потрошачко добро средње класе жељне културног уздизања“ (Фишер 1991: 87). Овај коментар на изврстан начин одсликава и еволутивне промене у жанровској хијерархији, пре свега разумеване у оном контексту који постављају руски формалисти. Као централни жанр једног периода, нарација у стиху бива потиснута на *периферију* жанровског система да би његово место заузео управо онај жанр који је на тој периферији и обитавао – роман.

<sup>64</sup> На размеђи класицистичког епа и романтичарске поеме посебно место припада *Гебиру* Волтера Севица Ландора (Walter Savage Landor). Објављен 1798. године, *Гебир* означава и промену у литерарном укусу. Премда и даље везан за класичне узор (што потврђују и две верзије текста, на енглеском и латинском), Ландор свој поетски свет обogaђује егзотичним пределима, натприродним темама, политичким алузијама и готском језом и тиме антиципира будуће романтичарске песничке нарације. Међашка позиција *Гебира* осведочена је и кроз инкорпорацију епске технике, потом митолошке алузије и нескривено подражавање Милтонових стихова (в. Фишер 1991: 57–61). Претечу новог начина певања поједини тумачи виде и у *Кристалели* Семјуела Тејлора Колрица (в. Фишер 1991: 67–68; Жирмунски 1978: 30).

<sup>65</sup> Пример таквог песничког решења читује се у *Песми последњег минстрела*, да би се већ у *Мармиону* Скот додатно удаљио од њега.

Валтер Скот користи епистоларно конципиране уводе у певања како би одбранио свој песнички метод и свој „скромни жанр“ од суда критике према стандардима који су превисоки, стављајући своја дела испод класичног епа, песника који су трансформисали легенде у бесмртне песме, попут Милтона. Ови коментари показују пишчеву свест о жанровском систему, уједно и разоткривајући латентно деловање идеје о „Великом Епу“, показујући тиме да свако појединачно дело настаје са свешћу о њему. Иако поједини критичари у Скотовим делима препознају хомерски дух, сам аутор га негира у стиховима „Увода“ *Невесте из Трирмејна (The Bridal of Triermain)*.<sup>66</sup> Лирски наратор у „Уводу“ напомиње да његово дело не пева о борбеним поклицима и да „његови хероји не сучу велике клејморе“<sup>67</sup> (*Its heroes draw no broad claymore*), већ да његова лира „у мимичном тону“ пева о подвигу витеза који спасава кћерку краља Артура. Наведени стихови показују да у Скотовим поетским делима долази до зближавања епске форме и проседеа витешког романа. Тиме Скот међу првима отвара жанровску пукотину у чврстом и до тада непропустљивом обликотворном моделу епа и који ће даљи настављачи учинити још флексибилнијим и отворенијим за романтичарске поетичке назоре.

Напоследку, Скот ће у једном од својих аутопоетичких записа дати и смернице модерном песнику којим се може дистанцирати од жанровских оквира епа: он пре свега треба да бира једноставнији и занимљивији материјал, потом да смањи број ликова јер три или четири лика имају продорнији ефекат на читаоца од судбине целог народа и напоследку треба инсистирати на судбинама појединаца, а не колектива будући да имају више подстицаја за имагинацију читаоца (Фишер 1991: 109). Оваквим концептуалним заокретом омогућава се идентификација са ликом која пружа „материјалну етичку вредност“, а не само апстрактан, формални закон категоричког императива“ (109).

На основу истакнутих одлика, појава нових аутора, у првом реду Бајрона, постаје не само јаснија, већ се потврђује континуалност жанра који произилази из традиције епа, баладе и витешког романа. Романтичарска поема према томе није самоникла појава, нити се може разумети ван жанровских модела који јој претходе. Да је Скот неизоставна карика у жанровском еволутивном ланцу потврђује и Бајронова забелешка из новембра 1813. године. Бајрон у њој шкотског писца ставља на врх пирамидалне аксиолошке лестнице, називајући га „Ариостом са Севера“ (*Ariosto of the North*) (Бајрон 1811).<sup>68</sup> Ослањајући се на Скота, песник *Каина* додатно искорачује из већ нарушених жанровских матрица. Осведочен већ у Скотовом Мармиону, антихеројски конципиран јунак у Бајроновим делима добија и израженију аутобиографску ноту, притом задобијајући све учесталију афирмацију међу читаоцима и критиком. Фомирање бајроновског типа јунака – једне од центрипеталних сила европског романтизма уопште – незамисливо је без Скотовог утицаја.

У једном од писама, Бајрон ће поводом писања *Чајлда Харолда* истаћи да га ствара „према Ариостовом плану, односно без икаквог плана“ (Фишер 1991: 266). Да је Бајронов стваралачки поступак у сталној окренутости претходницима и њиховим жанровским моделима потврђује и поднаслов дела *a Romaunt*, архаизма преузетог из старофранцуског са значењем витешке нарације у стиху.<sup>69</sup> У домену жанровских промена, постоји, уз новог јунака, још неколико кључних иновација која долазе са Бајроном. Најпре, реч је о драстичној промени хронотопа; место средњовековних тема и амбијената (које су уосталом и *conditio sine qua non* Скотових дела), у Бајроновим поетским нарацијама доминира садашњица, али измештена у егзотичне пределе, попут Истока. Други, једнако важан моменат односи се на начин којим је

<sup>66</sup> [The bridal of Triermain, or The vale of St John \[by sir W. Scott. In verse\]. : Walter Scott : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.](#)

<sup>67</sup> Клејмор је назив за шкотски двоструки мач.

<sup>68</sup> [Byron's Letters and Journals, vol. 2 \(gutenberg.org\)](#)

<sup>69</sup> У појединим делима Бајрон заузима пародијски однос према традиционалном жанру, какав је случај са *Дон Жуаном*.

представљена психологизација јунака. Насупрот традиционалном маниру епа или витешког романа, у којима се јунакове жеље и хтења манифестују кроз њихове поступке, односно (не)делања, у Бајроновим делима поунутрашњује слику људске страсти, дајући њихову *дескрипцију*, а не *резултате* (Фишер 1991: 156). Обновивши виталност жанра и омогућивши јој продужено трајање, ова последња новина уједно је и *клица његовог растакања*.

Тежећи поунутрашњењу поетског садржаја, Бајрон лирско-епску спрегу (која је у романтизму већ напрегнута) доводи до тачке пуцања. Оно што су критичари класицистичке оријентације већ замерали Скоту – мањак садржајности коју дело епског замаха изискује – у Бајроновим романтичарским поемама постаје стандардни стваралачки поступак, толико да су поједина његова дела постала инкомпатибилна са самим претходником „из чијег шињела“ је и сам проистекао. Оставши без „састојака који чине чврст наративни заплет“, нарација у стиху остаје „без своје базичне основе“ (Фишер 1991: 157). Радикализовање лирског садржаја доводи до потпуне дестабилизације жанра који као нарација у стиху не може опстати. Пуцање жанровске спреге уједно означава и крај романтичарске поеме, али истовремено *перпетуира* будуће жанрове. У складу са тим, Бајронова дела приближавају се песничкој линији која је морфолошки удаљенија од нарација у стиху, оличеној у песничким подухватима „језерских песника“: Вилијама Вордсворта, Роберта Саудија и Семјуела Тејлора Колрица. Овај морфолошки искорак у оквиру нарација у стиху уједно и фигурира као *жанровска раскрсница* целокупне енглеске, а с обзиром на општа поетичка померања, и европске књижевности. Бајронове нарације у стиху<sup>70</sup> позиционирани су на средишту те раскрснице, од које један пут води ка даљој прогресији лирског израза. Поунутрашњивање поетског садржаја пак не води само ка мањим жанровским модалитетима; напротив, песничка дела појединих романтичара показују снажан потенцијал *екстензије лирског израза*, који се ширином свог замаха донекле обимом и приближава текстовима са наративном основицом, на чијем ће трагу писати и каснији аутори. Отуд и проистиче једна дугорочна заблуда књижевне науке: оно што се у двадесетом веку начелно назива поемама готово у потпуности *припада лирској поезији*. Поеме Милоша Црњанског, Т. С. Елиота, Владимира Мајаковског<sup>71</sup> и многих других песника нису поеме, бар не уколико се доследно следе њена жанровска преиначења и полази из методолошких премиса класичне генологије. Њихово погрешно именовање резултат је научне инерције и термилошке недоследности, како је у претходном поглављу указано, и извесне књижевнотеоријске лењости у расветљивању овог питања.

Дакле, Бајроново песништво стоји на раскрсници жанровских путева. Еволуција романтичарске поеме са њим доспева у слепу тачку, али се, захваљујући његовом доприносу, отварају бочни путеви. Ако је о једном – који тежи изразито субјективном и интимистички испеваном поетском свету – већ било говорено, о ком другом путу може бити речи?

Потискивање наративног елемента из поетског текста наравно није довело до његовог укидања. Тежња за стварањем књижевног текста „епског замаха“ стога је морала бити преиначена у други жанровски модалитет, онај који би му дозволио довољно простора и у ком размера између лирског и епског модуса иде у прилог потоњем. Парадоксално, даљи истраживачки пут изискује повратак на почетак разговора о романтичарској поеми. Иако ослобођен жанровских стега, Валтер Скот је у својим нарацијама у стиху инсистирао на приповедној матрици. Увидевши да тадашње епско песништво не може досегнути идеал наметнут класицистичким преференцијама, и да приповедање у стиху нужно намће ограничења нарацији, Скот ће решење пронаћи у другом жанру – историјском роману. Тиме

<sup>70</sup> Треба напоменути да и Китс и Шели у једној мери деле ову позицију са Бајроном, будући да и они учествују у процесу далекосежне екстензије жанра (в. Фишер 1991: 163–185; 185–199).

<sup>71</sup> Ови жанровски ентитети сасвим су другачије метајезички маркирани у енглеској, односно руској књижевности, у којима се јасно распознаје дистинкција између нарација у стиху (epic, romantic narrative verse/ романтическаја поэма), и дужих обимнијих лирских песама (long poem/ лирическаја поэма).

се романтичарска поема Бајроновог времена позиционира као својеврсна вододелница на којој један жанр доживљава свој крај, уливајући своје обликотворне механизме у друге жанровске токове.

Но, овде се судбина жанра који је књижевна наука по инерцији називала поемом само делимично окончава. Њено продужено трајање могла је да обезбеди само она жанровска свест која по правилу захтева синкретизам жанрова, проналазећи у лирско-епском модусу идеалну меру за претпостављене читалачке афинитете. Док је у књижевности за одрасле живот наратије у стиху окончан, он се наставља у оној литератури која по својим општим закономерностима готово не може имати чисту лирску поезију, у којој наративни импулс проистиче и из готово сваког књижевноуметничког текста, чинећи једну од неизоставних и нужних одлика у песничким делима – у књижевности за децу.

## ПОЕМА ПОД ОКРИЉЕМ ОНТОЛОГИЈЕ НАИВНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Судбина жанра романтичарске поеме омогућава раскривање вишеслојних веза између књижевности за децу и одрасле. Она је превасходно потврда симбиотског односа двеју књижевности унутар општег жанровског система у ком, према сопственим посебностима, обе развијају своје обликотворне модалитете.<sup>72</sup> Такође, она је и морфолошки ослонац свим појединачним модалитетима поеме за децу, као „позив форми“ и жанровско исходиште које се распознаје у готово свим индивидуално-поетичким остварењима од њеног конституисања. Индивидуална песничка преиначења романтичарске поеме могу се назрети током целог двадесетог века у српској књижевности за децу, па све до данас. Но, будући да је у претходном поглављу речено да се њен жанровски потенцијал у књижевности за одрасле напоследку исцрпео, неопходно је указати на разлоге њеног опстанка у пољу књижевности намењене млађем узрасту. Уколико су два противстављена стваралачка начела, лирско и епско, већ од касног романтизма почела деловати као центрифугалне силе унутар једног жанровског језгра, не допуштајући њихов суживот унутар истог дела – на који начин и захваљујући чему они успевају да опстану у пољу књижевности за децу?

Јединственост књижевноуметничког текста намењеног млађим узрастима у нераскидивој је вези са њеним имплицитним читаоцем. Карин Лесник Оберстајн [Karin Lesnik-Oberstain] у тексту „Основе: шта је књижевност за децу? Шта је детињство?“ истиче да

дефиниција књижевности за децу лежи у срцу њених напора: то је таква категорија књига чија егзистенција у потпуности зависи од претпостављених односа са посебном читалачком публиком: децом (Лесник Оберстајн 2013: 27).

Стално упућена на рецепијентске афинитете претпостављеног читаоца, књижевност за децу априорно је оријентисана на сазнајне, рецептивне и когнитивне условности које произилазе из природе субјекта ком је намењена. Нужност особеног стваралачког процеса почива у „прецизацији адресата поруке“ – наивној читалачкој свести.<sup>73</sup> Управо се захваљујући таквим околностима могу препознати разлози опстанка поеме унутар жанровског система. Суоднос лирског и епског елемента у оквиру истог песничког остварења заправо *обједињује читалачке афинитете* млађег читаоца. Рецепијентска склоност млађег читаоца ка наративности може се посматрати као *conditio sine qua non* обликовања песничког света. Она је „основно средство приказивања – „ништа не може заменити догађајност у дечјој песми“ (Миларић 1977: 9). Управо из тог разлога „већина теоретичара сматра да ће фабула увијек остати својство дечје поезије, јер, напосто, дјеца у свему траже и хоће причу“ (Вуковић 1996: 81).<sup>74</sup> Да је посредни такав однос, понајбоље илуструје и природа народне лирске песме за децу, која готово да није могућа без присуства наративности. Чак се и у домену народних кратких лирских врста

<sup>72</sup> Упркос повременим тенденцијама да се књижевност за децу третира као *cognus separatum*, „разлика између дечије и – назовимо је тако – уметничке литературе, доиста не постоји у априорном естетском схватању“ (Погачник 2009: 63).

<sup>73</sup> Реч *наивно* се узима у значењу које користи Милован Данојлић у есеју „Наивна песма“: она је специфично „искуство уметности“ и особено схватање света (Данојлић 2004: 40).

<sup>74</sup> Ново Вуковић ће наведено запажање ипак допунити коментаром којим се упућује на природу модерне поезије за децу: у својим покушајима „да буде више лирска“, модерна поезија за децу је учинила да на удару буде „она поезија која подразумева фабулу као битан елеменат“ (Вуковић 1996: 80). Као пример аутор наводи случај поезије Душана Радовића, „који је успијевао скоро сасвим дефабулизирати своју поезију“, наводећи притом као илустрацију таквог поступка песму „Замислите“ (80). Но, јасно је да у поменутој песми није реч о дефабулизираном поетском тексту, већ поигравању са фабуларним стереотипима бајке. Наративни удео и даље остаје, али у пародијском кључу, те је стога наведени текст више у служби потврде првобитне претпоставке о фабулативности лирске поезије за децу, а мање о присуству њене модерне, „више лирске“ варијације. Са друге стране, у појединим модернистичким подухватима учачају и намере да „наративну фактуру поезије за децу у *Шареном мосту* (1958) [Воје Царића] замене чистим лиризмом“, но такви покушаји остају махом ван магистралних токова лирике за децу (Љуштановић 2007: 100).

(успаванке, ређалице, цупаљке, проходалице, песме за први зуб итд.) може уочити наративна фактура текста. Он наравно може варирати од врло развијених фабулативних примера, нарочито у ређалицама („Пошла кока на пазар“), али и у мањим формама као што су рецимо проходалице („Шетало петало“).

Тенденција ка придруживању наративног елемента лирском изразу несумњиво представља једну од стваралачких посебности уметничке поезије за децу. Уважавање *дечјег аспекта*<sup>75</sup> подразумева и заступљеност динамичких песничких слика у којима се неретко јављају рудиментарни наративни обрасци. Хусеин Тахмишчић говорећи о делу Бранка Ћопића истиче да наративни импулс постоји у готово сваком књижевноуметничком тексту намењеном деци, те да он чини једну од „основних карактеристика у делима свих песника“, јер „сви наши песници за децу су на један особен начин – и приповедачи“ (Тахмишчић 1971: 201–202). Овај прозаистички елемент тиме се може посматрати као својеврсна „унутарња условност“, док чистог лиризма, закључује Тахмишчић, готово да и нема (202). Фабуларност лирике за децу, ма колико била рудиментарна у својим засебним еманицијама, говори о јасној потреби за овом симбиозом. Говорећи о концепту наивне песме, Милован Данојлић ће се такође дотаћи питања њој иманентне наративности, напоменувши да је тежња песника за децу да створи дело око чијег ће „надахњујућег језгра увек покушавати да исплете *једну логичку причицу* (курзив С. П.), да то језгро угради у умирујућу конструкцију“ (Данојлић 2004: 49). Независно од своје дужине, у лирско дело за децу готово увек је упризорена извесна догађајност.

Наведени коментари показују како се с правом може закључити да се управо захваљујући „унутарњој условности“ песништва за децу поема природно устоличила у систем жанрова, супротно жанровским кретањима у књижевним делима за одрасле, у којима је тензицини однос лирског и епског модуса нужно довео до „пуцања“ поетског ткива и из њега изнедрио нове жанрове. Требало би, међутим, указати и на иманентна *ограничења* наративне димензије у књижевности за децу. Иако своје присуство дугује и „унутарњој условности“, приповедање у поезији за децу рачуна и на рецепијентске могућности читаоца, односно ограничења која намећу. Из тог разлога она не може бити обима карактеристичног за многа приповедања у стиху „озбиљне“ књижевности. Према томе, у књижевноисторијским померањима, поема за децу опстаје мимо опште тенденције растакања жанра романтичарске поеме, најпре захваљујући иманентном наративном карактеру. Певати у књижевности за децу значи уједно – и приповедати.

Наравно, поема за децу у српској књижевности свој успон и популарност дугује и другим чиниоцима. Иако се о њеном присуству може говорити и у периоду романтизма,<sup>76</sup> поема за децу у српској књижевности устоличила се у систему жанрова са појавом Александра Вуча. Док је српски романтизам изнедрио неколика приповедања у стиху чији поетски свет несумњиво припада „пресеку скупова“ двеју књижевности, у међуратном периоду објављена су дела чији је неспорни адресат припадник инфантилног доживљаја света. Формативне

---

<sup>75</sup> „Под термином се подразумева стваралачко конципирање уметничке слике у књижевном делу на основу антиципационе представе аутора о свијету дечијег примаоца, детерминисаном онтогенезом (менталном, емоционалном, психосоцијалном) детета“ (Вуковић 1989: 22).

<sup>76</sup> Корпус књижевног стваралаштва за децу у знаку је сталног преиспитивања. Флуидни простори књижевности за децу перманентно су отворени, што потврђује и поље граничне књижевности у коју, несумњиво спадају и неке поеме из периода романтизма, попут „Бачког растанка“, Ненадовићевих или Шапчанинових поетских дела. Обимност књижевноуметничких текстова „на међи“ који су, услед различитих фактора (а понајвише „институционализацијом“ писаца и њихових дела поступним формирањем школских програма) доспели у подручје наивне литературе, условила је да се нађу ван опсега овог истраживачког подухвата. Инкорпорирањем таквих текстова актуализовао би се низ додатних методолошких потешкоћа (најпре у погледу утврђивања методолошког оквира у њиховој селекцији) чиме би дошло до разједињења истраживачког циља, али и до неухватљивог обима испитане књижевне грађе. Отуд су у овој студији ове, али и друге „граничне“ поеме – каква је, примера ради, генолошки „неухватљива“ поема/циклус *Детињство* Оскара Давича (о различитим жанровским одређењима в. Микић 2016; Панић Мараш 2019) – остале ван интерпретативног фокуса.

године поеме за децу отпочињу са Вучовим делима, да би већ средином прошлог века њен жанровски статус био потврђен кроз дела различитих тематских, поетичких, па и идеолошких усмерења. Захваљујући Вучу, а потом и лирско-епским делима Бранка Ћопића, поема за децу у српској књижевности задобија истакнуто место у жанровском систему модернистичког певања, и временом постаје константан морфолошки избор потоњих песника. Жанровска отвореност и слобода у обликовању поетског света поеме обезбедиле су генерацији будућих песника довољно обликотворног потенцијала за изражавање модернистичких тенденција и превазилажење рестриктивности традиционалних модела. Међу околностима које су перпетуирале развој овог жанра понајвише се истичу две: 1) утицај авангардних уметничких тенденција у међуратној фази српске књижевности за децу и 2) „еманципација српске поезије за децу од соц-реалистичког наслеђа“ (Љуштановић 2007: 93).

Први искорак у ширењу изражајних могућности стваралаштва намењеног деци врло добро сажимају поетички назори Александра Вуча који, на фону надреалистичких поетичких ставова, пресудно преобликује све упоришне тачке традиционалне поезије. Реформисање песништва, петрификованог у Змајевом стваралачком изразу, потом догматски слеђеном у делима његових епигона, Вучо остварује на свим плановима текста: тематско-мотивском, семантичком, идеолошком, формалном и језичко-изражајном. У контексту поеме за децу, *Подвизи дружине 'Пет петлића'* на изванредан начин илуструју Вучов песнички кредо, представљајући „по својим садржинским и формалним импликацијама најбоље и најцеловитије дело Александра Вуча“ (Пражић 2002: 57). Надреалистички импулс у изградњи поетског света видљив је, упркос ставовима појединих тумача<sup>77</sup> да се предимензионира и протегне на њене аспекте, најпре „у оквиру разматрања генезе Вучовог дела“ (87). Дуг надреализму се у том погледу највише препознаје на плану иновативних обликотворних решења и раскидању са песничким конвенцијама. Он се препознаје у трансжанровском поетском ткиву текста, потом у учешћу фантастичних елемената и различитим видовима прекорачења традиционалне поезије за децу, са циљем провоцирања читалачког хоризонта очекивања. Захваљујући томе, положај жанра поеме трајно је свезан са новим начином певања за децу. Готово синонимна блискост Вучових поема и нових стваралачких тенденција несумњиво је играла значајну улогу у њеној даљој популарности, обезбеђујући јој трајање и важно, упоришно место у жанровском систему.

Једнако релевантну околност за конституисање жанра поеме за децу представљају и промене на плану општег положаја књижевне делатности за децу након Другог светског рата. У својој првој фази она је у знаку уметничке регресије, испољене кроз значајно сужавање књижевног израза на онај који је „идеолошки подобан“, те кроз снажну инструментализацију стваралаштва за децу којем је наметнут приоритет васпитно-педагошког средства у изградњи новог друштва.<sup>78</sup> Књижевна продукција у првим годинама након рата у потпуном је сагласју са официјелном идеолошком парадигмом, а њено спровођење обезбеђује новоформирана издавачка логистика, организована преко неколиких специјализованих књижевних предузећа попут *Дечје штампе*, *Младог поколења*, *Дечје књиге* и др. Овакве појаве су, упркос стваралачким ограничењима, писцима обезбедиле неопходан простор и тиме омогућиле „припрему за будућа збивања у књижевности за децу“ (Љуштановић 2009: 84). Српски писци за децу у послератном периоду су претежно „еснафски повезани“:

<sup>77</sup> О различитим схватањима учешћа надреалистичког поетичког наслеђа в. Пражић 2002: 77–87.

<sup>78</sup> Треба нагласити да у тим временима превирања поема за децу није померена на маргину идеолошки неподобних жанровских модела. Због своје екстензивности и прилагољивости различитим наративним садржајима, поема за децу постала је врло чест избор социјално ангажованих песника: иако је тематски избор сужен, а учешће фантастичне мотивације драстично редуковано, она постаје често жанровско прибежиште аутора који настоје да опевају догађаје из НОБ-а. Парадигматични примери оваквог стваралачког обрасца су поеме *Мали Риста тракториста* (1946) Арсена Диклића и *Река помоћница* (1950) Десанке Максимовић.



Углавном, у педесете године двадесетог века писци за децу улазе у приличној мери удружени, са одређеном свешћу о засебности, а њихову самосвест подстиче и официјелна културна политика која им намењује одређену улогу у просветитељским тежњама друштва, јер је књижевност за децу сматрана „покретачком снагом у културном развоју појединца и заједнице“ (Љуштановић 2007: 94).

Након тога, поезија за децу поступно се ослобађала драстично редукованог тематског обима, идеолошких стега, наметања педагогизма и дидактизма као супстанцијално најважнијих елемената књижевног дела. Међу најважније генераторе модернизма у поезији за децу – уз расправу о (не)прихватању фантастичног у књижевности,<sup>79</sup> потребу за новим начинима певања (коју сублимира појава Душана Радовића као својеврсног отеловљења ових идеја) – убраја се и поновно објављивање Вучових поема у тадашњој периодици (*Пионери* 1951/1952. и *Змај* 1954.), чиме се овом жанру поново даје – сада у свој пуноћи обликотворног потенцијала – истакнуто место у пољу књижевности за децу (Љуштановић 2007: 100).

Поема свој успон дугује и ширим културним променама. Док је у другој половини XIX века развој периодике за децу обезбедио неопходни простор за прво значајније књижевно деловање у српској књижевности за децу, године након Првог светског рата уносе нову димензију у динамику стваралаштва за децу. Настанак значајних листова за децу овог периода реализован је у посве другачијим социокултурним околностима. Док су напори уредништва листова за децу деветнаестог века на себе преузели пионирски задатак да формирају читалачко тело млађег узраста, учествујући тако у изградњи подлоге за културу читања, међуратни листови имају могућност да то читање прошире.<sup>80</sup> Тој намери свакако доприноси и већа стопа писмености, развој школског система и, не мање значајно, доступност књижевних гласила за децу. У контексту поеме, уређивачке стратегије и дистрибутивни капацитети нових часописа и листова за децу пружали су знатно већу могућност публикавања дужих наративних поетских текстова који би у континуитету били доступни млађем публикуму. Оне су

---

<sup>79</sup> Однос према фантастичној литератури углавном се у књижевним дискусијама преламао кроз положај бајке у савременом стваралаштву за децу. Њен статус је у нашој култури тог времена својеврстан ехо тадашњих расправа у Совјетском Савезу, па ће управо апологетски текст о значају бајке Максима Горког послужити као један од кључних аргумената за афирмацију овог жанра код нас (в. Љуштановић 2009: 84–92).

<sup>80</sup> Колико су издавачки услови другачији у овим два епохама понајбоље илуструју изазови са којима су се суочавали уредници листова из 19. века. Иако се већ средином века формира низ важних часописа намењених деци (*Деци пријатељ* покренут је у Земуну 1875, *Радован* у Новом Саду 1876, *Голуб* у Сомбору 1879, *Змајев Невен* 1880, затим *Српче* у Београду 1881, *Ваче* у Нишу 1888, *Мала Србадија* у Београду 1889, *Књижица* за ђаке средњих школа у Нишу 1893, *Споменак* у Панчеву 1893, *Ласта* у Београду 1894, *Школица* у Пожаревцу 1895, *Подмладак* у Београду 1897. године) (в. Опачић 2011: 17–18), уредници листова имали су потешкоће да обезбеде довољан број сарадника, па и читалаца. Са таквим изазовима се суочава и сам Змај приликом уређивања свог *Невена*: „Напоследак, драги Мишо, ја би то и сам склопио, али ме је већ срамота од деце, која можда моје мастило већ познају, па ће рећи: ’зар ти кукавче, баш ама никог немаш да ти у ’Невену’ (или као што Коста Ристић рече ’Увену’) помогне? Зар ти сам мораш да и пишеш, и преводиш о прерађујеш по цео број од А до Ш! И прозу и стихове, и шалу и збиљу – још само фали да сам слажеш, разносиш – и читаш!“ (Хаџић 2009: 6). Да је и број читалаца оскудан у првим годинама српске периодике за децу довољно илуструје податак да је у првим бројевима *Невена* Змај у рубрици „Чика Јовина пошта“ одговарао сам себи, а када се временом број читалаца повећао, то и даље није представљало профилисану књижевну публику, већ читање разноликих интересовања и побуда које је од уредника чешће захтевало медицинске савете, молбе за лекарске рецепте и сл. (6–7). Са друге стране, листови и часописи у Краљевини Југославији и СФРЈ имали су већ увелико формирано читалачко тело и врло сложену и плански реализовану дистрибуцију. Примера ради, *Југословенче* (1931–1941) је месечни часопис Југословенског учитељског друштва, који препоручује министар просвете и штампао се у месечном тиражу од 100 хиљада примерака. Са друге стране, *Политика за децу* (1930–1941) излазио је сваког четвртка као интегрални део *Политике*, једног од најтиражнијих дневних листова у Југославији (о уређивачким политикама и развоју ова два листа в. Опачић 2019: 49–73; Хамовић 2019: 135–147).

обезбеђивале сигурне читаоце који би, заузврат, могли да „испрате“ садржај дужег поетског текста кроз више бројева.<sup>81</sup>

Наведени аспекти показују из којих разлога се жанр поеме конституише у простору песништва за децу и, противно тенденцијама озбиљне књижевности, опстаје у њему. Њено формирање, опстанак и фреквентност обезбеђују вишеструки чиниоци: од „унутарње условности“, односно наративности као иманенције певања за децу, до спољашњих, чијим је деловањем обезбеђен социокултурни простор за усвајање, дистрибуцију и читање поетских садржаја које носи. Даљи корак у осветљавању жанра поеме за децу подразумева да јој се, пре упуштања у индивидуалне и опште поетичке особености у домену српске књижевности, успоставе жанровске координате.

У том погледу, метажанровски статус поеме за децу у великој мери одсликава и наставља трагом историјскопоетичких закључака у књижевности за одрасле. Поникнувши у терминолошком метежу накалемљеном на дифузним представама о њеној жанровској природи, поема у књижевности за децу образована је према затеченим претпоставкама о поеми уопште. Неразјашњена метајезичка ситуација поводом питања поеме одразила се и на њено разумевање у пољу стваралаштва за децу и младе. Стога је превасходно, али и пресудно питање у вези са њом: *шта се данас у књижевној науци сматра поемом за децу?*

Поема за децу је и раније била у фокусу српске књижевне науке, али без детаљнијих синтетичких увида. Расправа о поеми отпочињала је и завршавала се углавном пуким констатовањем жанровске припадности неког поетског дела, неретко по инерцији и уз општеприхваћена уопштавања на којима су заснована. Свакако да ту поетолошку празнину подупире и одсуство јаснијих и усаглашенијих ставова поводом поеме уопште. Стога одиста не чуди изостанак подробнијег књижевногенолошког увида у досадашњој науци. У пољу дискурса о жанру поеме за децу препознаје се, налик раније поменутиим покушајима, тенденција да се појединачном делу додели жанровски означитељ и тиме омогући придруживање широј скупини дела. Но, књижевнонаучни увиди у жанровске одлике ове скупине обједињене истим књижевногенолошким термином нису одлазили даље у намери да утврде шта су заправо обележја која обезбеђују одрживост њиховог саодноса. Разлог више за њено помније одређење обезбеђује њена трајност: док је проучавање поеме у књижевности за одрасле данас превасходно питање књижевне историје, савремено књижевно стваралаштво за децу и даље негује лирско-епске облике, најчешће именоване поемом. Сходно томе, еволутивност и трајање овог жанра позива да се питања у вези са њим подробније испитају.

### **Поема за децу: ранији жанровски приступи**

У претходним деценијама, аутори попут Слободана Ж. Марковића, Милана Празића, Драгутина Огњановића и других настојали су да утврде и опишу жанровске карактеристике на већем или мањем корпусу српских поема за децу. Међу првим (а до данас готово и јединим) доприносима изучавању поеме за децу у нашој књижевности издваја се *Антологија српске поеме за децу*, коју је приредио Слободан Ж. Марковић. До њеног објављивања у нашој књижевној науци није било покушаја да се поема, као засебна књижевна врста, посматра синтетички.<sup>82</sup> Поемама су се бавили аутори и до Марковићеве антологије, али су посматране

<sup>81</sup> Један од записа унутар *Деце стране* (1929–1930), подлиска који је претходно *Политици за децу*, напомиње да „ће новине излазити на четири стране, моћи ће да се изваде из редовног броја и тако чувају и сви наши млади читаоци биће у стању да их на крају године укориче и тиме добију једну лепу књигу“.

<sup>82</sup> Треба напоменути да се, после дводеценијског јаза у систематичном промишљању о статусу поеме у српској књижевности за децу, ова књижевна врста посматра у контексту најзначајнијих лирско-епских дела, у оквиру *Антологије књижевности за децу* Зоране Опачић. Обим и приређивачки захтеви ове антологије нису омогућили детаљније интерпретативне увиде, али је њеним присуством у антологији поново скренута пажња на важност поеме у жанровском систему књижевности за децу и младе (в. Опачић: 2018).

сепаратно, у контексту индивидуалних поетичких одлика аутора (в. Огњановић 1997; Пражић 2002).

Препознавши истакнуто место лирско-епских остварења у књижевности за децу, Слободан Ж. Марковић саставља антологију поема за децу, чиме се потцртава њихов књижевноисторијски и естетски значај. Међутим, природа књижевних текстова које је Марковић настојао да обједини носила је са собом додатне потешкоће. Задатак приређивача *Антологије српске поеме за децу* утолико је био компликованији што је захтевао да се уз понуђени избор пружи и његова теоријска легитимизација. Разнолика жанровска природа текстова међу корицама антологије потраживала је конкретне принципе којима би се њихово обједињење омогућило и оправдало. Иако се књижевна заједница у континуитету позивала на присутност српске поеме за децу – уз сва жанровска апстраховања и појединачним погледима појединаца прилагођавана – све до Марковићеве антологије није директно и целовито објашњено *шта је поема за децу*. Свестан неразрешености овог жанровског питања, Слободан Ж. Марковић показао је настојање да се њен метажанровски статус разјасни. Стога је избор и критеријуме *Антологије српске поеме за децу* аутор дао у виду поговора у ком покушава да експлицира жанровску посебност поеме, њену самосвојност у оквиру система жанрова и успостави јој књижевноисторијске оквири (Марковић 1996: 435–447).<sup>83</sup> Од свог објављивања до данас, Марковићеви закључци о поеми за децу једини су покушај њеног жанровског одређења, те представљају нужно полазиште за даље увиде.

Свој антологијски избор Марковић даје у хронолошкој равни, успоставивши њене темеље у стваралаштву четврте деценије XX века. Оваквој дијахронијској постулацији би се данас могло приговорити. Потреба за ревидирањем овог критеријума има двоструко утемељење. Уколико се жанр поеме формирао у романтизму, нису ли се можда већ тада стекли услови за настанак поеме у књижевности за децу? Будући да у наслову антологије није истакнуто да је реч о српској поеми за децу XX века, неопходно би било размотрити текстове предзмајевске и прве етапе у поезији за децу.<sup>84</sup> С тим у вези важно је поменути и други моменат који се тиче антологичареве селекције. Књижевна дела XIX века, посматрана у контексту ширег корпуса књижевности за децу, који у себе укључује и „граничну књижевност“, односно књижевна остварења која припадају књижевности и за децу и одрасле, по свом жанровском одређењу такође спадају у поеме: *Ђачки растанак* Бранка Радичевића, *Божји* Милорада Поповића Шапчанина и др.<sup>85</sup> Увидом у граничне текстове отворио би се простор и за препознавање спона међу двама жанровским модалитетима и можда боље разјаснила транспозиција поеме из књижевности за одрасле у књижевност за децу. Додатно, уколико се корпус поема сагледа у светлу ових условности, онда се он потенцијално шири и отвара ка касније објављеним текстовима граничне књижевности у које би, рецимо, спадале поеме *Ниси ти више мали* Матије Бећковића и *Детињство* Оскара Давича. Поговор Слободана Ж. Марковића се по свему судећи осврће само на она поетска дела која су искључиво и наменски писана за децу, остављајући тако проблем корпуса делимично отвореним. Након успостављања временског оквира, Слободан Ж. Марковић даје преглед жанровских одлика поеме, смештајући потом конкретне текстове у утврђени морфолошки оквир. Овај сегмент поговора *Антологије српских поема за децу* намеће неколика питања.

<sup>83</sup> У нешто измењеном облику, Слободан Ж. Марковић ће поменути поговор штампати у књизи *Записи о књижевности за децу III*, под насловом „Поема у стваралаштву за децу“ (108–121), који би се, сходно времену објављивања и накнадним изменама, морао узети за ауторов „накнадни став“ по питањима овог жанра.

<sup>84</sup> У својој докторској дисертацији *Језик и стил поезије за децу предзмајевског периода* Владимир Вукомановић Растегорац наводи неколике текстове које сврстава у жанр поеме: *Добročинству св. оца Николаја* Петра Деспотовића, *Дарове од природе* Мите Поповића, *Мрве хлеба* Љубомира Ненадовића (в. Вукомановић Растегорац, *Језик и стил поезије за децу предзмајевског периода*, докторска дисертација одбрањена б. 6. 2016.).

<sup>85</sup> Двотомна *Антологија књижевности за децу* Зоране Опачић, за разлику од Марковићеве, садржи лирско-епске текстове предзмајевске и прве етапе српске поезије за децу (в. Опачић: 2018).

У почетним запажањима, Марковић полази од општих одлика поеме, маркирајући жанровска обележја установљена у теоријским радовима својих претходника. Сумирајући раније метажанровске коментаре о поеми (Драгише Живковића, Миливоја Солара и Зорана Константиновића), Марковић закључује да „изузев општег појма (...) све остале одлике, као њено ближе опредељење, нису ни теоријски ни књижевно-историјски прецизиране“ (Марковић 2003: 108). Реч је о „неодоређености појаве, па и назива, ове епско-лирске врсте“, која је „више подстицала истраживаче да покажу шта поема није, а мање шта јесте“ (Марковић 1996: 435). Такође, приређивач се слаже са тврдњом да умрежавање мотива почива и на фабулативним и на асоцијативним везама (Марковић: 1996: 435). Марковићев преглед теоријске мисли о поеми у српској науци о књижевности не заобилази проблематична места почетних премиса и историјскопоетичких недоследности: поговор антологије брижљиво сумира раније коментаре, али не доноси нова сазнања у расветљавању жанра. Иако свестан термилошких и књижевногенолошких странпутица, Марковић не нуди подробнију експликацију проблема или његово потенцијално разрешење у контексту стваралаштва за децу. Сходно томе, може се рећи да Марковић *преузима затечено стање књижевнонаучног става о поеми* и на њему заснива аксиолошки и хронолошки поредак унутар своје антологије. Додатни проблем Марковићевог жанровског дефинисања поеме за децу почива на чињеници да своја запажања гради на темељу већ упитног статуса жанра, западајући у проблем дефинисања непознатог путем непознатог – *ignotum per ignotius*. Јер, уколико је на почетку поговора речено да се више зна шта поема није него шта јесте, онда заснивање жанровског модела поеме за децу постаје додатно отежано.

Разматрајући њене одлике, Марковић наводи неколико критеријума који фигурирају као обележја за њено препознавање. Међу њима се налазе универзалне карактеристике поеме, али и неке којима се успоставља дистинкција између поеме за децу и за одрасле. Ту је рецимо опште обележје „разуђености композиције“, „динамичне и пустоловне догловштине“, односно *авантуристичког хронотопа* (који је у основи бројних, али не и свих поема), као и њен „епско-лирски карактер“ (Марковић 1996: 437). Међу посебна својства поеме за децу антологичар убраја тенденцију да поема тематизује „историјску збиљу и човекову борбу за опстанак“, односно да је у поемама за децу „изостављена историјска компонента“. Ипак, остаје нејасно на шта аутор тиме прецизно указује: да ли је реч о конкретној историјској збиљи и књижевном јунаку који је позициониран у тако образованом свету дела, односно о тексту који би своју тематску подлогу имао у историјским догађајима или је пак реч о учешћу јунака у историјском процесу и његово идеолошко заступање идеја које одређени историјски тренутак носи? Чини се да, уколико погледамо оба критеријума, ниједан није одржив у контексту жанровске дијахроније. Историјска збиља и човекова борба за опстанак, истина, није приметна у избору текстова које нуди Слободан Ж. Марковић, иако би се о Вучовим поемама могло говорити као о текстовима у којима се недвосмислено уочава одјек међуратног времена, са свим идеолошким превирањима које је носило. Позамашан корпус текстова у периоду непосредно и након Другог светског рата тематизује историјску збиљу и борбу за ослобођење у време немачке окупације. Поеме о НОБ-у, иако махом без веће естетске вредности, подразумевају значајан и врло обиман корпус поетских дела након Другог светског рата. Овакви примери показују да се Марковићев покушај тематског диференцирања поеме за децу и одрасле испоставља као непрецизан; у циљу успостављања разлике међу генолошким ентитетима, аутор поговора је донекле редуковао њен тематско-мотивски распон, а недостатност таквог модела очевидно показује да је жанровску посебност неопходно потражити у неком другом аспекту поеме за децу. Ситуација постаје компликованијом уколико се Марковићеви критеријуми сагледају из данашње позиције: књижевна продукција и након *Антологије српске поеме за децу* доноси дела са историјском тематиком, какав је рецимо случај са хуморно интонираним *Мрњавчевићима* Душана Попа Ђурђева или поемом *Мачак са Кајмакчалана* Јове Кнежевића. У начелу, тематика као дистинктивно жанровско обележје представља изразито проблематично књижевногенолошко оруђе. Рећи да поједини

књижевноуметнички текстови припадају истој скупини, односно да не припадају некој другој, пружа само привидан и врло нестабилан жанровски систем. Слеђење таквог модела омогућава готово непрегледну парцелацију литературе са огромним бројем жанрова. Тиме не само да се губи његов таксономијски и херуистички потенцијал, већ се отварају додатни проблеми, нарочито видљиви у сусрету са појединачним делима разноврсне тематике. Рећи да је роман *Злочин и казна* Фјодора М. Достојевског само детективски роман не би било погрешно, али би далеко сузило визуру приликом сагледавања обликотворног модела на којем приповедни свет овог романа почива. Исто се може рећи и поводом многих поема за децу.

Дужина текста представља један од средишњих критеријума Марковићевог промишљања о жанру поеме. Тврдњом да је реч о „разноврсној, претежно дужој песничкој форми“ (Марковић 1996: 437; 2003: 109), Марковић се ослања на традиционално прихваћено разумевање обима као дистинктивног својства поеме. Проблематичан статус овог критеријума почива у његовој релационој вредности. Да је позивање на обим као критеријум дискутабилно, предочила је и Мери предочила је Мери Луиз Прат. Критикујући књижевногенолошки приступ краткој причи Бориса Ејхенбаума, који њено одређење своди на питање краткоће, Прат закључује да дужина текста није инхерентна категорија текста, већ да постоји само у односу према нечему. Обележје дужине је стога само спољашњи инструмент којим се самеравају напоредно сагледани текстови и сходно томе не указује на иманентно својство текста (Прат 1981: 181–182).

Иако му се не може подарити карактер иманентног жанровског обележја, приповедања у стиху у књижевности за децу показују изразиту разноликост према обиму. Марковић је ипак усвојио закључке ранијих теоретичара и тиме заобишао разматрање иманентне условности књижевности за децу. Преузевши став о поеми као дужој песничкој врсти Марковић наведени критеријум оставља да лебди у сопственој произвољности. Последица оваквог недовољно аргументованог критеријума очевидна је у резултату антологичаревог концепта: инкорпорацијом триптиха о Пепу Крсти Милована Данојлића поново се намеће питање шта дужина представља, на који начин се она може узети као жанровско обележје и које јој се границе могу поставити.

Марковић истиче да жанровске одлике поема у књижевности за децу резонирају блиским обележјима које одликују поеме намењене одраслим читаоцима. Постоји више заједничких елемената међу њима, али и јасних разлика.<sup>86</sup> У првом реду, поводом њих се, што примећујемо и у тексту Слободана Ж. Марковића, једнако говори као о приповедању у стиху у форми дужег, песнички организованог текста која поседује чвршћи или разуђенији фабуларни ток. Иако се теорија жанра у савременој књижевнонаучној пракси удаљава од детерминисања жанровских обележја према принципу дужине текста, неопходно је скренути пажњу на овај критеријум у простору књижевности за децу. Дужина поеме је књижевноисторијски еволуирала, варирајући, шире гледано, у зависности од поетичких кодова стилске формације у којој је настајала, али и, уже, од поетика самих аутора. Она својом синкретичношћу не инсистира на дијегетичкој представи света, а однос према миметичкој стваралачкој концепцији додатно је условио обим жанрова (или као у случају романтичарске поеме њихову сепарацију). Додатно, слабљење нормативних обележја жанра – као што је рецимо случај са романом – доприноси зближавању различитих обликотворних модуса, како у књижевности за одрасле, тако и за децу. У контексту поеме ову појаву понајбоље илуструју

---

<sup>86</sup> Поема у књижевности за децу нема задатак да прикаже „тоталитет стварности“, који је једна од битних одлика понајвише романтичарске поеме. Она не претендује на тематизовање сложених друштвених, етичких, филозофских и политичких димензија људског живота. Такође, пут од индивидуалног ка општем људском није у фокусу поеме за децу. То не значи да поједини аутори нису кроз своје текстове за децу проговарали о овим питањима (илустративан пример би биле поеме Александра Вуча или *Пустоловине једног зрна кафе* Дејана Алексића), већ да нужно не рачуна на приказивање свеукупности сложене људске природе. Такви текстови би просто наишли на ограничења у рецепцији имплицитног читаоца.

*Подвизи дружине 'Пет петлића'* Александра Вуча. Док у поеми за одрасле на обим поеме утичу уметнички, филозофски и друштвени разлози, поводом ове песничке врсте у књижевности за децу, како је већ истакнуто, утичу и реципијентске способности читаоца. Свест о афинитетима имплицитног читаоца поеме за децу подразумева и уважавање његових читалачких способности. Фабулативност поетских текстова, као инхерентно обележје књижевности за децу, управо произилази из свести о афинитетима претпостављеног читаоца. У исто време, она има и додатно ограничење – дужина поеме у књижевности за децу никада не достиже обим поема као што је *Чајлд Харолд* или *Дон Жуан* Џорџа Гордона Бајрона. Дуже поеме у књижевности за децу стога често подлежу фрагментисању фабуле, па су најчешће подељене у мања поглавља или целине. Критеријум обима, према томе, није једнообразно утврдив, нити се о њему може говорити у квантификативно егзактним одредницама. Поема за децу поставља ограничења укореењена у релацији читалац – дело, која аутор нужно мора усвојити, али она не могу бити проглашена за прецизан жанровски критеријум.

Дужина текста, такође, зависи и од тематско-мотивске окоснице текста. Иако су начини организације фабуле поеме изразито разнородни, њено елементарно обележје подразумева преплитање лирског, епског и делимице драмског начела. Такође, степен учешћа ових трију начела унутар једне поеме може бити различит. Примера ради, поеме Александра Вуча *Сан и јава храброг Коче* и *Момак и по хоћу да будем* илуструју посве другачији однос према уделу нарације унутар поеме. Прва Вучова поема свој поетски свет гради на линеарној сижејној организацији чврстог фабуларног устројства у чијем је средишту потрага за дечаком Алијем-Балијем, док се поема *Момак и по хоћу да будем* заснива на интериоризованој потрази за сопственим идентитетом; та врста рефлексивног понирања у себе очекивано подразумева мањи удео нарације који је компензован лирским рефлексима о интимном доживљају себе и света. Међутим, уколико говоримо о неком тексту као потенцијалној поеми, удео нарације мора бити доминантан, и у коегзистенцији са лирским. У супротном, говоримо о дужој лирској песми. Узмимо за пример триптих *Детињство Пене Крсте* Милована Данојлића. Иако је наведени текст сврстан у избор најбољих поема у српској књижевности за децу у приређивачком подухвату Слободана Ж. Марковића, Данојлићев песнички триптих о Пепи Крсти, према уделу нарације, не би могао бити сврстана у жанр поеме. Песничке слике унутар Данојлићевих песама о Пепи Крсти не садрже минимални удео наративности: читаоцу се, из перспективе неутралног лирског гласа предочава једна породична ситуација у животу дечака. Текст пружа информације о проблематичном породичном окружењу и последицама које на њега оставља порочни живот његовог оца, Џона Хохохонда. Међутим, у аналогiji са другим текстовима књижевности за децу, Данојлићева песма има минимални удео наративности, који одликује и велики број других лирских песама унутар њеног корпуса. Стављена напоредо са чак и обимом мањим песничким текстовима, попут „Плавог зеца“ Душана Радовића, „Вашара у Стрмоглавцу“ Бранка Ћопића или „Гаше“ Јована Јовановића Змаја, *Детињство Пене Крсте* засновано је на једнаком учешћу наративног елемента. Дакле, у погледу поеме за децу, критеријум за жанровско одређење пре би могла бити *развијеност наративне фактуре, а не њена дужина*.

Наведена аналогija позива да се размотри *дистинкција између поеме и лирске песме* у књижевности за децу. Одсуство јасних граница проузрокује поменута тенденција ка придруживању наративног елемента лирском изразу, што представља једну од стваралачких посебности поезије за децу. Уважавање дечјег аспекта у поезији за децу подразумева и заступљеност динамичких песничких слика у којима се неретко јављају рудиментарни наративни обрасци. Ипак, када је реч о поеми, наративна линија текста није у служби лирског елемента, већ коегзистира у садејству са њим. Почетна претпоставка о наративности највећег броја лирских дела намењених деци раније је аргументована примерима народних кратких лирских врста. Њима се може и илустровати другачији однос наративног и лирског елемента у односу на поему. Наративни образац успаванке, цупалке или проходанице заправо је у

служби лирског вербалног израза, а смисао фабуле неретко је и без значаја, па чак у неким ситуацијама и нонсенсан.<sup>87</sup>

Фабулативност поеме са друге стране битно утиче на видове презентације света дела и јунака у њему. Јунаци поема изложени су различитим поступцима карактеризације, путем сопствених поступака, релација са другим ликовима, и значајно сложенијих коментара лирског наратора од оних који се могу јављати у лирској песми.<sup>88</sup> У триптиху *Детињство Пене Крсте* ови елементи не постоје. Иако међу трима песмама постоји елемент наративности и извесна каузална веза, њено жанровско одређење се пре може одредити као триптих, који је и одраније присутан у српској књижевности (попут триптиха *Ране* Бранка Радичевића). У свим трима песмама нема изражајнијег присуства епског или пак драмског начела, те стога не може бити речи о класичном типу поеме какву је уосталом и сâм Марковић предложио.

Исто становиште омогућава и успостављање *дистинкције између поеме и песничког циклуса*. Циклус песама остварује се кохерентношћу лирског гласа или тематско-мотивским јединством међу њима, и не захтева присуство наративног елемента у њима. Обједињујући чиниоци текста, било да је реч о позицији лирског гласа или избору тематско-мотивског регистра, обезбеђују уланчавање текстова. Тако, рецимо, Радовићева *Вукова азбука* или циклуси *Плавог чуперка* нису поеме, већ засебни, лирски уобличени текстови повезани другим заједничким структурним елементима. Склискост жанровских ентитета поново илуструје антологија Слободана Ж. Марковића, јер је поменуто Радовићево дело пронашло своје место у приређивачевом избору. Марковић мотивише свој избор чињеницом да је у свим песмама *Вукове азбуке* окупљајући елемент *језик* као интегративни чинилац: „актер и трајање је сама реч а тек у њеној дубини обитавају човек и свет (Марковић 2003: 111). Иако се наведени критеријум може чинити релевантним и прихватљивим, он се, узет у ужем поимању, показује као недовољно прецизан. Таквим приступом у жанр поеме се уводи чинилац који, поставши интегративним, омогућава да се у њене оквире слију бројни текстови чија су жанровска обележја у сукобу са одликама поеме. Укратко, то би значило да поема може бити било која збирка поезије заснована на оваквом интегративном чиниоцу. Тако би се о збирци песама *Гарави сокак* Мирослава Антића могло говорити као о поеми (интегративни чинилац је ромска заједница и дете у њој), *Родној години* Милована Данојлића (свет биљака), *Још нам само але фале* Љубивоја Ршумовића (мотивика и ликови деривирани из народне традиције) итд.

Оба наведена жанровска обележја – дужина и наративност – пружају само овлашан и недовољно чврст аргумент у проглашавању жанровске припадности текста генолошком скупу поеме. Премда се наративност показује нешто стабилнијим критеријумом, разнородност појединачних литерарних остварења твори исувише разнолико поље да би јој се могле поставити оштре и јасне границе. Учинковитост жанровске концептуализације која би се позивала на овакве критеријуме зависила би од индивидуалне процене теоретичара, док би арбитрарно „подвлачење црте“ у погледу обима и степена наративности створило привид чистих жанровских скупова, остављајући притом велики број књижевних дела ван њих.

Склиски модел критеријума успостављених у Марковићевом поговору само донекле успева да хомогенизује морфолошку разуђеност лирско-епских текстова. Окупљени око неколицине жанровских маркера, поетски текстови унутар Марковићеве антологије само су

---

<sup>87</sup> Нонсенсни искази су веома чести у разбрајалицама: „Сео цар на кантар, мерили га по ваздан. / А, бе, це, де, мачка преде / а миш мота око плота, а мачићи гледе. / Жаба ногу дигла, па ме није стигла“ (Вујчић 2006). Као и у случајевима осталих кратких лирских врста, нарацијом се омогућава и даје простор за жељени ритам, начин римовања, употребу одговарајућих стилских средстава итд.

<sup>88</sup> Довољно је упоредити, на пример, учешће ових поступака у поеми *Сан и јава храброг Коче* и једној лирској наративној песми као што је рецимо „Гаша“ Јована Јовановића Змаја. У Змајевој песми јавља се коментар одраслог лирског субјекта, али се у поеми Александра Вуча он развија у простору сложене сужејне организације и на различитим нивоима текста.

привидно монолитни и жанровски уједначени. Понуђени модел постаје нестабилнији уколико се у његове оквире покушају сместити дела блиског морфолошког карактера која, било из естетских или методолошких разлога, Слободан Ж. Марковић није уврстио у антологију. Коментаришући *Антологију српске поезије за децу*, Јован Љуштановић закључује да је за њеног састављача „поема најшире ‘кровно’ одређење које означава и реалистична и фантастична књижевна дела и које покрива и различите врсте фантастике“ (Љуштановић 2009: 117).<sup>89</sup> Идеја поеме као „кровног одређења“ одиста понајбоље одсликава Марковићево разумевање жанра поеме. Препознавши очевиту вредност низа уметничких дела који својим генолошким обележјима припадају кругу дужих, наративних песама, Марковић обједињује скупину, морфолошки гледано, веома разноликих текстова. Ипак, и под таквом жанровском „надстрешницом“ обитавају мање сродни текстови, док други пак остају ван ње.

Већ је поменут низ дела који тематизују „историјску збиљу“ и који, према Марковићевом суду, не спадају у домен певања за децу. Такође, критеријум дужине као дистинктивно обележје поеме ствара додатну забуну. У којој тачки поема (п)остаје поема, а у којој само (дужа) лирска песма? Узмимо за пример *Плавог кита* Арсена Диклића и *Гусарску дружину* Гвида Тартаље. У основи оба текста налази се авантуристички наративни потенцијал, дат из визуре дејче уобразиље. Иако се текстови разликују према броју ликова, сложености сижејне организације па, сходно томе, и обиму текста, и један и други почивају на истоветној поетској замисли – дејчем маштању о поморским авантурама. То би значило да се припадност жанру поеме у овом случају одређује према нестабилном и произвољном критеријуму дужине. Ни нормативизација претпостављене дужине текста не обезбеђује прецизнију жанровску дефинисаност, будући да опет остаје у домену субјективности и арбитрарности, а додатно проблематизује низ појединачних дела која, упркос недвосмисленом „поемичном“ карактеру, не задовољавају овај критеријум. Фрагментарност поеме, односно њена унутрашња организација на певања или мање целине такође не може бити довољно јемство у атрибуирању жанровске припадности – она превасходно фигурира као формално решење за нека, али не и сва приповедања у стиху која именујемо поемама. Неодрживост наведеног критеријума потврђује се и у *самом избору поема* које је Марковић уврстио у своју антологију. Колико је овај критеријум тешко прихватити као стабилно жанровско обележје показују текстови унутар ње. Приповедања у стиху попут *Златног лептира* Десанке Максимовић или „Мати“ Мире Алечковић не задовољавају критеријуме на које је сâм приређивач указао: ниједан текст не почива на фрагментарности сижеа, нити су подељени на мање целине.

Чини се да основа проблема лежи у Марковићевој тежњи да утврди „шта поема јесте, а шта није“, на шта је и сâм аутор у поговору *Антологије српске поезије за децу* указао дотакнувши се општих принципа класичне теорије жанра. Књижевногенолошка хипотеза да одређени генолошки објекат јесте или није поема, иако у бити представља стремњу и вишемиленијумски услов књижевнонаучне егзактности, *пренебрегава саму природу оваквог књижевноуметничког текста*. Марковићево полазиште је, већ по увиду у сачињен избор *Антологије*, у основи контрадикторно: са једне стране тежи се жанровској дефиницији са максималном економичношћу – препознавањем заједничких одлика које ће бити јемац припадности текста жанру поеме – а са друге, аутор настоји да под такву дефиницију подведе текстове који не задовољавају почетне критеријуме. Резултат овакве књижевногенолошке поставке на трагу је доминантне струје у тумачењу књижевних жанрова: понуђени теоријски модел одаје утисак егзактности и целовитости, али само уколико се посматра мимо књижевне емпирије. Директно примењен, теоријски модел оваквог типа показује упадљиву некомпатибилност са књижевним реалијама. Сходно томе, резултати Марковићевог одређења поеме за децу намећу важно питање: може ли се *уопште* теоријски образложити жанровско

<sup>89</sup> Љуштановић, додатно, у расправу о жанру поеме уводи још једну потенцијално важну морфолошку димензију, превасходно у контексту поезије за децу – удео фантастике, који представља важну жанровску карактеристику у сагледавању ових текстова.



многоличје поеме за децу? Модел који је понудио приређивач *Антологије српске поеме за децу* не почива на мањку исцрпности и у својој основи не одудара од претходно изречених ставова поводом овог жанра у књижевности а, опет, показује се неприменљивим. У складу са тим, „опирање“ појединих жанрова, у које спада и поема, на први поглед као да оправдава жанровски скептицизам у тумачењу књижевности.

Марковићев приступ почива на потрази за генолошком окосницом поеме која ће се у одабраном корпусу указати као нужно и заједничко својство свих појединачних књижевноуметничких дела. У корену оваквог приступа налази се претпоставка да се сваком појединачном тексту може приписати конкретна и егзактна жанровска припадност.

Своје теоријско упориште оваква хипотеза гради на убеђењу класичне таксономије да се за сваки појам могу утврдити његова есенцијална и акцидентална својства. Овакав приступ рачуна на 1) уочавање припадности датог појма највишем роду и 2) препознавању његове специфичне разлике (*differentia specifica*). Резултат оваквог логичког поступка подразумева да се испитаном појму утврди припадност вишој категорији, а потом и установи специфична разлика која га диференцира од других појмова исте, више категорије. У домену теорије књижевне генологије, припадност неког текста одређеном жанру захтева да се најпре утврди припадност вишем роду (у случају жанра, дакле, категорији књижевног рода), а потом специфична разлика у односу на друге жанрове унутар исте скупине. И док је овакав поступак могуће са успехом применити у релативно малом броју случајева,<sup>90</sup> значајан број генолошких ентитета не могу бити одређени кроз формулисање оваквих потпуних дефиниција:

(...) прецизност и логичка ваљаност у сусрету са одређеном врстом чињеница, пре свега са уметничким чињеницама, може се преобразити у ригидност и нефлексибилност. Зар није могуће рећи за одређене књижевне текстове, нарочито за оне које одликује „комбиновање жанровских структура“, да истовремено припадају једној категорији и да јој не припадају? (Костадиновић 2016: 129)

У наведеном Марковићевом коментару који истиче проблематику одређења „шта јесте, а шта није поема“ препознаје се класични логички принцип искључења трећег, по коме појава не може у исто време припадати и не припадати датој категорији. Одређени књижевноуметнички текст, сходно томе, у зависности да ли поседује нужне критеријалне атрибуте или јесте, или није роман, бајка, поема итд. Сложена жанровска структура поеме међутим најчешће дозвољава обликотворна прекорачења, приближавајући их делима која припадају другим скупинама, чиме доводе проучаваоце у методолошки ћорсокак. У намери да се прогласи жанровска самосвојност поеме, досадашњи књижевногенолошки приступи западају у ову врсту контрадикторности, на чијем трагу пише и Слободан Ж. Марковић. Упркос намери да прогласи аутономију поеме у жанровском систему књижевности за децу, дело ком приписује припадност поемама Марковић неретко укршта са другим генолошким појмовима: бајком и басном. Желећи да укаже на разноврсност обликотворних манифестација поеме за децу, аутор ће додатно компромитовати њену самосвојност. Немогућност оваквог заснивања жанровског одређења препознаје се у поговору антологије. Тако рецимо Марковић поводом „Златног лептира“ Десанке Максимовић закључује да је реч о „бајци-басни у поемском облику“. Жанровска категорија којој је и посвећена антологија овде задобија секундарни карактер, док се као примарно жанровско обележје наводе други жанрови: бајка и басна. Овим коментаром не само да се одриче жанровска аутономија поеме за децу него се, у жељи за књижевногенолошком егзактношћу, конструише трокомпонентни жанровски појам –

<sup>90</sup> Овакав модел се може узети за теоријско полазиште у случајевима чвршћих, ригиднијих форми у којима се може применити логичка процедура. Примера ради, сонет или хаику поезија засноване су на јасним дистинктивним обележјима: оне припадају вишем књижевном роду – лирици, а специфична разлика у вези је са формалним карактеристикама текста које творе разлику у односу на све остале жанровске скупине унутар рода (в. Рајан 1981).

„Златни лептир“ је и бајка и басна и поема. На другом месту Марковић ће, у жељи да што прецизније опише обликотворни принцип *Вукове азбуке* напоменути да је реч о „радовићевској поемској бајци о језику“ (Марковић 2003: 118, 111). И овде се поеми даје атрибутивни карактер, док је очигледан жанровски стожер песничког текста други облик, бајка.

Наведене тврдње не разјашњавају мноштво питања у вези са делима која описују: да ли је реч о мешању жанрова? У којој сразмери су наведени жанровски ентитети организовани унутар текста? Да ли атрибут „поемски“ има засебан метажанровски карактер у односу на „поему“? Овакви књижевногенолошки закључци не само да проблематизују (већ довољно упитну) стабилност поеме за децу већ додатно дестабилизују целокупан жанровски систем формиран на класичној таксономији. Да ли су све бајке у стиху поеме? Да ли је, према томе, Пушкинова „Бајка о рибару и рибици“ поема или бајка? Какав је статус басни у стиху из пера Лафонтена и Крилова? Да ли се неко поетско дело развијене нарације може (или мора?) назвати романом у стиху? Овакав принцип није резултат индивидуалне истраживачке недоследности, већ неминовни исход теоријског полазишта на ком је заснован.

Може ли се и на који начин жанр поеме концептуализовати тако да буде генолошки појам којим би се именовали сви текстови на које Марковић (делом) реферира?

Иако се са појавом руског формализма, а потом и структурализма, у питања књижевне генологије уноси идеја о историчности жанра, тек ће касније ревизије почетних ставова учинити први корак ка антиесенцијализму као фундаменталној логичкој премиси у њеном проучавању. Свест о историјском динамизму неког жанра, разматрана из дијахронијске перспективе, види његово трајање као смену жанровских трендова, а сâм жанр перципира се у својој променљивости, а не у светлу стабилне и статичке дефиниције. У структуралистичкој визури Цветана Тодорова уочава се потреба за превазилажењем потпуних дефиниција жанра, пре свега у успостављању дистинкције историјски – теоријски жанр.<sup>91</sup> Резултат оваког приступа представља увођење „облигаторног дискурсног својства“ као иманентне карактеристике одређених текстова. Захваљујући њему омогућава се формирање „класе текстова“.<sup>92</sup> Оваква концепција очигледно призива идеју о класичној, есенцијалистичкој категоризацији, тако да се прве радикалне генолошке импликације јављају са каснијим теоријским школама: теоријом рецепције, деконструкцијом и постструктурализмом (Јуван 2005: 2).

### **Примена традиционалног модела: облигаторна својства жанра**

На трагу жанровске концептуализације Слободана Ж. Марковића, наведена обележја поеме за децу би се могла посматрати у контексту појма формалистички схваћене константе,

---

<sup>91</sup> Тодоров раздваја генолошки појам жанра уводећи концепт теоријског жанра, као резултата теоријске дедукције, и историјског жанра, формираног из директног сагледавања књижевне емпирије (в. Тодоров 2010). Иако Тодоров настоји да теоријски жанр сагледа и у контексту књижевних реалија, постоји јасна намера да се за циљ генолошког труда узме стварање целовите, структуралистички засноване слике жанровског система. У том смислу, он више прибегава класичној генолошкој парадигми. Тек касније, у свом другом раду, „Порекло жанрова“ Тодоров ревидира своје ставове, уводећи четврти аспект жанра: уз синтакстички, вербални и семантички уводи и прагматички аспект, уводећи у свој концепт и позицију корисника одређене дискурзивне праксе.

<sup>92</sup> У питању је концепт који подразумева формирање подскупова унутар књижевности, окупљених око заједничких обележја. Александар Костадиновић примећује да „[у] овим облигаторним дискурсивним својствима није тешко препознати традиционална класификацијска оруђа као што су есенцијалне карактеристике предмета и појмова (у које онда спада и специфична разлика), па су и жанрови код Тодорова, у ствари, семантичке категорије које се дају прецизно дефинисати на основу тзв. ’неужних и довољних услова““ (в. Костадиновић 2016: 134–135).

односно као облигаторна својства жанра. Она се могу преузети и из Марковићевог поговора. Сходно томе, поема за децу подразумева жанровски објекат који је: 1) „разноврсна, претежно дужа песничка форма“; 2) „разуђене композиције“; 3) са темом игре у стваралачком поступку; 4) која тематизује „динамичне и пустиловне догоровштине“ и у којој се 5) споредни мотиви најчешће јављају паралелно, уместо строге подређености основној теми“ (Марковић 1996: 437–438; Марковић 2003: 109–110). Иако се у наведеној дефиницији исцрпљују сва својства жанра која је навео приређивач *Антологије српске поеме за децу*, ради целовитости оваквог приступа могла би јој се приписати још нека својства како би се додатно и опсежније испитала одрживост жанровске концепције о облигаторним дискурсивним својствима. У складу с тим, поменути аспекти може се придружити и 6) фикционалност садржаја и 7) фрагментарност фабуле/подељеност на певања или мање целине. (Не)одрживост оваквог модела може се демонстрирати увидом у граничне, али и неке репрезентативне поеме за децу у српској књижевности.

Прво потенцијално облигаторно својство односи се на избор лирског обликотворног модела. Будући да је део синтагме који лирском изразу атрибуира обележје квантитета („разноврсна, претежно дужа“) већ сагледан у претходном делу поглавља и да је показао незадовољавајући ниво апликативности на разуђени корпус лирско-епских дела различите дужине, као и недовољну прецизност и стабилност у функцији утврђивања специфичне разлике, преостаје да се утврди да ли принцип стиховне организације текста може играти улогу облигаторног својства. У први мах, изгледа да се са већим степеном оправданости може рећи како је ово обележје одиста жанровски предуслов свих појединачних манифестација овог жанра. И у контексту романтичарске поеме препознаје се готово универзално прихватање овог обележја.<sup>93</sup> И у Марковићевој антологији, али и ван ње тешко би било пронаћи прозни текст који би дискурсна заједница означила као поему за децу. Упркос томе, неопходно је указати на две условности које прате наведени закључак.

Иако су поеме за децу доминантно у форми стиха, међу њима постоје и оне које своје поетско ткиво заснивају и на уделу прозних елемената. Творећи јединствен амалгам лирског и прозног израза, хибридноост ових примера наводи да се категорија лирског модуса схвати у контексту доминанте, а не константе. Вучови *Подвизи дружине 'Пет петлића'*, иако представљају куриозитет у простору књижевног стваралаштва за децу, тешко да би могли бити сврстани у некакву другу жанровску скупину: у наративном ткиву поеме наизменице су уведене Матићеве прозне и Вучове лирске деонице.

Мимо тога, било би неопходно утврдити каква је категоријална вредност овог обележја. С обзиром на то да је приповедање у стиху одлика низа других, жанровски самосвојних дела, оно никако не може имати функцију есенцијалне родовске карактеристике јер је поема за децу дели са епом, бајком у стиху, басном у стиху, баладом итд. Сходно томе, она може играти само улогу специфичне разлике, и то у оној поставци која поему разликује од римоване приче, приповетке, новеле итд.

Друго обележје које наводи Слободан Ж. Марковић – разуђена композиција текста – иде у домен непрецизних и тешко применљивих обележја. Оно се може односити на шири фабулативни ток, већи удео дескриптивних партија, а потенцијално и на више наративних токова унутар једног поетског света. Поред семантичке непрецизности, увид у корпус поема за децу показује и неодрживост овог обележја, без обзира на шта се од наведеног односило. Сам Марковић наводи пример Вучових поема о петлићима и Кочи, које се драстично разликују у погледу композиције. Мањи избор јунака условљава и мање разуђену фабулу, какав је рецимо случај са поемом *Гурије* Стевана Раичковића. Једини начин да се поменуто мерило

<sup>93</sup> Уз изузетак херменеутички оријентисаних ставова да је модерни еп своје место пронашао у великим прозним формама (в. Поповић 2010; Морети 1996).

прихвати као жанровска условност поеме подразумевао би да се под „разуђеношћу композиције текста“ подразумева вишеепизодичност фабуле. У том случају она одиста фигурира као специфична разлика у односу на лирску песму са приметком нарације, премда се ни тада не разјашњава са прецизношћу који би то нужни минимум епизода могао бити.

Принцип који указује на присуство „теме игре у стваралачком поступку“ једнако је несводљив на појединачне жанровске ентитете. У том смислу, он пре фигурира (и то не без изузетка) као иманентно обележје певања и приповедања за децу уопште. Уколико се пак посматра као конкретна реализација игре унутар поетског текста, остаје нејасно шта се под мотивом игре подразумева. Постоји низ приповедних дела у стиху која не тематизују игру: *Момак и по хоћу да будем* Александра Вуча, „Мати“ Мире Алечковић, *Златни лептир* Десанке Максимовић, „Чика с брадом“ Арсена Диклића, *Гурије* Стевана Раичковића итд. Такође, разумети овај критеријум у контексту било каквог препознавања игре на микронаративном плану, као део неке епизоде, једнако је неоправдано са становишта књижевне генологије, осим ако се не схвати као периферна, изразито окационална појава, а у том случају не би ни могла бити посматрана као облигаторно својство поеме.

Аспект који укључује „динамичну и пустоловну догодовштину“ би се могао схватити и подвести под категорију *авантуристичког хронопа* и донекле резонира став Тање Поповић о мотиву путовања у романтичарској поеми (Поповић 2010: 37). Док је друго запажање већ било проблематизовано, Марковићев критеријум захтева додатно сагледавање. Динамичност текста, као потенцијално обележје поетског садржаја не мора нужно произилазити из „пустоловне догодовштине“, те се може разумети као природни резултат фабуларне развијености. Са друге стране, корпус поема за децу не пружа довољно могућности за утемељење пустоловних догађаја као облигаторних својстава. Иако би се у већини значајнијих поема могла пронаћи пустоловна тематика, низ текстова без ове карактеристике онемогућава њихово жанровско зближавање. Вучова поема о Кочи, Ерићева поемска трилогија (*Вашир у Тополи*, *Торта на пет спратова*, *Долина сунцокрета*), *Јежева кућа* Бранка Ћопића, *Пустоловине једног зрна кафе* и *Нежна песма о нежном ветру Дугољубу* Дејана Алексића несумњиво су заснована на овом мотиву. Па ипак, приметан је низ текстова у којима су јунаци физички статични, а авантуру представља интериоризовано путовање у свет имагинације (*Друга страна ветра* Мирослава Антића или *Момак и по хоћу да будем* Александра Вуча). Ипак, поједина дела попут поеме *Гурије* Стевана Раичковића се удаљава од оба варијетета: у основи текста је нимало динамична пасторална слика света у чијем је средишту један јунак. Наведени примери показују да разноврсно поље поема за децу не може бити окупљено пустоловном тематиком, како год се она манифестовала, па тиме не може функционисати као облигаторно жанровско својство. Са друге стране, она не може имати функцију специфичне разлике јер се сви остали суседни жанрови у већој или мањој мери на њу ослањају.

Преостаје да се сагледају и два потенцијално прихватљива облигаторна својства овог жанра: фикционалност приповеданог и фрагментарност фабуле.

Фикционалност као књижевногенолошко обележје фигурира као есенцијална родовска категорија највишег реда, делећи књижевноуметничке текстове на фикционалне и нефикционалне. У научној пракси за нефикционалне текстове се традиционално узимају књижевно-документарне врсте попут дневника, мемоара, аутобиографије, путописа и др. Све поеме из Марковићеве антологије у основи почивају на фикционалним догађајима: у њима не постоји учешће документарног садржаја, па се у том смислу категорија фикционалности може узети као категоријална вредност којом се она диференцира од наведених жанрова.<sup>94</sup> Међутим,

<sup>94</sup> Премда се може тврдити и да је сама опозиција фикционално–нефикционално у контексту књижевноуметничког текста упитна и подложна критици, јер је и у документарним и научно-популарним делима, упркос претендовању на истинитост и правоверност представљеног, укључен елемент фикције. Сходно томе, и

у којој мери ова дистинкција разрешава недоумице у вези са разуђеним пољем књижевних текстова за децу који су приповедани у стиху? Она се може третирати као есенцијална родовска категорија са релативно прихватљивом логичком кохеренцијом, али и даље не отклања проблеме које намеће тесно повезана мрежа текстова сродних поема па је отуд њена књижевногенолошка функционалност знатно мања од потребне.

Поменута карактеристика, међутим, отвара још један теоријски проблем. Чак и да у досадашњем скупу жанровских објеката које именујемо поемама нема текстова који претендују на фактуалност поетског догађаја, остаје питање како и на који начин треба класификовати потенцијално будуће дело чији је наратив документаран, а лирски јунак/наратор инсистира на препознавању садржаја који се заиста десио? Хипотетички гледано, такво приповедно дело у стиху, чак уколико би поседовало све друге жанровске карактеристике, не би могло бити уврштено у поему за децу. Иако је реч о пукој претпоставци, оваква појава би додатно угрозила статус фикционалности као облигаторног дискурсног својства.

Слична аргументација могла би се употребити и приликом утврђивања облигаторног карактера фрагментарности фабуле или њене подељености на певања или мање целине. Чини се да би у том случају жанровска детерминисаност била условљена пуким стилским решењем аутора – иако се неретко користи у циљу „обуздавања“ и прегледности обимне и разгранате фабуле, подела на рациије у стиху на мање целине неретко је само лични избор песника.

На трагу претходних ставова, поново се чини се да тежиште проблема почива у тежњи књижевне науке да утврди „шта поема јесте, а шта није“. Књижевногенолошка хипотеза да одређени генолошки објекат јесте или није поема, иако у бити представља услов научне егзактности, пренебрегава саму природу књижевноуметничког текста какав је поема. Слободан Ж. Марковић, настављајући линију ранијих изучавалаца овог жанра, трага за генолошком окосницом поеме која ће се у одабраном корпусу указати као нужно и заједничко својство свих појединачних текстова. У светлу романтичарске поеме, Тања Поповић је у поменутој студији *Српска романтичарска поема* истакла неколике жанровске маркере, разврставши их на: 1) унутрашње црте и 2) устаљене спољашње црте композиције поеме. За прву групу Поповић наводи: главног јунака као центрипеталну силу унутар текста, природу односа између главног и осталих ликова и на крају обавезне елементе сижеа као што су јунаково путовање, сукоб Ероса и Танатоса и отвореност за припајање других жанрова сопственом наративном ткиву (Поповић 1999: 68–69).

Наведене карактеристике треба да представљају есенцијалне одлике жанра романтичарске поеме. Међутим, саодношењем репрезентативних текстова са другим, сродним жанровима показује се да ниједна од наведених особености нема улогу специфичне разлике (*differentia specifica*), односно да свака поменута одлика може бити упризорена у жанру епа, витешког романа, баладе и других блиских жанровских концепата. Колико је, примера ради, сама категорија јунаковог путовања проблематична и склиска показује и додатно појашњење о његовим подваријантама:

Тај пут може имати различите облике: безвољно лутање, бег од света, ходочашће или какав јуначки поход. Путовање је могућно остварити у различитим просторима – на копну, по мору, у подземљу или чак у васиони. Отуда су приметна многострука померања просторног плана – хоризонтална и вертикална (Поповић 1999: 67).

---

једна и друга дела представљају ментални „конструкт“, а њихово читање бива усмерено имплицитно прихваћеним „споразумом о читању“ или, послужимо се синтагмом Вејна Бута, Умберта Ека и Џонатана Калера – „наративним уговором“.

Наведени цитат показује тенденцију да се маркира специфичност романтичарске поеме, али у исто време открива и *отпор самог жанра* да се – због изразите различитости појединачних генолошких објеката – у таквој концептуализацији одржи. Истовремено, наречени топос уочљив је и у другим жанровским модалитетима: путовања су једнако присутна и у еповима попут Хомерове *Илијаде* или Дантеове *Божанствене комедије*, а увођењем дистинкције о хоризонталном/вертикалном смеру кретања додатно се проблематизује наративни карактер жанра, отварајући простор за поетска дела у којима је упризорена „унутрашња“ авантура и тематизовано духовно путовање. Исти приговор може бити приписан и категорији о сукобу Ероса и Танатоса, а треће обележје, „отвореност за инкорпорацију других жанрова“ додатно приближава књижевногенолошки статус романтичарске поеме категоризацијској произвољности.

Пишући о спољашњим цртама, Тања Поповић истиче како је поема „пре свега, обавезно писана у стиху. Метар стиха може се мењати од епохе до епохе, може бити мање или више обавезан“ (68). Наведено обележје одиста се може сврстати у облигаторно својство жанра, али и даље не игра улогу специфичне разлике, те се не може искористити као јемац његове жанровске аутономије, исто као и подела на песме или на певања (69), будући да се онда поемом могу назвати и средњовековни епови и витешки романи. Из наведених примера јасно се да уочити како се жанровска концептуализација поеме опире устаљеним механизмима категоризације.

У светлу других метажанровских концептуализација може се приметити како књижевнонаучна заједница латентно превазилази овакве теоријске поставке. То се нарочито може приметити уколико се погледа статус једног другог жанра који преодминантно припада књижевности за децу – бајци.

Захваљујући својој специфичној структури, оформљеној на колективном искуству и механизмима усмене књижевности, бајка припада оним жанровима који су понајвише били у жижи књижевнонаучног интересовања. Проучавана са становишта аналитичке психологије (Јунг 2017), фолклористике (Лити 2014), психоанализе (Бетелхајм 2012), бајка као жанр највећим делом изучавана је из визуре структурализма (Проп 2012), задобивши функцију једног од репрезентативних књижевноуметничких система који илуструју структуралистичку идеју о научној дисекцији свих формалних аспеката жанра у функцији преношења смисла. Популарност фолклорне бајке (коју несумњиво дугује и подложности своје формално-језичке организације за различите приступе жанровског проучавања) у оквирима књижевногенолошких приступа обезбедила је, уз извесне приговоре и летимична оспоравања, готово уједначен суд о њеним жанровским одликама. Са друге стране, жанровска природа ауторске/уметничке бајке далеко је мање била у фокусу књижевне науке. Представљајући природни наставак усменог облика приповедања, ауторска бајка се већ у позном романтизму формира као фреквентан обликотворни модел писане књижевности. У метажанровском препознавању ауторске бајке као органичног развика усменог жанра постоји научни консензус, али у исто време и *латентно* приписивање жанровске самосвојности делима Ханса Кристијана Андерсена, Оскара Вајлда, Гроздане Олујић, Десанке Максимовић и многих других писаца. Сви су они, укратко, писци *бајки*. Па ипак, уколико се сагледа њихов морфолошки карактер, уочава се низ проблемских тачака у којима монолитни, аксиоматски морфолошки статус бајке постаје упитан. Летимичним упоредним погледом на дела ових и других писаца открива се да се међу њима не распознаје јединствени и у свима њима уприсутњен заједнички жанровски чинилац. Трагом генолошких премиса о фолклорној бајци, у делима попут Андресеновог „Царевог новог одела“, Вајлдовог „Срећног принца“ и „Месечевог цвета“ Гроздане Олујић не уочава се заједнички садржалац, односно присуство „облигаторног својства жанра“. Међу наведеним делима не постоји заједнички жанровски маркер бајке: неодређен хронотоп, специфична карактеризација јунака, типова или функција радњи које врше, начин њиховог именовања, потом вид натприродног који искључује чуђење

јунака (и читаоца), фолклорни модел организовања фабуле, срећан исход бајке итд. Упркос томе, сви наведени текстови готово се једногласно тумаче и посматрају у нераскидивој вези са жанром бајке.

Жанровска легитимизација наведених приповедних дела не проиходи из конкретне теоријско-методолошке поставке, већ подразумева *интуитивно* препознавање њихове жанровске блискости. То би значило да се бајка одређује према скупу карактеристика које појединачни текст не мора нужно имати, али ће имати довољан број да би припадала корпусу текстова који се метажанровски означавају као бајке. Друго дело пак може имати различити низ карактеристика, и опет бити део исте жанровске групе. Примера ради, у бајци „Царево ново одело“ Ханса Кристијана Андерсена распознаје се типично именовање јунака према социјалном статусу, уобичајени топос удаљеног краљевства, неодређени хронотоп, али се исто тако препознају жанровска прекорачења фолклорне бајке, попут одсуства натприродних елемената, сатиричне димензије текста, атипичне композиције за бајку. Са друге стране, бајка „Срећни принц“ Оскара Вајлда има натприродне елементе, неке типичне функције јунака, али се у њој уочава и одређени хронотоп, продор фактографских елемената, јунаци нису једнодимензионални, уведен је двозначан завршетак итд.

Примењени модел, иако не произилази из експлицитне теоријске постулатике, заправо указује на применљивост генолошке категоризације чији се логички механизми противстављају класичној аристотеловској традицији. Реч је о прототипском приступу жанру.

### **Теорија прототипова: ка алтернативном разумевању жанра**

Иако праћена проблемима недовољне прецизности и делотворности готово од самог заснивања, књижевногенолошка проучавања литературе нису наилазила на оштрије критике све до поткрај XIX века. Упитна самосвојност и жанровска неухватљивост појединих врста, попут путописа, поеме, есеја и других махом су се прећутно превазилазила привидном уређеношћу остатка жанровског система. Када се, под искуством модерног духа, и та уређеност показала као опсена, распршивши се пред све смелијим тежњама нове књижевности да те оквири прекорачи, незадрживо је продрла сумња у теоријско промишљање књижевних жанрова. Искуство модерног човека и постпозитивистички скептицизам довели су теоријску мисао о жанру до негације, најпре кроз ставове у филозофији уметности (Бенедето Кроче), а потом и у снажном антижанровском отклону већине књижевних теоретичара друге половине XX века. Теоријски правци у књижевној науци након Другог светског рата, упркос својственом плурализму, имају готово јединствен, резолутан став о жанру и његовој улози у тумачењу књижевноуметничког текста – он је слабо функционалан, изразито полисемичан<sup>95</sup> и, самим тим, компромитован појам, па му се готово једногласно приписује теоријска анахроност и прориче судбина одбаченог редундантног оруђа на сметлишту књижевнонаучних појмова.

Упркос томе, промишљање књижевности кроз свест о жанру опстаје – бар на маргинама научних приступа – као латентно призивање у помоћ некад актуелних теоријских пракси, потврђујући тиме истовремено *и* његову неминовност *и* неизбежност. Осамдесетих година прошлог века постепено долази до реактуализације питања жанра у науци о књижевности, пре свега захваљујући открићу да гносеолошки ћорсокак књижевне генологије

<sup>95</sup> Жанровски скептицизам овог периода сентенциозно сажима коментар Алана Дандеса: „Након неких две хиљаде година истраживања нити један једини жанр није комплетно дефинисан“ (Рајан 1981: 109). Искуство постмодерне такође је некомпатибилно са традиционалном теоријом жанра – Ихаб Хасан сматра да се књижевне форме у постмодерној књижевности умножавају толико брзо да историја уметничких жанрова и форми постаје неважна. Слично мишљење дели и Рене Велек (Фаулер 1997: 32).

не почива на појмовној и нефункционалној крутости жанра него на ригидности саме логичке поставке на којој је заснована. У средишту сваког традиционалног књижевногенолошког промишљања налази се идеја о могућности постулирања чврстих и монолитних категорија на основу којих се могу извести реалне или потпуне дефиниције. Такав концепт почива на аристотеловској логици дефинисања:

У оквиру ове струје мишљења као омиљено и најпрецизније таксономијско средство појављује се потпуна дефиниција, заснована на тзв. најближем вишем роду (*γένος/genus proximum*) и специфичној разлици (*διαφορά/differentia specifica*), где оба предиката представљају тзв. есенцијалне аспекте. Дакле, сви чланови једне категорије морају поседовати одређене заједничке особине, које се испостављају као есенцијалне и одлучујуће за њихову припадност датој категорији (Костадиновић 2016: 75).

Повратак жанру је, отуд, морао водити преко посве другачијих логичких премиса. Својеврсно полазиште и основна референтна тачка за супротстављање вишемиленијумској традицији аристотеловске логике налази се у запажањима Лудвига Витгенштајна и његовом фрагменту о „породичним сличностима“ [*Familienähnlichkeit*].<sup>96</sup> Посматрајући концепт игре, Витгенштајн примећује да се скуп радњи именованих једним означитељем – игром – састоји од низа различитих процеса међу којима не постоје нужно идентичне заједничке везе, већ творе скуп (који он назива „породицом“) заснован на мрежи међусличности. Начин на који овај фрагмент непогрешиво илуструје недостатност аристотеловске логике изражен је кроз принцип формирања општег појма „игра“ будући да подгрупе појмова нису одређене према њему на основу заједничких есенцијалних карактеристика. Витгенштајнови фрагменти о појму „игре“ унутар ког су појединачни појмови саодношени не на основу заједничке карактеристике, већ путем „компликоване мреже сличности које се међусобно прожимају и укрштају“ могу се разумети двојачко: као пример и као метафора когнитивних процеса, односно начина на који концептуализујемо свет око себе. Управо ће ова идеја одиграти улогу главног генератора антиесенцијалистички оријентисаних теорија.

Превредновање појма и изналагање новог теоријског окружења за жанровски приступ проучавању књижевности започиње – а на трагу почетних Витгенштајнових ставова о „породичним сличностима“ – критичким освртом аналитичке естетике на класичне методе у проматрању естетичких категорија, а потом новим тенденцијама у когнитивној психологији и лингвистици. Тек касније, и у знатно мањем обиму, идеја о породичним сличностима задире и у поље књижевне науке.

Педесетих година XX века објављено је неколико значајних антиесенцијалистички оријентисаних текстова на пољу естетике.<sup>97</sup> Махом ослоњени на Витгенштајнова запажања о

<sup>96</sup> Реч је о 66. и 67. фрагменту *Филозофских истраживања*: 66. „Посматрај, на пример, процесе које зовемо „играма“. Мислим на игре за плочом, игре картама, игре лоптом, такмичарске игре итд. Шта је свима њима заједничко? – Немој да кажеш: „Нешто мора да им буде заједничко, иначе се не би звале 'игре'“ – него *погледај* да ли је њима свима нешто заједничко. Јер, ако их посматраш, нећеш додуше видети нешто што би било заједничко *свима*, али ћеш видети сличности, сродности, и то цео један низ. Као што рекох: немој да мислиш, него гледај! – Погледај, на пример, игре за плочом и њихове многоструке сродности. Сада пређи на игре картама: овде налазиш много подударности с оном првом класом, али много заједничких црта ишчежава, друге се појављују. Ако сада пређемо на игре лоптом, понешто заједничко је остало, али је много изгубљено. [...] И тако можемо испитати много, много других група игара. Видети како се сличности појављују и ишчежавају. А закључак овог испитивања гласи: видимо једну компликовану мрежу сличности које се међусобно прожимају и укрштају. Сличности у великом и малом. 67. Ове сличности ја не могу боље да окарактерисем него изразом „породичне сличности“, јер се исто тако прожимају и укрштају сличности које постоје међу члановима једне породице: стас, црте лица, боја очију, пол, темперамент итд. – И ја ћу рећи: „игре“ образују једну породицу“ (Витгенштајн 1969: 70–71).

<sup>97</sup> Витгенштајнове идеје су у тумачењима жанрова нарочиту популарност стекле крајем шездесетих година XX века, достигнувши статус једног од водећих научних трендова. Готово помодну заинтересованост и неупитно поуздање у овакав приступ Елисео Вивас иронично ће окарактерисати као „јеванђеље Светог Лудвига“ (нав. према Хемфер 2017: 52).



породичним сличностима, аутори попут Пола Зифа (Paul Ziff), Вилијама Е. Кеника (William E. Kennick) и Мориса Вајца (Morris Weitz) користе ово полазиште за целовитије и подробније проблематизовање фундаменталних тачака традиционалне естетике. Пол Зиф је међу првима у свом тексту „Задатак дефинисања уметничког дела“ („The Task of defining a Work of Art“) класичном принципу дефинисања нужних и довољних услова супротставио нови модел:

Други је начин дефинисања, којим се ми бавимо овде, одређен у смислу различитих подскупова одређеног скупа карактеристика или, једноставније речено, у смислу сличности које ја називам типичним случајем, на основу ког је цео скуп сличности егземплиран (Зиф 1953: 64).<sup>98</sup>

Зиф истиче да уметничко дело не може бити дефинисано *in vacuo*, већ једино са свешћу и увидом у уметничку емпирију и историчност естетичких принципа. Једнако критичан је и Вилијам Е. Кеник, који већ насловом свог утицајног текста – „Да ли традиционална естетика почива на заблуди? – указује на фундаменталне грешке у заснивању естетичких судова о уметничким делима. Јаловост традиционалног приступа Кеник настоји да пренебрегне преоријентацијом на „плодну и просветљујућу потрагу за сличностима у уметности“, те да се таквим заокретом „заблуда естетичара може претворити у предност“ (Кеник 1958: 323).

Док су се поменута два запажања махом бавила питањима естетичких појмова, попут уметности, уметничког дела и његове аксиолошке процене, Морис Вајц међу првима задире у питања књижевне генологије. Есеј „Улога теорије у естетици“ („The Role of Theory in Aesthetics“) помера тежиште са питања „шта је уметност“ на концептуално одређење појма уметности (Вајц 1959: 151). Неизбежна мањкавост свих дотадашњих традиционалних теорија естетике према аутору показује се проблематичном у самом начину дефинисања: уметност је „отворен“ појам, а њен карактер је вечито експанзиван и флуидан, па самим тим и неподесан за аристотеловски принцип формулисања потпуних дефиниција, које имају своје место у теорији мишљења, али не увек и у свему. Амерички естетичар се у једном делу свога текста осврће и на питање жанра. Узевши за пример три романа различите поетичке профилисаности (*Ка светионику* Вирџиније Вулф, *Финеганово бдење* Џејмса Џојса и *САД* Џона Дос Пасоса), Вајц закључује да њихово жанровско одређење није „фактуална анализа у вези са нужним и довољним одликама већ процена да ли је анализирано дело слично у неким аспектима са другим делима које називамо романима“ (151). Такав приступ консеквентно омогућава да се концепт жанра романа прошири за једно ново дело. Импликације овакве тезе на књижевногенолошка проучавања су далекосежна: жанр се, према Вајцовим коментарима, може посматрати као отворен појам екстензивног карактера уз уважавање његове историчности.<sup>99</sup>

Најважнији корак у афирмацији учења о породичним сличностима учињен је у домену когнитивне психологије. Док су се претходни аутори махом ослањали на теоријску експликацију новог антиесенцијалистичког приступа, у истраживачким напорима когнитивних психолога, у првом реду Еленор Рош [Eleanor Rosch], представљена је

---

<sup>98</sup> „Another kind of definition, and the kind we are here concerned with, is one in terms of various subsets of a set of characteristics, or, in less exotic language, in terms of similarities to what I have called a characteristic case, a case in which an entire set of characteristics is exemplified“.

<sup>99</sup> Вајцове идеје снажно су утицале на радове Јурија Марголина у којима даље проблематизује отвореност жанровских појмова, најпре увођењем „две димензије концептуалне нејасноће: нејасноће у значењу и нејасноће у употреби или примени“ (Марголин 1981: 15). Марголин свој рад није посветио искључиво књижевногенолошким појмовима, већ свим нејасним појмовима *en general*: стилским фигурама (анафора, опкорачење), стилским квалификацијама (елегантан, мрачан, суптилан), књижевноисторијским појмовима (романтизам, барок) итд. Без обзира на то, Марголинов допринос проучавању жанрова се огледа у препознавању њихове семантичке склискости, разликујући: 1) оне који поседују чврсто семантичко језгро, али чији је скуп централних карактеристика одређен, али отворен; и 2) вечито проблематичне, без семантичког језгра. Првој одговарају генолошки концепти попут „историјског романа“ или „детективске приче“, док друге Марголин представља кроз концептуалну нејасноћу концепта трагедије (Марголин 1981: 16–17, 19–20).

емпиријска валидација Витгенштајнових претпоставки да се поједине категорије без заједничких атрибута могу схватити као део истог ентитета управо кроз принцип породичних сличности (Рош, Мервис 1975: 604).<sup>100</sup> За разлику од ранијих таксономијских приступа, заснованих на односу „или–или“ – појам или јесте или није члан одређене категорије – Рошова успоставља процес утврђивања припадности чланова на принципу „мање или више“ или, прецизније, „мање–више, боље и лошије“. То значи да су чланови градијентно распоређени унутар категорије, у зависности од тога у којој мери га репрезентују (Барваши, Рејф 2010 :38).

У студији „Породичне сличности: студије унутрашње структуре категорија“ („Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories“) Рошова преиспитује когнитивне процесе у три категоријалне равни: највишим надређеним семантичким категоријама (попут хиперонима „намештај“, „воће“ или „оружје“), базичним или основним („столица“, „аутомобил“) и апстрактним категоријама. Њен експеримент показао је да испитаници нису могли да наведу заједничке карактеристике за сваки наведени члан који би припадао надређеној категорији, потврдивши да аристотеловски принцип закључивања није једини и апсолутни логички принцип (Рош 1975: 577–584). Рошова не спори остале механизме категоризације, али у свом истраживању показује да „постоје значајни докази да постоји ниво у ком се чланови препознају као типични чланови неке категорије, и да представљају важну варијаблу у когнитивном процесуирању категорија“ (599), и третира га као део „општег процеса у формирању категорија“ (602). Најдалекосежнији допринос Рошове студије односи се на увођење квалитета *прототипичности* међу члановима исте категорије. Уочивши да међу члановима постоји различит удео заједничких карактеристика, Рошова ће успоставити дистинкцију прототипски – непрототипски чланови, и тиме указати да се и сами чланови категорије могу скалирати. Прототипски члан, укратко, подразумева да се у њему јавља највећи број сличних карактеристика са другим члановима исте категорије (и, консеквентно, најмање са члановима других категорија), резултујући тиме да постане „добар и репрезентативан члан целе категорије“<sup>101</sup> (582). Радови Еленор Рош уједно су и пионирски и пресудни за успостављање прототипске теорије.<sup>102</sup>

Рефлекс претходно наведених истраживања има изразито важно место у књижевногенолошким проучавањима Мери-Лор Рајан. Приписујући им статус културно успостављене конвенције, Рајан жанр тумачи са свешћу о њиховој социокултурној детерминисаности.<sup>103</sup> У поглављу свог рада о принципима генеричке класификације („Introduction: on the Why, What and How of Generic Taxonomy“) – „Како класификовати?“ – Рајанова набраја три типа генеричких класификација. Први је једнак семантичкој категоризацији којом одређујемо геометријске облике попут круга или квадрата. Такав вид јасно разликује чланове од нечланова, односно заснован је на чврстом и стабилном учешћу нужних и довољних карактеристика приликом њиховог одређења међу корисницима жанра у једној култури (Рајан 1981:117). Иако је наведени модел применљив на различите објекте класификације, ауторка сматра да је у домену литерарних наука ретко сврховит, наводећи

<sup>100</sup> О другим истраживачима који су значајно допринели развоју теорије в. поглавље „From Wittgenstein to Rosch“ у: Лејкоф 1987.

<sup>101</sup> „Such results strongly confirm our hypothesis that the more an item has attributes in common with other members of the category, the more it will be considered a good and representative member of the category.“

<sup>102</sup> О основним полазиштима теорије прототипова и њеној историји в. Меклаури 1991: 55–61; Мејер 1997; Ејчинсон 2002: 51–62; Гирертс 1989: 587–612; Стоквел 2005: 27–40; Лејкоф 1987. О примени прототипске теорије у: схватању општег појма „литература“ в. Мејер 1997; жанрова в. Хемфер 2017: 51–62; жанра приповетке в. Мансинг 2000: 127–150 и Прат 1981: 175–196; путописа в. Костадиновић 2016: 73–85.

<sup>103</sup> Примера ради, Рошова је у свом експерименту закључила да је прототипски члан категорије „птица“ црвендаћ (*robin*), а да су периферни чланови птице попут ноја или пингвина. Једна од најутицајнијих књига на пољу когнитивне лингвистике – *Жене, ватра и опасне ствари* Џорџа Лејкофа (*Women, Fire and Dangerous Things*) – у свом наслову наизглед има три потпуно насумичне речи, а заправо представља полисемично значење речи „balan“ која у језику Аборигина може значити све три. Сходно наведеном, очевидно је да су резултати Рошових огледа детерминисани културом испитаника.

ретке примере жанрова којима погодује, налик сонету или хаику поезији. Други тип представљају „нејасни предикати“ [„fuzzy predicates“]: њихова припадност је донекле релативна, па се према томе може и степеновати. Док у првом случају постоји јасан консензус о припадности одређеној класи, у овом типу може доћи до разилажења у ставовима корисника, али без потпуног довођења генолошке дефиниције у питање (118). Трећи тип подразумева класификацију засновану на витгенштајновски схваћеном појму породичних сличности, према ком постоје мање или више типични представници жанровске категорије (118). Овај модел највише и погодује класификовању литерарних чињеница:

Али у већини модерних литерарних жанрова, на пример у кратким причама, научној фантастици, детективским романима, или једноставно романима уопште, гранични случајеви се разликују у толико много начина од својих архетипова да би најадекватнији модел био онај који је заснован на појмовима породичне сличности (119).<sup>104</sup>

Додатни разлог његове применљивости на литерарне жанрове утемељен је у могућности оваквог приступа да прихвати променљивост жанра кроз време, као и да „корисници жанра“ могу препознати чланове исте категорије, како жанрове који тренутно настају, тако и оне из ранијих времена који се и даље могу читати (и разумети), али се више не стварају (119). Изразито важан закључак Мери-Лор Рајан тиче се односа међу наведеним типовима класификације. С обзиром на то да сваки од њих има простор у ком може бити примењен, Рајанова закључује да „не постоји теоријски разлог којим би се дао универзални одговор“ на питање који је модел најадекватнији (118). Будући да не постоји потреба да се методолошки ускладе, наведени модели своју апликативност траже у зависности од природе изучаваних генолошких ентитета.

Критиком доминантних методолошких образаца књижевне генологије Мери-Лор омогућен је знатан помак у отклањању њених вишемиленијумских апорија. Сажимајући теоријске домете различитих дисциплина – од аналитичке естетике до когнитивне лингвистике – Рајан даје важан и незаобилазан допринос у превазилажењу жанровског скептицизма који је уследио након Другог светског рата, показујући да то што „жанрови нису врста ентитета који могу бити исцрпно и коначно дефинисани не значи да не могу формирати систематичне објекте и ригорозну сазнајну дисциплину којом се предочавају значајне импликације нашег разумевања људске комуникације“<sup>105</sup> (Рајан 1981: 120).

Упркос заводљивости есенцијалистичког приступа да уз максималну економичност дође до потпуне дефиниције литерарних жанрова, књижевна емпирија такву могућност не дозвољава. Чини се сасвим сигурним да су, посредством наречене методолошке догматичности, највећи губитак претрпели текстови који припадају тзв. „хибридним формама“ (Костадиновић 2016: 76). Управо захваљујући новим антиесенцијалистичким приступима обезбеђено је значајно теоријско-методолошко залеђе за њихово проучавање.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> “But in the majority of modern literary genres, for instance in short stories, science fiction, detective novels, or simply novels, borderline cases differ in so many different ways from the archetypes that the model to be preferred is that of family-resemblance notion“ (Рајан 1981: 119).

<sup>105</sup> That genres are not the sort of entities that can be given an exhaustive and definitive definition does not mean that they cannot form the object of a systematic and rigorous branch of knowledge presenting significant implications for our understanding of human communication.

<sup>106</sup> Прототипски приступ у тумачењу жанрова у досадашњој науци о књижевности примењен је до данас на различите жанрове, понајвише прозне. Међу најутицајнијим убраја се рад Мери Луиз Праг о жанру кратке приче: „The Short Story – the Long and the Short of it“ (Праг 1981). У 2. броју часописа *Нова књижевна историја* (New Literary History), 1988. године, објављен је темат под насловом „Витгенштајн и књижевна теорија“, у ком се на теоријској и књижевно-интерпретативној равни преиспитују домети, ограничења и применљивост учења о породичним сличностима. У српској науци о књижевности за примену овог модела од изузетног је значаја докторска дисертација Александра Костадиновића *Слика страног света у српском путопису XIX века*, одбрањена на Филозофском факултету у Нишу 2016. године. Костадиновићева студија – уз опсежан и врло прегледан развој прототипске концепције – представља подробну и целовиту студију о српском путопису у светлу имагологије и

Међу ауторима који су у прототипској теорији препознали књижевнонаучни потенцијал нарочито се истичу истраживачки напори Дејвида Фишелова [David Fischelov]. Иако је јасно да су њени концепти развијени у домену когнитивне психологије и лингвистике, израелски научник чврсто верује у њихову применљивост на сложенија поља као што је случај са литерарним жанровима (Фишелов 1995: 117). На трагу Рошових запажања о категоријалним концептима у пољу природних језичких категорија, Фишелов закључује да је највећа предност оваквог приступа у теорији жанрова у томе што се „литерарни жанрови не перципирају ни као ригидне ни као уједињене категорије, а ни као конгломерација литерарних текстова, скупљених насумично тако да деле лабаву мрежу сличности“, већ као „структурне категорије са чврстом базом састављеном од прототипских чланова“ (Фишелов 1995: 117).

Фишелов је направио још један важан искорак у примени прототипске теорије у проучавању књижевних жанрова. Вођен емпиријским потврдама Еленор Рош у пољу когнитивне психологије, и сâм је спровео емпиријску студију у намери да се претпоставке о прототипској категоризацији књижевних текстова потврде. Понудивши три упитника<sup>107</sup> двома групама различитог нивоа књижевних знања (средњошколци и студенти), Фишелова студија показује да су сви испитаници готово једногласно одабрали прототипске моделе романа изабравши (махом европске) романе попут Толстојевог *Рата и мира* или Балзаковог *Чича Горија*, као и да су (у зависности од нивоа књижевног образовања) успевали да препознају жанровске карактеристике и репрезентативне чланове одређеног жанра (120–124).

„Коперникански обрт“ прототипске теорије огледа се у одбијању да прихвати идеју да постоји аутономна семантичка структура природног језика, као и да се она може изучавати самостално, изолована од осталих човекових когнитивних способности, те да се она не може изучавати изоловано од енциклопедијског знања које појединци поседују (Гирертс 1989: 587–588). Прототипска теорија далеко је од монолитног и јединственог приступа. Иако зависи од појединих ставова истраживача, као и од дисциплине у којој је примењена, могу јој се приписати извесне теоријске константе: 1) оне се не могу дефинисати преко једног јединственог скупа критеријалних атрибута; 2) прототипске категорије одсликавају структуру „породичних сличности“, односно радијално организован скуп нагомиланих и међупрожимајућих значења; 3) она открива степенаност међу члановима категорије; 4) прототипске категорије имају нејасне границе („fuzzy boundaries“) (Гирертс 1989: 592–593).

## Примена прототипског модела у проучавању поеме за децу

Заправо, радна хипотеза у погледу књижених жанрова која претпоставља – налик лингвистичким категоријама – да су организовани око типичних представника своје жанровске скупине чини се срећним средишњим решењем између Сциле затворених, ригидних дефиниција жанра и Харибде очајања икакве могућности њиховог дефинисања (Фишелов 1995: 120).<sup>108</sup>

---

прототипске теорије. Иако је песништво понајмање у фокусу ове теорије, треба истаћи рад Клауса Хемфера [Klaus Hempfer] „Теорија лирике: прототипски приступ“ („Theory of the Lyric: a Prototypical Approach“). Хемферова амбициозна намера је да пружи прототипску концепцију лирике као трансисторијског модула, указавши на четири независне обликотворне компоненте, присутне у лирици од Сапфо и Катула до данас (в. Хемфер: 2017).

<sup>107</sup> У првом упитнику се захтевало да се уз назив жанра наведе што више жанровских одлика; у другом да се уз жанровску карактеристику и наслов дела упише одговарајуће жанровско одређење, а у трећем да се класира десет понуђених романа, од најрепрезентативнијег ка мање репрезентативним примерима.

<sup>108</sup> „In fact, the working hypothesis that literary genres - like linguistic categories - are organized around typical members seems to be a happy medium between the Scylla of closed, rigid, definitions of genre and the Charybdis of despairing of any possibility of defining a literary genre“.

Истрајавање у трагању за жанровским дефиницијама показује своју узалудност нарочито у случају поеме за децу. Разноликост појединачних жанровских ентитета стога изискује приступ заснован на другачијим теоријско-методолошким премисама: једна од могућности подразумевала би ослањање на претходно изложено учење о породичним сличностима и теорији прототипова.<sup>109</sup> Уместо тежње ка максималној економичности жанровске дефиниције треба поставити настојање да се свеколика садржајност блиских генолошких ентитета максимално опише (Костадиновић 2016: 193). Разматрајући проблематичан генолошки статус путописа, Александар Костадиновић ће управо у прототипском моделу препознати могуће решење да се пренебрегне његова нестабилна позиција у класичном жанровском систему:

Први разлог је тај што се жанровски појмови не конституишу на основу логичких критеријалних карактеристика (неких и довољних услова), већ на основу компликоване мреже сличности која постоји међу члановима дате жанровске категорије, при чему нити једна од ових сличности не мора бити заједничка свим њеним члановима. И друго, када се већ генолошка карактеризација не може остварити на максимално економичан начин, потребно је жанровску дескрипцију усмерити чак и на околине карактеристике, на трендове и тенденције који нису најзаступљенији унутар датог жанровског оквира, на непрототипске, секундарне и периферне чланове жанра, чији се статус може значајно мењати, захваљујући експанзивним и иновативним тежњама модерне уметности (књижевности) (193).

Наведени одломак претпоставља модел жанровске дескрипције који онемогућава теоријско оивичавање суженог регистра жанровских објеката и, сходно томе, изузимање низа појединачних жанровских ентитета блиских или сличних карактеристика. У контексту поеме за децу, ослањање на традиционални приступ, видљиво и у поговору Слободана Ж. Марковића, доводи до тога да читав низ жанровски блиских текстова остане ван метажанровског видокруга: у таквом „књижевногенолошком лимбу“ жанрови попут поеме трају мимо књижевнонаучног фокуса, повремено бивајући разматрани у произвољним и неподесним теоријским осветљењима, а њене највеће вредности – виталност и полиморфност – остају несагледане.

Прототипски модел у овом случају би почивао на идеји да не постоји критеријални атрибут у функцији потпуног одређења поеме за децу. Његову примену најпре оправдава немогућност претходних покушаја да се жанр поеме сагледа у светлу потпуних дефиниција. Ниједан критеријум који су понудили ранији теоретичари не обезбеђује уочавање критеријалног атрибута који би сви чланови делили између себе, а да притом не одликује текстове који припадају другом жанру. Примамљивост класичног модела – којој несумњиво и дугује привилеговано место у избору теоријско-логичког приступа – почива на јасним и прецизним резултатима. Но, наука о књижевним жанровима до њих готово никад није успевала да дође, па самим тим ни у овом случају. Такође, истрајавање на његовој примени почива и на ауторитативном статусу који је изградио. Неупитност функционалности аристотеловске логике у науци о књижевности се може схватити пре као догма, а не теорија.

Са друге стране, сасвим је јасно да прототипски приступ неће понудити резултате које прижељкује традиционална књижевна генологија, премда треба рећи да она то уистину и не жели. У складу са њим, дела унутар исте жанровске скупине биће сврстана на основу мреже

---

<sup>109</sup> Оваква могућност наговештена је и у *Новој Принстонавој енциклопедији поезике и поезије*, унутар одреднице „наративна поезија“: The variety of n. p. [narrative poetry, C. P.] is such that it must defeat any attempt to sort it into a manageable taxonomy. Evidence to suggest the futility of classification: in 1819, Wordsworth published "The Waggoner" and Byron the first cantos of Don Juan, while Shelley composed "The Mask of Anarchy" and Keats "Lamia." What besides verse measure and the fact that they are in Eng. brings these poems within the compass of a definition more specific? And more useful? The distance between Crabbe's deliberate plainness and Keats's deliberate brilliance suggests that, if these poems are members of the same family, they are so in Wittgenstein's sense, as A and Z are members of the same family, sharing „family resemblances“ (Премингер, Броган 1993: 817).

заједничких карактеристика које међусобно деле, а сходно броју који поседују дистрибуција унутар скупа биће радијална, у зависности од количине репрезентативних одлика које појединачна дела поседују. Таквом теоријско-методолошком поставком књижевна генологија – речима Давида Фишелова – успева да опстане између Сциле (ригидности затворених дефиниција жанра) и Харибде (безнадежности сваког покушаја да се жанрови објасне). За разлику од класичног таксономијског модела, појединачни ентитети унутар скупа нису једнаки представници своје категорије/жанра. Оваква хипотеза сасвим је у дослуху са књижевноуметничком емпиријом. Рећи да су *Вашар у Тополи* и *Велика песма о једном малом јагњету* Добрице Ерића једнако добри и референтни примери поеме за децу, не би могло бити даље од истине. Прототипски модел дозвољава да чланство у истој скупини деле „бољи“ и „лошији“ примери: један књижевноуметнички текст може бити репрезентативнији пример од другог управо у зависности од жанровских карактеристика које поседује. Предност оваког модела може се показати и конкретним увидом у књижевноуметничка дела. На трагу Фишеловљевог огледа о прототипској концептуализацији жанрова, сасвим је извесно да се у низу неколико жанровски блиских текстова могу препознати типичнији чланови поема за децу. Уколико се погледају текстови који сачињавају Марковићеву *Антологију српске поеме за децу*, морфолошки карактер сваког појединачног дела потврђује врло очевидну дискрепанцију међу њима. Пође ли се од претпоставке да су сви текстови обједињени у антологији поеме, сасвим је јасно да ће читалац рећи да су Вучове или Ћопићеве поеме бољи жанровски примери од Данојлићевих или Радовићевих.<sup>110</sup> Дакле, наспрам класично детерминисаног одређења члан–нечлан (текст може или припадати или не припадати некој категорији, а уколико су уврштени њихова припадност је квалитативно једнака), модел заснован на прототиповима дозвољава да се чланови унутар скупа различито позиционирају. Скалирање жанровских објеката унутар исте категорије прототипски оријентисани теоретичари остварују увођењем неколико типова „чланстава“: они могу бити прототипски (централни), непрототипски и периферни.<sup>111</sup> Овако образована жанровска категорија омогућава текстовима да јој припадају – удаљавајући се од центра у виду концентричних кругова – упркос непоседовању једног нужног и довољног услова.

Каква је књижевногенолошка и интерпретативна корист оваког модела? Пре свега, флексибилнији приступ дозвољава да се текстови традиционално схваћени као жанровска прекорачења ставе у видно поље књижевне науке. Тиме се у потпуности мења начин њиховог метажанровског перципирања: жанр постаје функционално херуистичко оруђе којим се уочавају књижевногенолошка кретања и распознају дубљи механизми њиховог деловања. Друго, њим се укида тенденција класичног модела да текстове који одступају од задатог модела априори вредносно дисквалификује. Сходно томе, овакав приступ жанру омогућава да се традиционални задатак констатовања да ли поједино дело по својим обележјима не припада датом жанру, помери ка питању *зашто се и са којим разлогом аутор определио за такво решење*. Напоследку, флексибилност овог модела подразумева неопходну екстензивност жанра, пружајући могућност будућим делима да се потенцијално придруже скупини и својим потенцијалним везама укажу на смер еволутивних жанровских кретања.

Први корак у оваквој методолошкој поставци захтева да се утврди корпус обухваћених жанровских ентитета на основу којих се врши жанровска концептуализација. Било да је реч о жанровској дефиницији или дескрипцији, у формирању корпуса неизбежно је учешће арбитрарности. Таква поставка консеквентно подразумева „да сам одабрани корпус креира

<sup>110</sup> У овом кратком (п)огледу могло би се отићи и корак даље. Када би се дела из антологије била посматрала ван њених корица, у засебним издањима и без инструкције, обједињујуће жанровске спецификације, сасвим је извесно да би се неки примери нашли ван жанровског скупа поеме за децу.

<sup>111</sup> Питер Стоквел, сумирајући ставове прототипски оријентисаних студија, наводи да се у когнитивном систему категоризације распоређеност радијалне структуре организује као радијална структура или мрежа са централним – добрим, секундарним – лошијим, и периферним примерима“ (Стоквел 2005: 29).

такве репертоаре“. Битна разлика прототипског у односу на класични таксономијски приступ је тај што он жанр посматра као конвенционално успостављен когнитивни ентитет у оквиру једне културе, па се њена арбитрарност не прећуткује, већ подразумева (Костадиновић 2016: 193–194). Овакву ситуацију врло добро илуструје случај поеме у европским културама. Доказ конвенционалности и социокултурне кодификације жанра препознаје се у чињеници „да се у француској, руској, немачкој и енглеској књижевности поемом означавају различите књижевне творевине“ (Марковић 2003: 109).

Избор поеме стога је заснован на метажанровском искуству корисника жанрова у српској култури.<sup>112</sup> Њена фреквентност знатно надмашује друге концепте категоризације који би можда били прикладнији у другим срединама: наративна поезија, наративни стих, филозофска поема итд. Као најчешћи појам категоризације појединачних текстова она се природно намеће као најбољи избор за спровођење жанровске дескрипције.<sup>113</sup>

Следећи методолошки проблем представља сâм одабир прототипског члана, односно „да ли под прототиповима треба разумети конкретне чланове одређених категорија или апстракције просечног представника категорије“ (200). Иако се у првобитним закључцима истакнутих теоретичара прототипске теорије заговарао став о реалном, конкретном прототипском члану, ови ставови су временом ревидирани,<sup>114</sup> па се уместо њега узима генолошки конструкт у функцији референцијалног маркера датог жанра. Разлози таквој методолошкој промени леже у природи интерференције корисника жанра са појединачним жанровским објектом у функцији прототипског члана. Будући и сâм производ друштвене арбитрарности, конкретан прототипски члан може бити компромитован мешањем „његовог културног, социјалног и естетског значаја“ (201–202). Александар Костадиновић, примењујући ову теорију у контексту путописне књижевности, показује како се у оваквом избору прототипског члана намећу дела која задобијају „повлашћени статус репрезентативне тачке за расуђивање“, деривираних из њеног књижевноисторијског, а не генолошког положаја:

Готово је извесно да би велика већина испитаника, без обзира да ли припадају „образованом или популарном кругу читалаца“, на питање „који је спис најбољи пример српске путописне прозе XIX века“ дала јединствен одговор – *Писма из Италије* Љ. Ненадовића. Одговор, вероватно, не би био другачији ни када би се одабир испитаника свео на круг „књижевно образованих“ или, пак, на „групу експерата“, књижевних историчара и критичара, чији би когнитивни модели у овом домену морали бити далеко богатији и рафинованији (201).

---

<sup>112</sup> Овде је важно истаћи једну методолошку условност оваквог приступа. За разлику од књижевности за одрасле, жанрови у пољу књижевности за децу функционишу другачије. Они се не распознају толико на метажанровској равни, колико се интуитивно препознају у конкретном процесу читања. Наравно, узрасно структурирање млађих читалаца несумњиво би показало различит степен знања о жанру: са усвајањем школских знања отпочиње и процес кодификације жанра у умовима појединаца. Стога се жанровска дескрипција поеме у овом раду одређује према жанровским компетенцијама оних појединаца који располажу знањима о жанру, а то су најдиректнији учесници у књижевном животу једне културе: писци, књижевни критичари, научници, издавачи итд. (в. Константиновић 2016: 197–199).

<sup>113</sup> Поема би, у духу когнитивних дисциплина, заузимала место „базичног нивоа категоризације“ [basic level of categorization], односно категоријом која је најреферентнији ментални концепт који деле говорници српског језика. Избор поеме као базичног нивоа категоризације се врло добро може илустровати покушајем да се појам замени неким другим, попут наративне поезије: у српском говорном подручју он није најфреквентнији појам (за разлику од рецимо енглеског културног простора), а његовој непосредности би допринело и потенцијално укључивање дела усмене књижевности, која у случају поеме као ауторског књижевног жанра, не могу бити обухваћена (в. Стоквел 2005: 30–35).

<sup>114</sup> Конкретно, Давид Фишелов сматра да би трагедију требало посматрати према архетипском моделу из књижевности, па би у том смислу прототипски текст представљале трагедије попут *Краља Едина*, *Краљ Лир* или *Федра*, које деле сличне карактеристике попут *хамартије*, структурна обележја драмског текста као што су *peripeteia* или *anagnorisis* итд. (Фишелов 1995: 118). У оваквом избору Фишелов види најплодотворнији потенцијал, иако би му се сасвим извесно могло приговорити са аспекта индивидуалне арбитрарности, као и због очигледних разлика међу категоријалним вредностима прототипова какви су античка и елизабетанска драма.

У контексту жанра путописа Ненадовићево дело, иако представља један од највиших домета путописне прозе у српској књижевности, због својих морфолошких одступања не може представљати репрезентативан жанровски модел.

Компромитовање генолошке репрезентативности прототипског члана лако се може демонстрирати и на примеру поема за децу. Аналогон *Писмима из Италије* несумњиво представља Вучова поема *Подвизи дружине 'Пет петлића'*, која би се сасвим сигурно нашла у самом врху најпрепознатљивијих поема за децу. У књижевноисторијском и естетском поретку српских поема за децу *Подвизи* несумњиво заузимају изразито високо место, о чему понајбоље сведочи утицај на готово све касније ауторе овог жанра. Па ипак, чињеница да су све модерне жанровске манифестације поеме за децу на изванредан начин проистекле „из Вучовог шињела“, чини се неодрживом. Књижевногенолошки гледано, *Подвизи дружине пет петлића* поседују низ мање фреквентних или околиналних карактеристика. Њену генолошку репрезентативност умањује пре свега јединствена сижејна организација текста, заснована на два обликотворна модуса: стиховном и прозном. Матићеви прозни пасажии,<sup>115</sup> стављени у функцију својеврсног фабуларног интермеца, у контексту поеме за децу представљају жанровски куриозитет. Надаље, могло би се рећи да избор колективног јунака – дечје дружине *Пет петлића* – додатно проблематизује њену референтност будући да су у једнакој мери, ако не и заступљенији примери поема у чијем је средишту појединац. На крају, треба рећи да се жанровској узоритости ове Вучове поеме супротставља и удео фантастике која је, иако веома честа у поемама за децу, далеко од тога да има статус доминантног обележја. Сходно овоме, јасно се показује како избор прототипског члана ексцерпираног из фонда постојећих жанровских објеката може учинити „да се њихова естетска узоритост врло лако може побркати и заменити са жанровском репрезентативношћу“ (202).

Узимање постојећег текста за централни модел показује још једну мањкавост видљиву на примеру Вучове поеме. Избором прототипске апстракције за централни члан генолошке концептуализације омогућава се превазилажење могућности да поједини текстови буду схваћени као еволутивна тачка у развоју жанра, као генерички „прародитељ“ будућим манифестацијама, а тиме доведу до тога да се, противно прототипском моделу категоризације, учврсти и петрификује генолошки пресека, имајући за последицу методолошки повратак на почетак – близак традиционалној таксономији и последици изузимања сродних и блиских поема из формираног жанровског скупа.

Које жанровске карактеристике би, према томе, могле бити узете у обзир приликом генолошке концептуализације поеме за децу?

Поема за децу у свом синонимном значењу се неретко одређује као *приповедање у стиху*.<sup>116</sup> Иако је термилошки непрецизно – с обзиром на то да тако обухвата знатно шири жанровски дијапазон јер потенцијално прикључује целокупно народно и ауторско епско песништво – овакво синтагматско одређење заправо представља добар увид у препознавање два значајна и врло фреквентна жанровска обележја. Реч је о књижевном тексту у ком је *наративни елемент обликован у лирском вербалном обрасцу*. Сходно томе, категорија наративности се намеће као једна од главних категоријалних одлика овог жанра. Поема за децу готово нужно захтева догађајност у тексту. Будући да је критеријум дужине због своје произвољности и релационе употребљивости занемарен, наративност у тексту који би припадао жанровској групи поема за децу морао би бити разрађен у довољној мери да приповедном свету дела обезбеди довољно простора за његово уобличење, као и сижејну

<sup>115</sup> Притом треба нагласити да питање коауторства такође у одређеној мери проблематизује прототипски карактер поеме.

<sup>116</sup> Уз овај јављају се и одреднице „приповетка у стиху“ и „стихована приповетка“. Употреба прве је оспорива због дефинисања аутономног жанра путем другог, а друга призива значење стиховане верзије већ постојећег текста-предлошка.



организацију која ће pružiti mogućnost za јунакове поступке, карактеризацију итд. Оваква поставка би донекле успела да начини дистинкцију између лирске песме и поеме, иако би се притом несумњиво отворио простор за дела „на међи“. Иако је концепт поеме без наративне фактуре у књижевности за децу незамислив, тешко би се могло рећи да постоји прецизно одредив степен његовог присуства који би га јасно и прегледно разликовао од сваке лирске песме.

Наведени аспект позива да се у светлу поеме размотри и однос лирског циклуса и поеме. На неоправданост Марковићевог избора Радовићеве *Вукове азбуке* већ је указано: у песмама не постоји наративност којом би се кандидовале за припадност жанру поеме. Такође, кохеренцију збирке обезбеђује тематско јединство – свака појединачна песма посвећена је једном гласу, односно графему, и међу њима нема других кохезивних елемената. Слободан Ж. Марковић наводи мотив језика као „главног актера“ поеме. Ипак, он може бити схваћен само као повлашћено тематско-мотивско језгро збирке – он не може бити агенс збивања у збирци јер нарације заправо и нема. И сâм Марковић ће свој став касније ревидирати,<sup>117</sup> и тиме ставити сопствени избор песама из *Вукове азбуке* у питање.

Међутим, постоје и она књижевна дела која су номинално одређена као збирке песама, али својом структуром, нарацијом и осталим карактеристикама имају много више заједничких одлика са поемом. Такав би рецимо био случај *Авантура Краљевића Марка* (2011) Бранка Стевановића. Организована као песничка збирка, Стевановићеве кратке поетске целине на хуморно интониран начин приповедају животопис највећег јунака српске народне књижевности. Реч је о кратким лирским приповестима разноврсним по обиму, које по принципу *ab ovo* предочавају најважније догађаје у животу Марка Краљевића („Занимање Марка Краљевића, „Марково прво јунаштво“, „Марков мач“, „Бој на Ровинама“ и др.). Сагледане у целости, ове целине формирају песничку, алтернативну епску биографију овог јунака. За разлику од *Вукове азбуке*, у Стевановићевим *Авантурама* улогу интегративног чиниоца преузима лирски јунак. Иако дозвољавају појединачно читање, потпуни смисао дела остварује се кроз целовито праћење сукцесивно поређаних целина које унутар корица књиге пре фигурирају као певања у поеми него засебне песме обухваћене заједничким насловом. Иако је оваквих примера у српској књижевности за децу мало, њихово присуство не само да дозвољава већ и показује нужност да се сматрају удаљеним члановима исте жанровске категорије којој припадају и поеме.

Следећи аспект – лирски вербални образац – заузима једнако важно место у категоријалним одликама поеме за децу. Иако се узима као нужни услов приликом њеног одређења, наведени пример поеме *Подвизи дружине 'Пет петлића'* донекле проблематизује такву позицију: прозни пасажу Душана Матића показују да дело не мора у потпуности бити написано у стиху. Са друге стране, постоје и дела која задовољавају многе друге критеријуме, али не и овај. Такав је случај рецимо са римованим причама. Иако није чест обликотворни избор аутора за децу, римована прича је континуално присутна у стваралаштву за децу.<sup>118</sup> Њен књижевногенолошки положај у жанровском систему изразито је комплексан, на шта упућује и Василије Радикић, приметивши да се налазе подједнако и у антологијама поезије и прозе за децу (Радикић 2004: 35). Жанровска хибридна римованих прича понајбоље је илустрована у антологији *Два алава лава* (2003) Душана Поп Ђурђевог, у којој је текст „Лав коме је пукао шав“ Владимира Андрића – првобитно написан у прозном обликотворном обрасцу – претрпео графичко преобликовање и објављен у форми поеме (в. Ђурђевог 2003). Радикић стога у свом

<sup>117</sup> Одлучивши се да *Плави чуперак* Мирослава Антића и *Детињство после рата* Милована Витезовића не уврсти у антологију, упркос чињеници да обе песничке збирке имају, попут *Вукове азбуке*, заједничког „актера“ који окупља појединачне текстове, Слободан Ж. Марковић враћа елемент арбитрарности у своју жанровску класификацију.

<sup>118</sup> Римоване приче су писали значајни аутори током целог XX века: Брана Цветковић, Драган Кулићан и Владимир Андрић.

раду „Римована прича за децу“ настоји да објасни присуство овог жанровског феномена у књижевности. Питајући се због чега писци „један римовани исказ и графички не преломе као песму и тако га читаоцу презентирају као дужу песничку форму – поему, која је, иначе, честа и легитимна у књижевности за децу“, он закључује да аутори препознају инхерентне стваралачке подстицаје у прози, коју „не обележава недостатак риме, већ начело конструкције прозног текста, чији је ритам резултат његове синтаксичке структуре“, те да се на основу тога може „закључити да су аутори, какав је Брана Цветковић сасвим изоштрено осећали да су њихове римоване приче – суштински проза, а не поезија (36–37). Наизглед јасно аргументована дистинктивна карактеристика постаје проблематична већ у наредном пасусу:

Пре свега, у Браниним причама битни унутрашњи чиниоци класичне прозне приповедне структуре су изразити – разуђена фабула, сложена композиција, проифилисани јунаци, развијени дијалози, наглашеност заплета и разрешења (37).

У Радикићевим коментарима сасвим лако се могу препознати рефлексии књижевногенолошких тврдњи из поговора *Антологије српске поеме за децу* Слободана Ж. Марковића.<sup>119</sup> Готово све наведене одлике употребљава и Марковић приликом одређења поеме за децу. Да је реч о начелној немогућности да се два обликотворна модела препознају као чисто и целовито дефинисани жанрови потврђује Радикићев коментар о делима Драгана Кулићана: „Кулићан пише и дуже песничке форме, наративне песме, које су веома блиске његовим римованим причама, али су графички преломљене у форми стиха“ (38). Оваквим закључком почетна премиса о изоштреном осећају да су „римоване приче – суштински проза, а не поезија“ бива неодржива, а Поп Ђурђево антологичарско огрешење о текстовни интегритет Андрићевог „Лава којем је пукао шав“ постаје јасан аргумент жанровске сличности између римоване приче и поеме. У светлу прототипске теорије може се рећи да дела која су традиционално одређена као римоване приче – с обзиром на то да деле низ заједничких карактеристика са приповедањима у стиху – представљају ободне или *периферне чланове* жанровског скупа у који убрајамо поеме. Такође, показује се да лирски вербални облик није нужно обележје у улози нужног категоријалног атрибута.

Једна од битних морфолошких карактеристика у наративној организацији поема је и позиција из које се приповеда. Поетски садржај може бити приповедан из позиције хетеродијегетичког или хомодијегетичког лирског наратора, а у зависности од ауторовог избора омогућује се широк опсег обликотворних могућности. У погледу конкретних поема, доминантно је заступљена позиција надређеног лирског приповедача који је ван света дела и сходно томе не учествује у димензији догађајности. Унутар таквог модела може се препознати више начина реализације хетеродијегетичког наратора, у зависности од тога да ли тежи објективном и непосредном приповедању или се пак свесно опредељује да посредством коментара даје свој суд о дешавањима која описује. Појачана субјективност надређеног лирског гласа најчешће се уочава у пружању судова о јунацима и њиховим подухватима, па је самим тим често у служби додатне карактеризације јунака: таква је рецимо улога рефренске строфе у поеми *Сан и јава храброг Коче*. Аутори поема понекад прибегавају и наративним поступцима карактеристичним за реалистичку традицију, па се као приповедни поступак може јавити техника сказа, рецимо у *Фењеру Стојадина Анђелковића* Добрице Ерића и „Мјесецу и његовој баки“ Бранка Ћопића. Приповедни коментари лирског наратора неретко наглашавају идеолошку или експлицитнопоетичку позицију аутора, а на основу њих се најбоље уочава присуство, односно одсуство педагошких тенденција. Са друге стране, у наративној организацији нешто мањег броја поема примећује се присуство хомодијегетичког приповедача. Морфолошке импликације оваквог решења подразумевају појачану динамику:

---

<sup>119</sup> Чак се и поема одређује дословно преузетом синтагмом „дужа песничка форма“.

овакав концепт слаби поузданост у исприповедано, па се неретко користи у тематизовању наратива са обележјем фантастике.

Тања Поповић у својој студији о романтичарској поеми посебну пажњу посветила је лирском јунаку. Прихватајући став Виктора Жирмунског да је јунак „центрипетална сила“ романтичарске поеме, ауторка *Српске романтичарске поеме* јунаку даје повлашћено, облигаторно место у распознавању овог жанра:

Њу [поему] пре свега чини сама прича, која се усредсређује око главног јунака, његових унутрашњих доживљаја који доминирају радњом, одређују фабулу и саму поставку радње, и уз то, помоћу емотивног поистовећивања као да постају лирски израз песниковог унутрашњег живота (Поповић 1999: 31).

Избор јунака у поемама за децу једнако је разнолик и отвара могућности за најразнороднија обликотворна решења. Агенци наративног материјала може бити један или више јунака. Не улазећи у подробнију анализу типова јунака унутар поменутих категорија, навешћемо примере који подупиру наведену тврдњу. Дела са једним доминантним носиоцем радње, било да је и сâм наратор поеме или су догађаји у вези са њим праћени гласом лирског приповедача, јесу најбројнија. У њих би спадале поеме: *Сан и јава храброг Коче* и *Момак и по хоћу да будем* Александра Вуча, *Бајка о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца, *Златни лептир* Десанке Максимовић, *Пустоловине једног зрна кафе* Дејана Алексића, „Плави кит“ Арсена Диклића, *Гурије* Стевана Раичковића, *Мјесец и његова бака* Бранка Ћопића и многе друге.

Поеме са више јунака пак могу бити реализоване на различите начине, али је свакако најучесталији модел са јуначком дружином. Аналогне романима дечје дружине, овакве поеме најчешће приказују вршњачке односе међу јунацима сличног узраста, чије су карактерне особине, премда разнолике, међусобно комплементарне, па би се могло рећи да се дружина може третирати и као специфични колективни јунак у њеном наративном ткиву. Удруживање зарад заједничког подухвата јуначке дружине тематизоване су у Вучовим *Подвизима 'Пет петлића'*, Ерићевој *Долини сунцокрета* или Тартаљиној *Гусарској дружини*.

Последња заједничка жанровска карактеристика односи се на начин организовања сижера. Иако спада у превасходно формално решење, највећи број наратива подељен је на мање целине. Реч је о типу формалне схематизације текста најчешће присутном у обимнијим поемама, где вишеепизодична фабула захтева сегментирање садржаја.

Не прибегавајући конкретном књижевноуметничком делу које би послужило као прототипски модел поеме за децу, већ жанровској концептуализацији заснованој на широком корпусу поетских текстова чије је основно обликотворно својство одређено као приповедање у стиху, идеални прототипски модел може бити формиран према следећим карактеристикама: наративности, лирском вербалном обрасцу, фикционалности, смештању једног или више лирских јунака у његово средиште, рашчлањавању сижера на мање целине или певања.

Према овоме, прототипска поема би требало да представља *књижевноуметнички наративни текст преодминантно у форми стиха, који је најчешће фикционалан, не претендујући нужно на „истинитост“ или фактуалност свог садржаја, и који у својој наративној фактури (која може бити организована на мање целине) следи кретање лирског/лирских јунака чији поступци и деловања могу бити коментарисани из позиције надређеног лирског наратора или пак самог јунака*. Ова обележја се, у складу са прототипском категоризацијом, не могу третирати као облигаторна – осим наративности, јер текстови без сижерне организације не припадају наративној поезији, па самим тим ни поеме – као нужни и есенцијални део инваријатног жанровског идентитета поеме, већ као прототипски сет карактеристика са којима други текстови могу имати више или мање сличности. Такође, овако

схваћен прототипски облик поеме не имплицира његову естетску вредност – текстови који садрже мањи број обележја могу бити и, естетски гледано, уметничка дела веће вредности.

Оваква књижевногенолошка концептуализација дозвољава да се у шире обухваћеном корпусу препознају литерарни текстови који деле одређене карактеристике творењем мреже „породичних“ сличности. У тако формираном скупу могу се препознати *централни, секундарни и периферни жанровски чланови*. Првом би одговарале поеме у ужем смислу, које не интерферирају са карактеристикама других жанрова; други модел би управо подразумевао усвајање обликотворних принципа других жанрова, попут бајке или басне, а трећи модел би заузимао ободне просторе поеме за децу услед дубљег „закорачења“ у друге жанровске категорије.

### Централни чланови: поема у ужем смислу

Поемом у ужем смислу називамо дела која имају највећи број заједничких карактеристика описаних претходно наведеном прототипском концептуализацијом. Истовремено, оне деле најмање одлика са другим жанровима. Из таквог односа произилази њихова прототипичност и позиционираност у средишњем делу жанровског скупа. Међутим, таква позиција не имплицира обликотворну једнообразност поема за децу у ужем смислу – реч је само о морфолошком карактеру који подразумева највећи број заједничких карактеристика, док је сâм начин моделовања поетског света оваквих поема за децу, разуме се, изразито разнолик. Аутори у овим делима полазе од разноврсних стваралачких принципа и подстицаја: од различитих типова мотивације, избора јунака, присуства или одсуства лирског наратора, врло разноврсног хронотопа и слично. Даље гранање оваквог жанровског обрасца стога је у тесној вези са индивидуалним поетичким оријентацијама песника, као и са ширим књижевноисторијским околностима у којима стварају. С обзиром на то да ће поетички аспекти поема за децу у српској књижевности XX и XXI века у дијахронијској равни бити тема наредног поглавља, у овом делу биће речи о, начелно, најфреквентнијим морфолошким обрасцима.

Тематска разноврсност поема – колико дозвољава природа литературе намењене млађем читаоцу – протеже се на већину препознатљивих топоса књижевности за децу: тематизација различитих фаза одрастања (*Долина сунцокрета* Добрице Ерића), однос деце и одраслих („Мати“ Мире Алечковић, *Подвизи дружине 'Пет петлића'* Александра Вуча), живот деце у урбаној и сеоској средини (*Вашар у Тополи* Добрице Ерића), идилично-пасторалну слику света (*Гурије* Стевана Раичковића) или сваковрсне пустоловине (*Сан и јава храброг Коче А. Вуча, Гусарска дружина* Гвида Тартаље) итд. Опредељење за конкретни вид мотивације у битној мери детерминише поетски свет дела. У начелу, можемо говорити о основној подели на реалистичну и натприродну или фантастичну мотивацију.<sup>120</sup> Избор овог модела у служби је организовања „начин[а] на који је стварност као вид тематске подлоге третирана у књижевном делу“ (Пијановић 2005: 31). Дела могу имати у потпуности реалистичку концепцију, подражавајући у већој или мањој мери догађаје из стварности. Њихов број је значајно мањи у односу на дела са фантастичном мотивиком. Избор чисте стварносне фактуре карактерише дела којима се настоје тематизовати тешка искуства одрастања, било да

<sup>120</sup> Избор првог појма („натприродно“) омогућава већу прецизност будући да се овај вид мотивације може додатно разложити на више типова. Следећи типологију фантастичне књижевности Цветана Тодорова, можемо распознати три подтипа фантастичног: чудно, чудесно и фантастично. Овим типовима придружује се и четврти – алегоричност – који само наизглед спада у фантастичну књижевност јер подразумева да се читањем „откључава“ пренесени смисао и тиме укине фантастични карактер текста (в. Тодоров 2010), а истодобно се може говорити и о ониричкој фантастици итд. Такође, сваки од наведених модуса има своје место у поемама за децу и уметничком обликовању њиховог поетског света.

је реч о лиминалним тачкама сазревања појединца (*Торта са пет спратова* Добрице Ерића) или његовој суровости (*Звездане баладе* Мире Алечковић). Екстензивност приповедног потенцијала поеме такође дозвољава да се у широким замасима миметички упризори слика колектива. Праћење јунака кроз вишеепизодични сиже поеме обезбеђује довољно простора да се представи менталитет заједнице, као у случају *Вашара у Тополи* Добрице Ерића.

У погледу продуктивности, врхунац реалистичке схематизације са великим уделом миметичности поема за децу достиже непосредно након Другог светског рата. Идеолошки назори соцреалистичке књижевности захтевали су да у наративно ткиво поеме за децу буде интегрисан „стварносни“ садржај који би погодовао инструментализованој функцији књижевности и послужио као средство у пружању жељене слике света. Међу поемама насталим у овом периоду могу се препознати два крупнија тематска блока. Први у средиште догађајности смешта искуство народноослободилачке борбе, најчешће из визуре дечјих јунака–хероја (Ћопићеве поеме *Вјечити стражар* и *Сто вукова и један реп* и *Звездане баладе* Мире Алечковић) и други, формиран на трагу опште поетичке парадигме „пругашко-кубикашке“ поезије, у ком се описују подухвати младих пролетера у радним акцијама и другим видовима деловања у изградњи новог друштва (*Река помоћница* Десанке Максимовић, *Поема о прузи* Гвида Тартаље, *Мали Риста тракториста* Арсена Диклића и др.). Напоредо са њима, у послератном периоду се развијају поеме под све снажнијим утицајем „наглашеног егзотизма“ у тадашњој периодици (Опачић 2013: 6–7). Фасцинација далеким земљама и културама – иако у бити социјалистички идеологизована – обогаћује тематско-мотивски регистар поеме. Додатно подстакнуте авангардним стваралачким исходиштима оличеним у Вучовој поеми *Сан и јава храброг Коче*, послератни текстови тематизују просторе под опресијом колонијалних сила и деструктивним утицајем капитализма (*Лалај Бао* Бранка Ћопића).

Књижевноисторијски посматрано, продор фантастике обезбеђују поетичке промене неколико година након Другог светског рата. На таласу ширих социокултурних промена, долази до промене и у поетичкој парадигми литературе за децу. Следствено томе, међу поемама централног типа јављају се и они примери који обогаћују реалистички оквир инкорпорацијом фантастичних елемената. Миметизација стварности у таквим примерима остаје фундаментално обележје поетског света, а уношењем фантастике постижу се различити ефекти, најчешће у служби апотеозе детињства и дечјег доживљаја света. Излазак из детињства може бити представљен као улазак у свет стварности – као у *Долини сунцокрета* Добрице Ерића – у ком нема места разузданој дечјој убрзиљи и инфантилном доживљају света. Фантастични садржаји могу заузимати и централно место у наративном склопу текста, док његове ободне уоквирује свет реалности (*Градић Јеленгај* Душана Костића), а посебно место у моделима обликовања заузима у учешће ониричке фантастике, чијим се посредством отварају могућности разноврсних видова нарације, понајвише авантуристичког (*Сан и јава храброг Коче* Александра Вуча, „Чика с брадом“ Арсена Диклића).

Определење за неки од типова мотивације детерминише и могућности у избору јунака поема. Учешће фантастике дозвољава увођење антропоморфизованих животињских ликова или чак апстрактних појава и предмета (*Пустоловине једног зрна кафе* Дејана Алексића прате доживљаје кафеног зрна, у *Бајци о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца главни јунак је смрт, а у *Теглећој срећи* Попа Д. Ђурђева – тегла), потом фантастичних бића из митологије, народне или популарне културе итд. У том смислу, поема показује најшири обликотворни потенцијал којим прати све шире поетичке обрасце књижевности за децу XX и XXI века. Наративни материјал може бити и деривирани из историјске грађе, па се историјски (или пак неисторијски) ликови могу инкорпорирати у такав садржај. У неким случајевима сам наслов може бити иронично интониран: *Мрњавчевићи* Попа Д. Ђурђева већ по првим стиховима изневеравају читаочев хоризонт очекивања, разоткривајући да је у наслову – упркос

првобитној асоцијацији на презиме средњовековне српске породице – спретно уткана оноματοпејска реч, те да су јунаци поеме мачке, а не људи.

Велики број поема у српској књижевности за децу позива се на читаочево препознавање „дуплог дна“. Двоструки смисао текста понајвише се остварује кроз алегоријску раван у ком се „иза“ имагинарног универзума поеме препознаје стваран свет. Поједине поеме написане су у духу андерсеновски обликоване параболичне приче. У овом погледу, понајвише се истичу поеме Дејана Алексића *Нежна песма о нежном ветру Дуволубу* и *Пустоловине једног зрна кафе*, испод чијих се хуморно интонираних антропоморфизованих слика света раскрива сложени, готово метафизички смисао постојања савременог човека у друштву. Елементи сатире једнако бивају инкорпорирани у поетске светове поема за децу, рецимо у *Цару пчелару* Добрице Ерића.

Напослетку, поеме у ужем смислу неретко подразумевају учешће лирског наратора. Највећи број текстова испеван је из позиције надређеног лирског гласа који није директни учесник наратије. Хетеродијегетичка приповедна инстанца поеме учествује у организацији њеног фабулативног тока на више начина: као непосредни посматрач (*Вашир у Тополи*), објективни и неименовани лирски приповедач (*Сан и јава Храброг Коче*, *Божјића прича* Дејана Алексића, *Гурије* Стевана Раичковића) или као преносилац приповести који симулира усмену говорну ситуацију и ствара илузију истинитости (*Бајка о смрти*). Овакав концепт неретко подразумева и укључивање приповедних коментара који ближе одређују релације међу јунацима (нпр. коментари лирског наратора у Ерићевим поемама), учествују у карактеризацији јунака (рефрен у поеми *Сан и јава храброг Коче*), а понегде иступају као повлашћени лирски глас којим се сумира идејни аспект текста (какав је случај са последњим стиховима поеме *Подвизи дружине 'Пет петлића'*). Приповедни гласови у резонанци су са идеолошким тенденцијама имплицитног аутора, па се у наративној матрици може распознати окренутост ка конкретној идеолошкој парадигми или став према педагогизму у књижевности за децу. Прилично честа појава подразумева да се у лирском наратору препозна глас одраслог – који се не разоткрива само „вишком искуства“ са којим приповеда – већ и на основу конкретних структуралних елемената текста. Примера ради, присуство наратора који посредује између наратора и читалаца (*Гурије*), најчешће манифестован кроз апострофу детета или деце, у циљу успостављања дистинкције одрасли–дете.

Иако је поменути пример лирског гласа доминантан, јављају се и текстови у којима је заступљено хомодијегетичко приповедање. Лирски наратор уједно је и јунак поеме и самим тим активни учесник у фабули текста. Такав одабир условљава и динамику текста; приповедани догађај је, будући ближи јунаку, драматичнији и укључује афективне коментаре јунака/наратора, какав је случај са поемама *Плави кит* Арсена Диклића, *Друга страна ветра* Мирослава Антића или *Момак и по хоћу да будем* Александра Вуча. Приближавање визури јунака подразумева и нижи удео објективности испеваног. Поеме у првом лицу неретко подразумевају непоузданог лирског приповедача – у фабулу је утиснут и доживљај самог наратора.

### **Секундарни чланови: поема „у савезу“ са другим жанровским моделима**

Другу скупину према изабраној жанровској декрипцији представљају текстови чији се обликотворни образац у појединим аспектима приближава или чак укршта са другим жанровским модалитетима. Нивои интерференције међу њима могу бити различити, али их све суштински одликује тешње ослањање на морфолошке карактеристике поеме. Будући да прототипски модел дозвољава ову врсту прекорачења, односно укрштања творбених модела, о оваквим текстовима можемо говорити као о непрототипским или секундарним члановима

жанровске категорије. Такав концепт омогућава препознавање узајамних сличности између текстова.<sup>121</sup>

Један од најчешћих жанровских концепата у овом подскупу подразумева дела која усвајају морфолошке карактеристике из усмених жанрова. Стваралачки подстицаји базирани на преобликовању и инкорпорацији усмене књижевности представљају тенденцију модерног стваралаштва за децу. Премда се може сматрати сталним избором песништва за децу од Змаја наовамо – пуна вредност овог књижевног поступка отпочиње са послератном расправом о статусу бајке. На трагу закључака тих полемика формираће се плодотворан стваралачки модел чији ће уметнички потенцијал бити сублимисан у песничким делима најзначајнијих писаца за децу XX века: Душана Радовића, Љубивоја Ршумовића, а у домену поеме најпре код Бранка Ћопића, али и других аутора, Воје Царића, Јована Алексића, Десанке Максимовић, па и песника у XXI веку, попут Дејана Алексића, Попа Д. Ђурђева, Милице Бакрач и др. У домену поема, прожимање поетске структуре елементима усмених жанрова може бити остварено на вишеструке начине.

Летимичним погледом на наслове многих поема може се приметити тенденција да се поетски свет квалификује као *бајковит* или *баснолик*. Аутори у великој мери бирају насловесинтагме у којима се прецизира или упућује на жанровски карактер дела. Најчешћи избор подразумева конструкција „бајка/басна о (нечему)“ која би читаоцу требало да послужи као жанровски маркер и „позив“ на специфично читање дела и разумевање његовог уметничког света. Атрибуирање жанровског одређења кроз наслов дела не подразумева нужно ослањање на њега у оној мери која би подразумевала доследно инкорпорирање конкретних наративних образаца, као што и одсуство оваквог типа наслова не искључује могућност да се у приповедном свету дела не разазнају обрасци других жанровских концепција.<sup>122</sup> Избор оваквог наслова<sup>123</sup> заправо је најчешће у служби подешавања модуса рецепције, па се читаоцу наговештава о каквој приповести ће бити реч. Ипак, примена оваквог поступка није једнолична јер може послужити као својеврстан песнички трик у служби поигравања са хоризонтом очекивања читаоца. Изневерено очекивање карактеристичних обележја жанра може бити врло разнородно: кроз благо дестабилизовање препознатљивих одлика, потпуно деструирање жанровског обрасца, пародијско поигравање са њим итд.

Инкорпорација бајковних елемената може бити изразито разнолика. Најчешће се уочава тенденција ка уношењу препознатљивих морфолошких обележја усмене бајке: неодређеног хронотопа, категорије натприродног/чудесног, типских ликова и стереотипних почетака и крајева. У српској књижевности за децу овакав стваралачки принцип највећи уметнички домет достиже у збирци *Чаробна шума* Бранка Ћопића. Аутор ће збирци и сâм приписати овакав структурални карактер, напоменувши да се читалац упознаје са „збирком поема написаних према народним бајкама“ (Ћопић 1978: 6). Вантекстуални податак се потврђује и кроз конкретне текстове унутар збирке. Примера ради, фабула „Мјесеца и његове баке“ реализована је у карактеристичном, бајковно реализованом топосу шуме, а у основи антропоморфизованог главног јунака назире се трагови ликова из митолошких народних песама.

---

<sup>121</sup> Додатно, увођењем градијентности у посматрању чланова жанровског скупа суспендује се класични књижевногенолошки императив „чистих граница“. Морфолошка разуђеност поеме би такву методолошку поставку – уколико се не би увело „степеновање“ појединачних жанровских објеката – приморала да потражи решење у виду конструисања непрегледног низа жанровских скупова, потом подскупова и морфолошких изузетака.

<sup>122</sup> У наративној линији Вучових *Подвига* која прати Мирино избављење из института, може се, рецимо, препознати наговештај бајковне теме о јунаковој потрази и спасењу принцезе.

<sup>123</sup> Жанровски маркер некада може бити пребачен и у поднаслов дела, рецимо у случају *Жапца Мувограпца* Селимира В. Милосављевића, у чијем поднаслову стоји „бајка у стиху“.

У наративно ткиво поеме могу бити уткани и бајковни елементи посредовани из домена ауторске бајке. Ослобођени формулативних матрица усмене књижевности, писци уметничке бајке у различитој мери модификују морфолошки нормативне елементе народне бајке. Такви поступци упризорени су и у појединим поемама, што је рецимо случај са *Царом пчеларом* Добрице Ерића, у којој се уочава одјек Андерсенове бајке сатире „Царево ново одело“.

Присаједињење жанровских карактеристика поеме за децу може бити деривирано и из других усмених облика. Један од честих поступака представља уношење елемената из народне приче о животињама. Као илустративан пример може послужити поема *Јежева кућа* Бранка Ћопића. Текст ове поеме показује како један усменокњижевни жанр може стајати у самој наративној основи; *Јежева кућа* је, морфолошки гледано, настала на трагу приче о животињама. Реч је вишеепизодичној стихованој нарацији развијеног фабуларног тока у којој се дају препознати сужејни обрасци народне приче о животињама: постепено увођење ликова, уланчавање радње удруживањем ликова животиња, присуство хумора, развијена фабула итд. Бранко Ћопић на трагу постојећег усменог жанра креира особени литерарни свет у ком се наведена матрица јавља само као основни механизам, обогаћујући га бројним елементима које народна прича о животињама не поседује, а одликују поему за децу (транспоноване нарације у лирски вербални модус, одступање од формулативних начела усмене књижевности, сложена карактеризација ликова, инкорпорирање микрожанрова унутар текста итд.). Реч је, сходно томе, о стваралачком односу према усменом наслеђу, а не о пукој литераризацији фолклорног жанра. Међутим, има и случајева у којима се готово у целости преузима основица приче о животињама: Ћопићев „Пијетао и мачак“ врло доследно прати постојећи наратив, прилагођавајући га сопственом поетичком изразу (Шаранчић Чутура: 2019).

Жанровско исходиште у поемама за децу могу бити и елементи других усмених облика, попут басне и предања. У првом случају, примећује се придруживање животињских ликова у којима се, најчешће у финалном делу текста, препознаје димензија људског, па текст у целости фигурира као алегорички. Такви примери су, управо због своје иманентне дидактичности, међу најпопуларнијим жанровским модалитетима послератног периода: своју „поемизацију“ доживљава басна о цврчку и мраву (*Судбина лењог свирца* Слободана Марковића), а неки песници креирају аутентичан „баснолики“ свет, попут Јована Алексића (*Прича цврчка пољотрчка*) и Бранка Лазаревића (*Врапци у градини*). У другом се пак преузимају приповедне стратегије блиске предањима: било у форми мемората или фабулата, у наративу се препознају типична обележја предања: приповедање о натприродним догађајима у које би требало поверовати, фолклорна слика света, укључујући јунаке, типичан хронотоп – карактеристично за Ерићеву поему *Фењер Стојадина Анђелковића*.

## **Периферни чланови: поеме на ивици жанровског скупа**

На „нејасним“ границама жанра налазе се дела која не само да интерферирају са другим облицима већ им је и жанровска аутономија угрожена изостанком појединих карактеристика прототипске концептуализације. Њихова другачија формална решења осетније их приближавају другим жанровима. Управо стога ова дела попуњавају простор на граници скупова генолошких концептуализација: у њих, у овом случају, убрајамо римоване приче и поједине песничке збирке/циклусе.

Иако представља константан избор у писању за децу током целог XX века, римована проза спада међу најређе биране жанровске моделе. Морфолошка посебност ових дела донекле прати стваралачке импулсе књижевности за децу, па се може рећи да „римована проза (...) можда најпотпуније репрезентује слободнији, неконвенционалан однос према жанровским и генолошким границама текста унутар наивне књижевности“ (Опачић 2018: 39). Сасвим је



сигурно да жанровски (и родовски) укрштају у римованој прози опстају захваљујући природи читаоца којем су намењени. Обједињавањем лирских и епских елемената формира се јединствен амалгам у ком су садржани превасходно они чиниоци којима млади читаоци инклинирају. Приповест римованих прича предочена је у лирском маниру, римована је, прожета фигурама понављања, неретко је певљива – најпре због репетитивности у приповеданим епизодама – али и довољно садржајне и динамичне догађајности. Мада у српској науци о књижевности није одвише писано о овој генолошкој појави, Василије Радкић даје неколико важних напомена о потенцијалним разлозима њеног настанка:

Римована прича, наиме, сведочи о генези приповедног жанра у српској књижевности за децу. Она се јавља у време конституисања приче за децу: у том смислу, римована прича је у Цветковићевом случају била, с једне стране, елемент неиздиференцираности два жанра, али, истовремено, и део стилско-језичког поступка, који се као својеврсна потпора преузима из поезије да би се и на тај начин један мање развијени жанр оснажио и увео у књижевност за децу (Радкић 2004: 44).

Из Радкићевог коментара би се могло закључити да Цветковић посеже за овим необичним обликотворним обрасцем са циљем афирмисања приповедне прозе у наивној књижевности. Премда би се Цветковићевом делу таква улога предводника жанра приче могла приписати тек са доста слободе (јер она свакако постоји још од Змаја), његова генолошка „неиздиференцираност“ несумњиво потврђује фундаменталну кохезивност епског и лирског начела у стваралаштву за децу. Ако би у римованој прози требало трагати за тачкама жанровских промена у дијахронијској равни, онда би најпре требало поћи од питања *шта овакав модел пружа*. У том смислу, Радкић врло добро препознаје разлоге његовог учешћа у пољу књижевности за децу, напоменувши да сваки од аутора (Брана Цветковић, Драган Кулићан и Владимир Андрић) користи облик римоване приче као најпогоднији израз за сопствене поетичке напоре. Примера ради, Андрићеви текстови фигурирају као својеврстан пародијски отклон од традиционалних приповедних поступака у ком се, на трагу пострадавићевске поетичке линије, „рима користи као једно од средстава за рушење и иновирање традиционалних нарацијских канона“ (Радкић 2004: 44).

Формално решење римованих прича свакако не дозвољава да се о њима говори као о еклатантним примерима поеме. Напротив, у таквом опредељењу може се препознати јасна намера да се текст на изванредан начин *дистанцира* од знатно препознатљивијег модела нарације у стиху. Дакле, реч је о свесном *избору* аутора којим се жели произвести одређени ефекат на читаоца. У случају прича Владимира Андрића такав избор омогућује стварање иронијског отклона створеном у нескладу између начина на који се приповеда и како је исприповедано представљено. Жанровски искорак је овде, сходно томе, стваралачки поступак и својеврсно средство посредовања између читаоца и текста.

Онеобичавање препознатљивих и читалачким навикама петрификованих морфолошких схема у функцији провоцирања читаоцевих претпоставки о жанру може бити остварено на вишеструке начине.

У настојању да легитимизује свој избор у *Антологији српске поеме за децу*, Слободан Ж. Марковић ће указати на морфолошку блискост поема и песничких збирки, односно циклуса. Међутим, њихови разнородни модели обликовања тешко да допуштају такву начелно генерализацију. Интегративни чиниоци лирских циклуса и збирки могу бити веома различити. Појединачни текстови тако могу бити окупљени око јединствене тематско-мотивске матрице, формалним јединством (рецимо, збирке сонета), јединственим лирским гласом у свим песмама итд. Морфолошки гледано, ова обележја се могу, али и не морају подударати са мрежом заједничких карактеристика приписаних поеми. Па ипак, приметно је да се поједина песничка дела, првобитно именована као збирке песама значајно приближавају жанру поеме. То је нарочито видљиво у оним делима у којима је песнички фокус усмерен на

једном лику, а појединачне песме – посматране у целини – наликују песничком животопису. Управо у том смислу збирка или циклус могу се сматрати периферним члановима поеме. Оправданост овакве жанровске концептуализације добро илуструју *Авантуре Краљевића Марка* (2012) Бранка Стевановића.

Реч је о књизи која хуморно интонирано прати живот најпознатијег јунака српске народне епике. Према томе, сви појединачни текстови обједињени су једним лирским јунаком који је у њиховом средишту и фигурира као „центрипетална сила“ целине. Начин организације песама остварен је по принципу *ab ovo* – јунаков животопис дат је од рођења до смрти, махом кроз тематизацију општих места Маркове епске биографије. На тај начин, наративно ткиво књиге дозвољава подробну карактеризацију јунака. Једнако важан аргумент морфолошке блискости *Авантура* почива на начину на који се књига у целости чита. Свака наредна лирска целина подупире вид читања који је заснован на сукцесивном праћењу јунаковог живота: уводна песма „Занимање Марка Краљевића“ духовито описује његово рођење, потом следе оне које тематизују његово детињство („Марково прво јунаштво“, „Марко пије кроз сламчицу млеко“ итд.), затим младост, херојске подвиге („Марко и цар“, „Марко и Муса“) и напослетку смрт („Бој на Ровинама“, „Где је Марко“) (Стевановић 2016). Оваква организација збирке дозвољава сукцесивно читање које захваљујући инхерентном уланчавању пружа јединствену, монолитну наративну линију, а свака засебна песма фигурира као део истог сижеа. У Стевановићевој се књизи уочава још једна жанровска категорија која је ближи поеми. У свим засебним целинама духовите биографије Марка Краљевића распознаје се исти надређени наративни глас. Постмодернистички обликован, лирски наратор континуирано „пресеца“ фабуларни материјал обиљем метафикционалних коментара – рецимо, употребом фусноте као стилског средства и прекорачења традиционалних норматива књижевноуметничког текста.

Напослетку, важно је рећи да се, у складу са премисама прототипског модела, оваквим текстовима не атрибуира „чисто“ чланство жанровској категорији поеме. Као и што је речено, у питању је генолошки ентитет који обитава на самој периферији жанровског скупа. *Авантуре Краљевића Марка*, уз сву морфолошку блискост са поемом, и даље поседују обележја карактеристична за песничке збирке. Најпре, посматране засебно, целине опстају као „песме“ односно засебни текстови: збирка *само* дозвољава да се чита као поема. Додатно, ни у једној лирској целини не постоји „прекорачење“ наратива, односно преливање микротематског језгра из једне у другу песму. Управо овакви обликотворни чиниоци потврђују флуидност жанровског система и немогућност заснивања књижевногенолошког приступа на „чистим“ жанровима.

## ПОЧЕТАК У ЗНАКУ ПРОТЕСТА: ПОЕМЕ ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА ВУЧА

Да би се за људе и за децу направио један бољи ред, који не би био дрворед, калуп, скамлија, 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 (Матић 1933: XI).

Цитирани одломак из предговора Душана Матића, илустратора и коаутора првог издања *Подвига дружине 'Пет петлића'*, умногоме разоткрива поетичко биће Вучовог стваралаштва. Мотив калупа који треба „разбуцати“ – упризорен и у самој поеми у виду реализоване метафоре<sup>124</sup> – добро илуструје и песникову жељу за жанровским разобличавањем текстова за децу, најпре видљиву у раним Вучовим делима, прихваћеним у тренутку објављивања као „живи протест против угњетавања детета“ (Ристић 1972: 221). Премда се неретко генерализује превратничка и радикално другачија позиција Вучовог опуса за децу у односу на његове претходнике, сложена и изразито узвртљожена историја писања (и читања) његовог дела позива да се околности у којима је стварао помније сагледају. Почетна Матићева амбиција о тексту за децу који би „направио један бољи ред“ није моментално остварена у Вучовим делима, што најбоље потврђују текстуалне измене у различитим временима објављивања. Вучово дело, сагледано у свим својим појавностима, испољава упечатљиву хетерогеност. Донекле непостојан, променљив, па чак и контрадикторан поетички идентитет Вучових поема обелодањује разнородне и многоструке тачке пресецања индивидуалних поетичких ставова песника и општих књижевних тенденција међуратног и послератног периода у књижевности за децу, разоткривајући њихово обострано многоличје. Иако му се готово по правилу приписује пресудна улога у „ослобођењу“ и модернизацији наивне књижевности, Вучов утицај се протеже и ка другим стваралачким модалитетима: колико су од проминентног значаја за послератни модернизам били *Подвизи дружине 'Пет петлића'* и *Сан и јава храброг Коче*, толико су за формулисање соцреалистичког поетичког обрасца то били *Титови пионири* – што само показује да је књижевност за децу друге половине XX века највећим делом произишла „из Вучовог шињела“, ма о ком поетичком рукав(ц)у било речи.

О Вучовом делу за децу у науци о књижевности писано је доста. Па ипак, рекло би се да је његовом делу посвећено мање пажње – сразмерно значају који му је приписан – него што би се могло очекивати. Сложена рецепција Вучовог дела у знаку је осциловања друштвеноисторијског кода српске културе XX века, па се донекле може посматрати као својеврстан лакмус папир српске књижевности за децу, на основу ког се смењивања њених доминантних светоназора разазнају или јасније указују.<sup>125</sup> Питања жанровског избора и обликотворних решења у Вучовом опусу, са друге стране, ретко су били предмет научне

<sup>124</sup> Налик Домановићевој „Данги“, у којој се становницима удаљене земље *дословно* удара жиг на чело, у Вучовој поеми часне сестре прете девојчици Мири да ће је сместити у калуп као што то чине у Кини са стопалима девојчица: „Ставићемо те ми целу у калуп, а не као Кинези само ноге својих девојчица. Ми нисмо Кинези, и ти ћеш остати мала и послушна и научићеш најзад триста шест и пет пута пет молитава“ (Вучо 1933: 8/9 – напомена: у издању из 1933. године Матићеве прозни пасажи нису пагинисани, па ће из тог разлога бити навођени бројеви страница између којих се налазе).

<sup>125</sup> За разлику од жанровског, поједини аспекти Вучовог дела досад су били у већем фокусу књижевнонаучне мисли. Понајвише пажње посвећено је његовом односу према надреалистичком наслеђу (в. Тахмишчић 1971: 111–124; Пражић 2002: 51–133; Огњановић 1978: 77–100; Вуковић 1984: 100–117; Марјановић 1998: 70–89; Љуштановић 2009: 72–82, 154–167). Једнако важни су радови посвећени осветљавању других елемената Вучове поетике: текстолошком приступу поемама (Панић Мараш 2019), културолошком аспекту проучавања (Мијић Немет 2016: 3–19) или њеној визуелно-графичкој димензији (Тропин 2015: 319–330), али и о статусу Вучовог (и уопште авангардног) песништва у контексту поезије за децу (Марковић 2020), те његовом утицају на даље њене токове (Радикић 2001: 12–14).

анализе. Сходно томе, превасходни задатак којим би се овај аспект подробније сагледао подразумевао би изналагање одговора на питање – *због чега се Александар Вучо опредељује за поеме?*

Петрификација поезије за децу у првим деценијама XX века резултат је епигонског истрајавања на стваралачким исходима традиционалног модела, формираног и сублимираног у Змајевом песничком изразу, а први искорак из таквог уметничког затишја отпочиње са продором авангардних тенденција у поље наивне књижевности. Вучов улазак у простор запарложене и инертне тадашње књижевности за децу није усамљен: уз полемичке написе и преводилачки рад Станислава Винавера, у расправу о питању статуса и природе књижевности за децу укључују се и Вучови надреалистички саборци, Марко Ристић и Душан Матић.<sup>126</sup> Однос Вуча и њих у бити је симбиотски – здружени, Винавер, Ристић и Матић у књижевној јавности обезбеђују критичко-вредносну евалуацију Вучових дела, док сâм песник пружа конкретну легитимизацију њихових пролегомена за будућу наивну поезију.

Пре објављивања поема за децу, Вучо у српску књижевност улази са делима за одрасле. У надреалистичком (анти)роману *Корен вида* (1928) Вучо увелико преиспитује генеричке домете традиционалног романа. Вучо га одређује као „поему у прози коју сам под етикетом романа објавио још 1928. године“ (Вучо 1978: 1), а у таквом обликотворном решењу Биљана Андоновска продор лирског начела тумачи као „поетички вектор дубље жанровске хибридикације“ (Андоновска 2017: 163). И у другим метажанровским проценама овог романа постоје осетна разилажења: Ханифа Капицић Османагић га тумачи као поему у прози, док је за Станка Кораћа „ни поема ни роман, а може бити и једно и друго; њена структура је на граници романа и на граници поеме“ (нав. према Андоновска 2017: 129). Иако питања жанровске посебности *Корена вида* нису у примарном истраживачком пољу ове студије, сâма чињеница да се у Вучовом раном делу уочава процес „поемизације“ романескне форме дозвољава саодношавања његових дела за децу и одрасле. Кораћева жанровска дескрипција својом екстензивношћу дозвољава (па и афирмише) прекорачења традиционалних модела: истакнувши да *Корен вида* може бити „и једно и друго“, односно *и* поема *и* роман, она највише гравитира ка прототипској концепцији „нејасних концепата“. Тенденција ка дестабилизацији класичног модела романа своје утемељење има у надреалистичком анимозитету према овом жанру. Доживљаван као „типичан пример Литературе (грађанске) институције и њених културних симбола“, надреалисти се оштро супротстављају читалачком конформизму који га одликује (77). Сходно томе, Вучова разградња и реконфигурација романескне форме у циљу је провоцирања и шокирања устајале и пасивизирани лагодности читања: *Корен вида* из 1928. позиционира се као преамбула за његова жанровска поигравања у књижевности за децу.

Први стихови Вучових поема објављивани су у *Политици за децу* 1930. године: у тој и наредној години у наставцима биће објављени „Путовања и авантуре храброг Коче“, „Подвизи дружине *Пет петлића*“ и „Полудели бициклет“.<sup>127</sup> Напореда, Вучо пише и обимније лирске

<sup>126</sup> Иако је схватање модерне поезије за децу код Винавера и Ристића унеколико другачије – пре свега због Ристићевог императива о социјалној димензији нове књижевности за децу – оба аутора инсистирају на легитимизацији дечјег доживљаја света који мора бити њено основно и превасходно полазиште.

<sup>127</sup> Све Вучове поеме за децу првобитно су публиковане у дечјој периодици, а тек накнадно у оквиру самосталних издања: *Сан и јава храброг Коче* – првобитно објављена под насловом *Путовања и авантуре храброг Коче* – излази у *Политици за децу* (27. 2. – 21. 8. 1930.), *Подвизи дружине 'Пет петлића'* у истом листу, али под псеудонимом Аскерланд (16. 7. – 15. 10. 1931.), док је „Полудели бициклет“ објављиван, у истом листу, у четири наставка (18. и 25. септембра, 2. и 16. октобра 1930. године (в. Опачић, 2018: 24)). Такође, поема о Кочи доживела је још једну – уз осетне измене – публикацију у периодичи: 1951. године од 10. до 22. броја часописа *Пионири*, под уредништвом Душана Радовића, биће објављена са насловом *Сан и јава храброг Коче*. У даљој анализи наводиће се пре свега завршне верзије свих поема: *Сан и јава храброг Коче* након 1957. године (сва наредна издања штампана су према овој верзији), *Подвизи дружине 'Пет петлића'* из свог најкомплетнијег издања (1933), те *Полудели бициклет* и *Титови пионири* у својим првим, и јединим, издањима (1930, 1945). У компаративним освртима, пак, биће навођена и остала издања Вучових дела.

текстове за одрасле: *Хумор заспало* (1930), *Неменикуће* и *Тирило и Методије* (1932).<sup>128</sup> Сва наведена дела почивају на блиским поетичким образцима:

У њима је раскид с конвенцијама традиционалног песничког језика доведен до крајности. Оне су пуне вербалних досетки, игри речима, каламбура, смелих импровизација, бизарних и вибрантних спојева речи, „изван протектората разума“, како је приметио сам песник (Деретић 2007: 1111).

И сâм песник ће истаћи везе међу њима.<sup>129</sup> Упоришна тачка двеју књижевности за песника надреалистичке провенијенције почива на инфантилизму за којим одрасли појединац трага и враћа му се, а дете га по природи поседује. „Права стварност“ за човека који се – под теретом културе и друштва – удаљио од ње „постоји само у сну и разним халуцинантним стањима, а која преплављује свет детињства“ (Новаковић 2002: 16).

Наравно, у Вучовим поемама за децу ова радикална концепција такође представља „раскид са логоцентризмом песничког говора“ (Радикић 2001: 12), али је значајно питомија и не дозвољава потпуно растакање фабуларног ткива текста.<sup>130</sup> Важно је приметити да је Вучов избор песничке форме у књижевности за децу у дослуху са његовим општим поетичким тенденцијама. Међутим, оно што их превасходно разликује је управо чвршћа фабуларна основа, остварена у асоцијативним, али јасним склоповима наратије, чиме је остварено „пуно уметничко осмишљење свих тих експеримената са смислом и звуком што су претходно били сами себи сврха“ (Деретић 2007: 1112). У овој одлици се можда може назрети и разлог трајности и успеха Вучових поема – *Подвизи*, иако најближи експерименталној и ирационалистичкој парадигми надреалистичке поетике, захваљујући наративном ослонцу опстају као дело које је више од уметничког експеримента, насупрот већини остварења овог књижевног покрета. Слободан Ж. Марковић разлог успеха поеме *Подвизи дружине 'Пет петлића'* управо види у очуваности „логичног тока“ у тексту, као и у песниковом одустајању од радикалних надреалистичких поступака (Марковић 1970: 89, нав. према Љуштановић 2009: 71).

Мимо подстакнутости општим стваралачким тежњама, други разлог Вучовог оваквог жанровског избора у књижевности за децу несумњиво је у вези са простором који му обезбеђује. Дужа песничка форма попут поеме омогућава Вучу да у свој текст инкорпорира јединствену слику света, битно другачију од оне установљене у традиционалној поезији за децу. Ситуирањем фигуре самосталног, побуњеног детета у средиште текста, без гласа ауторитета/одраслог – неизоставног у ранијем песништву – Вучо деструира затечени модел и доводи до растакања традиционалне спреге одрасли–дете. Таквом концепцијом омогућена је слободнија песничка форма и разуђенији наративни образац, а који у новом песничком модусу диктира управо наивна свест упризороног јунака, а не глас педагогије инструментализован

<sup>128</sup> Иако је реч о делима која својом смелом и експерименталном поетском концепцијом репрезентују парадигматска остварења српског надреализма, у овим делима могу се препознати контактна места између Вучове поезије за децу и одрасле. Тачке прожимања видљивије су на тематско-мотивском и идејном плану, а знатно мање у њиховим стилско-изражајним аспектима, с обзиром на то да су они у Вучовом стваралаштву за децу сведенији и прилагођенији претпостављеном читаоцу. Упркос тим разликама, интерпретативни потенцијал ових веза није препознат све до истраживачких напора Бојана Марковића, који у оквиру своје докторске дисертације настоји да испита особености, домете, али и ограничења (нео)авангардне поезије за децу и(ли) одрасле (в. Марковић 2020). С обзиром на то да Вучова дела за одрасле неће бити у фокусу овог рада, о њима ће бити речи само у оној мери у којој се тим путем – а на трагу Марковићевих коментара – могу разоткрити жанровске и поетичке особености Вучових поема за децу.

<sup>129</sup> „Уверен сам да не треба правити разлику између ње [књижевности за децу] и оне која је намењена одраслима. Стваралачке могућности и одговорности идентичне су и у једној и у другој области књижевности“ (Вучо, нав. према Огњановић 1999: 8).

<sup>130</sup> Последицу ублажавања надреалистичког односа према тексту Јован Љуштановић види и у културним променама, будући да настанак поеме коинцидира са процесом социјализације надреалистичког покрета (Љуштановић 2009: 69).

кроз лик одраслог. Оваква диспозиција читава се у наративним фактурама Вучових поема. Примера ради, измењени однос деце и одраслих у *Подвизима* приказан је сукобом два света, реалности и фантастике: „На једној страни [је] суморна реалистичка слика света, а на другој страни свет деце и феномен детињства смештен у само гнездо те стварности“ (Пражић 2002: 57). У приповедном ткиву поеме о Кочи иде се и корак даље: фабула, под узмицањем света одраслих, прераста у преобладајуће ониричко искуство дечака где се реални свет задржава само на првој страници текста. Продор фантастике отвара могућности за нова композициона решења: раскидање узрочно-последичних веза, инкорпорацију алогичних склопова, семантичка затамњења, значењски отворене крајеве, поетску пародију итд.

### Традицијски избор: Керол и Чуковски

Пре но што се наведени аспекти подробније испитају, треба рећи да Вучов жанровски концепт – иако на трагу авангардног антитрадиционализма – није апсолутан. Дајући уметнички легитимитет појединим претходницима, Вучо ће, елиотовски речено, направити своје традицијско упориште, ослањањем на ауторе са којима је поетички компатибилан:

На самом књижевном плану, две поеме су углавном детерминисале прву формацију Вучове дечје поезије: једна прерада са руског (Крокодил) коју је у наставцима објавила Политика, и Арагонов превод (на француски) Carroll-овог Лова на Снарка, „Једне агоније у девет криза“ (Ристић 1972: 223).

Вучово традицијско залеђе у Ристићевом наводу односи се на Луиса Керола (1832–1898), песника који има посебно место у целокупном надреалистичком покрету, и Корнеја Чуковског (1882–1969), руског писца, критичара и преводиоца. Продор Керолових дела у српску јавност наступио је нешто раније, са (слободним) преводима Станислава Винавера, а по својим стваралачким обележјима показују изразиту компатибилност са надреалистичком поетиком, рецимо у погледу употребе нонсенса, асоцијативности, пародије, мотива сна итд. Будући да је на потенцијалне везе двају песника већ указано (в. Богојевић 2010: 45–46), овде ће бити речи само о Кероловим потенцијалним утицајима на морфолошки карактер Вучових поема. У фабулативну окосницу *Подвига* Вучо утискује микротематске јединице из Керолове *Алисе у Земљи чуда*. Ова латентна интертекстуална релација разасута је по целокупној приповедној основици и тиме заправо актуализује читаочеву позицију, а може у већој или мањој мери имати утицај на наративни образац поеме. Примера ради, у једном Матићевом „међучину“ девојчица Мира почиње, налик Алиси, „да расте као кад деца дувају у балон“ (Вучо: 1933: 8/9). Покушај бекства осујећен је бизарном сликом часних сестара које, угризавши је за ногу, успевају да је врате под окриље института. За жанровски карактер Вучових поема, превасходно *Сан и јаву храброг Коче*, ипак је много значајнија Керолова тематизација сна.<sup>131</sup> Фантастика *Алисе у Земљи чуда* смештена је у сáмо композиционо средиште романа, док је на његовим ободима свет реалности. Таквим концептом утире се пут целом једном романескном жанру – фантастичном роману.

Но, оно у чему се Вучово и Керолово дело морфолошки додирују јесте сáм почетак њихових приповести: обе почињу из простора реалности, али тако да су њихове ониричке авантуре *подстакнуте* реалношћу, постајући тиме јединствен генератор снови�љивих

---

<sup>131</sup> Овде наравно није реч о Вучовом преузимању мотива сна, већ о примени конкретног начина инкорпорирања у наративну схему. Сан је за Вучу, као и за све надреалистичке писце, фундаментално поетичко упориште експлоатисано на свим разинама уметничког израза (в. Новаковић 2002: 43–54).

догодовштина. Читајући досадну књигу без икаквих илустрација,<sup>132</sup> Алиса пада у сан. Међутим, она се није намах обрела у новом и непознатом свету. Тај прелазак није нагао, већ се директно ослања на оно што је у последњим тренуцима будности јунакиња опажала, да би се постепено све више удаљавала од њега. У *Кочи* се експлоатише сличан модел: експозиција поеме дата је у виду пролошког првог певања („Једне ноћи“), у ком се читалац упознаје са дечаковом собом.<sup>133</sup> У тренутку падања у сан Коча опажа појавни свет из његовог најближег окружења, а фокус му је усмерен ка трима предметима: чигри, жирафи и слици на зиду. Сва три мотива ће – отргнути од света реалности – постати важни чиниоци у конструисању јунаковог сновиђења.<sup>134</sup> Њихово преобликовање диктира „логика сна“ под чијим се дејством развија неспутани низ асоцијација: чигра ће постати централни мотив поглавља „Моћ чигре“, у исто време фигурирајући као свепрожимајући симбол дечје жеље за игром и маштом; жирафа ће асоцијативно учествовати у конструисању егзотичног хронотопа и ситуација (Африка, сусрет са крокодилем, фатаморгана и др.), док ће слика на зиду Кочином маштању подарити догађајни потенцијал и смисао путовања (дечакова машта слику чамца у мору обогаћује ликом Алија-Балија и његовим вапајем и молбом за помоћ). И док у *Алиси* Керол враћа јунакињу у свет реалности, Вучо допушта могућност *домаштавања* краја, оставивши своје јунаке (и читаоце) у авантури.

Ристићев коментар о утицају Керолове поеме *Лов на Снарка* такође није безразложан, па донекле чуди што се у досадашњим тумачењима Вучовог опуса за децу пренебрегнула ова назначена литерарна релација. Није тешко одгонетнути у чему се за Вуча крије привлачност овог Кероловог дела. Реч је о лирској нарацији која прати неколицину јунака у лов на мистериозно биће по имену Снарк. Авантуристички карактер поеме, међутим, не почива толико на пустоловним догађајима колико на својеврсној *језичкој авантури*. Знатно радикалнији од романа о Алиси, *Лов на Снарка* испеван је у духу нонсенсне поезије. Радикалан однос према језику уочљив је на свим нивоима текста: лексичком, морфолошком и синтаксичком. Вучове поеме за децу нису у знаку тако драстичног односа према језику, али се неки од поступака, попут нонсенсног језика, примењују у појединим делима, рецимо у приказивању папуанског језика.<sup>135</sup>

У погледу обликотворних решења, нарочито је занимљива упоредба *Лова на Снарка* и *Подвига дружине 'Пет петлића'*. Наративна схема обе поеме подређена је групи јунака (десет чланова посаде / пет дечака, петлића), удруженој зарад заједничког циља (лов на Снарка / спасавање девојчице Мире). У оба случаја дата је овлашна карактеризација јуначке дружине: портрети ликова не теже исцрпности, већ се у сведеној, налик кроки техници маркира по која особина чији се комплементарни значај опажа тек на равни колектива. У композиционом смислу, обе поеме почивају на наративној матрици о јуначкој потрази: Керолова дружина креће у потрагу за митским/измишљеним бићем Снарком, а Вучова у спасавање Мире из девојачког института.

Ристићев коментар о утицајима „једн[е] прерад[е] са руског“ открива још једно важно поетичко залеђе Вучове поезије за децу. Реч је о Корнеју Чуковском, реномираном руском песнику за децу, чија су дела стекла завидну популарност и у српској јавности. Док се у написима београдских надреалиста име Луиса Керола јављало знатно фреквентније од

<sup>132</sup> Ова суптилна критика сувопарне дидактичне књижевности биће препозната и у предговору Душана Матића, чиме се пружа додатна легитимизација њихове успоредбе: „Књиге без слика су досадне, каже Алиса из *Чаробне земље*. Књиге са сликама могу бар да се гледају“ (Вучо 1933: XI).

<sup>133</sup> „Крај кревета, на сточићу“/ Поред чигре самовије,/ И жирафе на точкићу,/ Чудну слику Коча крије./“ (Вучо 1963: 53).

<sup>134</sup> Душан Матић у уводу за 6. број часописа *Сведочанства* закључује да „[о]днос између сна и јаве, ониричке и будне мисли, више није однос антагонизма, него однос комплементарности и узајамног прожимања“ (Матић, нав. према Новаковић 2002: 44).

<sup>135</sup> „Еже Нео –/ Ачи Тачи,“ или „Ек-Мек-Кека, Кек-Шек-Чека!“ (Вучо 1963: 76–77).

Чуковског, Вучова дела показују већу окренутост ка руском писцу. Наиме, песник „Крокодила“<sup>136</sup> је могао привући Вучову пажњу низом поетичких обележја: тематизацијом градске средине и урбаног живота, егзотичним просторима, продором колоквијалног језика, тежњом ка пародирању и антидидактичности. Чуковски је својим делима – налик Вучу код нас – отворио нове могућности руске књижевности за децу:

Појавила се дечја поезија, и то је био прави догађај. Брзи стих, промена метара, праскава песма, рефрен – то су били нови звуци. Појавио се управо „Крокодил“ Корнеја Чуковског који је изазвао буку, интересовање, изненађење, као што је случај са новим феноменом књижевности. Непокретну фантазију цвећа које дрхти на слабом ногама заменила је живахна, стварна и бучна фантазија смешних животиња, њихових авантура, изненађујући јунаке и аутора. Књига се отворила ка приказивању улице, саобраћаја, авантуре, карактера (Тињанов 1977).<sup>137</sup>

Коментари Јурија Тињанова о поезији Чуковског сасвим су у резонанци са статусом Вучовог песништва за децу у нашој књижевности. Несвакидашњост појава обају аутора огледа се и у опозитном ставу према тадашњим стваралачким обрасцима у књижевности за децу: на место препознатљивих формула и стереотипних, окоштаних песничких слика долази „живахна, стварна и бучна“ књижевност. Тињановљеве речи изненађујуће су примењиве на Вучове поеме и врло добро маркирају тенденцију српског песника да динамизује песнички свет у правцу изразитијег друштвеног ангажмана, обликованог у свој „бучности“ авангардног уметничког израза. Њихове стваралачке позиције усаглашене су и по питању односа према дидактичности књижевности за децу. Супротстављајући се педагошкој инструментализацији књижевности за децу, и Вучо и Чуковски наилазе на отпор традиционално оријентисаних аутора и критичара.<sup>138</sup>

Поема „Крокодил“ Чуковског ситуирана је у урбани простор: на улицама Петрограда појављује се антропоморфизовани лик крокодила (Крокодил Крокодилович) који терорише његове становнике; крокодил испрва поједе полицајца и пса, али пред њега ступа Вањка Васильчиков, дечак са мачем-играчком у руци.<sup>139</sup> Крокодил напослетку поврати (нетакнутог, налик концепту реверзибилности у народним бајкама, рецимо у „Црвенкапи“) полицајца и пса, молећи Вањку да му поштеди живот. Тужбалички тон и садржај крокодилове жалопојке из поеме Чуковског<sup>140</sup> заправо је у служби својеврсног предлошка Вучове епизоде са крокодилом у поеми о Кочи:

Збогом, моја стара реко,  
Глатка, слатка као млеко,  
И овале где сам пеко,

<sup>136</sup> Поема је на српски језик – са већим или мањим успехом – превођена више пута, а међу најуспелијим узима се превод Григора Витеза (в. Тропин 2015б: 213–225).

<sup>137</sup> „Появилась детская поэзия, и это было настоящим событием. Быстрый стих, смена метров, врвющая песня, припев — таковы были новые звуки. Это появился «Крокодил» Корнея Чуковского, возбудив шум, интерес, удивление, как то бывает при новом явлении литературы. Неподвижная фантастика дрожащих на слабых ножках цветов сменилась живой, реальной и шумной фантастикой забавных зверей, их приключений, вызывающих удивление героев и автора. Книжки открылись для изображения улиц, движения, приключений, характеров.“ (приступљено 20. 10. 2021: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/kornej-chukovskij>)

<sup>138</sup> Појава „Крокодила“ и других дела за децу Чуковског покренула је низ полемика и осуда у руској јавности, међу којима се нарочито истичу два догађаја: први, који се везује за полемику између песника и чувеног совјетског психолога Виготског, и други, у ком је Чуковски критикован из високе позиције моћи – Леџинова жена, Надежда Крупскаја, оштро је замерала Чуковском начин на који пласира антидидактичке идеје у литератури за децу и тематизује „буржоаски талог“ („буржуазную муть“) (в. Келог 2013: 76–77; Чајковска 2002).

<sup>139</sup> „Главу ћу ти одрубити / и замахнућу сабљом за играње“ (Чуковски 1960: 7). Занимљиво је да и Вучов дечак такође полази у авантуру наоружан мачем-играчком: „Четкицу за зубе носим, / Марамуцу и свој мач“ (Вучо 1963: 56).

<sup>140</sup> „Не губи ме, Вања Васильчићу! / Пожали ми крокодиловиће! / Они јадни по Нилу пливају, / Са сузама мене дозивају, / Дјечици ме мојој пусти, Вањка, / А ја ћу теби дати папрењака“ (Чуковски 1960: 9).



Испуцало своје тело.

Збогом, крокодилко мила,  
Збогом, децо, друштво цело,  
Збогом, блато моје 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 запуже,  
Никад моје тужне очи,  
Никад више неће моћи  
Да пролију, као чесма,  
Крупне крокодилске сузе! (23–24)

У овом микрожанру тужбалице постоји још једна подударност. Наиме, оба песника користе исту лирску минијатуру за пародирање канонских песника: у *Кочи* се назире пародијска нота усмерена према Бранку Радичевићу, конкретније песми „Никад није вито твоје тело“, на шта је у критици већ скренута пажња (Опачић 2019: 204). Синтаксичке конструкције које почињу анафором „никад“ творе хуморни несклад у односу на Радичевићеве стихове: наспрам младих руку јављају се „ноге моје кратке“, а уместо искрених суза очајања Вучо се духовито поиграва са уношењем дословног значења фразеологизма „крокодилске сузе“ које имплицирају неискреност и притворност. У крокодиловом монологу се заправо може препознати цео репертоар Радичевићеве сентименталне лирике у којој се лирски субјект, у препознатљивом романтичарском маниру, опрашта од света природе.<sup>141</sup> Налик стиховима „Збогом житку, мој прелепи санче! / Збогом зоро, збогом, бели данче!“ песме „Кад млидија’ умрети“, Вучов крокодил апострофира себи драге и блиске просторе: „Збогом, моја стара реко“ и „Збогом, блато моје меко“ (Вучо 1963: 70). Чуковски, са друге стране, једнако је пародичан према песницима, у првом реду Љермонтову и Гумилеву, који је 1918. године објавио „африканску поему“ (*африканская поэма*) „Мик“, али и другим ауторима, попут Агнивцева или уопште баладни тон романтичарске епохе (в. Петровски 2011; Љапин 2001; Степанов 2020). Предложак поеме била је и недовршена прича о крокодилу Достојевског, неретко тумачена као сатирично-алегорична критика руског књижевника Николаја Чернишевског (в. Петровски 2011). Занимљиво је да се својом пародичношћу Чуковски наново замерио Надежди Крупскаји, Лењиновој жени, овај пут због непримереног односа према песничком делу Николаја Некрасова.

Питање пародичности Вучових поема се овде, међутим, не исцрпљује. Мада директних текстуалних алузија у његовим делима има несумњиво мање него код Чуковског, у Вучовом приповедању у стиху даје се наслутити суптилно контрапунктирање Змајевим делима за децу. Реч је заправо о изградњи једног новог модела песништва, који почива врло често на призивању и потом изокретању кључних момената наивне лирике Јована Јовановића Змаја. У једном херменеутичком екскурсу ова поезија контрапункта јасно се може демонстрирати на неколико упечатљивих примера.

Препознатљиви и провокативни стихови првог певања *Подвига*: „И док суви, глуви буквар по школама децу учи / Да је сваки занат златан“ (Вучо 1933: 4) пласирају носеће идеје

<sup>141</sup> Приметно је да се пародијска интонираност остварује у несагласју између јунака и његовог говора заснованог на најфреквентнијим речима Радичевићевог лексичког регистра: „збогом“, „никад“, „песма“, „тужне очи“, „уста“ итд.

нове поезије за децу, ослобођене педагогизма. Стихови опонирају васпитној тенденциозности Змајевог песништва, што свакако није довољно да би се у њој препознала пародичност, али други наведени стих представља минимално измењен стих из популарне Змајеве песме/препева „Пура Моца“: „*Хе, занат је златан* (оном ком је мио) / Али Моца баш низашта није био“ (Змај 1979: 36). Гномични стих је задржан, али у посве другачијем контексту, чиме се оштро критикује Змајево инсистирање на конвенционалном васпитању и образовању детета. Надаље, могло би се указати на пародирање традиционалног односа деце и одраслих. У поеми о Кочи ликова одраслих има мало, а и они који су упризорени не оличавају модел одраслог као ауторитета већ, припадајући Кочиној ониричкој авантури, бивају једнако инфантилни као и ликови деце. Међу њима се међутим посебно истиче однос Палмоливе и мистера Гренцера, који у далекој асоцијацији призива Змајеву песму „Деда и унук“. Насупрот лику деде<sup>142</sup> чија се функција огледа у одговорном и неопходном преношењу етичких вредности и буђењу националне самосвести („Српче мало“, унук се позива да „целива“ гусле), мистер Гренцер је у потпуности инфантилизован и више одсликава неспутану дечју природу и знатижељу због које напослетку и страда.<sup>143</sup> На овим двама примерима може се уочити како је Вучова поезија у сталном дијалогу са Змајевом, односно са поетичким и идеолошким полазницама традиционалне поезије којој контрапунктира.

Поводом текстуалних веза поеме Вуча и Чуковског могу се опазити и друга контактна места. Примера ради, уз обострану тематизацију градске средине, али и егзотичних предела афричког континента, оба аутора – будући да и један и други пишу на трагу авангардних тенденција – уводе у своје поетске светове тадашња техничка достигнућа, па и Коча и Крокодил Крокодилович у Африку путују „аеропланом“, а подвиге дечака употпуњује удруживање са ликовима девојчица: Палмоливом и Љаљочком. Са друге стране, средишња поглавља обе поеме тематизују егзотичне просторе афричког континента, док су крајеви битно другачији: дечак из „Крокодила“ се у последњем поглављу удружује са својим првобитним супарником у циљу ослобађања животиња из зоолошког врта, а Коча плови ка домовини са новим пријатељима, Алијем-Балијем и Палмоливом.

Мимо ових композиционих блискости, важно је указати на још неке аспекте. У обема поемама у средишту је лик детета. Коча и Вањка су самостални, самоделатни јунаци који нису под присмотром ауторитета и чији су поступци у потпуности резултат слободне воље и дечје уобразиље. Упркос томе, Вучо је у својој поеми отишао корак даље: остварена је апсолутизација наивног доживљаја света под чијим је деловањем конструисан целокупан поетски свет поеме.

Поетички импулси Вучових песничких узора, Луиса Керола и Корнеја Чуковског, прожимају поеме српског песника и дају му својеврсну залогу на којој ће изградити аутентичан уметнички израз и омогућити нове уметничке продоре у српској књижевности за децу.

---

<sup>142</sup> И Палмоливин лик у једном слободнијем тумачењу дозива у свест Змајеве ликове девојчица. Насупрот стереотипном представом о послушној, смерној девојчици Змајеве поезије, Вучо приказује „несташну и врло живу / унуку из првог брака“, сасвим у дослуху са актуелним социокултурним појавама и стварним животним околностима (Вучо 1963:87).

<sup>143</sup> „Свуд се прти, нема мира,/ чудовиште руком дира, / завирује и кроз лупу, / испитује сваку рупу, / сваку длaku цима, дрма – / Хоће, ваљда, да га здипи / И у музеј неки стрпа“ (91).

## Вучова „дечја трилогија“<sup>144</sup>: композиционе одлике

Чвршћа наративна основа у односу на текстове намењене одраслима учинила је да Вучове поеме – упркос „алогичн[ој] синкопиран[ој] сликовитост[и]“ (Ристић 1972: 226) – очувају „читљивост“ фабуле за претпостављеног читаоца.<sup>145</sup> Вучо ипак и овде експериментише са сижејном организацијом текста раскивајући традиционалне обрасце на свим његовим нивоима, премда у својој основи он остаје „прича [је] једноставног сижеа“ (Љуштановић 2009: 71). У овом погледу илустративан је пример *Подвига*, у ком је завршни текст резултат коауторског рада са Душаном Матићем, у ком прозни пасаж, као и илустрације што прате наративну линију поеме, имају функцију пружања целовитог и *синкретичног* доживљаја приповеданог света. Илустрације свакако нису новина у српској поезији за децу, али тесна семантичка спрега између текстовног и визуелног првобитно је отпочета са Вучом.<sup>146</sup> Додатно, тесни однос текстовне и графичке димензије поеме учествује у подешавању читалачке пажње и обезбеђује „временски редослед акција“ (Тропин 2015: 322). Јединство лирског, прозног и визуелног понајбоље се види у каснијим издањима ове поеме: избацивањем Матићевих колажа прозни међучиновни постају недовољно расветљени и помало усамљени, будући да је њихова главна функција подразумевала „управља[ње] њиховом интерпретацијом“, па њихово присуство, односно одсуство може битно утицати на интерпретацију целокупне поеме (Тропин 2015: 322, 329; Марковић 2020: 126–131). Интегралност *Подвига* укључује и уметнички најуспелији колаж Душана Матића – насловницу, која „својим сивим тоном наговештава особену ’естетику ружног’, нетипичну за књиге за децу, а својом симболиком заточеништва и ослобађања најављује централну тему књиге“ (Љуштановић 2009: 68). Узгредно, илустрације чине интегрални аспект свих Вучових дела,<sup>147</sup> позиционирајући се као „жанровска ознака унутар [Вучовог] опуса“, било као визуелна пратња тексту или део „брижљив[е] опрем[е] која нешто значи“ (Андоновска 2017: 141–143).

Вучо је пишући *Подвиге* био дубоко свестан читалачких афинитета имплицитног адресата. Знајући да мора поћи од литерарног резидуума блиског деци – а са свешћу о неопходности драстичног преобликовања традиционалне поезије – Вучо користи жанровски материјал познат млађем читаоцу и реконфигурише га.<sup>148</sup> У *Подвизима* се на различитим нивоима текста уочавају разнолике „жанровске мрвице“.<sup>149</sup> Разасуте по целокупном сижеу,

<sup>144</sup> Наведеном синтагмом Милован Данојлић у тексту „Побуна петлића“ обухвата три дела: *Подвизи дружине ’Пет петлића’*, *Сан и јава храброг Коче* и *Момак и по хоћу да будем*, наводећи да их, између осталих поетичких сличности, окупља однос дечјих ликова према одраслима: „[Н]а поуке одраслих се не ослањају (*Петлићи*, *Коча*), или их оне не задовољавају (*Момак и по*)“ (в. Данојлић 2004: 113–131). У овом раду ће жанровске одлике Вучове трилогије бити сагледане у истом редоследу.

<sup>145</sup> Бојан Марковић у основне одлике Вучове поезије за децу наводи – уз „естетику ружног“, тему живота потлачених људи, идеју егалитарности и хумора – класичан модернистички дар приповедања који не укида комуникативну језичку конвенцију, односно традиционално устројство писања (Марковић 2020: 99).

<sup>146</sup> Традиција оваквог нераскидивог односа између ликовног и текстовног видљива је и наставља се у савременој поеми за децу, што рецимо илуструју дела Душана Поп Ђурђевића или *Бајка о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца.

<sup>147</sup> Мимо Матићевих колажа у поеми о петлићима, прва (за нека и једина) издања Вучових поема илустровали су Драган Савић (*Сан и јава храброг Коче*), Миодраг Нагорни (*Момак и по хоћу да будем*), а *Титове пионире* илустровала је Љубица Сокић. Визуелни идентитет ових дела, чак и без текста, јасно би указао на њихов поетички и идеолошки карактер, те у том смислу илустрације врло добро прате Вучова поетичка померања, од надреализма ка соцреализму.

<sup>148</sup> Знатно касније, идеја о „позитивном“ преобликовању жанровских елемената подстакнуће и Душана Радовића да у својим делима примени сличан модел, рецимо у песми „Замислите“ или у „Причи за Гордану“, али и, надаље, песнике „пострадовићевске“ генерације.

<sup>149</sup> За разлику од Бранка Ћопића и Десанке Максимовић, у чијим делима се наративна матрица ослања на друге жанровске концепције, задржавајући њихов морфолошки карактер, Вучо сав генерички материјал подвргава и подређује поеми. Зато се Ћопићеве поеме неретко читају или метажанровски означавају као бајке или приче о

оне фигурирају као замеци или изворишта чији жанровски потенцијал у свести читаоца може бити активиран и препознат, а начин на који су обликовани у самом тексту имају задатак да провоцирају читаочево жанровско памћење. Већ је речено да се у приповедној основи Вучове поеме може назрети бајковни наратив о принцези и избављењу: таква концепција већ самостално усмерава читаоца ка моделу читања који рачуна на познате жанровске обрасце. На трагу Вуковићевог препознавања фолклорног слоја фантастике, Јован Љуштановић закључује да „логичан ток“ поеме пружа управо „древна структура бајке“ на којој је изграђена, и да се у тексту позиционира као „инфраструктурна решетка, у чије се функционалне ћелије усељава логика сна, ирационално, надреално, пародија, иронија, гротеска – читав низ поступака и садржаја који не припадају свету усмене бајке“ (Љуштановић 2009: 73).

Уз ову тврдњу, међутим, неопходно је и указати на *начин* на који су ти жанровски обрасци моделирани у самом тексту јер се управо у њему разоткрива жанровска природа *Подвига дружине 'Пет петлића'*. Вучо настоји да позицију читаоца провоцира: свестан „непомирљивост[и] деце са стагнацијом“ (Вучо, према Огњановић: 1978: 95), аутор ће од њега захтевати да одгонетне жанровске смернице и призове сопствено искуство о жанровима. Пред читаоцем се, сходно оваквој концепцији, разоткрива својеврсна читалачка игра препознавања. Тако је рецимо очекивање бајковног или неког другог жанровског модела у читалачком процесу у знаку несталности, јер се током целог текста *подстиче* и *разграђује* жанровски материјал бајке. То се може уочити већ на првим страницама издања из 1933. године. У Матићевом „Предговору за децу“ даје се својеврсна апотеоза приче и причања захваљујући којима се „сва врата [се] отварају“, а као пример заводљивости маштовитог света приповедања у ком је све могуће наводе се примери из народне књижевности:

Јер у тим причама као да се дешавају чудне ствари. Пепељугина мајка претвара се у краву. Само се каже: 'Сезаме, отвори се!', и сва врата се отварају. Змајеви краду некакве царева кћери и односе их у своје чардаке ни на небу ни на земљи. Девојке се претварају у лабудове и лабудови у девојке. Ветрови преносе за један дан цело брдо. Ту су змије-младожење, принцеза која спава сто година, док не дође принц да извуче зубац чешља који је забоден у њену главу (Вучо 1933: VII).

Наглашени жанровски материјал је, међутим, у поеми у континуираном процесу преобликовања, најпре кроз поигравање са њеном формулативношћу. Тако у разговору Мире и Буље девојчица напомиње да „[и] упркос свих балада, где за такав случај мора / Да откуца глува поноћ / ја знам да ми носиш помоћ“ (11) и тиме у исто време и призива и дестабилизује жанровску свест читаоца. Песник дакле свесно позива читаоца да у свест призове своје раније читалачко искуство: традиционални образац бајке или баладе у знаку је ригидне наративне схеме, у којима се ствари *морају* десити. Са друге стране, у *Подвизима* се, унаточ присуству бајковних елемената, жанровска правила крше, остављајући читаоца у сталној неизвесности пред оним што следи. Читалац Вучове поеме се примамљује да у фабули текста препозна ток бајке. Он се наслућује на тематско-мотивском и стилско-формалном плану, рецимо кроз уношење мотива јунакове потраге или повремено утројавање радње,<sup>150</sup> али и препознатљивим топосима бајке.<sup>151</sup> У првом покушају спасавања Мире, Крака саветује Ждера Њору где и како да пронађе кључ у шпајзу института:

У том шпајзу, с десне стране, лежи осам лубеница,  
А са леве, чак у углу, где се крије комовица,

---

животињама у стиху, а Вучове не. Ове разлике уједно и илуструју градијентност жанровског скупа поеме, дате у теоријском делу рада, односно показују различит степен прототипичности појединачних дела.

<sup>150</sup> „Три пута је она хтела / Преко зида да се вине“; „Три пута је хтела Мира / Старом Гути да подвали“ (Вучо 1933: 7).

<sup>151</sup> Девојачки институт описује се преко фолклорних топоса: зидови „одјекују ко пећина нека шупља“, својом висином асоцира на кулу у којој је Мира заточена, а за казну је спуштају у подрум (6).

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).

Упркос особеном лексичком регистру (лубенице, комовица, парадајз), у наведеној сцени препознаје се фолклорна основа. Реч је о честом поступку „сужене или постепене фокализације“, којом се врши посебна семантизација простора у народним бајкама. Изрицање задатка који јунак треба да изврши неретко је праћено оваквим прецизирањем хронотопа, али се исто тако може довести у везу са „откривањем снаге или живота“ у појединим бајкама (Радуловић 2009: 55–56). Рецимо, Баш-Челик у истоименој народној бајци открива где му лежи јунаштво:

Далеко одавдје има једна висока планина, у оној планини једна лисица, у лисици срце, у срцу једна тица, у оној је тици моје јунаштво, ама се она лисица неда лако ухватити: она се може претворши у разне начине (СНП 1988: 206).

Јасно је да Вучов лирски пасаж успоставља морфолошку релацију са усменокњижевним поступком, међутим, док је у њему он у служби успостављања јединствене, целовите слике света и највероватније „има ритуално порекло“ (Радуловић 2009: 56), семантизација микропростора Вучових стихова дата је у пародијском кључу и без таквих универзалистичких импликација.

Жанровске реминисценције уочавају се и у поигравању са ликовима. У лику сестре Чапље наслућују се трагови – према структуралистичкој типологији Владимира Пропа – функције штеточине, односно зле маћехе или свекрве: налик свекрви из „Успаване лепотице“, сестри Чапљи се приписује склоност ка људождерству.<sup>152</sup> Са друге стране, Вучо се поиграва и са бајковним потенцијалом. Тако рецимо поступак избављења принцезе изневерава жанровска очекивања: сасвим супротно пасивном учешћу бајковне функције траженог лица или цареве кћери, Мира је делатна и бунтовна јунакиња која се и пре избављења супротставља часним сестрама.

На трагу овакве креативне translације жанровских образаца може се говорити и о утицају романа дечје дружине. Јован Љуштановић у Вучовој поеми види „својеврсни песнички пандан“, најпре делима Ериха Кестнера,<sup>153</sup> али са битном разликом у погледу мотивације, која је у *Подвизима* и фантастична (Љуштановић 2009: 71–72). Дечаци се удружују зарад заједничког циља, а у процесу његовог испуњења маркирани су и други важни аспекти жанра као што су „доказивање[м] сопственог идентитета, или борб[а] за равноправнији однос у свету одраслих, који прописују правила његовог понашања“ (Милинковић 2014б: 40). Уједно, може се уочити хронотопска концепција блиска овом типу прозе будући да су дечји ликови на крају поеме изоловани од света одраслих нашавши своје уточиште на ади.

---

<sup>152</sup> „Онда је само сестра Чапља ћутала и мислила како је слађе месо девојчице од меса жаба, пужева, јежева и змија“ (Вучо 1933: 12/13). У наведеном цитату може се препознати још једна алузија на последњу сцену „Успаване лепотице“ Шарла Пероа, у којој свекрва упада у јаму са готово идентичним животињама. Легитимитет овој интертекстуалној релацији пружа и „Предговор за децу“ из 1933. године, у ком као да ју је и сâм Матић препознао и свесно истакао, указавши на пример чудесне приче о принцези која спава сто година.

<sup>153</sup> Млађој српској публици роман дечје дружине постао је познат управо путем превода Кестнерових романа. *Емил и детективи* (1928) објављени су пре *Подвига*, а други Кестнеров роман, *Летећи разред*, објављен је нешто касније (1933). На извесан начин Вучова поема антиципира жанр романа дечје дружине у српској књижевности за децу, који отпочиње са Нушићевим *Хајдуцима*, објављеним у истој години када и прва интегрална верзија *Подвига* у оквиру едиције *Надреалистичка издања* (1933) и, упркос различитим начинима реализације, чине један од виталнијих модела жанровског система (в. Тропин 2020: 89–98).

Вучо заправо успева да помири различита жанровска иходишта, најпре захваљујући обједињујућем дејству наивне свести која наткриљује целокупан приповедни свет, и тако у свом делу искористи све њему важне поетске потенцијале – и разнородне типове фантастике и наглашавање друштвеног ангажмана поеме. Аналогна мотиву дечје дружине у жанру романа, поема Александра Вуча оствариће велики утицај на касније песнике и подстаћи их да у својим делима тематизују колективног јунака (*Шест вукова и један реп* Бранка Ћопића, *Гусарска дружина* Гвида Тартаље, *Долина сунцокрета* Добрице Ерића и др.). Иако је надреалистички однос према традиционалном роману био изразито негативан, поједини аутори своје генеричко уточиште проналазе у готском роману, у ком виде својеврсну алтернативу доминантном миметичком обрасцу. Аналоган бајци, готски роман омогућава продор фантастичног-чудесног у наративну фактуру текста, па се разлог латентног призивања његових елемената у поеми о петлићима може пронаћи и у комплементарности ова два жанра:

Углавном епизодичко-авантуристички наративи, ослоњени на традицију романце, готски романи по правилу садрже фантастичне мотиве и натприродне појаве, који могу накнадно добити рационално објашњење, или остати несводиви и неразрешени. Поред тога, готски жанр садржи одређене типове јунака, као што је пасивна и прогоњена јунакиња у раном готику, или романтички тип побуњеног и амбивалентног, бајроновског антијунака у зрелој фази жанра. Оно што се, међутим, сматра одређујућим за готик као жанр јесте креирање специфичне атмосфере, у функцији изазивања одређене емотивне реакције код читаоца (Андоновска 2017: 86).

Наведени цитат открива још једно генеричко сагласје бајке и готског романа. Лик „пасивне и прогоњене јунакиње“ у резонанци је са мотивом заточене принцезе, а готско жанровско залеђе дозвољава да се њена позиција упризори увођењем језовитих сцена. Исто тако, и сâм опис девојачког института гравитира ка бајковном и готском топосу дворца/замка. Мирин боравак се описује као „ропство“ и „заробљеништво“, он је и „мрачан као куга“. Готска амбијенталност института остварена је кроз описе у којима се препознаје топос уклете куће:

Пред вратима института, закопано у земљу, једно очупано па одрано чучук-пиле стајало је и чувало да се неко опет не приближи. Летело је око ове црне куће сијасет птица и расла је црна трава да више није било ни стазе ни места (Вучо 1933: 19).

Изазивање емотивних реакција код читаоца у готском роману превасходно подразумева осећања језе, страха, нелагодности и шока, која су итекако комплементарна са надреалистичком тенденцијом да се садржајем провоцира читалачка учмалост. Својеврсна „естетика шока“ у *Подвизима* примећује се и у начину на који су приказане часне сестре: рецимо, Матић описује да Калавестра бди над Миром „као кувана свињска нога, као трули модри патлиџан, као огромна пљувачка и као флека под цркнутом мачком“ (Вучо 1933: 19).

Наведени аспекти показују да Вучо у *Подвизима* успева да препознатљиве жанровске елементе урони у свој поетски свет, стапајући га у јединствену и аутентичну целину и позивајући читаоца на активно учешће у свету дела. Трагови других обликотворних модела дати су у новом обличју; отргнути од своје матичне схеме којој су прирођени, они фигурирају у Вучовој поеми као жанровски сигнали у служби активације читаочевог жанровског памћења које, бивајући пробуђено, усмерава читање и од њега чини једну динамичну асоцијативну авантуру.

Композициона решења Вучових поема у битној су мери одређена повлашћеном позицијом детета у њима. Инфантилизам, који фигурира као полазишна тачка поетских светова на извештан начин *условљава* избор наративног обрасца. У *Подвизима*, примера ради, примећује се диференцијација поетског света на дечји и не-дечји. Иако је „темељ, основа на ком оба света почивају [су] историјски тренутак и друштвена стварност“ (Пражић 2002: 58), свет Вучове поеме о петлићима у знаку је снажне диференцијације ова два света. Свет одраслих дат је у прозаичној и суморној реалности, док је дечје искуство детерминисано

маштом и игром, па је управо стога сижејно решење такво да „представља један поетски лук маште, лук чији су крајеви чврсто везани за стварност“, док је у самом средишту фантастичним елементима испуњена дечја авантура (66). У *Сну и јави храброг Коче* нарација је моделована према инфантилној свести главног јунака. Ониричка авантура дечака Коче обликована је према надреалистички схваћеном односу сна и јаве који „више није однос антагонизма, него однос комплементарности и узајамног прожимања“ (Матић, нав. према Новаковић 2004: 44). Сходно томе, стварност је, за разлику од *Подвига*, потиснута на периферију текста и служи као њена полазишна тачка. Експозиција поеме дата је у стварности, док је авантуристички наратив „преломљен“ кроз сновиђење дечака. Таква концепција условила је и значајно олабављену сижејну организацију текста. Да би представио неспутану дечју авантуру, скројену ван рационалних обзира, Вучо је поему лишио чвршћих каузалних релација, а доминантно везивно средство у песничким целинама представља дечја асоцијативност. Тако скоковитост дечје маште бива поетски обликована кроз повремена дигресирања и наративне рукавце чије присуство, иако незнатно за основни приповедни ток, илуструје неспутаност и слободу дечјег духа.

Па ипак, Вучова прва објављена поема за децу много је заузданија од наредне. У њој се препознаје тек заматак интензивнијег и слободнијег растакања традиционалног приповедања у стиху: асоцијативни склопови, онеобичене перспективе, увођење нонсенса, тежња за провоцирањем читаоачеве перспективе и др. Следствено томе, поема *Сан и јави храброг Коче* – нарочито у првом издању из 1930. године – релативно је чврсто везана за традиционално певање за децу.

Упоредни осврт на прве две Вучове поеме врло добро предочавају обликотворне разлике међу њима, те се може рећи да је „*Храбри Коча* био својеврсна песничка припрема за *Подвиге дружине 'Пет петлића'*, испробавање одређених песничко–наративних поступака (...)“ (Љуштановић 2009: 155). Одиста, *Сан и јави храброг Коче* је у знатно мањој мери у духу авангардног и жанровских премиса ослобођеног књижевног дела. У првом реду, примећује се да је ритмичка организација поеме доследно спроведена према традиционалном обрасцу. Процес Вучовог преобликовања и превредновања певања за децу није – како би се намах чинило – нагао, већ је релативно поступан. Он ће прво поћи од модификације унутрашњих, а тек потом формалних чинилаца, што је нарочито уочљиво у поеми о Кочи. Ову, још увек нераскинуту спрегу, примећује и Марко Ристић, истакнувши да се у поеми осећа „непосредни утицај ритмичке лакоће чика Јовиног осмерца“ (Ристић 1972: 222). Динамизовање ритма се у *Сну и јави храброг Коче* остварује употребом традиционалног поступка, у Змајевој поезији изразито фреквентног – увођења полустихова. Смена осмераца и четвараца заправо је доминантни и готово једини формални механизам који Вучо примећује у циљу динамизације своје прве поеме. Изузетак представља благо формулативна рефренска строфа – присутна у свим певањима мимо другог, претпоследњег и „Епилога“ – испевана у правилним шеснаестерцима, који опет представљају обрнути поступак „скраћивања“ доминантног осмерца.<sup>154</sup> Разлог увођења ове формалне посебности рефренске строфе се вероватно налази у Вучовој жељи да визуелно и ритмички дистингира глас надређене лирске инстанце која пружа додатну карактеризацију, и личне приповести самог јунака.<sup>155</sup> Наведени аспекти показују да се Вучов стих поступно – и не превише – удаљава од традиционалног модела, па

<sup>154</sup> Љуштановић примећује да се у стиху *Подвига*, иако слободном, може говорити „о преовлађујућим метричким обрасцима [у Вучовој поеми]“, јер се уочава доминантно присуство пре свега осмерца, потом четвараца и напоследку шеснаестерца (Љуштановић 2009: 80), чиме је само потврђено да се експериментисање версификацијом у овој Вучовој поеми наслања на претходне резултате у поеми *Сан и јави храброг Коче*. Заправо, о правом и доследном разбијању „осмерачке матрице“ може бити речи тек у време послератног модернизма, које најпре спроводи Душан Радовић у збирци *Поштована децо* (в. Хамовић 2008б: 97–103).

<sup>155</sup> У поменутом рефрену се пружају информације о Кочином страху који, у сусрету са новим и непознатим околностима, осећа. Њихова функција је далекосежна за песничтво за децу, јер се кроз њих не осуђује, већ прихвата и уважава страх код детета.

би се процена Милана Пражића да је његов стих „слободан и неоптерећен нормама традиционалне версификације“ могла узети са резервом, те би се Вучовом стиху пре могла приписати „еластичност“ а не апсолутна слобода (Пражић 2002: 75; Љуштановић 2009: 80). У поеми *Сан и јава храброг Коче* она је и даље на трагу добро познатих и прихваћених поетских механизма, да би се са наредним делом отишло корак даље. Вучова песничка еволуција сходно томе креће се од обликовања релативно стабилне и уједначене песничке приповести у *Сну и јави храброг Коче*, ка драстичнијем и слободном формалном разобличавању наративног стиха у *Подвизима*.

Поема *Момак и по хоћу да будем* такође је у знаку привилегованости гласа детета, с тим што се у њој тематизује нешто зрелије, „мушко“ искуство одрастања.<sup>156</sup> У питању је својеврсна потрага за идентитетом: дечак Марципан препознаје у себи изванредан недостатак, мањак себе, који у тексту бива поетски обликован као потрага за нечим што би га – иако не може јасно да артикулише шта – учинило потпуним. Фразеолошки израз „бити момак и по“ у Вучовој поеми задобија повлашћени положај: његова метафоричност се донекле буквализује (сличним поступком послужиће се Душан Радовић у песми „Три фртал краља“), па јунак поеме креће у потрагу за трећом половином која би му пружила испуњење за којим чезне. Структура поеме остварена је у четири целине („Руке“, „Искуства“, „Машине“ и „Љубав“), у којима су тематизоване основне тачке Марципанове потраге: у мануелном и колективистичком искуству оличеном кроз спорт, покушај изналажења одговора у дијалогу са одраслима, потом у свету технике и техничких достигнућа и, напослетку, у емотивном зближавању са девојком Косаром, које ће му коначно донети осећај испуњености и окончати потрагу. Међутим, ова интериоризирана авантура из 1970. године далеко је од оригиналног и субверзивног карактера пређашњих Вучових дела. Песничке целине су исувише диференциране, па само трагање делује неприродно и фингирано. У том смислу, довољно је приметити одсуство јасније мотивације у последњем поглављу: Марципан се „одједном“ присећа Косаре која му изненада заокупља мисли, иако се тема заљубљености нити једном у претходном делу поеме није јавила. Везивно ткиво међу целинама представљају једино монолошке деонице у току ноћи – у којима се можда могу препознати далеки резидуали стилско-ритмичких уметнутих пасажа из *Корена вида* – у којима Марципан размишља о својим будућим одлукама. Марципанове ноћне ауторефлексије песнички су упризорене употребом мотива муве. „Тешитељске“ и „менаџерске“ мухе опседају јунакове мисли, а заправо одсликавају његов унутрашњи сукоб: ирационални, сањарски део личности оличен у „тешитељским мухама“ увек је у конфронтацији са аполонијским и прозаичним „менаџерским“ мислима. Доминантно медитативан карактер поеме Вучо настоји да превазиђе духовитим језичким поигравањима и материјализацијом апстрактног. У том смислу, мотиви муве или руку постају опредељени аспекти Марципановог унутрашњег живота.<sup>157</sup> *Момак и по хоћу да будем*, мада на трагу ранијих Вучових дела, поема је са мало поетичких веза са пређашњим поемама. Донекле се може прихватити тврдња Милована Данојлића да је у њој „остала [је] техника поеме, изванредан укус за брзо смењивање ситуација и анегдота“ (Данојлић 2004: 122), међутим Вучо у овој поеми као да таквом концепту прилази маниристички, а не из – за његове међуратне поеме за децу сасвим препознатљивог – субверзивног и критички усмереног полазишта. У њој се, истина, спорадично дају наслутити рефлeksi Вучовог авангардног, рушилачког духа, рецимо у критици конзумеризма.<sup>158</sup> У поеми се, налик *Подвизима*, препознаје тежња да поетски свет буде урођен у друштвене актуелности, па се отуд могу пронаћи и алузије на тадашње робне марке („Краш“, „Грација“, „Мода“), београдске четврти (Булбулдер, Шумице итд.) или

<sup>156</sup> Бојан Марковић примећује да је у свим, а понајвише у овој „имплицитни читалац код Вуча маскулине структуре“ (Марковић 2020: 102).

<sup>157</sup> Реч је о мотивима који су присутни и у другим Вучовим делима, попут *Мастодоната* и *Хумора заспаога* (в. Марковић 2020: 147–148).

<sup>158</sup> „А затим још седам / Варљивих дућана / Начичканих робом, / (Од пилета на ражњу / До спрејева „Диора“) / Привуче моју потрошачку пажњу / Пре него стигох / До Калемегдана“ (Вучо 1970: 16).



друштвено-популарне догађаје.<sup>159</sup> Упркос томе, ова Вучова поема своју веродостојност понајвише губи у слабој и недовољно осветљеној мотивацији јунакових поступака. Иако је ово поема о иницијацији и лиминалним фазама адолесцентског доба, Вучов Марципан врло је ретко у колизији са средином. Док је мотивација одлуке да се трага за „половином“ релативно чврста,<sup>160</sup> јунак-адолесцент по правилу слуша ауторитете и беспоговорно прихвата њихове савете.

Настала доста након Вучових најпознатијих поема, *Момак и по хоћу да будем* не ужива статус превратничког дела у српској књижевности за децу. У књижевноисторијским оценама о њој влада прилично уједначен естетски суд: *Момак и по* Александра Вуча „квалитетом далеко заостаје за Вучовим најбољим песничким делима“ (Тропин 2015: 320), превасходно јер је „игру [је] наткрилила медитација, искусна и презрела, која интервенише и закључује“ (Данојлић 2004: 123). Но, иако је реч о делу које својим уметничким дометом не спада у врхунце ни српске, ни Вучове поезије за децу, *Момак и по хоћу да будем* представља – са жанровског становишта – битну тачку у пољу српске поеме за децу. Она је, упркос својим недостацима, потврда тежње за „освајањем“ новог простора. Тематизујући сâм руб детињства, окрећући се ка адолесценцији и њој блиским темама, *Момак и по хоћу да будем* отвара – до данас још у целости неистражен – пут ка поеми за младе/омладинској поеми, као својеврсном аналогу популарног жанра омладинског романа. Додатно, тема потраге за тајнама сопственог бића задобија своје „поемско“ уобличење и у наредним деценијама: поеме Дејана Алексића, Попа Д. Ђурђевога, као и *Друга страна ветра* Мирослава Антића несумњиво настају на овој тематској линији, понудивши нове и другачије могућности њене реализације.

Посебну функцију унутар Вучових поема имају јединствено засноване просторно-временске координате у њима. Надмоћ дечје уобразиље пресудно условљава и њихов хронотоп, што најбоље потврђује *Сан и јава храброг Коче*. У једном Вучовом запису о сновима може се назрети и експлицитно-поетичко утемељење њене необичне, инфантилне топографије:

Измичући просторним и временским каузалитетима којима је подређен живот на јави, сан постаје пут ка тоталној стварности или „надстварности“ (Вучо, према Новаковић 2002: 45–46).

Песничка топографија *Сна и јаве храброг Коче* не одговара реалном простору и времену. Мапа Кочиного путовања подразумева прекрајање простора: надлетање европских градова смењено је изненадним доласком на афрички континент, да би се потом сусрет са Алијем-Балијем десио у Индонезији (Папуи). Категорија времена такође је „прилагођена“ Кочиной визури и једнако је у служби дечје уобразиље. Као што се у *Подвизима* примећује – под законитостима наивне свести – својеврсно „закривљење простора и времена“, у чије координате бива уметнут свет чудесних и фантастичних збивања, тако и у поеми *Сан и јава храброг Коче* временско-просторни континуум бива преобликован под дејством Кочине маште.

Лишивши текст додатних епизода којима би се – додавањем информација о просторним и временским релацијама – путовање учинило уверљивијим, Вучо Кочино путовање ослобађа баласта рационализма, а са техничке стране себи омогућава да максимално динамизује радњу,

---

<sup>159</sup> Марципан у првој целини одлази на калемегданске кошаркашке терене. „Спортски окушај“ као једне од „степеница“ у Марципановој потрази вероватно је начињен због популарности кошарке у то време. Наиме, тадашња репрезентација Југославије ће исте године када је *Момак и по хоћу да будем* објављен постати првак света. Да је реч о нарочито популарном и значајном догађају у животу млађих генерација, показује још једно поетско дело са сличном тематиком: Љубивоје Ршумовић и кошаркаш Љубодраг Дуци Симоновић објавиће три године касније поему *Кош*, чије илустрације потписује Душан Петричић.

<sup>160</sup> „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“ (Марковић 2020: 147).

али и да по жељи унесе дигресивне епизоде, попут „Фатаморгане“ или „Крокодила“. Такође, одсуство јаче кохеренције међу епизодама појачава учешће читаоца у тексту, који је позван да семантичке празнине и отвореност текста континуирано *дочитава*. У том погледу нарочито је утицајно и уметнички учинковито увођење семантички отвореног краја поеме *Сан и јава храброг Коче*.<sup>161</sup> Док је изостанак класичног завршетка само наговештен у *Подвизима* – Матић уместо претходних наслова међутекстова на крају поеме исписује наслов „Шта се затим дешава“, уз кратку информацију: „И тако су дечади пошли у нове подвиге и у нови живот“ (Вучо 1933: 33/34) – у *Сну и јави храброг Коче* дати су стихови који не само да читаоца препуштају фабуларној недовршености, већ га и додатно подстичу да самостално осмисли крај(еве) поеме.<sup>162</sup> Написана знатно касније, поема *Момак и по хоћу да будем* лишена је већине Вучових препознатљивих међуратних обликотворних решења. У погледу осмишљавања завршетка, ова поема – будући испевана у првом лицу – само је донекле у знаку значењске отворености. Трагајући за својом „половином“, Марципан лично испуњење види у емотивном зближавању са девојком Косаром, а последња целина-строфа, показује да се смисао потраге крије и у пријатној неизвесности заљубљеног дечака: „Те ноћи / Ноћ ми преноћила / На минутима Љубави / У бескрају без свршетка“ (Вучо 1970: 67). Комуникативна отвореност завршетка само је делимична, како за Марципана, тако и за читаоца. Интериоризовани вид потраге је окончан и наслућује срећан исход али се, истовремено, „[у] бескрају без свршетка“ дају само наслутити осећаји и будућа искуства младог лирског наратора.

Као доминантно обележје поезије за децу истиче се њена окренутост читаоцу. У основи, поетски текстови за децу инсистирају на „приказивачкој“, врло често науштрб представљачке димензије дела. Присуство одраслог лирског гласа, премда се у имплицитном смислу он свакако подразумева – јер, може ли се претпоставити песма за децу коју би одрасли аутор „ослободио“ сопственог искуства? – изразита је тековина традиционалне поезије за децу. Не скривајући намеру да израженије делују на младог читаоца, њихов поетски свет неретко је моделован из позиције надређене инстанце. То је уочљиво и у Вучовим поемама. Лирски наратор свих Вучових поетских текстова, иако у различитој мери заступљен, обезбеђује кохезивност песничких целина, али уједно омогућава и реализацију декларативног карактера дела. Иако су све последње верзије Вучових поема готово у потпуности лишене традиционалног дидактизма, њиховим стиховима просијава глас одраслог са намером да делује на читаоца и утиче на његову стварност.

Ретки су примери у Вучовим поемама где се лирски наратор експлицитно обзнањује. Међу четирма поемама он је највидљивији у *Подвизима дружине 'Пет петлића'*. У епилогу поеме лирски наратор „искорачује“ из света дела и пружа читаоцу својеврстан проглас о неправди, социјалној неједнакости и циничности савременог друштва. Сходно томе, може се рећи да је експлоатисање лирског наратора код Вуча у основи истоветно традиционалном моделу певања за децу, али му је *функција промењена*. Ова аналогија има своје теоријско упориште управо у критичким написима Марка Ристића који изградњи *савести* супротставља изградњу *свести* као стваралачког императива модерне поезије за децу:

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

<sup>161</sup> Првобитна верзија, објављена у *Политици* није имала овакав завршетак већ је – налик завршетку Нушићевих *Хајдука* – пласирана педагошка компонента: Кочу дочекује отац, а јунак већ испољава зебњу од казне. Ова текстуална разлика својеврстан је тестамент Вучовог поетичког дивергирања, о чему ће посебно бити више речи у наставку рада.

<sup>162</sup> „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 1963: 103).

мање-више завијеним и хипокритским средствима на изграђивању такозване *савести*, која је, у самом човеку, најдрагоценији савезник друштвене репресије (Ристић 1979: 193).

У наративној матрици поема, међутим, он се ретко (само)исказује. Док ће тај поступак бити знатно чешћи у делима песника што стварају на трагу усмене традиције – рецимо Бранка Топића – код Вуча је он сасвим редак. Изузеци су стихови у којима песник настоји да произведе смеховни ефекат на читаоца кроз позивање на назови-истинитост приповеданог. Тако се рецимо у *Подвизима* наратор експлицитно оглашава алудирајући на самог аутора: „Да се нису појавиле насред поља две бандере, / Аскерланд је сведок био (неверник је сваки хуља)“ (Вучо 1933: 23).

## Поетички свлакови Александра Вуча

„О примите моју несталност као једини дар!“ (Вучо 1928: 67)

И само припадавши књижевном покрету чији су се, пре свега идеолошки ослонци временом мењали, стваралаштво за децу Александра Вуча пролазило је кроз неколико фаза. Иако му се са разлогом приписује превратничка улога у развоју српске поезије за децу, оно не почива на монолитном поетичком креду. Наиме, статус песника-превратника Вучо задобија *постепено*, временом изграђујући једну посве нову и, у односу на претходнике, сасвим другачију поезију за децу. Чињеница је да се у поезији раног Вуча *и даље осећају контактна места* двају модела певања за децу – традиционалног и модерног.<sup>163</sup> Да је надреалистички песник трагао за сасвим новим изразом понајбоље илуструју његове поеме, јер се Вучова еволутивност не огледа у новим песничким делима која идејно и поетички надилазе или преобликују оно што је раније написао, већ управо у тим *истим делима* којима се – са вишком списатељског и животног искуства или новим књижевним погледима – враћао. За разлику од поетичких мена, рецимо, Душана Радовића, који се од своје ране, идеолошки подобне поезије из часописа *Пионери* удаљава новим песмама и збиркама којима поставља темеље једног сасвим другачијег, модерног песничког концепта, Вучо се углавном враћа већ написаним и објављеним делима, вршећи значајне измене у њима. На основу њих, у Вучовом стваралаштву за децу може се препознати неколико фаза: 1) период публикавања у међуратној периодици (1930–1933); 2) сарадња са Душаном Матићем и објављивање *Подвига* (1933); 3) подвргавање идеолошким детерминантама послератног периода (1945–1951) и 4) прихватање послератног модернизма (од 1957. године).

### Периодичке публикације (1930–1933)

Вучово рано стваралаштво за децу везује се превасходно за публикације у дневним листовима и часописима, објављиваним у политички изразито турбулентним временима. Положај песника додатно је отежан његовим идеолошким опредељењем, те је принуђен да објављује под псеудонимом Аскерланд.<sup>164</sup> Време објављивања ових дела представља и специфичан културно-политички тренутак,<sup>165</sup> у ком Вучо позиционира своје текстове на самој ивици друштвено прихватљивог. Ове, у периодичким публикацијама тестиране границе, Вучо ће прекорачити издањем *Подвига* у едицији *Надреалистичких издања* 1933. године.

<sup>163</sup> Не треба сметнути с ума да је први Вучов псеудоним којим је закорачио у српску поезију за децу – чика Аца. У њему не треба видети само намеру за прикривањем ауторовог идентитета, већ и својеврсни омаж и почетну ослоњеност на песнике-претходнике који су посезали за истим хипокористиком.

<sup>164</sup> Уз сарадњу у подлиску *Политка за децу*, Вучо је у међуратном периоду објављивао у часопису *Живот и ред*, у ком је објавио песму „Мој отац трамвај вози“.

<sup>165</sup> О околностима током Вучове сарадње у *Политци* в. Мијић Немет 2016.

Да је на самој ивици друштвено пожељног, показује прва објављена поема у наставцима. *Путовања и авантуре храброг Коче* у основи представљају веома оригинално поетичко решење. Апологија детињства дата је кроз самосталну авантуру у коју се упушта дечак Коча. Динамика нарације, освајање нових песничких простора, тематизација самодовољних и аутономних дечјих ликова представља битан искорак у начину моделовања српске поезије за децу. Па ипак, првобитно издање ове поеме и даље је осетно наслоњено на традиционални модел певања. Док се у каснијим верзијама глас лирског наратора постепено потискује у жељи да нарација буде обликована сасвим из визуре наивне свести, он је *Путовању и авантури храброг Коче* задржан и учествује у моделовању поетског света и усмеравања читалачке пажње.<sup>166</sup>

Првобитна концепција дечака Коче објављена у *Политици за децу* заснована је на моделу „послушно[г] и лепо васпитано[г] дете[та]“ (Панић Мараш 2019: 75). Иако се у њој и даље афирмише дечја слобода, машта и жеља за слободом, у њој је у односу на наредне верзије „наглашенија улога одраслих“ (77). То је нарочито видљиво у приказивању Кочиног односа према родитељима. И отац и мајка представљени су у својој строгаћи – без експлицитне осуде лирског наратора – а њихови поступци вођени су традиционалним педагогизмом који ће Вучо касније у потпуности одбацити, па стиховима: „Али мама кад се сети, ухвати га дрхтавица / јер кад метлом мама лупи, / пребије се држак цео“ (Вучо 1931: 130) нема места у каснијим верзијама. На сличан начин приказан је и лик Палмоливе, која ће тек у наредним верзијама бити лишена стереотипизираних представе девојчице и задобити равноправнији статус међу јунацима.

Традиционалности првобитне поеме доприноси и неколико епизода које су у каснијим верзијама избачене. Кочин сусрет са носорогом, змијом и слоном фигурира као алегоријска сцена у којој свака од животиња представља један аспект уредничке политике подлишка *Политике за децу* (Панић Мараш 2019: 77). Овако реализована епизода донекле призива и колодијевски обликовану педагошку компоненту из романа *Пиноккио*.

Најбољи показатељ и даље присутне привржености традиционалном песништву за децу у овој поеми показује њен завршетак. Наспрам отвореног краја поеме из каснијих верзија, *Путовања и авантуре храброг Коче* завршавају се у маниру тада још преовлађујућих песама са експлицитним педагошким коментаром. Завршеци таквих литерарних дела за децу – као у песмама Јована Јовановића Змаја, Бране Цветковића или у Нушићевим *Хајдуцима* – по правилу је резервисан за финални коментар лирског гласа/наратора, уз препознатљиву васпитну и педагошку садржину. Кочу у верзији из тридесетих година дочекује отац, па се целокупна авантура донекле ближи дечјој игри из Змајеве песме „Мали брата“ у којој, упркос апологији дечје игре, стихови бивају наткриљени завршним коментаром: „Ал кад дође тата, / – ал ће бити гужве“.

Тек у наредној верзији – под новим насловом и под другачијом уређивачком политиком Душана Радовића у часопису *Пионери* – Вучо ће довршити депедагогизацију своје поеме. Крај поеме Вучо ће семантички „отворити“ и таквог ће га оставити и у својој финалној верзији из 1957. године.<sup>167</sup> Након Коче уследиће две слободније поеме – „Полудели бициклет“ и *Подвизи дружине 'Пет петлића'* – чијим објављивањем процес еманципације наивне свести у Вучовој

<sup>166</sup> У *Политици за децу* се и даље препознаје формулативни увод карактеристичан за пређашњу књижевност: „Слушајте ме децо мала“ (Вучо 1930: 42), у *Пионирима* он је већ укинут и ублажен, а у финалној верзији лирског наратора на самом почетку и нема.

<sup>167</sup> О процесу изналажења најбољег завршетка поеме говорио је и сâм Вучо, будући да су му највише проблема задавали завршеци поема „гачније, епилози, које у оно доба, када није било слободе књижевног стваралаштва, нисам могао да објавим онако како сам то желео. И био сам срећан што су тадашњи читаоци у тим епилозима ипак осетили наговештај победе једног лепшег, слободнијег света. Другим речима: да ће „петлићи“ и мали Папуанац наћи себи достојно место у огромној кући будућности, јер деци припада исто толико њихова сопствена колико и наша будућност” (Вучо, нав. према Благојевић 2010: 41–42).

поезији за децу прогресира. Прва међу њима на трагу је поеме о Кочи, али је у њој знатно израженија експлоатација авангардних идеја, најпре у погледу аполошког односа према техници и брзини. Урођена у урбани простор престонице, Вучова поема нуди још исцрпнију локализацију фабуле, чему ће остати веран и у наредним два поемама – *Подвизи дружине 'Пет петлића'* и *Момак и по хоћу да будем*. „Полудели бициклет“ пружа и својеврсно поетичко упориште у сликању града потоњим песницима, па песничко уобличење урбаних реалија из ове поеме – анимистички опевани „угојени аутобуси“, трамвајске жице, „намћорасте телефони“ – одјекује и у делима Милована Данојлића, Драгана Лукића, Љубивоја Ршумовића и других. У њој је дат простор за описивање урбане вреве и за различите делове града: Котеж, Славију, Теразије и др. Иако је наративни фокус „Полуделог бициклета“ на незадрживој јурњави јунака, пажња читаоца постепено бива усмерена ка, будући да је реч о бесциљном лутању главним градом, динамичној слици градског живота. Стихови поеме временом постају каталог сваковрсног живота престонице: препознатљивих личности (попут фудбалера Милутина Ивковића Милутинца), локалитета (Калемегдан, хотел „Москва“) и најразличитијих занимања. Док је у *Путовањима и авантурама храброг Коче* доминирала космополитска идеја, са поемом о бициклету Вучова поезија за децу постаје друштвено ангажованија, па ће социјално-критичка димензија бити све уочљивија. У хаотичној авантури бициклета посебно место имају банкарски: „Само једни нису хтели, / Нису смели да се реше... / Далеко од ове хуке, / У отменом крају града, / Тару руке, / Крај прозора лепих кућа, / Задовољно се смеше, / Сви банкарски“ (Вучо 1930: 151). И *Бициклет* и *Подвизи* у знаку су оштре критике друштвеног поретка чији ће најјеткији израз кулминирати у првом самосталном издању поеме о петлићима из 1933. године.

Сарадња са Душаном Матићем и објављивање *Подвига дружине 'Пет петлића'* 1933. године

Надреалистичко опредељење Александра Вуча у поезији за децу врхуни у другом издању поеме о петлићима. У односу на ону из *Политике за децу*, верзија из едиције *Надреалистичка издања* биће у приличној мери измењена: биће јој придодат изразито индикативан и полемички интониран предговор Душана Матића, који је уз њега написао и прозне пасаже и пресудно утицао на визуелни карактер дела. Иако је учешће надреалистичких поступака далеко сведеније од Вучових дела за одрасле, *Подвизи* неоспорно сведоче о песниковој намери да увођењем надреалистичких елемената „тестира носивост“ литерарног текста намењеног деци. Експерименталност поеме о петлићима сходно томе позиционирала се у српској наивној књижевности као својеврсна вододелница, показујући до тада неслућене просторе до којих може доћи али, у исто време, и сама поставши изолована (али референтна) тачка у њеном развоју.

Будући да је досадашње тумачење *Подвига* почивало управо у овом издању, додатна интерпретативна озарења може пружити упоредни осврт на издање из *Политике за децу*. Уколико се изузму нове текстуалне целине и визуелна опрема у *Подвизима* из 1933. године, упоредни приступ два верзијама разоткрива и неколико важних измена у каснијем издању. Не рачунајући мање стилске корекције у тексту<sup>168</sup> које су спорадично разасуте по свим целинама поеме, пажњу привлаче нешто осетније корекције и допуне у портретизацији јунака. Примера ради, Вучо ће већ у пролошком, првом певању из 1933. године дати знатно ширу портретизацију ликова, превасходно Краке и Ждере Њора. У првобитној верзији поеме социјални статус дечака Краке није саопштен јетким тоном лирског наратора, праћеним

<sup>168</sup> Иако је реч о претежно мањим исправкама и стилским корекцијама текста, поједини примери разоткривају тежњу ка појачаној друштвеној критици. Рецимо, у стиховима петог певања: „Јер кад ноћас туда прође / Трезан ђак или кино-дива, / Пијан стриц ил / сестра сива;“ из *Политике за децу* у издању из 1933. године лексема „стриц“ замењена је речју „поп“, чиме се додатно заоштрава антирелигиозни тон поеме.

саркастичним коментаром: „Шта ће теби, Крако плата?“ (Вучо 1933: 4). Такође, у њој није било места за указивање на обесправљеност дечака у суровом капиталистичком друштву и на бескорисност школских знања, па се у Кракином портрету примећује једва осетна, блага критика неповољног социјалног положаја. Ради илустрације наречених разлика, наводимо цео одломак из другог издања:

Он ципеле ретко носи јер на прсту десне ноге  
одавно га грозно мучи  
као кромпир крупан жуљ  
босоног он зато тапка  
кад пролази  
и ногама црним шљапка  
где год гази  
јер не пази да ли гази  
по паркету ил' кроз муљ. (Вучо 1930: 115)

Иако је врло вредан,  
Живот му је сасвим бедан,  
Јер га његов мајстор Лазар,  
Сурови и стари брава,  
Који целог дана дрема,  
Грдно лема.  
И док суви, глуви буквар по школама децу учи,  
Да је сваки занат златан,  
Када Лазар  
Скупи Пазар,  
У фиоку паре слаже,  
А шегрту своме каже:  
„Занат нико не научи,  
Док се добро не намучи...“ (Вучо 1933: 4)

Други пример појачане социјалне мотивације јунака везује се за лик Ждере Њора. Док у верзији из *Политике* Њорева глад није директно мотивисана немаштином, у каснијој верзији она је социјално далеко заостренија:

„Нема дана нити ноћи кад је Њоре сасвим сит,  
Порција му свака мала  
И ко нека страшна хала  
Стрпа он у гладна уста  
Све што стигне преко реда  
Било да је чорба густа  
Било да је грумен леда  
Он не гледа  
Већ ко гладна риба кит  
Увек има апетит.“ (Вучо 1930: 115)

„Нема дана нити ноћи кад је Њоре сасвим сит;  
У фабрици трикотаже,  
Где машине целог дана плету вуну нит по нит,  
Од малог Њора траже  
Да, погрбљен, патос маже,  
И да нема апетит...“ (Вучо 1933: 4)

У првобитној верзији Њорева глад је мотивисана чистом детињом љубављу према храни („Увек има апетит), а у каснијем издању сурови свет одраслих од Њора тражи да ради „[и] да нема апетит“. Додатно, идеолошки неутрално поређење из првог издања „[в]ећ ко гладна риба кит / увек има апетит“ искоришћена је у новој верзији у слици Ждериног сна у ком кит постаје подсвесна артикулација дечакове трауме и жеље за побуном против својих тлачитеља – „Он би хтео, макар мало (за час тили), / Да постане риба кит, / (...) У фабрику да домили, / Па да своје бесне газде, у кошуљи без капута, / једним махом све прогута, / Да би најзад били квит“ (Вучо 1933: 4).

Несумњиво је да је Вучо – ослобођен притиска уређивачке политике *Политике за децу*, али захваљујући и чињеници да је прошло четири године од шестојануарске диктатуре – могао дати оштрију друштвену критику у *Подвизима* из 1933. То најбоље показује и проширено завршно певање, у ком се на самом крају налази осам нових строфа у функцији идеолошког резимеа целокупне поеме. У изразито декларативним стиховима последње епизоде *Подвига* из 1933. године нема ни помена о петлићима, већ је пружен завршни коментар у виду оштре осуде актуелне друштвене стварности: „Упркос лепој причи о 'Доброј божјој вољи', / Пролеће баш никако неће / Да пукне и блиста. / јер „Највећим делом света данас крекећу паре.“ и „Највећим делом света данас су још једино сити / Хуље и паразити“ (Вучо 1933: 32–33).

(После)ратни Вучо: 1945–1951.

Српски надреалисти се по завршетку Другог светског рата налазе у новој држави, са новим социјалним и политичким уређењем, али их историјска прекретница овај пут смешта на сасвим другу страну од оне на којој су првобитно били – у позицију моћи – доводећи самим тим у питање природу њиховог друштвеног ангажмана. Та измењена позиција проузроковала је радикалан заокрет у погледу Вучовог деловања у домену наивне литературе. Субверзивност предратних стихова замењена је апологијом новог друштвеног поретка, па Вучова поезија за децу у поратним годинама ни по чему не наликује остварењима која су јој претходила.

Непосредно након рата, Вучо објављује невелико песничко дело *Титови пионери* (1945). Готово прећутан однос књижевне историје према њему – уз врло спорадичне и узгредне написе – уједно представља и његову имплицитну вредносну оцену. Такође, о жанровском одређењу *Титових пионира* не постоји једногласно становиште, па се о њој говори као о поеми (Пражић 2002: 96–97) и збирци песама (Тропин 2015: 323). У светлу прототипске категоризације, *Титови пионери* не заузимају централне чланове категоријалног скупа, јер деле са прототипским чланом тек неколицину атрибута: реч је о низу краћих наративних песничких целина обједињених (колективним) јунаком, те не постоји јединство хронотопа и органско јединство појединачних фабула. Такав жанровски концепт одиста припада самој ивици прототипске концепције поеме и заузима рубове генолошких скупова поеме и песничке збирке. Па ипак, важност *Титових пионира* огледа се и у мапирању поетичких праваца Вучове поезије за децу, будући да илуструје један често пренебрегнут песнички рукавац овог песника.

Да је политичка и друштвена клима за Вуча сасвим другачија од међуратне, најбоље показује тираж *Титових пионира*. Наспрам *Подвига* из 1933. године, објављених у карактеристичном издавачком маниру београдских надреалиста – у укупном тиражу од пет примерака<sup>169</sup> – *Титови пионери* штампани су у износу од дванаест хиљада примерака. И поетичке концепције двеју књига не могу бити опречније. Матићеве провокативне надреалистичке колаже заменили су соцреалистички крокији Љубице Цуце Сокић, који на парним страницама књиге верно „прате“ песнички текст. На пример, након целине „Пионери преносе муницију“ на наредној страници налази се миметична илустрација два дечака и девојчице са пушкама које, на челу, води још млађе дете са два реденика испод мишица. Осим што се у целокупној књизи, са амблематичним пропагандним елементима, тематизују подвизи пионира, Вучова поема представља својеврсно наличје његове међуратне поезије за децу. Упркос томе, у појединим критичким написима о Вучовом стваралаштву, *Титови пионери* се перципирају као израз песникове поетичке принципијелности. У једној од свакако најзначајнијих и најцеловитијих студија о Вучовој поезији за децу, Милан Пражић у *Титовим пионирима* препознаје наставак раније успостављених естетичких принципа. У тексту „Поезија за децу Александра Вуча“ аутор у избору теме види императив који „задаје један одлучан тренутак историје“, пруживши прилично неупечатљиву легитимизацију песничких стремљења непосредно након рата, јер – уколико је тема детерминисана одсутношћу тренутка – то свакако не подразумева догматичност начина којим је реализована. Да је и сâм Пражић донекле свој иначе неприкосновен интерпретативни нерв подвргао идеолошким узусима тренутка показује став по коме

[н]е само што је та поема у духу и оквирима идејних и естетичких постулата Вучове предратне поезије, јер песник заправо и пре и одмах после рата пева о свету деце као о свету будућности,

<sup>169</sup> Власници три примерка били су Слободан Јовановић, Марко Ристић и Станислав Винавер, док су два примерка ауторска (Марковић 2020: 7).

него се чак чини да је историја следила песников визионарски пут потврђујући га сама собом. (Пражић 2002: 97)

Пражић дакле у *Титовим пионирима* види природну консеквенцу жеље за слободом у Вучовој поезији за децу, у којима се слика аде у *Подвизима* „премешта из утопијске поетске сфере у просторе историјске реалности“ (97). Оцена Милана Пражића, међутим, пренебрегава чињеницу да се у процесу те линије историјског динамизма у Вучовој поезији фундаментално изменила представа детета и детињства, а са њом и начини песничког обликовања њиховог света. У *Титовим пионирима* идеја дечје слободе под теретом идеолошких прескрипција несумњиво је у знаку регресије, што је уочљиво од првих страница књиге. Најпре, експлицитни педагошки коментар с почетка позива читаоца да се угледа на храбре пионире: „Ево слика, па разгледај / и на њих се ти угледај“ (Вучо 1945: 1). Начело дечје индивидуалности замењено је традиционалном концепцијом пожељног модела. У бити, пролошки стихови *Титових пионира* ближи су песничким коментарима из Змајеве поезије.<sup>170</sup> Посебно је уочљива разлика у приказивању институције школе. Авангардни отпор институционализацији и индоктринацији детета кроз школство из *Подвига* замењен је готово змајевском апологијом учењу и стицању знања: „И ми знамо да без школе / Човек лута као слеп / А у мраку, и то знамо / Живот никад није леп“ (15). Упоредба са Змајевом поетиком није само интуитивна, већ је и призивана самим текстом: „А у гају деца знају / Да запамте сваку песму / Што је за њих из свог срца / Испевао Јова-Змај“ (15). Заокрет ка традиционалној поезији и њеној педагогизацији Вучове поезије има своје додатно упориште, осведочено и у његовом преводилачком раду. Песник чије је некадашње поетичко прибежиште почивало у делима изразите антидидактичне књижевности – у стваралаштву Луиса Керола – 1946. године препеваће дело руског писца Самуила Маршака *Двадесет школских правила*,<sup>171</sup> у којима се могу наћи следећи стихови: „Скамија није постеља / У којој се деца спремају / Да безбрижно задремају. / У клупи седи пристојно, / Понашај се достојно, / И знај: / Не брбљај, / Јер ниси папагај“ (Маршак 1945: 19, нумерација С. П.).

И на стилском плану Вучо одустаје од своје авангардне прошлости, па естетику шока и тежњу ка провокативним песничким решењима замењује формулативном лексиком деривираном из пропагандних летака попут „издајнички коров“, „туђински гад“, „швапска змија“ „пушчана смртна киша“ итд.

Иако *Титови пионери* представљају незнатан допринос уметничким достигнућима српске поезије за децу, њихов значај огледа се у формирању подлоге ауторима соцреалистичке оријентације. Својим тематско-мотивским регистром и стилско-изражајном, па и ликовном апаратуром, *Титови пионери* представљају песнички нуклеус из ког ће се даље гранати изразито продуктивна, али и кратковека, линија књижевног стварања за децу. Вучо тематизује препознатљиву партизанску топику, видљиву већ и у насловима целина: „Пионир преводи партизане преко пруге“, „Пионери диверзанти“, „Школа у шуми“ и, напоследку, „Пионери градитељи“, у којој је пласирана препознатљива максима социјалистичке обнове – „јер одмора сада нема“ (17). Последњим певањем Вучо поставља ослонац и уједно антиципира „кубикашко–пругашку поезију“ у годинама након рата, међу којима ће се наћи поеме неких од најистакнутијих аутора за децу: Десанке Максимовић, Гвида Тартаље, Арсена Диклића и других.

<sup>170</sup> У „Пура Моци“ јавља се опречан поступак, али у основици са истом функцијом – (не) угледати се на лирског јунака: „Њега је наслико један добри деда / Да видите како бангалоз изгледа / Па када га видите да се склоните, / Од таквих дечака увек да бежите“ (Змај 1979: 36).

<sup>171</sup> Дихотомију међу Вучовим предратним и послератним делима најбоље илуструју стихови о „сувом, глупом буквару“ из *Подвига* и мото Маршакове књиге: „Ученицима да научне напамет“.



*Титови пионири*, следствено овоме, само потврђују референтност Вучовог стваралаштва. Иако је реч о поезији чији су уметнички донети изразито лимитирани, они показују да се Вучов утицај опажа у свим – па и опречним – путањама српске поезије за децу.

#### Рехабилитација међуратних идеја: 1951–1970

Почетак педесетих година прошлог века у знаку је слабења идеолошких репресалија на уметничко деловање. Процес деидеологизације књижевности за децу – иако постепен – омогућио је спорадичне продоре другачијег, модернистичког песничког концепта. Да је реч о постепеном „ослобађању“ поезије, потврђује и судбина појединих листова дечје периодике. Часопис *Пионири* – настао укидањем недељника *Пионирске новине* и месечника *Пионири* – већ са првим бројевима, под уредништвом Душана Радовића, позиционира се као весник таквих промена у српској поезији за децу.<sup>172</sup> Модерна уређивачка политика овог листа на себе преузима задатак „рехабилитације“ међуратних тенденција у књижевности за децу: објављивањем поеме – измењеног наслова и донекле коригованог садржаја – *Сан и јава храброг Коче* Александра Вуча и Винаверовим преводима *Алисе у Земљи чуда* Луиса Керола, *Пионири* се позиционирају као својеврсна противтежа идеолошки подобним делима тог времена. Наравно, као и у случају првих Вучових поема из подиска *Политике за децу*, и у овој верзији приметан је незнатан „данак“ владајућој идеологији али, упркос томе, поема представља важан искорак у односу на њену првобитну верзију.

Композиционе иновације поеме *Сан и јава храброг Коче* укључују неколико важних промена у односу на прво издање: коригована је дужина текста, избачене су неколике епизоде (нпр. борба Коче и црначких племена), а поједини ликови су измењени или у целости избачени. Дух времена условио је и друге драстичне измене у тексту, пре свега у погледу увођења отвореног краја, али и потпуног потискивања дидактичке димензије.<sup>173</sup> Са друге стране, тај исти дух времена наметао је и нове захтеве, па се у новој верзији поеме јављају референце на актуелна политичка дешавања (в. Панић Мараш 2019: 76). У светлу нових друштвених околности, *Сан и јава храброг Коче* задобија једну нову димензију. Идеја космополитизма и егалитарности у поеми о Кочи, првобитно је настала као израз песникових социјалистичких убеђења, а у послератном периоду постаје комплементарна са спољнополитичким афилијацијама нове државе, па се у овој Вучовој поеми ишчитава и тематизација потлачених, колонизованих земаља, које су жртве капиталистичког уређења. Ова антиколонијална димензија *Сна и јаве храброг Коче* послужиће и као песнички и морфолошки генератор великом броју песника: Бранку Ћопићу, Мири Алечковић, Арсену Диклићу, Николи Дреновцу и многим другима.

Иако је Вучо у даљим деценијама знатно мање суделовао у простору књижевности за децу, треба напоменути два вредна доприноса њеном развоју. Пре свега, Вучово деловање у часопису *Змај*, чији је био уредник од 1954. године, резултовало је објављивањем низа значајних поетских текстова. Уреднички рад у *Змају* нарочито је значајан за развој наративне поезије за децу. На њеним страницама – понајвише на поетичком трагу самог Вуча – своје дуже песничке текстове објављивали су Арсен Диклић, Слободан Лазич, Александар Поповић и други.<sup>174</sup> Неговање жанра поеме у *Змају* стога је важан књижевноисторијски моменат у ком ће тематско-мотивски и изражајни регистар бити значајно проширен и тако пресудно утицати

<sup>172</sup> О настанку часописа *Пионири* в. Љуштановић 2009: 92–99.

<sup>173</sup> Као једини резидуум пређашње концепције може се узети Кочино писмо. У епизоди „Одлука“ јунак пише писмо родитељима које, иако лишено традиционалне дечје послушности, ипак одаје утисак послушног и лепо васпитаног детета: Коча носи четкицу за зубе, топлу одећу, али и две књиге како би по повратку савладао „свакодневне школске бриге“ (Вучо 1957: 56).

<sup>174</sup> О Вучовом уредничком раду в. Пражић 2002: 97–101.

на потоње песнике. Готово петнаест година од финалне верзије *Сна и јаве храброг Коче*, Вучо ће свој књижевни опус за децу проширити још једном поемом, *Момак и по хоћу да будем*. Премда ју је прилично слаба рецепција донекле маргинализовала, ова Вучова поема на трагу је наивне књижевности окренуте читаоцу–адолесценту, коју ће са нарочитом посвећеношћу стварати Мирослав Антић.

## ТРАГОМ ВУЧА – ПОЕМА ЗА ДЕЦУ НАКОН ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

Уз разнородне друштвене, идеолошке и културне промене, на кривудама и ломовите токове српске поезије за децу утицај Александра Вуча једнако је релевантан. Као песнички материјализован израз једног новог времена и књижевних идеја које га прате, он се огледа у успостављању свеукупне стваралачке подлоге на којој ће у каснијим деценијама већина песника градити своје индивидуалне поетике. Разлог таквог снажног деловања на потоње ауторе лежи између осталог и у његовом поетичком многоличју. Невеликог обима, опус Александра Вуча поетички хетерогено опева изразито широк тематски спектар. Екстензивност његовог уметничког израза далеко премашује домете традиционалне змајевске поезије, па се, сходно томе, може рећи да Вучова поезија на изванредан начин трасира различите токове српске поезије за децу. То је нарочито уочљиво када се погледају магистрални поетички правци послератне поезије за децу у чијим се темељним полазиштима препознаје Вучов утицај.

У првом реду, афирмација Вучове поезије огледа се у продору фантастике у књижевност за децу. Ипак, треба рећи да она, независно од припадности одређеном жанру, представља константу наивне литературе – „довучовској“ поезији фантастика није била страна, напротив, у многим песничким остварењима полази се од маштовите, фантастичне поетске замисли. Стога се Вучов допринос фантастичној поезији за децу најпре огледа у ослобађању текста од педагошких импликација, од чврстог ослањања на њен фолклорни вид, као и у везивању фантастичног за наивни доживљај света. То је данас несумњиво њен највећи допринос, како у смислу уметничке вредности тако и у погледу далекосежности њеног утицаја на целокупну српску поезију за децу двадесетог (па и двадесет првог века). Након идеолошког „прогона“ фантастике у књижевности за децу после Другог светског рата она ће већ средином педесетих година доживети своју обнову. У погледу утицаја конкретног уметничког дела Александра Вуча, најистакнутије деловање на развој поема са фантастичном мотивацијом имала је поема *Сан и јава храброг Коче*. Тема сна и ониричких визија у шестој деценији двадесетог века задобија статус својеврсног тренда: децји снови, однос сна и јаве, те експлоатисање авантуристичког материјала у сновима и сновиђењима постали су временом, поступно, и део препознатљиве, маниристичке песничке апаратуре. На том трагу своје поеме и песме пишу Арсен Диклић, Душан Костић, Слободан Лазич, Никола Дреновац и други. Пошто ће ова поетичка линија бити актуализована тек касније, у другој половини шесте деценије, подстакнуто поновним објављивањем поеме о Кочи и деловањем часописа *Пионери* и *Змај*, послератна поезија за децу у свом фокусу имаће друго Вучово дело.

Својеврстан поетички меандар Вучове поезије – *Титови пионери* – нарочито је утицајан у послератним годинама. Објављена 1945. године, ова књига „садржи скоро комплетан регистар мотива и тема које ће у читавом послератном периоду доминирати великим делом нашег стваралаштва за децу“ (Пражић 2002: 96). Пропагандно обликована и снажно идеологизована линија српске поезије за децу на изванредан начин има поетички предлог у *Титовим пионирима*, чија топка – народноослободилачка борба, подвизи деце-хероја, примена брижљиво селектиране лексике у осликавању портрета јунака и непријатеља – представља препознатљиво прибежиште највећег броја соцреалистичких писаца за децу. Ову поетичку линију, у погледу жанра поеме, следе неки од најпопуларнијих песника послератног периода: Бранко Ћопић, Мира Алечковић, Арсен Диклић и Десанка Максимовић. Унутар ње, пак, могу се препознати неколике тематске подгрупе: 1) поеме о НОБ-у, окренуте песничкој глорификацији пионирских ратних подухвата; 2) „пругашко-кубикашке“ поеме, у којима се слави рад младих у обнови државе након рата и 3) антиколонијалне поеме, чији наративи тематизују искуство потлачених, братских народа.

Под теретом друштвених промена, српска поема за децу испрва ће доминантно следити пут који су трасирали *Титови пионири*.<sup>175</sup> Талас идеолошких промена изискивао је од књижевности за децу један нови модел певања са циљем да се и путем ње пласирају и устоличе фундаментални принципи и идеје новог друштвеног поретка. У том смислу поема је представљала – као жанр који је због своје екстензивности и флуидности понајбоље погодовао изградњи нове литературе – један од најчешћих избора у наивној књижевности. Поема за децу је, једноставније речено, обезбеђивала довољно простора за миметично наративно кодирање амблематичних топоса соцреалистичке лирике.<sup>176</sup> Уз то, може се говорити о још једном разлогу њене популарности. Књижевно стваралаштво за време и непосредно после рата диктирано је и околностима под којима се развијала, па су књижевни критичари тог времена здружени у оцени да је доминација лирике (или релативно дужих нарација у стиху) резултат тешких стваралачких услова и скромности оновремене периодике, па отуд и не чуди овакав тренд у избору жанровских модела.<sup>177</sup>

У односу на међуратне поеме Александра Вуча, соцреалистичка поема за децу искључује сваки вид фантастичне садржине. Изузимање фантастичних елемената проузроковано је тежњом ка *историзацији испеваног*. Задатак књижевног ствараоца у визури новог друштвеног поретка подразумевао је да прати и одражава савремени тренутак. Радован Зоговић у свом реферату поводом првог сусрета Удружења књижевника Југославије прописује књижевној делатности јасан друштвени ангажман, одредивши га као апсолутни стваралачки императив:

Наша савремена књижевност налази се, прије свега, пред задатком да умјетнички, широко и живо, одрази нашу савремену историју, њена тешка и славна поглавља, наше друштво, савременог човјека (Зоговић 1946: 193).

Сходно томе, највећи број текстова за децу овог времена почива на имплицитном стваралачком налогу да се песнички светови миметички упризоре и, у складу с тим, пруже својеврсну илузију документарности, због чега песници често примењују технику сказа или уопште вид хомодијегетичког приповедања. Било да је реч о поемама о НОБ-у или оним које су посвећене животу након ослободилачког рата, у њима се очитује жеља за песничким конструисањем и легитимизацијом блиске прошлости и актуелног тренутка. Отуд се у овим делима јавља тежња ка прецизној и детаљној конкретизацији хронотопа, чврстом локализацијом приповеданог, инкорпорацији историјских личности и догађаја итд.

Поеме за децу раног послератног доба изразито су утилитарног карактера: смисао песничког позива је да своје поетске светове уобличи као својеврстан поетски тестамент борбе против окупатора и обнове нове државе. Тежња за пружањем уверљиве песничке повеснице у служби нове идеологије драстично је моделовала наивну књижевност и позицију детета у њој, а поема за децу омогућила је да се, у знатно ширем лирском замаху од песме, опевају догађаји који ће, попут мозаика, оформити такву, целовиту слику света. Иако су путеви тематизације

<sup>175</sup> Да је реч о несумњивој улози књижевног текста-узора потврђују и емпиријски подаци. Вучови *Титови пионири* спадају у саме првенце послератног публикавања књижевне уметности. Милан Богдановић, наводећи податке Библиографског завода Југославије, напомиње да је 1945. године објављено тек педесетак књижевних дела, три године касније тај број је већ утростручен, док је на измаку десете године од завршетка рата он устостручен (Богдановић 1955: 314). Удео наивне литературе у том броју, међутим, није велики. У истом броју *Летописа Матице српске* Мира Алечковић износи да су чланови Савеза књижевника Југославије у претходних десет година објавили укупно 267 књига (Алечковић 1955: 371).

<sup>176</sup> У тексту „Млади београдски песници“ Зоран Мишић марkira нови песнички талас, истакнувши да су се млади аутори, у првом реду Мира Алечковић, окренули жанру „лирск[е] поем[е], као једн[е] од најприкладнијих форми поезије наше епохе“ (Мишић 1956: 102).

<sup>177</sup> „Прозна књижевност, која изискује више слободног времена, погодније услове рада и већу концентрацију стваралачких напора, природно, није могла у самом току рата дати веће и замашније резултате. Везана уз часописе мањег обима, она је махом кратког даха, фрагментарна и анегдотска“ (Финци 1947:68). Изузетак, сасвим природно, представља мемоарска и дневничка проза.

ових песничких остварења најразличитији – од појединачних подвига деце партизана, њихове борбе и страдања, преко описивања обнове ратом разрушене земље, до опевања револуције и највећих битки – сва она су саображена у истој идеолошкој основици која подразумева глорификацију новог социјалистичког друштва.<sup>178</sup> А у том општем процесу конституисања једнако важну улогу има и – дете.<sup>179</sup>

## Поеме о НОБ-у

Преломљено кроз визуру комунистичке идеологије, искуство ратног детињства преточено је у поезији за децу у једну изразито ригидну форму. Идеолошка матрица новог времена позивала је песничку имагинацију на својеврсно потчињавање њеним задатостима, проузроковавши тиме формирање чврстог и препознатљивог конструкта детињства. Од песника се очекивала потпуна правоверност у предочавању актуелних или садашњици блиских догађаја, па се поетичка нијансирања – нарочито у послератном периоду – готово не могу ни приметити. Идеологизација уметничког израза у поезији за децу консеквентно је довела до њене једнообразности, нарочито видљиве у поемама о НОБ-у.

Хиперпродукција књижевних садржаја за децу са темом народноослободилачке борбе обрнуто је сразмерна њиховој уметничкој инвентивности, будући да највећи број текстова произилази из исте стваралачке матрице. Већ по завршетку рата, многи песници за децу послужиле се жанром поеме да опишу ратно искуство, будући да је дозвољавала више простора, односно наративну схему која допушта учешће већег броја ликова, више временских равни и појачано деловање приповедне инстанце. Међу ауторима чији укупан уметнички допринос надилази ефемерност естетских домета оваквих поема налази се Бранко Ћопић, са поемама *Доживљаји кума-Торбе* (1946), *Шест вукова и један реп* (1949) и *Вјечити стражар* (1953) и Мира Алечковић, која објављује *Звездане баладе* (1952). Упркос несумњивим поетичким разликама, дела ових двају песника заснована су на истоветним стваралачким обрасцима деривираним из официјелне културне политике послератног периода.

У књижевном опусу Бранка Ћопића тема народноослободилачке борбе заузима истакнуто место, како у поезији, тако и у прози. Премда се водеће стваралачке линије у Ћопићевом делу неретко укрштају, нарочиту посвећеност овом тематском блоку истицао је и сâм аутор. У поговору поеме *Вјечити стражар* Ћопић је у једном експлицитном поетичком запису декларативно навео три магистрална тока свог стваралаштва: један о онима „који су учествовали у народној револуцији“, други о томе „како [ми] изграђујемо своју земљу“ и, трећи, о „веселим и шалјивим стварима, јер хоћемо да се наша деца што више радују, смију и играју“ (Ћопић 1956: 46). И док је каснија рецепција појединих Ћопићевих дела о НОБ-у (попут романа *Орлови рано лете*) – упркос осетној идеологизованости – потврдила њихову неоспорну уметничку вредност, поеме посвећене овој тематици нису придружене репрезентативним делима песниковог опуса. Таква се неповољна рецепција несумњиво дугује

---

<sup>178</sup> Књижевна критика непосредно после рата често је, упркос напорима песника да афирмишу ново време и друштво, изражавала незадовољство према њиховим књижевноуметничким резултатима. Аутори су критиковани да не могу да „испрате“ савремену стварност, да правоверно опишу револуционарност Партије, петолетке и општег прогреса (в. Зоговић 1946). И у наивној литератури приметна је ова врста критичности према песницима. Примера ради, Симо Цуцић у тексту „Наши млади дечји писци“ поводом поезије Мире Алечковић, Арсена Диклића и Воје Царића закључује да су песници, ослањајући се на савремени тренутак, из њега преузели „такав материјал који је превазишао њихову снагу“, али да „су на добром путу“, а „наша [критичарева, С. П.] је дужност да им на том путу помогнемо“ (Цуцић 1949: 117).

<sup>179</sup> У обраћању Радована Зоговића на Првом конгресу књижевника Југославије књижевност за децу третира се као један од приоритета нове литературе: „Наша земља, која мисли и ствара прије свега за своју дјецу, тражи све више и више оригиналних дјечјих књига, живих, једноставних, свјетлих од истина о природи, свемиру, човјеку, животу, домовини“ (Зоговић 1946: 196).

и чињеници да је позни Ћопић управо у овом жанру испољио свој изразити песнички лик. Ћопић данас јесте, у погледу романескне форме, најпре аутор романа *Орлови рано лете* јер не постоји једнако уметнички успешан аналогон ван народноослободилачке тематике, док је у погледу поезије за децу он најпре аутор *Чаробне шуме*, а не *Вјечитог стражара* или *Доживљаја кума-Торбе*.

Па ипак, Ћопићеве поеме о НОБ-у поседују нека препознатљива обележја ауторове касније лирике. Насупрот *Звезданим баладама* Мире Алечковић, у његовим поемама, упркос тематици, просијава карактеристични ћопићевски хумор, склоност ка антропоморфизацији неживог света, а донекле је наговештена и фолклорна димензија која ће у познијим годинама бити песникова полазишна тачка. Прва Ћопићева поема о НОБ-у *Доживљаји кума-Торбе* објављена је 1946. године. Уводни део текста у знаку је, за овај тип лирике, типичног поступка актуализовања имплицитног читаоца: „Пиониру, / ударниче, / ево за те, / нове приче“ (Ћопић 1946: 3). Посматран са свешћу о Вучовим *Пионирима*, у којим се опажа исти начин увођења у поетски свет дела, такав песнички поступак задобија статус формалног узуса поема о НОБ-у. Међутим, за разлику од свих осталих поема о народној револуцији, Ћопић у средиште своје поеме смешта антропоморфни лик торбе, у чијим се поступцима и начину карактеризације назире лик пионирке или сељанке из народа.<sup>180</sup> Избор дуже наративне форме у стиху условљен је јунаком и темом: „Торба песму / заслужила / колос прави / дужи него / мост на Сави / три мјесеца / да се прави / и у књигу / да се стави“ (5). Коментар наратора заправо пружа увид у стваралачки процес којим се показује да генолошка концептуализација није сасвим механичка и априорна, већ је инхерентна конкретној идеји која се жели поетски уобличити. Ћопић на још једном месту говори о својим жанровским изборима:

Оно што будем имао за причање написаћу вам опет у каквој новој књизи. Можда ће то бити приче, а можда и пјесме. Буде ли ријеч о чича-Триши, свакако га нећу метати у пјесму, јер његова воденица тако страшно лупа да би се покварила сва музикалност пјесме. У пјесму нећу ни пса Жућу, јер има бува, а мачак Тоша и онако се скита, па хајд' га онда ухвати у пјесму ако можеш (Ћопић 1956: 46).

Духовити песников коментар део је поговора упућеног деци, али (иако без претензија да прецизно и теоријски експлицира сопствене стваралачке механизме) истовремено показује да избор јунака и садржај дела детерминишу жанровско решење. Фабула поеме о кума-Торби прати искуства антропоморфизованог јунака током и непосредно након Другог светског рата. Текст није ослобођен препознатљивих топоса идеологизоване поезије са овом тематиком, јер кума-Торба поседује све квалитете једног пионира: храброст, хуманост, спремност на извршење најтежих задатака, пружање помоћи војницима на фронту, а појединачна певања обликована су у складу са препознатљивим тематским микројединицама поезије о НОБ-у: „Живот прије устанка“, „Торба првоборац“, „Торба рањеник“. Метафорика кума-Торбе се кроз поему постепено „откључава“. Иза ње се крије лик „обичног“ појединца или пре жене из народа<sup>181</sup> без чије помоћи борба за ослобођење не би била могућа: „Бјеше торба / к'о и остале / на њој ништа / особито“ (6). Ћопићев омаж народу и његовој борби против окупатора повремено је акцензован кроз директне коментаре лирског наратора: „И док војска / земљу брани / народ снажно / војску храни / шаље за њом / све кроз борбу / своју скромну / кума-Торбу“ (10), где донекле задобија и метонимијску стилизацију. Насупрот поеми *Вјечити стражар* и нарочито поемама Мире Алечковић, у *Доживљајима кума-Торбе* аутор избегава директно сучељавање имплицитног читаоца са суровостима рата и борбе. Суспензија страха

<sup>180</sup> Таквим избором не само да се ослања на једно, у српској поезији за децу, већ постојеће песничко решење – Вучо још тридесетих година пева о полуделом бициклету – већ показује да је реч о својеврсној константи српске поеме за децу, којој ће се у наредним деценијама прикључити и Душан Поп Ђурђев (*Теглећа срећа*) и Дејан Алексић (*Пустоловине једног зрна кафе* и *Нежна песма о нежном ветру Дуволубу*).

<sup>181</sup> Не треба јој / никад смена, / једном речју: / свјесна жена;“ „Ој, сељаку / дедер кажи / шта сељанка / ова тражи!“ (Ћопић 1946: 7, 29).

остварена је управо дистанцом, успостављеном антропоморфним,<sup>182</sup> а не реалистички обликованим јунаком. Такво поетско решење доноси емотивно и психичко растерећење имплицитног читаоца: у хумором протканим стиховима кума-Торба пролази кроз све етапе НОБ-а: од подизања устанка до ослобођења. Уз овакав начин „урачунавања“ визуре дечјег имплицитног читаоца, налазе се и други, за овај тип поезије, атипични поступци. Утискивање инфантилног доживљаја света у поему ратне тематике не само да представља својеврстан куриозитет у овом типу лирике већ се донекле може узети као најјава будућих песникових стваралачких назора, па и шире – као назнака потоњих модернистичких тенденција српске поезије за децу. Одиста, из целина „Сусрет са камионом“ и „Камионово обећање“ просијавају трагови послератног модернизма карактеристичног за познијег Ћопића („Вашар у Стрмоглавцу“, „Болесник на три спрата“) или Љубивоја Ршумовића („Телефонијада“): у њима идеолошки интонирана ратна тематика се повлачи пред песничком инвенцијом Бранка Ћопића, у чијој је основи уписана наивна свест. Дијалог кума-Торбе и камиона почива на онеобиченим песничким сликама, засићен је нонсенсним детаљима и лишен сваке дидактичности: „Немој тако / справо фина / моћна душо / од бензина“ (20). Ипак, налози времена нису дозволили Ћопићу да овакву песничку замисао спроведе до краја, па се у последњим стиховима поеме поново јавља идеологизовани хвалоспев народној обнови и изградњи.

Својом другом поемом, *Шест вукова и један реп*, Ћопић се осетније приближио аутентичном лирском изразу из каснијих дела. У основи поеме је мотив дечје дружине: седам дечака – попут јунака из романа *Орлови рано лете*<sup>183</sup> – принуђени су да прерано одрасту и прикључе се народноослободилачком рату, а својом храброшћу и знањем значајно ће допринети како победи над непријатељем, тако и обнови и изградњи новог друштва. У њој су заступљени – премда смањеног интензитета и обима – сви песнички поступци који врхуне у књизи *Чаробна шума*: призивање свести о фолклорним жанровима, меланхолизована позиција наратора који се сећа свог детињства, инкорпорација фантастичних елемената и др. Али, као и у случају поеме о кума-Торби, *Шест вукова и један реп* и тематски и идејно остаје у домену народноослободилачке, а својим крајем делимице захвата и теме „кубикашке“ лирике.

Структура поеме такође разоткрива песникова будућа обликотворна решења. Нарација почиње „Уводом“, обликотворном компонентом за којом ће Ћопић посезати у *Вјечитом стражару* и у *Чаробној шуми*, у којој наративни глас заузима позицију блиску народном певачу/приповедачу. Нарација се прекида приповедачевим коментарима („све ми се чини“, „ал гледај мене!“, „манимо тужне успомене!“), а нарочито је склона дигресирању и пружању кратких заводљивих микротематских рукаваца. „Увод“ је отпочет реминисцентним исказима о старим причама („Доста сам прича слушао старих“), потом се наводи неколико познатих фолклорних фабула („о Снегуљици и о Жар-птици“) и фантастичних бића и мотива (папуљици, дивови, летећи ћилим, чизма од седам миља), али и наратива из других Ћопићевих дела („слушо сам причу о утакмици / дјетета и мудрог Ћосе“). Функција „Увода“ сходно томе је да се асоцијативним приповедањем створи утисак неформалне, непосредне распричаности и тако пружи илузија усменог казивања. Посредно, она указује на уланчаност и јединственост целокупног Ћопићевог поетског универзума. Након прошле целине Ћопић уноси у наредним стиховима необичан жанровски сигнал. Наратор напомиње да је „боље да вам причам бајку лијепу“ (Ћопић 1984: 9), међутим, наговештена жанровска маркираност не одговара садржају који следи јер Ћопић пева – са јасним претензијама на истинитост изреченог

<sup>182</sup> Рецимо, у поеми је описано „рањавање“ Торбе у поглављу „Торба рањеник“: „Аутомат / оштро бије / кума торби / леђа грије / и кроза њу / зрном шије“ (Ћопић 1946: 18).

<sup>183</sup> Могло би се рећи да ова поема представља и једну врсту далеке припреме за Ћопићев роман из 1957. Опсежнија компаративна анализа наративних схема, хронотопа и концепције јуначке дружине *Шест вукова и један реп* и *Орлова* могла би представити ову поему као својеврсну антиципацију најпознатијег романа Бранка Ћопића.

– о дружини дечака у рату. Одакле, према томе, намера да се фабула која тежи фактуалности жанровски окарактерише као бајка?

У основи поеме дата је оштро поларизована слика устаника и непријатеља, те је главни бајковни елемент уткан у наративну структуру поеме *Шест вукова и један реп* преузет из семантичког језгра фолклорне бајке – победа добра над злом. Ћопић настоји да ревитализује бајковито тако што ће у слику народноослободилачке борбе уградити подвиге храбрих појединаца блиским јунацима бајки. Други разлог увођења ових елемената почива на идеји афирмације новог времена као бајке. У комунистичком идеолошком кључу Ћопић спроводи идеју о изградњи једног новог утопијског доба. Храброст, јунаштво и жртва свих који су страдали за нове идеале омогућили су стварање новог света налик бајци:

над нашом земљом сунце се диже,  
расту Титови људи.  
Рађа се, блиста завичај прича,  
чаробна цвјета бајка,  
о њој су некад сањали борци  
о њој нам прича мајка (Ћопић 1984: 29).

Следствено томе, показује се да Ћопићева поетска замисао преобликује бајковне елементе и подређује их идеолошкој равни текста. Дечаци-вукови су попут јунака народне бајке јер поседују све њихове препознатљиве особине, али су у поеми истовремено и јунаци народне револуције, „дјец[а] новог кова“ (29), која су и омогућила настанак нове државе-бајке.

Посебну занимљивост поеме представља начин преобликовања појединих бајковних мотива. Летећи ћилим, чизме од седам миља, жар-птица и чаробна светиљка из уводног дела поеме бивају отеловљени. Стереотипни мотиви чудесних средстава из фолклорних бајки који олакшавају живот и потраге јунака у поеми *Шест вукова и један реп* постају стварни и могући. Летећи ћилим добија своје материјално испуњење у производњи авиона, чизме од седам миља постају пруге, еманација жар-птице је хидроцентрала која производи струју, тенкови су змајеви, а чаробне светиљке представљају науку и знање. Бајколико у новом друштвеном поретку, захваљујући општем прогресу и обнови земље постаје стварно и могуће.

Овакво песничко решење, међутим, не происходи из аутентичне замисли већ је – као и већина других поетских поступака – обликовано на трагу књижевнокритичких ставова који у српску књижевност долазе са совјетског истока. Под силином социјалистичке критике и ставова тадашњих ауторитета попут М. Горког, А. Бељајева, В. Маршака и других многе идеје и у српској књижевности задобијају статус догме и на пресудан начин детерминишу уметнички израз наивне литературе. Ћопићево преобликовање бајковног материјала у том контексту илуструје потпуну доследност пропагираним принципима књижевног стварања јер је посредни директно песничко уобличавање памфлетских исказа из програмског текста *Дајте деци литературу*, објављеном код нас већ 1945. године. Да је Ћопићево песничко решење из поеме *Шест вукова и један реп* инспирисано ставовима аутора ове књиге понајбоље указује део у коме се наводи да су

[б]ајке ове врсте [су] претеча научне фантастике. Чаробни летећи ћилими, лађе које се загњурују под воду итд. морале су снажно утицати на машту. Милиони људи у току векова слушали су и причали ове бајке. (...) С развитком културе, науке и технике развија се и научна и техничка подлога дела која описују чудновате ствари и проналаске (Бељајев 1945: 26).

Корак ка рехабилитацији жанра бајке, следствено томе, кретао се како у совјетској тако и у југословенској литератури преко „открића“ и афирмације њене револуционарне и историјско-материјалистичке подлоге, односно претпоставке да „[н]ема фантазије у чијој основи не би лежала реалност“ (Горки 1945: 19), из чега происходи да се фантастично у бајци афирмише не као човеку иманентан, аутентичан и самодовољан облик изражавања којим се



тежи отискивању од света реалности, већ управо супротно – као својеврсно „оруђе“ људског духа и средство освајања још недосегнуте реалности.

Да Ћопићево инкорпорирање бајковних елемената директно и без имало одступања следи наречене идеје упадљиво потврђује сâм избор мотива који сасвим прате Бељајевљев коментар:

И, „на крају крајева“, мисао се крунише остварењем. Фантастична маштања о чизмама од седам миља и чаробним летећим ћилимовима претварају се у брзи и најбржи, сувоземни и ваздушни саобраћај; волшебна огледала – у телевизоре, жива вода и јабуке које подмлађују – у читаву грану медицине која се с успехом бори против старења (...) (Бељајев 1945: 26).

Упркос томе, прихватање бајковног садржаја у Ћопићевој поезији – ма о каквом начину да је реч – уједно означава и поступну транзицију ка препознатљивом поетичком обрасцу његових најбољих остварења, попут поема из *Чаробне шуме* или *Деда Тришиног млина*. Да *Шест вукова и један реп* разоткрива песничко трагање за аутентичним изразом, показују и друга обликотворна решења у поеми. Стиховима поеме повремено се између соцреалистички задатих манирима пројављују и наговештаји других поетичких залеђа. Иако је у књижевноисторијским написима о Ћопићу утицај Вуча прилично утуљен, његово стваралаштво из прве половине педесетих година указује на то да је реч о значајном поетичком изворишту. Премда ће о тим везама бити речи поглавито у наредном одељку, посвећеном Ћопићевим поемама у целости, у контексту дела *Шест вукова и један реп* треба рећи да се аутор у концепцији мотива дечје дружине у битној мери ослонио на свог авангардног претходника, конкретније на *Подвиге дружине 'Пет петлића'*. Седам дечака не само да се удружују зарад постизања заједничког циља – што је у бити одлика овог мотива уопште, не само код Вуча – већ се у начину њихове карактеризације назире вучовски модел пружања социјалне позадине јунака и њихове укупне карактеризације. Иронично, оригиналну надградњу оваквог концепта у Ћопићевом делу обезбеђују амблематична обележја народноослободилачке лирике, па је подвиг ослобођења детета супституисан ослобођењем целокупног народа, а идеал дечје слободе као „нулте тачке културе“ замењен идеалом Тита и Партије. Модификована је и идеолошка подлога дела: критика капитализма у *Подвизима* бива заострена маркирањем и појачаним истицањем друштвеног поретка, а увођењем епизода које описују неповољан положај радника-емиграната у САД остварује се и пружа додатна критика капиталистичких сила.

У својој трећој поеми са темом народноослободилачке борбе, *Вјечитом стражару*, Ћопић ће бити доста експлицитнији и директнији у осликавању ратних ужаса. Посегнувши за миметичком сликом рата, Ћопић у поеми о младићу Марјану наративизује борбу за ослобођење далматинских партизана. Уопште узев, у свим поемама о НОБ-у видљива је намера за локализацијом текста, и то у препознатљивом кључу: народна револуција је општенародни покрет у свим крајевима будуће земље, па сходно томе приступају и песници настојећи да неретко и поименце наводе појединачне крајеве и регије у борби против окупатора. У *Доживљајима кума-Торбе* наводи се учешће свих народа у рату<sup>184</sup>, а у поеми *Шест вукова и један реп* здружено учешће под наднационалном идејом „у тешкој борби на Бихаћу“.<sup>185</sup> Својом трећом поемом Ћопић понавља неке песнички већ уобличене догађаје и ликове, па се поједина певања доживљавају као „варијације на тему“. У свим трима поемама Ћопић полази од: 1) слике пре рата, у којој је по правилу већ указано на слободарски дух у историји често потлаченог југословенског народа; 2) слика окупиране земље („ропства“) и 3)

<sup>184</sup> „Обишла је, / да се знаде, / У Крајини / све бригаде, / даровала, / славне борце: / Србијанце, / Црногорце, / заобишла / уснут није / ни јунаке / Санџаклије, / а ни борце / из Баније“ (Ћопић 1946: 11–12).

<sup>185</sup> Идеја братства и јединства свих југословенских народа један је од најдиректнијих и најчешћих аспеката ових поема: „Осма бригада фашисте млати, / здружени Срби и Хрвати. / Јуриш по јуриш тече у низу, / како и не би – Тито је близу!“ (Ћопић 1984: 20).

теме устанка и народне револуције. Нарочито је уочљива готово формулативна епизода којом песник објашњава брзу капитулацију краљевине Југославије:

Једнога дана на домовину  
туђински потоп се свали,  
краљ се изгуби, а генерали  
оружје побацали.  
Издаја војску обезглави,  
прсну гранична брана,  
фашисти земљу прегазише  
за циглих десет дана.  
Цестама нашим прођоше змије,  
оклопне швапске дивизије.  
(Ћопић 1984: 16)

На земљу нашу, једнога дана,  
навали сила са свију страна,  
започе кратак бој,  
а већ земља се у ропство свали,  
издаде владар и генерали,  
државни пуче строј.

Поцрни земља од туђих трупа,  
куд оком кренеш, цокула ступа  
фашиста диже глас.  
На наше добро гладно се баца  
туђинско јато скакаваца  
последњи грабе клас. (Ћопић 1956: 20)

Занимљиво је да Ћопић, за разлику од других аутора у овом периоду, у појединим песничким сликама уводи библијску алузивност. Време страдања и ратних ужаса песнички је упризорено апокалиптичним сликама у којима је окупатор опеван као „туђински потоп“, „змија“ и „туђинско јато скакаваца“.<sup>186</sup>

Ћопић, за разлику од, на пример, Мире Алечковић, тежи успостављању континуитета слободарског духа свих јужнословенских народа.<sup>187</sup> Док код песникиње *Звезданих балада* историјска позорница понајвише почиње са капитулацијом монархије, у Ћопићевим делима приметна је жеља да се борба против окупатора прикаже у светлу претходних борби за ослобођење југословенских крајева, па се лирски наратор неретко позива на „старинско доба хајдучко“ (Ћопић 1984:16).<sup>188</sup> Апотеоза храбрости и јунаштва југословенских народа међутим није дата без коментара – у *Вјечитом стражару* истакнуто је да се у прошлости народ већином борио, „и никад није знао за страх“, али „за рачун цара и Аустрије“, те да су њихове жртве заборављене (Ћопић 1956: 15).

Мира Алечковић 1952. године објављује *Звездане баладе*.<sup>189</sup> Њени јунаци су по правилу ситуирани у ратом погођену средину у којој су одрастали, а историјски тренутак од њих

<sup>186</sup> Хришћански подтекст може се приметити и на другим местима Ћопићевих поема о НОБ-у. У *Вјечитом стражару* дата је једна несвакидашња и веома неконвенционална паралела између Христа и Тита, у ком потоњи задобија христолику улогу чудотворца са моћима васкрснућа палих смртника: „Почива чета уз мрке стијене, / над њом се шири мрак, / али ће опет у бој да крене / кад Тито дадне знак“ (Ћопић 1956: 40). У поеми *Шест вукова и један реп* један од дечака-хероја, Данко, симболички побеђује смрт: „Опет се једна створила бајка: / Јачи од смрти / постаде јунак / кога је смртна родила мајка...“ (Ћопић 1984: 29). Иако је сасвим јасна алузија на Христа – јунак „кога је смртна родила мајка“ је „јачи од смрти“ – његов вечни живот и трајање обезбеђују колективно памћење његовог херојства: „Данко ће бити вјечно жив, / сваки је херој бесмртник.“ (28).

<sup>187</sup> Ипак, Мира Алечковић ће се у једној другој песми намењеној одраслима дотаћи питања историјског континуитета. У „кубикашкој“ песми „Снови неимара Рада“, песникиња призива лик Радета Боровића, протомајстора градитеља манастира Љубостиње: „Ти си са нама, иако векова много од тада / прошло је (...)“ (Мишић 1956: 102).

<sup>188</sup> Позивање на јунаке и догађаје из прошлости свакако није показатељ Ћопићеве субверзивности или идеолошке „разлабављености“ поеме. Напротив, реч је о механизмима инкорпорације појединих историјских тренутака у владајућу идеологију, видљивим и у неким од најпознатијих народних песама тог времена. Примера ради, у песми „Падај сило и неправдо“ актуализује се Хварски устанак из 16. века, на челу са Матијом Иванићем.

<sup>189</sup> Иако наслов књиге позива читаоца да му приступи са жанровском свешћу о једном другом књижевногенолошком модалитету – балади – реч је о скупини текстова хибридне жанровске концепције. У питању су лирске приповести о деци – народним херојима током народноослободилачке борбе и њиховој спремности на личну жртву зарад победе над непријатељем. Речју „балада“ у наслову, као и у неким насловима

захтева спремност на борбу, храброст и, неретко, жртву. У средишту књиге смештени су ликови деце, а основна наративна линија прати њихове ратне подвиге и искушења, па сходно томе приповедни потенцијал условљава развијеност фабуларних токова који могу бити усредсређени на један (нпр. „Дечакова свирала“) или читав низ догађаја („Новогодишња балада“). Унутар *Звезданих балада* налазе се текстови различитог обима, али је свима инхерентна развијенија сижејна организација од наративне лирске песме за децу. Мира Алечковић неретко раслојава фабулу на више временских целина и уводи већи број ликова. Упркос таквој композиционој разнородности збирке, у *Звезданим баладама* очитује се висок удео типизираности, који махом проистиче из оданости фундаменталним премисама соцреалистичке поетике.

Ратно искуство, преломљено кроз визуру соцреалистичког обрасца условило је драстичне промене у начину осликавања детињства. Традиционална слика детета у безбрижном породичном окружењу замењена је новим топосима. Примера ради, у *Звезданим баладама* топоса куће и породичног дома готово и да нема, а уколико се и појављује, он је најчешће девестиран од руке окупатора или четника („Три девојчице из села Липе“). Безбрижно детињство замењено је ратним страхотама, а простор куће замењен је шумом, ратним штабом или скровиштима. У складу са тим, у *Звезданим баладама* радикално је умањена и улога родитеља, а функцију заштитника и преносиоца етичких вредности и знања преузимају ликови партизана. Чак и у ретким сценама сусрета деце и родитеља из *Звезданих балада* видљиво је њихово идеологизовање. Рецимо, дијалог оца и сина у „Балади о Звездану“, иако отпочет очевим топлим речима упућеним сину, заснован је на узајамном дивљењу ордену црвене звезде који је један од рањеника, добивши га у Шпанском грађанском рату, носио на грудима. У *Вјечитом стражару* Бранка Ћопића Марјан се писмом опрашта од својих родитеља. У емотивно суспрегнутим стиховима доминира дечакова донекле неприродна одлучност и свест о одсудности историјског тренутка: „Мамице драга / доћи ће дан / пловићу смјело низ Јадран. / Ал’ ако паднем – такав је бој – поносна буди! Јединац твој“ (Ћопић 1956: 21).

Уопште узев, појединачни ликови одраслих ретко су упризорени у збиркама ове тематике. Ликове родитеља или учитеља заступљеношћу далеко превазилази колективитет као идеализована манифестација народног братства и јединства. Дечји ликови стога најчешће су приказани као равноправни саговорници у зборовима и партизанским штабовима. У погледу поступака карактеризације, збирком провејавају изразито типизирани лирски јунаци. Иако песникиња настоји да у збирци путем тематизовања различитих дечјих ликова – дечака и девојчица различитих узраста и из различитих средина<sup>190</sup> – пружи широки распон инфантилног ратног искуства, њихови облици понашања и ситуације у које су смештени бивају, из наслова у наслов, понављани и постају формулативни. Дечји ликови су, упркос опасностима, истрајни и непоколебљиви у борби против окупатора. Са друге стране, ликови непријатеља обликовани су врло сведеним и формулативним поступком карактеризације. На трагу Вучових *Титових пионира* и у *Звезданим баладама* инсистира се на маркирању негативних јунака стереотипном лексиком: окупатори или домаћи издајници су „злотвори“, „гадови“, „туђини“ итд. У корак са оваквим избором лексике иде и тежња ка својеврсној деперсонализацији, па и дехуманизацији негативних ликова. И код Ћопића и Мире Алечковић може се уочити и тенденција ка бестијализованој слици непријатеља. Немачки војници су

---

унутар књиге, сугерише се пре свега на специфичан наративни тон. Да није реч о класичном моделу баладе показује и њена тематика: реч је о ратним дешавањима, најчешће без тематизовања породичних односа или усредсређивања на унутрашњи свет јунака. Заправо, у *Звезданим баладама* мотива породице готово да и нема. „Баладичност“ збирке заправо обезбеђује позиција лирског наратора који кроз приповедне коментаре и различите облике приповедања креира такав сентимент.

<sup>190</sup> Нови песнички концепт у знаку је родног и националног уједначавања, па се у песмама и поемама о НОБ-у у једнакој мери пева о подвизима и дечака и девојчица, а исто се тако јавља и тенденција ка истицању јунаштва свих братских народа.

упадљиво анимализовани: наратор их представља као „гуштере зелене“, а у Ћопићевим стиховима описани су као „њушке сиве“ са „оком псећим“ или „змије“. Они се никада не именују, а често су и метонимијски представљени мотивом руке, сенке<sup>191</sup> или цокуле, што додатно појачава монструозност непријатеља и уопштено доприноси језовитости догађаја. Таква концепција је најизраженија у „Балади о Звездану“ – дечак страда од руке „пијаних четника“ који му урезају звезду на чело. Дихотомија у изградњи ликова консеквентно утиче и на приказивање њихове смрти.

Смрт је међу најдоминантнијим мотивима *Звезданих балада*. С обзиром на то да је реч о теми која у контексту наивне књижевности заузима саме рубове тематско-мотивског регистра, важно је приметити да је ова песничка књига у том погледу својеврстан куриозитет. Иако је ратно искуство позивало и од многих аутора захтевало књижевно упризорење теме смрти, у *Звезданим баладама* она представља један од стожерних елемената дела. Док су неки аутори посезали за реализацијом мотива смрти кроз поступак супституције (приказивањем смрти животиње/љубимца), еуфемистичком стилизацијом умирања или обликовањем сцене тако да се имплицитном читаоцу онемогући или отежа процес поистовећивања, Мира Алечковић чини управо супротно, отеловљујући у свом наративном ткиву директне и често натуралистички спроведене слике смрти. У томе се препознаје и посебност теме смрти у поемама о НОБ-у: аутор не настоји да у читалачком искуству суспендује нелагодност проузроковану сликом умирућег детета. Та нелагодност постаје жељени импулс којим се жели исказати неопходност и *нужност сећања* на оне који су изгубили живот у антифашистичкој борби. У *Звезданим баладама* смрт детета је увек од стране непријатеља, било да је реч о окупатору (Немци убијају девојчицу Стану у „Петокраки на трави“) или домаћем издајнику (четници убијају дечака Звездана у „Балади о Звездану“). Песнички поступак приказивања умирућег детета у Алечковићкиној поезији по правилу – уз одсуство намере да се суровост чина ублажи – подразумева и финалну интервенцију лирског наратора, чији је задатак да страдање деце утисне у културу памћења и херојску смрт сачува од заборавља: „Али заборав не сме / да заспе снегом густим / љубави велике траг“ (Алечковић 1952: 36). У кључу комунистичке идеологије смрт јунака лишена је идеје о загробном животу, па јој следствено томе трајање обезбеђује песнички уобличен помен и колективно сећање на њихова дела.

### „Пругашко-кубикашка“ поема за децу

Друга тематска подгрупа социјалистичких поема формира се из намере да се опишу процеси обнове и изградње у новој држави. Апотеоза општенонародног рада и прегалаштва постаје водећи принцип државне политике. Да је реч о идеји постављеној у фундамент комунистичке идеологије показују књижевна дела тзв. „пругашко-кубикашке“ тематике.<sup>192</sup> Реч је о делима која припадају општијем стваралачком таласу у које су једним делом свог опуса запловили и најзначајнији писци двадесетог века, попут Иве Андрића или Бранка Миљковића. Такав је случај и са ауторима наивне књижевности: уз доминантно идеологизоване песнике као што је Мира Алечковић (*Подземни хероји*, 1947) или Душан Костић (*Поема о граду и љубави*, 1950), поеме о изградњи писали су и Арсен Диклић (*Мали Риста тракториста*, 1946), Десанка Максимовић (*Река помоћница*, 1950), Воја Царић (*Бој са Врандуком*, 1948), Бранко Ћопић („Рудар и мјесец“, 1948) и Гвидо Тартаља (*Поема о прузи*, 1946. и *Наше море*, 1948). Приметно је да се налет поема са оваквом тематиком јавља одмах по завршетку рата, те да ће – након што су испуниле идеолошки задатак – врло брзо изгубити

<sup>191</sup> „Од стране сенка нека / прилази му кроз мрак / прикрада се полако...“ (Алечковић 1952: 30).

<sup>192</sup> Узгред, принцип општенонародног прегалаштва и култа рада најбоље показује и избор лексике при описивању уметничког стварања: књижевници постају, сасвим индикативно – књижевни *радници*.

свој песнички потенцијал, док о њиховој уметничкој вредности и утилитарној кратковечности најбоље говори чињеница да ниједна није доживела ново издање.<sup>193</sup>

Уопштено, поеме о обнови и изградњи почивају на унисоној поетској концепцији. Иако је реч о делима којима провејавају дечји ликови, у фокусу је пре свега колектив, и у његовом средишту брижљиво одабрана једна од привредних грана чија се обнова глорификује. Да је реч о уметничком тренду који тадашњи писци доживљавају као нужност историјског тренутка, сликовито показује коментар Бранка Ћопића:

По крајевима које су ослобађали наши борци данас се подижу бројне фабрике, електричне централе, школе, одмаралишта, отварају се рудници. И о томе, такођер, треба писати. Нек се свуда види и чује како ми изграђујемо своју земљу (Ћопић 1956: 46).

Многи песници за децу пишу под овим стваралачким импулсом.<sup>194</sup> Тако, рецимо, у *Реци помоћници* опевано је шумљавање обале и припитомљавање речног корита, у *Рударевој причи* прегалаштво рудара, Царићева поема слави пробијање тунела кроз Врандук, Тартаљине поеме тематизују радну акцију омладинске бригаде Брчко–Бановићи и изградњу пруге (*Поема о прузи*), славе ослобођење Истре и њених природних богатстава (*Наше море*), а Диклићев *Мали Риста тракториста* описује долазак колониста из Крајине у Банат и процес механизације пољопривредних делатности. Посматране здружено, може се рећи да су ове поеме написане са свешћу о комплементарности њихових садржаја, будући да, уједињене, пружају целовиту слику народне ревитализације након рата. Народна обнова и прегалаштво тенденциозно обухвата све територије нове државе: Диклићева поема посвећена је обнови Војводине, Тартаљино *Наше море* химнично је интонирана поема о Истри, Царићева је смештена у Босну и Херцеговину, Бранко Ћопић опева планинске венце у Словенији у циљу популаризације тамошњих одмаралишта, док Мира Алечковић у „Рударевој причи“ настоји да нарацију премрежи навођењем највећих рудничких копова у целој земљи. У подтексту оваквог начина песничког уобличавања простора препознаје се идеолошки образац афирмације југословенства и снажење наднационалног идентитета (в. Опачић 2013).

Композиција наведених поема почива на формулативном обрасцу у чијој је основи идеја прогреса, обликована кроз суочавање колектива са друштвеним изазовима или природом. Било да је реч о пионирима (*Поема о прузи*), младим задругарима (*Река помоћница*) или колонистима (*Мали Риста тракториста*), динамика ових поема произилази из колективног превазилажења тешкоћа чије савладавање напослетку пружа потврду њихове одлучности и пожртвовања, са једне стране, и доказ незадрживости општег народног прогреса, са друге.<sup>195</sup> Такав модел нужно детерминише и фабулу и књижевне јунаке. Изразита типизираност наратива ових поема огледа се у одсуству неизвесности исхода: из поема је по правилу изузет сваки вид посустајања јунака пред тежином задатка који им предстоји, па се може рећи да задобијају својеврсну стереотипност протагониста фолклорних бајки. У том смислу композиција већине поема организована је у карактеристичним етапама: опис сложеног и одлучног колектива преданог раду – сусрет са задатком – извршење задатка – афирмација колективног прегалаштва. Неизоставну помоћ у савладавању препрека пружају техничка достигнућа. Иако не представља новину – њега увелико уводи Александар Вучо – мотив

<sup>193</sup> *Река помоћница* Десанке Максимовић чак није ушла у целости ни у издање *Сабраних дела*, већ су штампани само одломци са минималним уделом соцреалистичких црта.

<sup>194</sup> Од књижевника се очекивало и да пишу, али и да учествују у радним акцијама: „На прузи је, у току грађења, боравио велики број књижевника“ (Миндеровић 1947: 246). Чедомир Миндеровић у тексту „О непосредним задацима наше књижевности и наших књижевних радника“ у изградњи пруга и саобраћајница види „један од најинтересантнијих мотива и садржаја за књижевну обраду наше нове стварности“, закључивши притом да „међутим, виднија књижевна остварења нису се још појавила, иако то не мора да буде знак да их неће бити“ (246).

<sup>195</sup> Поједини аутори настоје да кроз своје поеме, као поткрепу свеопшег напретка, представе и благородне ефекте новог поретка: Бранко Ћопић у поеми „Рудар и мјесец“ отац долази на одмор у словеначку Планицу јер је „увијек норму пребажив’о“, и од синдиката добио двадесетодневни одмор (Ћопић 1948: 7).

техницитета у овим делима задобија посве другачију улогу. Реч је најпре о сасвим другачијим техничким оруђима. Док је Вучо мотивисан авангардном фасцинацијом брзином и естетиком нових техничких достигнућа, у „кубикашкој“ поезији за децу истичу се привредне машине и њихова практична вредност.<sup>196</sup> Механизација привреде доживљава се као најбољи показатељ и сигуран пут у просперитетну будућност – отуд у овим поемама посебну важност имају трактори, сејачице (*Мали Риста тракториста*), дизалице на бродоградилушту (*Наше море*), компресори: „Напредују / Нема збора! / Све уз помоћ / компресора.“ (Царић 1948: 12), бушилице: „бушилица стену реже попут длета“; „Бушилице, буши! Лампо, светли! Гори!“ (Тартаља, 1946: 19, 20); „Тако, узми бушилицу, / компресор нек ради, / а ти пази, не застајкуј, / учениче мали“ (Алечковић 1966: 39). Царићеви стихови: „Савладаће те / омладинци / ум, мишице / и машина“ (10) у том смислу сублимирају идејну основу „кубикашких“ поема.

Делимичан изузетак оваквог наративног модела представљају *Река помоћница* и *Рударева прича*, које сложености својих сижеа уносе нешто већу динамику у приповедне светове. У поеми Десанке Максимовић се, упркос доминантном идеолошком моменту, назире овлашно дотакнута поетичка концепција којој ће се ауторка окренути у каснијим годинама. У пролошком певању дат је опис реке и биљног и животињског света у песникињиној препознатљивој панхуманистичкој димензији, да би тек у последњој строфи била наговештена идеолошка раван пролога. Некада немирна и опасна река постаје „помоћница“ захваљујући подвизима младих задругара: „Та вода што није знала / никад њиве да напоји, / и кроз село текла лења, / не пруживши никад земљи / дарежљиве своје руке, / поче скоро да се мења, / да залива њиве, луке, / поста права снага жива, / у благодат створи беду / – али боље да вам причам све по реду“ (Максимовић 2012: 10). *Река помоћница*, за разлику од већине поема овог доба, динамизује нарацију пруживши неколико препрека на путу изградњи хидроцентралне епизодом пошумљавања обале, али и увођењем лика деде Раке, који својим унуцима брани прикључивање омладинској задрузи.<sup>197</sup> *Рударева прича* Мире Алечковић, са друге стране, послужила је ауторки да кроз судбину једног рударског колектива предочи преломне историјске догађаје непосредно пре, током и након Другог светског рата. Кроз та три временска плана Мира Алечковић уобличила је један целовит наратив у служби предочавања комунистичке идеологије. Рудник је описан у време монархије, током окупације, потом у трајању народноослободилачке борбе и, напослетку, за време првих година обнове.

Поводом ликова ових поема може се рећи да је у њима веома ретко фокус на појединцима, те да се у првом плану лирског наратора налази колектив. Наративна фактура свих поема прати колективно прегалаштво у ком је – уколико га уопште и има – лик појединца приказан као еманиација свеопштег народног полета или, у ретким случајевима, као пример назадних ставова који морају бити превазиђени. У циљу истицања народног јединства поједини аутори настоје да сасвим минимализују индивидуалне црте својих ликова, па повремено посежу и за поступком деперсонализовања: индивидуални искази представљени су као „гласови“, а сâм рад најчешће је метонимијски представљен мотивом руку:

Раде руке и машине чекићи и дизалице за лепоту сутрашњице и за срећу домовине (Тартаља 1948: 11).	Јутро том усусрет с пијуком у руци, Са заставом и са песмом прве смене!	– Да се чује шта ко може, и осим нас задругара, за рад овај да жртвује, да са нама зида, ствара! Дигосе	Крај Врандука, још од тада, ври од чета и бригада. А све оне
---	--	---	--

<sup>196</sup> У „Рударевој причи“ Мире Алечковић мотив оруђа фигурира као идеологем у циљу бинарне опозиције квалитетно–неквалитетно, па се машинама из капиталистичких држава спочитава да су лоше направљене, па самим тим кварљиве и слабе трајности: „Узе Коста делић тај, / „САД“ на њему, америчког порекла – / види се по свему“ (Алечковић 1966: 41).

<sup>197</sup> Готово исти модел примењен је у песми „Он задрузи верује, ал га стварност убеђује“ Момчила Тешића: место деде Раке јавља се лик чика Милета, који одбија приступање задрузи и употребу механизације (Тешић 1951: 14–17).

Гласови да прасну! Да звекну пијуци! Да одјекну јутрос планине зелене! (Тартаља 1946: 11).	се руке многе (...) (Максимовић 2012: 407).	чврстом руком борбу воде са Врандуком (Царић 1948: 10).
--	---	--

Посматране здружено, све „кубикашке“ поеме за децу врло ретко покушавају да упризорене догађаје представе из угла наивне свести, па су дечји ликови најчешће лишени сваке природности. Разлог томе лежи у снажној идеологизацији наивне књижевности, која резултује кореним изменама у њеном обликовању. Приоритетизација идеолошког над естетским нарушава природну хијерархију унутар текста, па је у њој „претпостављена друштвена улога детета изнад осећања које буди детињство и изнад хумора, педагошко је изнад естетског“ (Љуштановић 2009: 83). Лик детета дат је у облику брижљиво изграђеног, друштвено пожељног конструкта у ком се може препознати неколико универзалних црта.<sup>198</sup> Пре свега, фигура детета измештена је из породичног језгра и најчешће је ситуирана у дечји колектив. Топос породице<sup>199</sup> – иако не у потпуности искорењен – најчешће је замењен задругом (*Река помоћница*), омладинском бригадом (*Поема о пружи, Бој на Врандуку*), радничким колективом („Рударева прича“), сеоским или школским збором (*Река помоћница*), чиме се афирмише идеја братства и јединства, али уједно и указује на важност друштвене ангажованости сваког појединца, па и детета. Дечја природа, са друге стране, лишена је већине карактеристика које је поезија за децу кроз своју историју постојања постепено „освајала“. Идеја дечје слободе и аутономије у поемама о обнови и изградњи није укинута, већ је приказана тако да буде у потпуном сагласју са фундаменталним принципима комунистичке идеологије. Изрази дечје жеље, сходно томе, уједно изражавају и идеје партије: борба против окупатора, изградња мостова, тунела и путева, укидање приватне својине итд.

Симптоматично за ове поеме је да се у њима јако ретко јавља мотив игре.<sup>200</sup> У ретким случајевима када је присутан, видљива је поларизација пожељних, односно непожељних видова игре, поново остварена на идеолошкој равни. У „Илији, јунаку америчком“ Бранка Ћопића, дечак се из позиције одраслог критикује због опонашања ликова из холивудских филмова: „Наш је Илија ђаче, / лудачки воли странце / гангстере, каубоја Микса / револвер, Американце“ (Ћопић 1948: 25), па му се напоследку поручује: „Ти си, болестан, мали, / од туђих књига“ и да га је заразио „тифус – американац“ (28).

<sup>198</sup> Изузеци овом правилу представљају ликови деце осликани на трагу решења традиционалне поезије Змајевог доба: у средиште фабуле смештено је рђаво дете које треба да послужи као пример непожељног понашања. Осуда таквих дечјих ликова у појединим поемама поприма немилосрдне и сурове размере: примера ради, у сведеној нарацији Ћопићеве поеме „На путу издаје“ дечаку Јоји се приписује лењост приликом обављања свакодневних школских обавеза које, током окупације, бивају посматране као узрок његовог приклањања окупатору. Сам наслов дела, али и стихови директног и осуђујућег тона („Кад је почела Јојина пропаст? / Како се издајник ствара?“), фигурирају као најзаостренија тачка у инструментализацији наивне литературе овог периода. Последња строфа „На путу издаје“ има, као и код Змаја, семантички и дидактички повлашћено место, али са знатно радикалнијом осудом непожељног понашања јер, док код Змаја лењост доводи до личне и породичне пропасти, код Ћопића се посматра као узрок издаји целокупног народа: „Јер прво слово ненаучено / из ђачког буквара твог / води те, друже / подмукло, споро / издаји народа свог“ (Ћопић 1948: 40).

<sup>199</sup> У *Реци помоћници* породица је чак приказана као штетна, као резидуум назадних гледишта и погрешних вредности, па је ликовима деце поверен задатак освешћивања одраслих.

<sup>200</sup> Изузетак у том погледу представља *Река помоћница*, али и у њој мотив игре није ослобођен идеолошке равни. У поглављу „Мали задругари“ приказана је игра имитације, али на тај начин да деца првобитно опонашају одрасле у доба монархије: „Најпре деца сећају се / родитељских старих свађа / једно другом на ливади / очи вади, / и бусеном тобож гађа“ (Максимовић 2012а: 391). Десанка Максимовић идеологизује дечју игру: по узору на предратна времена, она се свађају, бију и не дозвољавају једни другима приступ личном поседу, да би потом, поучени идејама новог друштвеног уређења, бацали међе и мирили се: „А затим се она мире, на њивама међе кваре / и постају задругари (391).

Знатно чешће, ликови деце приказани су у тренуцима рада. Један од најчешћих мотива у тим сценама представља тренутак њихове обуке: „У задрузи тога дана / започеле две обуке“ (Максимовић 2012а: 390); „Пионири / напред кроче / курс тракторски / одмах поче“ (Диклић 1946: 10). У складу са тим, у њима изостаје још једна битна компонента књижевности за децу – хумор. У свим наведеним поемама за децу хумор је на самој маргини песничког света и врло ретко је употребљен самостално, у својој аутономији,<sup>201</sup> а знатно чешће у својству пласирања пожељних облика понашања.

Поред тога што свака од њих почива на једном аспекту обнове, примећује се да слика детета бива значајно маргинализована. Највише простора дечјем лику посвећено је у Диклићевој поеми, премда је и у њој дечак Риста лишен индивидуалних црта. Сценама дечаковог сусрета са новом средином у *Малом Ристи трактористи* ускраћен је и најмањи тренутак непознанице, збуњености или nelaгоде.<sup>202</sup> У карактеризацији јунака изостаје моменат неспремности, оклевања или незнања пред новим задацима. Готовост дечјих ликова на акцију одликује све текстове. Унук чика Симе из „Рудареве приче“ не оклева да прихвати задатак и минира рудник, Риста одмах похађа курс за трактористе јер „тешкоће се, / баш и траже“ (10), у *Нашем мору* „приморски су пионири / право чудо од пливача“ (Тартаља 1948: 35), а у реци помоћници дата је слика колективне спремности за рад: „Није њима грла жао, / Није њима снаге жао / по сто пута свако оде / с ведрицама / од купуса па до воде“ (Максимовић 2012а: 396).

Најупечатљивија улога у овим поемама несумњиво припада лирском наратору. Надређена приповедна инстанца у свим наведеним поемама почива на неколиким заједничким одликама. Оне пре свега подразумевају наратора „са вишком искуства“, односно перспективу из које се препознаје глас одраслог. Додатно, реч је о наратору који својим приповедним коментарима додатно идеологизује фабулу поема. У експозицији већине поема, глас наратора обзнањује се у првим стиховима:

Причаћу вам како је,  
било код нас јуче;  
и како је код нас сад

како расте под земљом  
петолетни план (Алечковић 1966: 17).

„Рударева прича“ Мире Алечковић дата је у форми сказа: лирски наратор, пруживши илузију усменог казивања и појачавши веродостојност казиваног, предочава сусрет рудара и деце. И *Река помоћница* саздана је на истом принципу. Мимо тога, оваква наративна инстанца не само да омогућава већу непосредност приповеданог, већ и дозвољава изразито сугестиван тон. У том смислу, нарочито је упечатљива употреба деиктичких израза у свим „кубикашким“ поемама. Спорадичним интерполацијама личних заменица остварено је премрежавање наративне сугестивним коментарима изразите убеђивачке снаге. Поеме разоткривају трајни напор наративних инстанци да употребом првог лица множине креира атмосферу јединства и једнакости. То доминантно „партијско ми“ изузето је само у два ситуацијама: када се жели маркирати непријатељ или идеолошки неистомисљеник и у случају помињања Јосипа Броза

<sup>201</sup> Изузеће оваквом песничком „правилу“ представља кратак „монолог“ Ристиног пса Жуће у поеми *Мали Риста тракториста* Арсена Диклића. Премда је и сâм Жућа с почетка идеологизован („Другар стари / малог Ристе / јурио је / с њим фашисте“), у стиховима с краја поеме просијава хумор у идеологијом неоптерећеним стиховима: Жућа угледа зечеве у купусу и „поклања им / живот лепи“, остављајући и саме зечеве у чуду (Диклић 1956: 13).

<sup>202</sup> Као и у свим поемама ове тематике, међу ликовима постоји потпуна слога и срдачност: „Руке шире, / па се грле / и у село / скупа хрле“ (Диклић 1946: 2). Изузетак могу представљати стихови „прошетао / Риста 'шором“ (7), у којима је реч „шор“ дата под наводницима, очито са намером да прикаже Ристино непознавање војвођанских дијалектизама, наговештавајући да ипак постоји – бар у некој мери – процес адаптације.



Тита. Радост припајања Истре новој држави у Тартаљиној поеми *Наше море* обликовано је кроз афектирано обраћање лирског наратора:

Не питај ме, друже, чије  
ово лађе овде плове.  
Зар не видиш боје ове,  
на застави што се вије?  
обале су наше ове  
с једним ниском од градова (Тартаља 1948: 11–12).

Намера овако употребљене деиксе је идентитетско зближавање адресанта и адресата али и, посредно, читаве нације. Мира Алечковић у „Рударевој причи“ употребом прономиналних деикси врши јасну поларизацију свих актера друштвене стварности.

Поетичку блискост поема о изградњи, поред тематско-мотивских веза, потврђују и стилско-изражајни обрасци. Иако је реч о нарацијама која тематизују догађаје након рата, сви аутори доследно настављају са употребом „ратне“ лексике. Идеја борбе и борбене готовости транспонована је из књижевних дела о НОБ-у у „кубикашку“ поезију, а на место идеолошког непријатеља и окупатора долази природа коју треба савладати и подредити општом народном прогресу. Овај донекле преобликовани, већ примењивани модел нарочито се очитује на лексичкој равни текста, те на употреби препознатљивих стилских формула. У *Појми о прузи* Гвидо Тартаља ће преданост младих пролетерки раду представити кроз мотив борбе: „(...) партизанке младе / звечећим оруђем бију радну битку“ (Тартаља 1946: 17). Обични радови у послу песнички су посредовани војничком метафориком: колонисти спроводе „орање у бригади“, на делу је „офанзива / преко меких / плодних њива“ (Диклић 1946: 9), омладинци „чврстом руком / борбу воде / са Врандуком“ (Царић 1948: 10), а занемаривање радних обавеза доводи се у везу са неиспуњавањем војничких дужности: „Ко на стражи кад задрема / јунак добар, млад, / исто ти је кад прекинеш / из непажње рад“ (Алечковић 1966: 39).

На формалном плану, поеме са темом обнове и изградње доносе нова решења. Премда је и даље доминантан осмерачки стих традиционалне поезије за децу, у њима се примећује трагање за различитим видовима ритмизације лирских приповести. За разлику од Вучовог авангардног, али ипак делимично суспрегнутог односа према традиционалном осмерачком стиху, аутори послератних „кубикашких“ поема за децу често посежу за изразито кратким стиховима брзог ритма. Диклићев *Мали Риста тракториста* и Царићев *Бој са Врандуком* испевани су у четверцима, а својим тоном понајвише асоцирају на корачнице, што и не чуди с обзиром на то да су посвећене или тематизују масовне друштвене подухвате попут радних акција. Са друге стране, *Река помоћница* и „Рударева прича“ испеване су у препознатљивим осмерцима са повременом инкорпорацијом полустихова, понајвише у дијалогским партијама. Нарочити изузетак представља *Појма о прузи* Гвида Тартаље, чија метричка организација, за разлику од претходних, почива на дванаестерачком стиху који донекле опонаша метричке и изражајне обрасце (апострофе, ексламације, опкорачења) поезије модерне.

### Антиколонијалне поеме за децу

У науци је нарочито истицан допринос Вучове поезије за ширење изражајних могућности и тематско-мотивског регистра српске књижевности за децу. Уз тематизацију града и одрастања у урбаној средини, Вучове поеме извршиле су снажан утицај на ауторе који су се окретали далеким и удаљеним земљама и егзотичним пределима. Првобитно инспирисане авангардном осудом европоцентризма, трагањем за „нултом тачком културе“, као и социјалистичком идејом уједињења пролетеријата, ове поеме ће после Другог светског

рата доживети ревитализацију у новим друштвеним и политичким околностима. Реафирмацију Вучових поема понајбоље показује поновно објављивање поеме о Кочи у часопису *Пионири* 1951/1952. Иако се поема *Сан и јава храброг Коче* најчешће узима као својеврсни предложак и референтна тачка будућим писцима „социјалног егзотизма“ (в. Опачић 2013), и у *Подвизима* се може назрети ауторова жеља да, кроз позивање на неевропске народе, универзализује потлаченост деце. Тако Ждера Њоре – а иза чијег гласа се може препознати једна виша, идеолошки маркирана инстанца – запева у последњем поглављу: „Копао сам као пијук... / Копао сам као црнац / Који другом злато кује... / За сад само једно желим: / Да ме кроз тај искрен јаук / Сваки другар добро чује....“ (Вучо 1933: 31). Директне осуде колонијализма и капиталистичког тлачења народа, уз наглашени космополитизам *Сна и јаве храброг Коче*, обезбедиле су потпуну проходност и позитивну рецепцију Вучовог дела. Њихова је компатибилност са идеолошким наложима послератног периода пре свега у тематизацији егзотичних земаља које су у добрим спољнополитичким везама са новонасталом државом, а и саме су претрпеле текстуалне измене којима су испуњени сви узуси комунистичке ревизије књижевности за децу.<sup>203</sup> Зорана Опачић анализирајући послератну дечју периодику закључује да је „идеја својеврсног братства међу народима кореспондирала [је] са социјалистичком идејом интернационалног уједињења радничке класе/пролетаријата широм света“ (Опачић 2013: 4). Та идеја је, међутим, као и у случају поема о НОБ-у и о народној обнови, детерминисана друштвеним уређењем земаља о којима се пише. Стога се о колонизованим земљама говори са афекцијом, док су капиталистичке земље изразито негативно осликане. Књижевна периодика првих послератних година у знаку је хиперпродукције оваквог садржаја:

Све ове околности утичу на писце за децу. Очигледна је радикална измена мотивације у књижевним прилозима аутора из 50-их година. Уместо уобичајене тематике рата, ликова деце пролетера и партизана (непосредно после краја Другог светског рата, а током 40-их година), у поезији се појављују удаљени региони (јужна мора, Северни ледени пол, џунгла), егзотичне животиње (лавови, китови, слоновии, крокодили, фоке), а чест литерарни поступак је управо писмо детета из далеких крајева. Многи писци овог периода у своје књижевне текстове укључују мотиве путовања, авантуре (нпр. лутање морем и егзотичним пределима Хаваја, Тахитија, Нила подразумева и сусрете морнара са црним поглавицама и врачевима (...)) (Опачић 2013: 9).

У оваквом стваралачком тренду сасвим је разазнатљив утицај Вучових поема. Притом није изненађујуће да је управо часопис *Змај* понајвише засићен оваквим садржајем будући да је и сам аутор поеме о Кочи један од његових уредника. Странице *Змаја* током педесетих година биле су испуњене оваквим текстовима различитог жанровског карактера. Међутим, док је Вучова позиција била пионирска, задобивши статус својеврсне претходнице, писци педесетих година егзотичном материјалу махом приступају маниристички и тенденциозно<sup>204</sup>. Хиперпродуктивност оваквих садржаја последица је спровођења официјелне културне политике тог периода, чије идеје најбоље одсликавају реферати учесника тадашњих књижевних конгреса (Опачић 2013: 6–7).

Поједини писци – на трагу *Сна и јаве храброг Коче* – и сами пишу поеме. О интензитету Вучовог утицаја понајбоље говоре поеме Бранка Ћопића. Мада пословично узиман као песник природе и животињског света, Бранко Ћопић је један део свог раног песничког стваралаштва

<sup>203</sup> На пример, у верзији из 1951/1952. Кочин сусрет са петокраком на застави праћен је препознатљивом социјалистичком иконографијом : „Кад је видо изнад лађе / На барјаку / Петокраку / Од великог узбуђења / Коча није знао више / Да се снађе; / Руке не зна где да метне, / Ни трагове брзих суза / Које пљуште као киша, / Не зна како да заметне. / А кад му се срце оте / И отпоче као маљем / У грудима да му бије,“ (Вучо 1957: 58).

<sup>204</sup> „Следећи тај садржински аспект Вучовог дела, поједини песници искористили су Вучов начин описивања простора, песничку стилизацију путовања преко света, опише далеких егзотичних крајева, да би на свој начин стилизовали слику далеких земаља и народа и, притом, испољили знатно снажнији антиколонијални ангажман од оног који је присутан у Вучовој поеми“ (Љуштановић 2009: 144).

посветио темама социјалног егзотизма вучовске провенијенције.<sup>205</sup> У поемама *Лалај Бао* и *Бурунција–Фурунција*<sup>206</sup> Ћопићева песничка замисао репрезентује типичан поступак послератног уметничког уобличавања теме колонизованих народа. Певање *само* о удаљеним просторима и културама тумачено је као склиски пут који прети да оде у реакционарност, па се од таквих песничких замисли тражила и идеолошка потпора која би их валидирала.<sup>207</sup> У таквој друштвено-политичкој клими тематизација удаљених и непознатих крајева света постаје нова песничка подлога за апологију комунизма<sup>208</sup>. Рецимо, у поеми *Лалај Бао* идеје братства и јединства противстављене су намерама рушилачког и насилног колонизатора. За разлику од узурпаторских капиталистичких сила, комунизам тежи слободи и јединству међу народима: „да црнац буде – / данас и довијек – / раван са бијелцем, / слободан човек“ (Ћопић 1958: 78).

У основи обеју поема почива тема о угњетавању колонизованих земаља, с тим што су начини њеног обликовања различити. Поредбена анализа обликотворних решења ових двеју поема понајбоље показује морфолошку полиморфност жанра поеме. *Лалај Бао* је експлицитна слика патњи и страдања потлаченог афричког становништва: фабула поеме о смрти сенегалске девојчице Лалај Бао испресецана је неколиким тачкама гледишта, датим у епистоларном облику. Девојчица Маријана Гак, Титов пионир, шаље емпатично писмо подршке својој далекој пријатељици са жељом да се, заједно са својим сународницима, избори за слободу, док јој девојчица из Сенегала одговара путем месеца-писмоноше.<sup>209</sup> Њихова преписка у тексту фигурира као основна наративна линија, а повремено је пресецања различитим тачкама гледишта, такође у епистоларном облику, у циљу акцентовања идеолошке потке поеме. Разлог увођења форме писма није случајан. Ћопићева поема заправо представља својеврсну *поемизацију* једног од најфреквентнијих жанрова тадашње периодике. У часописима за децу педесетих година долази до масовног публикувања текстова ове тематике, међу којима предњаче репортаже у форми прилога, путописа или писма (в. Опачић 2013). Популарност оваквих чланака мотивисала је песнике да новинску репортажу фикционализују,<sup>210</sup> па се сходно томе јавља облик песнички стилизованог писма из удаљеног краја света (нпр. „Писма

<sup>205</sup> Понуђеној генолошкој концептуализацији изложеној у овом раду припадају два Ћопићева текста са антиколонијалном тематиком: *Лалај Бао* (означена поднасловом као „колонијална балада“) и *Бурунција–Фурунција*.

<sup>206</sup> Обе поеме у раду наводе се према издању Ћопић 1958.

<sup>207</sup> Марија Крсмановић у свом излагању о друштвеној улози књижевности за децу оштро се противи оваквим деидеологизованим темама: „Шта нам вреде најлепши описи афричке дунгле, ако у њој царује колонијални освајач, приказан као пример јунаштва и врлине!“ (Крсмановић, нав. према Опачић 2013: 6). О снажном утицају оваквих ставова понајбоље говори и критика часописа *Змај*, који у наставцима објављује роман *Покахонтас* Флоре Ворн Симор.

<sup>208</sup> Песничка локализација афричког континента, несвакидашњих простора, биљног и животињског света сасвим је на трагу Вучове поеме о Кочи: употреба нонсенса (држава Хука-Бука, острво Тумба-Лумба, обала Шиге-Миге, племе Њам-Њам-Њам), егзотичне животињске врсте (нилски коњ, мајмуни, носорози, пингвини), пловидба океаном итд.

<sup>209</sup> Мотив Месеца као песнички стилизованог сублимата сањалаштва и меланхоличног односа према животу и у овој поеми реализован је у складу са његовим начелним обликовањем у целокупном Ћопићевом стваралаштву, чиме се потврђује постојање поетичких спона међу свим његовим делима. Још један доказ Ћопићевог поступног окретања темама кристалисаним у *Чаробној шуми* видљив је на примеру „лунарних“ елемената из поеме о рудару и Месецу. Након што Месец рудару повери своје осећање усамљености, он га усваја и одводи са собом. Немирна Месечева природа нарочито се испољава ноћу; у разговору са познаницима, рудар на крају поеме изговара: „Овај ми трећи мирно не лежи, / обноћ ми често кроз поноћ бежи“ (Ћопић 1948: 10). Наведени стихови се лако дају препознати као песнички заматак мотива о несташном антропоморфном детету-месецу из поеме „Мјесец и његова бака“.

<sup>210</sup> Инкорпорација репортаже понајбоље илуструје како се жанровска еволуција увек одвија у непосредној вези са животним реалијама. Њен књижевноуметнички потенцијал – узбудљив, високопарним стилем необременен и усменом говору изразито близак кратки наратив – бива препознат и транспонован уметнички текст и тиме директно учествује у преобликовању жанровског обрасца. Попут форме писма чије заснивање у књижевности романтизма Јуриј Тињанов детаљно прати, и репортажа од животне постаје и – „књижевна чињеница“ (в. Тињанов 1990: 162–164).

из Африке“ Момчила Тешића). Поема *Лалај Бао* управо је на трагу оваквог песничког модела: Ћопић уланчава више писама и утискује их у наративну окосницу текста, пруживши додатан простор како за карактеризацију јунака, тако и за свестраније и детаљније представљање тешког живота колонизованих народа.

У *Бурунцији–Фурунцији* песник посеже за алегоријском представом освајача-колонизатора: осии Бурунција–Фурунција, представљен као „чудовиште бујне косе“, креће океаном да освоји државу Хука–Бука. Фабула Ћопићеве *Лалај Бао* је, за разлику од *Бурунције*, смештена махом у реалан простор. У време објављивања поеме Сенегал је француска колонија, па текст самим тим има знатно израженији друштвено-политички карактер. Разлике у песничким концепцијама условиле су и различит степен њихове идеологизованости, те је, сходно томе, у првој поеми он осетно већи. Међутим, ни *Бурунција–Фурунција* није лишена тенденциозности. Колонизаторске амбиције Бурунције очитују се у његовим намерама према држави Хука–Бука. Заправо, у овој поеми се може препознати суптилније спроведена тенденциозност, блиска рецимо *Јежевој кући* из 1949. године. Јежурка Јежић, као и Бурунција–Фурунција, послужили су Ћопићу да у њихове поступке утка „елементе политичке алегорије“: док је у *Јежевој кући* „јежева одбрана сопствене куће алузија на право на одбрану националног идентитета“ (Љуштановић 2009: 89), *Бурунција–Фурунција* алегоријски предочава пораз освајача-колонизатора и његову немоћ да савлада бранитеље отаџбине: „Ал’ погледај јада / како силник сваки пада“ (Ћопић 1984: 37).

Принцип оштре поларизације јунака – чија је примена оснажена ставовима послератне критике – приметан је и у овим Ћопићевим поемама. Колонизатори попут Бурунције–Фурунције, дон Иве Патка или сир Џона Бранта обликовани су у складу са идеолошким прописима: поступак „црно-беле“ технике у сликању карактера подразумевао је посезање за универзалним фундусом типских црта са циљем да се у читаоцу пробуди одбојност према њима:

Уведени су обавезни позитивни јунак и његов негативни антипод, охрабрена је црно-бијела техника [...] те други слични поступци који, с једне стране, илуструју изопачене и реакционарне садржаје и, с друге, оне праве и вредне (Матвејевић, нав. према Опачић 2013: 5).

Ћопић, попут Вуча, у карактеризацији негативних ликова посеже за когномијом: дон Иво Патак изасланик је „Вентуре Дуге“<sup>211</sup>, а напад на село Џуџубу шаље генерал Кошон.<sup>212</sup> Физичка карактеризација Бурунције–Фурунције у служби је илустровања његове бахатости и насилничке природе: он је „један ђида врло страшан, / ђида један ока мрка, / (...) црни ђида дуга брка, / чудовиште бујне косе“ (35). Стереотипну представу насилног, злог и обесног колонизатора Ћопић ће у *Лалај Бао* интензивирати директним исказима самих колонизатора. Повлачењем лирског наратора Ћопић ће препустити ликовима да самостално испоље своју нечовечност:

Ево Вам писмо сир Џона Бранта,  
на југ, за рудник дијаманата:  
’Падају цијене свакога часа,  
нека се снизи радничка плата.  
Ако се банда побуни црна,  
имате доста пушчаних зрна’  
(Ћопић 1958: 76).

Драги дон-Иво,  
хришћански змају,  
поучи црнце, нек ово знају:  
ко жели царство небеско стећи,  
нек даје прилог што може већи  
за мајку цркву –  
у нашу торбу (76).

У име краља –  
овако пише –  
стежите црнце што може  
више.  
Чујемо да су подигли главу,  
законе траже,  
слободу праву (...)“ (77).

<sup>211</sup> Поигравање са Христовим доласком истовремено призива и епилошко поглавље Вучових *Подвига*, у којима се варира идеја о пролећу-спасењу које не долази: „Упркос лепој причи о *Доброј божјој вољи*, / пролеће баш никако неће / да пукне и блиста“ (Вучо 1933: 32–33).

<sup>212</sup> Франц. *cochon* – свиња.

У *Бурунџији–Фурунџији* колонизаторове намере су, с обзиром на алегоријску раван поеме, нешто прикривеније:

У држави Хука–Бука  
ту ће грдна лома бити,  
попут каква мамелука,  
ја ћу тамо, нећу крити,  
голем русвај начинити (Ћопић 1958: 36).

Алегоријска раван текста се у овој и наредним строфама поступно „откључава“. Бурунџија је најпре представљен као мамелук – исламски војник у служби великих освајача попут Саладина и Наполеона – да би у наредним строфама још јасније разоткрио намеру свог доласка на острво. Истакнувши да ће његовим доласком тигар да „шени као куче“, лав ће да „замауче“, Бурунџија показује своје колонизаторско лице: *дивље* животиње попут тигра и лава биће *припитомљене*, чиме је посредно у исказе јунака уткан наратив о колонијалним силама и њиховој жељи да еманципују и европеизују дивље, примитивне народе. У Бурунџијиним намерама према осталом животињском свету колонијална свест постаје још израженија: слон ће да га чува „и хлади [ме] са оба ува“, мајмун да бере кокосе, жирафа урме и банане, а крокодил ће „да за мене рибе лови“ (26–37), показујући да колонизаторова амбиција подразумева и експлоатацију радне снаге и природних богатстава.

Насупрот колонизаторима и злочинцима, позитивни јунаци Ћопићевих поема дати су у антитези, и као такви здружено деле идентичне особине и ставове. Пријатељство између сенегалске девојчице Лалај Бао и Титове пионирке Мирјане Гак засновано је на заједничкој осуди колонијалних сила. Надилазећи искуство и способност мисаоне артикулације детета, Маријаниним писмом просијава прецизно формулисан идеолошки став: „Тамо је, широм црначких села, / планула куга грабљива вијела: / трговац–бандит, / надути странац, / можда је Француз ил’ Белгијанац. / Био ко био – / исте су вјере – / освајач сваки право је звјере“ (79). Док је у писму Лалај Бао Ћопић донекле суспрегнуо идеологизовање исповести, у Маријаниним исказима инфантилна свест јењава под памфлетским стиховима о правоверности Тита и партије: „Устати треба са вјером у се – / у своју снагу и своје кљусе. / Тако су рекли, / запамти и то, / Партија наша и маршал Тито. / Они су свима примјера дали / како се боре народи мали“ (80). Таквим стиховима Ћопић се у потпуности приклања критичким указима званичне културне и књижевне политике прве половине педесетих година, одсликавајући истовремено положај тадашње књижевности за децу, од које се очекивало да буде информативна и слободна, али само у оној мери у којој не би била занемарена свест о њеној друштвеној улози и идеолошком потенцијалу ком тежи.

### Од Вуча ка Ћопићу: међашке поеме *Шест вукова и један реп*, *Вјечити стражар* и *Пут за Килиманџаро*

Књижевноисторијски приступи поезији Бранка Ћопића махом су пренебрегавали питање утицаја Вучове међуратне поезије за децу. Прикривеност Вучовог утицаја на Ћопићеву лирику узрокована је неколицином књижевних, али и ванкњижевних околности. Један од разлога затомљености ове поетичке споне најпре почива у скрајнутости Ћопићеве „ратне“ лирике, у којој се она поглавито и да уочити. У светлу критичких оцена савремене књижевне науке, рана Ћопићева лирика квалитетом далеко заостаје за његовим потоњим делима, с обзиром на то да у њима притисак идеолошких регулатива није устукнуо пред идејама еманциповања наивне књижевности. Такође, опстајање поетичких веза Вуча и Ћопића ван књижевнонаучног дискурса додатно је подстакнуто опозитним путевима њихове рецепције. Парадоксалност тог односа утемељена је у чињеници да утицаја Вучове међуратне поезије на Ћопића највише има у делима о НОБ-у, из чега проистиче да дела у којима се те везе очитују имају *повсе другачија естетска утемељења*. О Вучовој међуратној поезији за децу мање се говорило у тренутку када су Ћопићеве поеме о народноослободилачком рату објављене, а у другој половини века, сасвим супротно, Вучово дело доживљава реафирмацију, док је рана поезија Ћопићева – будући лишена вредности коју јој је обезбеђивао друштвено-политички тренутак – под патином заборавља.<sup>213</sup> Тако је ова, за токове српске поезије за децу изузетно важна веза, остала угуљена. Да је контактано место двеју поетика било остварено у Ћопићевим познијим делима, у којима је идеолошки предлог смањеног интензитета, сасвим је извесно да би оно одавно било предмет књижевнонаучне мисли. Та „двострука заклоњеност“, и индивидуалним поетичким менама обају аутора, али и историјским тренутком из ког су посматрани, довела је до тога да се односу међуратне и послератне поезије за децу – у целости, припише већи јаз него што одиста јесте. Надаље, изузимањем овог аспекта Ћопићеве песничке еволуције, и сходно таквој суженој перспективи, предочен је само њен делимитичан књижевноисторијски лик: Ћопићево стваралаштво донекле бива посматрано без свог – у погледу ауторске књижевности – традицијског избора а, на ширем плану, српска поезија за децу се неправедно узима као поезија дисконтинуитета. Директан увид у њихова дела показује сасвим супротно. Књижевноисторијски написи о српској поезији за децу двадесетог века махом су, и са разлогом, истицали поетичка ослањања послератних модерниста на Вучово међуратно стваралаштво за децу. Поезија Бранка Ћопића, међутим, стоји на средокраћу тих двеју уметничких тенденција, градећи својеврстан поетички и традицијски мост међу њима, у чијем је темељу и један, обојици песника близак, жанровски облик – поема.

О далекосежном утицају Вучове поезије већ је било речи у овој студији. Не излазивши из видокруга својих наследника, Вучо је – како својим међуратним, а каткад послератним делима – био директан поетички ослонац највећем броју песника друге половине двадесетог века. У ред тих писаца спада, нарочито својим раним делима, и Бранко Ћопић. Акутна места те песничке повезнице препознају се у морфолошким решењима првих Ћопићевих поема за децу, као и у појединим стилским поступцима обликовања далеких простора.

<sup>213</sup> Исто се може приписати и статусу Вучове ратне поезије за децу и пренебрегавању њеног утицаја на писце–савременике, што показују и књижевноисторијски увиди из претходног поглавља. Селективну рецепцију Вучовог дела добро илуструје и већ навођени реферат Мире Алечковић, у којем ауторка, сумирајући књижевну делатност за децу у првих десет година након рата, наводи и најважнија дела предратног периода. На том списку, наравно, има Вуча, али не и поеме *Сан и јава храброг Коче*, већ су само наведени *Титови пионири* и *Подвизи дружине 'Пет петлића'*.

Да је жанровски модел Вучових поема у битној мери трасирао начине обликовања поеме о дечјој дружини јасно илуструје Ћопићева поема *Шест вукова и један реп*. Мотив удруживања дечјих ликова у њој – касније примењен и у *Долини сунцокрета* Добрице Ерића, *Гусарској дружини* Гвида Тартаље и других – остварен је по моделу Вучових *петлића*. И „вукови“ и *петлићи*“ деле исту друштвену позицију. У целини „Шест вукова“ Ћопић ће, попут Вуча, пружити социјалну мотивацију својих јунака: његови дечаци једнако су представљени као жртве капиталистичког друштва у ком су осуђени на сиромаштво, како они, тако и њихови родитељи. Ћопић се у осликовању материјалног статуса дечака дотиче неколико симптоматичних последица социјалне неједнакости предратног времена: емиграције,<sup>214</sup> сиромаштва, осуђености на тешке послове у суровим условима итд. Уз то, Ћопићеви се дечаци једнако као и Вучови удружују зарад заједничког циља, премда је сâм смисао подвига суштински другачији. Док се *петлићи* упуштају у авантуру спасавања девојчице Мире из озлоглашеног девојачког института, Ћопић својим јунацима поверава задатак одсудне борбе против окупатора, сместивши их на директну историјску позорницу Другог светског рата. Према томе, у основи обеју поема почива идеја борбе за слободом, међутим, Вучо и Ћопић певају, сваки у духу себи блиског историјског тренутка, *о различитим слободама*.<sup>215</sup> За *петлиће* та слобода значи изопштеност од света одраслих у повлашћеном простору аде, а за *вукове* представља интеграцију у нову југословенску заједницу и ново друштвено уређење.

У *Подвизима дружине 'Пет петлића'* очитује се идеја авангардно уобличеног бунта против друштвених конвенција, малограђанског духа и логоцентризма у књижевности за децу, са коначним циљем еманциповања наивне свести и њеног ослобађања од света одраслих, док је у поему *Шест вукова и један реп* уграђена идеја о борби за општенародну слободу и уједињење свих југословенских народа. Стога се из поступака *петлића* види жеља за дечјом слободом, а Ћопићева интенција огледа се у намери да *вукови* буду гласноговорници слободе целокупног народа.<sup>216</sup> Са генолошког становишта, основни наративни токови ових поема показују стабилност жанра поеме о дечјој дружини. Утемељени на истоветном мотиву јуначког подухвата спасавања, они имају сасвим особиту реализацију, али истовремено потврђују њену постојаност јер је, упркос различитим идејним концепцијама, очувана њихова обликотворна фактура.

Поетичко ослањање на Вучову поезију далеко је видљивије на примеру друге Ћопићеве поеме о НОБ-у. *Вјечити стражар* – ком је пажња била посвећена у претходном поглављу – на појединим местима испеван је сасвим у духу Вучове поеме *Сан и јава храброг Коче*. Испрва треба рећи да идејна концепција *Вјечног стражара* није ни налик поеми *Сан и јава храброг Коче*. Заправо, песничке интенције у овим двама поемама засноване су на опречним гледиштима о функцији и смислу наивне литературе. Док Вучо полази од деструирања традиционалне улоге одраслог у књижевном делу за децу, са циљем да се песнички универзум повери инфантилној свести ослобођеној окова ауторитета и која би тиме неспутано испољила своју природу, Ћопић свог јунака Марјана ставља у службу једне опште, наднационалне идеје о ослободилачкој борби и уједињењу. Консеквентно томе, идеја космополитизма, усађена у сâмо средиште Вучове поеме, код Ћопића бива преобликована у идеју југословенства и комунистичке борбе. Овакав заокрет не само да мења идеолошку потку поеме *Вјечити стражар*, већ пресудно утиче и детерминише статус песничког дела намењеног деци – укратко речено, позиција имплицитног ауторског гласа из које се пева у овим двама поемама није иста. Фундаментална разлика проистекла из оваквих концепцијских разлика односи се на избор мотивације у основи двеју авантура: аутономија дечје природе и апологија њеног доживљаја света у Вучовој поеми остварена је путем фантастичне мотивације, док за Ћопића,

<sup>214</sup> Рајков отац напушта породицу у потрази за бољим животом у Америци, у којој напослетку губи живот: „у Америци оца му оте / дубоки рудник Минесоте“ (Ћопић 1984: 12).

<sup>215</sup> Притом оба песника живот у неслободи описују једнако – као ропство.

<sup>216</sup> „Кроз њих је мушки, слободарски / читав народ говорио“ (17).

који претендује на веродостојност испеваног, такво решење није могуће, па *Вјечити стражар* остаје у домену стварносне поезије.

Овакви прелиминарни закључци из упоредне анализе двају текстова наводе на помисао да међу њима нема никаквих поетичких блискости. Међутим, као и у случају поеме *Шест вукова и један реп*, Ћопић задржава један део наративне потке, преиначивши њену идејну парадигму. Притом, песник *Вјечитог стражара* отићи ће и корак даље у ослањању на свог претходника, најпре преузимањем неких стилских решења из поеме *Сан и јава храброг Коче*.

Ћопић објављује своју поему 1956. године, дакле између две верзије *Сна и јаве храброг Коче* (1951/52. и 1957.), односно у тренутку када ова Вучова поема доживљава поновну афирмацију у књижевној јавности. У њој, као и у *Кочи*, тематизован је одважан подвиг дечака подстакнутог хуманошћу и жељом да помогне. Оба дечака ослушкујући своје биће се, иако на различите начине, одлучују да закораче у опасну и неизвесну авантуру са циљем да се помогне пријатељу/има у невољи. Ипак, Кочин космополитски алтруизам у поеми Бранка Ћопића замењен је родољубљем и комунистичким идеалима испољеним кроз одлуку прикључења партизанском покрету и антифашистичкој борби. Упркос тим изменама, песник *Вјечитог стражара* у битној ће мери следити наративну матрицу Вучове поеме. Праћењем приповедног тока *Вјечитог стражара* уочава се изузетна блискост Вучовој наративној матрици, а једину доминантну разлику представља укидање фантастичности. Те везе су сасвим видљиве у конкретним примерима.

Кочина авантура подстакнута је, као што је већ поменуто, непосредним окружењем. Под налетом неспутане дечје имагинације, Коча уображава далеког пријатеља у невољи и одлучује се на далек пут у намери да га спасе. И Ћопићев Марјан једнако је подстакнут стварношћу – видевши страдања становништва у окупацији, Марјан одлучује да се прикључи устанку: „Остави Марјан убого село, / на пут га води црвена звијезда“ (Ћопић 1956: 21). Будући да друштвену валидацију, на коју Ћопић пишући поему и рачуна, може пружити само директно упућивање на блиску прошлост и конкретне историјске догађаје, у *Вјечитом стражару* нема места машти и сањарењима. За разлику од Коче, који своју авантуру гради на преплету *и сна и јаве*, величина Марјановог подвига може се афирмисати само јавом и стварношћу.<sup>217</sup> Упркос томе, Ћопић своју поему није лишио егзотичног и авантуристичког садржаја на коме умногоме и почива *Сан и јава храброг Коче* – она, на изванредан начин, представља *наличје* Вучове поеме у ком је на место педоцентрично обликованог уметничког света постављен дубоко идеологизовани свет детињства.

У складу са општим тенденцијама соцреалистичке књижевности, Ћопић кроз причу о Марјану пева о колективним прегнућима свих југословенских народа. У настојању да истакне вечиту храброст и слободарски дух читавог далматинског краја Ћопић ће у уводу пружити неколико примера из прошлости: Марјан слуша приповести о својим славним прецима-морепловцима: барби Мати, адмиралу Иви, капетану Луки и његовом оцу, барби Шимету. Ћопић користи приповедни потенцијал њихових догодовштине да интегрише „вучовски“ проседе. Управо ће у њима провејавати тема социјалног егзотизма, коју у српску књижевност за децу првобитно уводи управо Александар Вучо. Укидањем фантастичности, Ћопић транспонује путовање у далеке земље у стварносну раван, али садржај остаје изненађујуће исти. Примера ради, авантуристички дух барба Мате је описан тако да наликује на мистера Гренцера:

Прастари предак Марјанов, знате,

На њему је мистер Гренцер,

<sup>217</sup> У уводним поглављима *Вјечитог стражара* Марјан слуша приче о својим храбрим прецима. Иако би се могло рећи да у целини „Поноћна слика“ дечак на изванредан начин сањаро о авантурама налик њиховим, тематско тежиште поеме остаје на искуству Другог светског рата. На тај начин Марјаново маштање о великој авантури задобија реализацију на историјској позорници., већ добијају прилику да се у стварности обистине.



<p>био је главом сам барба-Мате, крманош стари и морепловац, скитница вјечна к'о златни новац (Ћопић 1956:12).</p>	<p>Необични један старац, Научник и морепловац, Баштован и славни ловац (...) (Вучо 1957: 43).</p>
--	--

Иако је лишен карактеристичне инфантилности мистера Гренцера, у лику барба Мате задржана је авантуристичка природа и неутажива радозналост пред непознатим светом. Надахнутост Вучовом поемом, међутим, још је израженија у наредним строфама: лирски наратор напомиње да су барба Мату „људождери [га] једанпут пекли“, да је доживео бродолом, те да се једном приликом нашао на острву Мајмунов Гај, где су га прихватили као божанство „с именом чудним 'Кокос-Ми-Дај'“ (Ћопић 1956: 12–13). У назовиименовању јунака сасвим се јасно препознаје језичка игра коју првобитно уводи Вучо, а која у послератним годинама добија статус стереотипног песничког поступка.<sup>218</sup> Ипак, највидљивија тачка утицаја види се у краткој сцени гозбе која је очито заснована на Кочиной дегустацији егзотичних јела:

Ту га дивљаци, изгледа строга,  
примише одмах за свога бога  
с именом чудним „Кокос–Ми–Дај.

Ту су га силно гостили, кажу:  
кајганом дивном од мрављих јаја,  
корњачом неком и – можда лажу –  
морем језика од папагаја.  
(Ћопић 1956: 13).

Никад Коча није јео,  
Тако чудновата јела,  
Чини му се да се цела  
прашума на њега смеје;  
Од ребрића младе креје,  
До кавурме  
Справљене од тврних јаја  
папагаја,  
Исецканих бодљичица  
тек рођених жежичића  
И коштица младе урме,  
До батака колибрића,  
Фине беле цигерице  
Јагуара  
И сармице-кошуљице  
Одране са змијског цара –  
Све је моро он да проба,  
А на концу,  
Још у лонцу,  
Сутлијаш од мрављег дроба.  
(Вучо 1957: 39).

Наведени одломци показују да Ћопић примењује исти поступак онеобичавања народних јела. Као и Вучо, Ћопић задржава назив имена, али мења њихову садржину, провоцирајући тиме читаочев хоризонт очекивања. Есенцијална разлика двеју епизода је, у складу са целокупном поетском замисли двају песника, у томе што Ћопићева претендује на истинитост исприповеданог, а Вучова остаје у домену дечје имагинације. Садржај Ћопићевог наратива остаје веран Вучовом, али је из њега изузет сваки облик фантастике. На том трагу обликовани су и остали мотиви блиски поеми о Кочи. Примера ради, у обема поемама јавља се мотив писма: и Марјан и Коча пишу писмо својим мајкама, у којима саопштавају свој наум:

<sup>218</sup> „Егзотична имена и топоними, који настају као симулација непознатих језика и вишезначних личних имена, уобичајених за егзотичне народе, чест су повод за шаливе језичке игре. Наиме, имена и топоними често се обликују растављањем слогова који, састављени, сачињавајући неки појам или шаливу алузију: поменуто језеро У Ми Нос у Булатовићевој песми [„Сто балона доброг слона Гингалона“] и назив племена [Ди Ти Рам Ба] у Диклићевој песми [„Црна лађа“] јасно сведоче о томе. Имена јунака могу бити и нонсенсна, римована (Тешихев црнац Он Ду Но Ра, Диклићев поглавица Вамба-Бамба, као и дечак Ну Ну који води слона Гингалона и трговац Ту Тан Тан Тан из Булатовићевог песме“ (Опачић 2013: 10–11).

Мајчице, збогом, идем код Тита,  
крећем у борбу за ведре данем  
за сваку капљу роднога мора,  
за наше вјетре разигране,  
за камен љути са мрких гора.  
Живот ћу дати за сваки вал,  
за оштар гробен и топли жал.  
(Ћопић 1956: 21).

Мили моји,  
Када очи ваше влажне  
Прочитају моје писмо,  
Бићу већ на пола пута,  
Онамо где дужност зове,  
(...)  
Спремио сам све што треба:  
Тренчкот, џемпер, свитер нов,  
А у торби, поред хлеба, –  
Нек задржи мама плач! –  
Четкицу за зубе носим,  
Марамицу и мој мач  
(Вучо 1957: 14).

Оба дечака подстакнута су осећањем дужности: Марјановим писмом доминира потпуна решеност да се укључи у борбу за ослобођење јужнословенских народа, а Кочиним спремност да се помогне пријатељу у невољи. Основна разлика међу писмима – изузимање сваког покушаја урачунавања инфантилног духа у Марјановом обраћању мајци – детерминисана је различитим *конструктима детињства* у двама текстовима. Ћопићев јунак обликован је по моделу идеалног, неустрашивог и историјски самосвесног дечака-партизана. Сходно таквој замисли, његовим писмом мора превладавати одлучност, лишена сваког страха и оклевања а, са друге стране, Вучов конструкт детињства у Кочи урачунава све особености инфантилног духа: занесено маштарење, али и свест о родитељској бризи. Овако назначене разлике донекле призивају ситуацију карактеристичну за стање у међуратној књижевности за децу, јер у начинима представљања детета у поезији Бранка Ћопића и Александра Вуча одјекује однос традиционалне и модерне слике детета: попут Змаја, и Ћопић пева о детету какво *би требало бити*, а Вучо, сасвим супротно, какво дете *јесте*.

У поеми *Пут за Килиманџаро* Ћопић ће за тренутак одустати од идеолошким регулативама прописане слике детета и, захваљујући томе, понајвише се приближити Вучовом песничком моделу. Реч је о невеликој поеми која прати путовање три антропоморфизоване дечје играчке у Африку. Сâм избор јунака-играчака призива почетак поеме о Кочи, где су играчке такође један од кључних подстицаја на маштање. Испрва делујући као фантастична прича о играчкама, поема у свом крају доноси обрт. Последњим стиховима обзнањено је да се целокупна авантура заправо одиграва у сну дечака Симе: „док мали Сима сања / шуме Килиманџара. / Сања и у сну гледа / афричке тајне путе, / на њима, слонче, мајмун / и лав од вуне жуте“ (Ћопић 1958: 29). Оваквим завршетком Ћопић лишио је текст педагошке инструментализованости, карактеристичне за претходне две поеме. Ипак, парадоксалност *Пути за Килиманџаро* почива у томе да је она најмодерније, али уједно и најмање оригинално Ћопићево дело међу овим трима поемама. Усвојивши готово у целости вучовски поетички регистар, песнички свет *Пути за Килиманџаро* има, пре свега, епигонски карактер.

Наведени примери показују да је Ћопићев пут ка песничкој самосвојности у знаку поступног ослобађања од поетичких доминанти свога времена. У првом реду, кроз њих се демонстрира непрекидно осциловање између традиционалног и модерног песничког концепта. Истовремено, они показују тежњу ка изналажењу аутономног лирског гласа, мада су у том трагању сасвим чити наноси других поетичких концепција. О већој независности Ћопићевог песничког гласа може се говорити тек поводом збирке *Чаробна шума*, коју ће објавити 1957. године. Остварење Ћопићевог песничког суверенитета међутим, подразумевало је разрешавање једног личног, али и општег књижевно-еволутивног процеса: његовог индивидуалног, све интензивнијег ослањања на усмену традицију, али и на резултате опште књижевно-политичке полемике о статусу бајке у српској поезији за децу. У том процесу, једнако трагајући за самосталним песничким изразом, учествује и сâм Ћопић.

## Време напредне бајке: борба за деидеологизацију усмене традиције

Пут ка песничкој самосвојности Ћопић гради поступно. Епигонски однос према Вучу у његовој поезији кратког је века: ослободивши се баласта песничких узора, аутору *Чаробне шуме* следовало је трагање за особенијим лирским изразом који је коначно пронашао дубљим понирањем у усмену традицију. Путања ове песничке транзиције, међутим, није изненадна и нагла, већ сасвим постепена. Утицај флоклора местимично се испољавао још од песникових књижевних првенаца (в. Шаранчић Чутура 2013). Позивање на живу усмену традицију у Ћопићевој поезији видљиво је пре свега у наративној позицији из које су дела испевана, у чијој је основи наслеђени модел усменог певача/приповедача. Претходно анализирани поеме у овом раду већ јасно илуструју песникову намеру да брижљивом стилизацијом приповедања призове атмосферу усменог казивања – спорадичним коментарима, текстуалним „упадицама“, позивањем читаоца на додатну позорност, актуализовањем наратера итд. Исти примери показују и тежњу да се у савремени тренутак дозову догађаји и искуства из давне прошлости, попут подвига јунака из народне епике. Мимо тога, рана Ћопићева дела показују и склоност ка интегрисању других фолклорних материјала. Појаве утиснуте у колективно памћење једнако надањују и лирског приповедача и његове јунаке који, под притиском књижевног нормативизма послератног периода, неретко бивају преобликовани, задобијајући своју идеологизовану функцију унутар текста. Премда се може сматрати једном од константи Ћопићевог опуса, усмена традиција у његовом делу и сама је у знаку општих књижевних губања времена у ком је стварао. Ћопићево окретање усменој традицији, сходно томе, симптоматично одсликава општа дешавања на југословенској књижевној сцени. Оно је одраз тих промена, али је Ћопић, уједно, и битан учесник у борби за деидеологизацију књижевности намењене деци и младима.

Незавидан положај књижевних дела насталих на трагу усмених књижевних облика проистиче из начелног несагласја између њихових есенцијалних обележја и књижевних погледа заснованих на историјском материјализму. Целокупан књижевни живот у Југославији по окончању Другог светског рата сасвим је у резонанци са ширим политичким збивањима. Тесна веза Југославије и Совјетског Савеза није се манифестовала само кроз политичку и идеолошку усаглашеност, већ и нивоу других микросистема у које спада и наивна литература. Сходно томе, у првим поратним годинама књижевна и културна политика у знаку је угледања на прилике у совјетској Русији. У контексту погледа на дечју књижевност – на схватање њене улоге у друштву, на појединца, и уопштено смера у ком се *мора* кретати – југословенска књижевна политика првобитно баштини снажан отклон од усмене књижевности. Посебан одијум соцреалистички оријентисаних књижевних критичара усмерен је према жанру бајке. Као и у осталим књижевним питањима, и у овом се препознаје ослањање на прилике у Совјетском Савезу, у ком питање статуса бајке бива смештено у само средиште књижевних полемика, те су расправе о њој у нашој средини заправо „рефлекси једне велике међуратне интернационалне расправе о бајци“ (Љуштановић 2009: 86). Директан учесник форумских расправа о статусу бајке у књижевности за децу, Мира Алечковић, деценију касније ће у реферату „Десет година развоја југословенске литературе за децу“ истаћи 1947. годину као превратни тренутак који води ка афирмацији овог жанра.<sup>219</sup> До те године, она књижевно стваралаштво за децу описује као период „популарисања народне револуције и социјалистичке изградње“, да би се потом убрзо развила и „лирика, приповетка и дужа песма из дечијег

<sup>219</sup> Наравно, ставови Мира Алечковић не представљају никакву, у најширим социјалистичким круговима, шизму, већ су сасвим унисони са ставовима совјетских узора. Овај заокрет ка поступној афирмацији бајке и фантастичног долази управо са њиховим „одобрењем“. Сходно томе, у закључцима из њеног реферата не треба видети никакво радикално одударање поетичких ставова у односу на њих, већ, поново, доследно спровођење уметничког програма насталог из пера водећих совјетских писаца, у првом реду Максима Горког.

живота“ (Алечковић 1955: 365). Преглед најпопуларнијих поема из тог периода, понуђен у претходном поглављу, потврђује ову тврдњу српске песникиње: она су најчешћи тематско-мотивски избор великог броја песника за децу. У поменутом реферату, Мира Алечковић нову фазу српске наивне литературе везује за актуализацију бајке. Управо се у судбини овог жанра сучељавају две опречне тежње: ка доследној миметизацији стварности под диктатом официјелне културне политике и ка аутономизацији књижевног стваралаштва отвореног за другачија моделовања уметничких светова која би у себе укључила елементе фантастике:

Већ сасвим у почетку води се борба за ширину, за бајку на пример, против накарадних схватања да је за нас, за социјализам, бајка сама по себи реакционарно оруђе, и ма колико то данас изгледало смешно и данас непознато, на неколико темељитих саветовања о дечијој штампи постављена су на дневни ред ова и слична питања, за чије су се правилно решење залагали писци (365).

Да је реч о полемици која рефлектује статус бајке и уопште фантастичне књижевности у совјетској Русији, потврђују слични реферати тамошњих критичара, међу којима су се могли наћи слични закључци, попут става да је „свака народна бајка носилац идеологије туђе социјалистичком друштву“ (Митровић, нав. према Љуштановић 2009: 86). Социјалистичка анатема бачена на бајку, оптужену за реакционарност и демагогију, имала је своје заступнике и међу југословенским писцима, попут Мата Ловрака. Слабљење соцреалистичког догматизма, бар у начину на који се третира жанр бајке, отпочиње са једним аутором, како у совјетској, тако и у југословенској књижевности. Неприкосновеност књижевног ауторитета Максима Горког, који се својим програмским текстовима о књижевности за децу успротивио тотализујућој соцреалистичкој правоверности, донекле је разлабавила крутост правоверних критичара, првобитно руских, а потом и југословенских. Одјек позитивног става Максима Горког о бајци – „мада материјалистички функционализован[ог]“ – дозволио је писцима да се послуже неким њеним жанровским обележјима (87). Директан резултат ове расправе у српској књижевности – настале као продукт совјетске полемике и, у првом реду, написа Максима Горког о бајци – видљив је, као што је у претходном поглављу истакнуто, у Ћопићевој поеми *Шест вукова и један реп*. Инкорпорација бајковних мотива директно је песничко уобличење ставова Максима Горког о антиципативној моћи имагинације. Но, као што Ћопићево, али и многа друга дела показују, реч је о само делимичном усвајању жанровског модела бајке, будући да је још неколико година коришћена у духу „материјалистичке функционализације“. Овај прелазни облик бајке и свих других генолошких концепата заснованих на њој, Јован Љуштановић назива – сумирајући ставове Мира Алечковић – „напредном бајком“. Реч је о књижевном моделу који

се састојао у томе да су песници узимали познате сијее, претежно из усмене књижевности (не само бајке него и басне, предања и друге усмене жанрове), и слободно и вишеструко их транспоновали: преношени су и у стихове, али и у социјално ангажоване приче (90).

Љуштановић с правом истиче да су ово „са становишта слободе стваралаштва и преминације естетске функције, релативно мали помаци“ у послератној књижевности за децу (90). Међутим, у контексту њеног жанровског система, овај мали помак од изузетног је значаја. Продор књижевног модела назван „напредном бајком“<sup>220</sup> представља плодносно изходште разноврсним обликотворним решењима насталим на трагу фолклорних жанрова. Тако се, парадоксално, богаћење жанровског система српске књижевности за децу одвијало

---

<sup>220</sup> Синтагма, иако упућује на преузимање једног конкретног жанровског облика – бајке, заправо нема значење „прецизне жанровске одреднице“, па се схвата метонимијски, односећи се на сва обликотворна решења чији је генолошки предлогак преузет из жанровског система усмене књижевности, али и „као метафора за све што је нереалистично, што има елементе фантастике или се, на било који начин, додирује с фантастичном књижевношћу“ (Љуштановић 2009: 112). Сходно томе, под „напредном бајком“ мисли се на уметничка дела у чијој се морфолошкој основици препознају, поред бајке, и басне, приче о животињама, предања итд.

науштрб естетских вредности песничких дела за децу послератног периода.<sup>221</sup> Управо је таква рестриктивност омогућила пробој дужих нарација у стиху јер су фолклорни жанровски обрасци једино могли бити транспоновани тако да се у њих угради идеолошки пожељна слика света: дакле, инструментализација књижевног текста за децу детерминисала је (погудујућу) слику света, али, са друге стране, није утицала на начин њеног жанровског обликовања. „Слободна и вишеструка“ транспонована која примећује Јован Љуштановић заправо су, у генеричком смислу – корак даље. Стваралачко искуство шесте деценије прошлог века у књижевности за децу показује како репресивност уметничког израза, иако осиромашује неки аспект стварања, проузрокује да се та сузбијена креативност испољи на неком другом, репресивним наметима незахваћеном пољу.

Нови књижевни модел дозвољавао је немиметичну слику света, али тако да се у њој може препознати димензија социјалистичког ангажмана: слављење општеномског прогреса, колективног прегалаштва, родољубља и јединства јужнословенских народа итд. То значи да се пред песнике и даље стављао налог сликања савремене стварности, али им је дата могућност да је обликују служећи се различитим облицима мотивације, па се отуд јавио и продор фолклорно заснованих књижевних дела. Свесни наметнутог задатка, аутори у овом периоду првобитно су посезали за фолклорним жанровима у чијој је структури већ укључена педагошка димензија, као што је басна.

Поемизација басне представља генолошку концептуализацију добијену укрштањем категоријалних атрибута оба жанра. Транслација обликотворних обележја басне – текста састављеног од најчешће дводелне структуре, морала/поуке/наравоученија и фабуле, у чијем су средишту преобладајуће животињски ликови чија једнодимензионалност илуструје неку конкретну особину која се у алегоричкој равни текста откључава као људска – у поему, потврђује њен хибридни карактер. Даљим преобликовањем жанровског материјала басне, поема потврђује своју генолошку екстензивност, пружајући песницима нове изражајне потенцијале. Пример оваквог генолошког објекта у српској поезији за децу представљају *Судбина лењог свирца* (1952) Слободана Марковића и *Прича цврчка пољотрчка* (1954) Јована Алексића. У првој је реч о дужој наративној форми у стиху, утемељеној на познатој фабули о цврчку и мраву. Ма о ком текстуалном предлошку да је реч – Езоповој, Ла Фонтеновој или Доситејевој верзији басне – Марковићева *Судбина лењог свирца* представља далеко

---

<sup>221</sup> Ипак, треба рећи да у српској књижевности за децу овај модел егзистира и, истина јако ретко, у делима ранијих песника, какав је случај са поезијом Бранислава Цветковића. И даље опстајући на периферији књижевноисторијских погледа, скрајнута судбина Цветковићеве поезије за децу у неким својим аспектима одиста фигурира као поетичка и морфолошка *спона* традиционалне и модерне наивне лирике. Не улазећи у питање опречних вредносних оцена његовог стваралаштва (о томе в. Хамовић 2015: 57), Цветковићев статус у погледу српске поеме налаже да се песниковом делу приступи у виду једног опширнијег екскурса. У досадашњим ставовима о улози „чика Бране“ у српској поезији речено је да је својим радом „ослободио простор послератним ствараоцима“ (Петровић 2001: 193). Иако се овакав коментар у различитим написима односи и на „радовићевску“ и на „ћопићевску“ песничку линију, јединствена је оцена да је Цветковић „успео да створи атмосферу (...) која је донекле крчила пут новоме, коју су касније користили песници савремених песничких визија“ (Јекнић 1998: 141). То „ново“ које Драгољуб Јекнић препознаје у Цветковићевом делу је понајмање искорак ка новој слици детета и схватања улоге поезије за децу, јер он у бити остаје песник змајевске провенијенције, чврсто се држећи њеног педагошког карактера. Насупрот томе, новина Цветковићеве поезије се огледа на тематско-мотивском плану, најпре кроз тематизацију урбаног простора и нових друштвених изазова у животу детета и, поред тога, на *морфолошком* плану јер римованим причама попут „Зунзарине палате“, „Приче о малом Петку, чаробнику“, „Приче о ваљушку“ и др. „провоцира“ класичну жанровску типологију трансгресиранем прозног материјала у лирски обликотворни модус и трасирати такав пут будућим ауторима попут Драгана Кулићана. Са друге стране, Цветковић у својим кратким фабуларним песмама међу првима инкорпорира фолклорне жанровске елементе. Илустративан пример може бити „Клин чорба“, у чијем је поднаслову „народна прича“ (Цветковић 1934: 75). За разлику од својих наследника, Цветковић не користи могућност да у новом поетском руху наративни потенцијал приче о клин чорби прилагоди лирском обликотворном модусу, обогати га додатном карактеризацијом јунака или ширењем фабуле, већ остаје у домену чисте лиризаације која више наликује препеву, а мање аутентичним и стваралачким односом према књижевном предлошку.

развијенију фабулу. Дијалог цврчка и мрава, обликован према антитетичним особинама лењост – марљивост, проширен је на више засебних епизода са циљем да се особине јунака додатно илуструју и потцртају. Примера ради, мрав неколико пута пре но што ће наступити зима опомиње цврчка и позива га да се придружи заједничком раду у пољу, а цврčkова незаинтересованост за обезбеђивањем хране илустрована је додатним епизодама. Самим јунацима су дата доместикована имена: цврчак Ђока и мрав Тома.<sup>222</sup> Док се у верзијама класичне басне морал да „ишчитати“ из једноепизодичне фабуле, у Марковићевој поеми читаоца прати низ ситуација које претходе сусрету цврчка и мрава у хладној зимској ноћи. Иако јунаци поеме задржавају своје стереотипне, једнодимензионалне црте, приметно је настојање песника да њихове поступке додатно мотивише. Раскалашној саможивости лика Ђоке Марковић ће контрастно истаћи Томину марљивост, али и свест о другима. Посебност *Судбине лењог свирца* у односу на басне о цврчку и мраву представља инкорпорирање слике колектива, чиме поема добија димензију друштвеног ангажмана. Из многих Марковићевих стихова просијава идеја о снази колектива и важности заједничког рада: „И док сви у пољу раде / и носе до старе кладе / дрва, сламу храну / (...) Ђока свира дану“ (Марковић 1952: 10). Оштра осуда лењости дата је у лапидарним стиховима на крају поеме:<sup>223</sup> „Ал у свету ово влада / ко није пријатељ рада / овако и сврши“ (31), чиме се разоткрива тенденција наглашавања идеолошки пожељне васпитне поруке“ као суштине песнички обогаћеног сижеа басне (Љуштановић 2009: 90). Са друге стране, у поеми је видљива већа „уметничка слобода у избору и артикулацији стиха“ (90), као и настојање да се нарација додатно стилизује и приближи инфантилној свести имплицитног читаоца.<sup>224</sup>

У *Причи цврчка пољотрчка* Јован Алексић иницијално позива читаоца да у тексту препозна фабулу басне о цврчку и мраву: цврчак, у улози наратора, сâм актуализује текстовни предложак: „Само моје лице, ето, / већ вам каже да *све лето* / по пољима цветним / трчим / и вечерам / цврчим... / цврчим...“ (Алексић 1954: 1, курзив С. П.).<sup>225</sup> Мимо фабуле, уводом се читаоцу сугерише да активира жанровску свест басне. Да је песнику овакво „усмерење“ пажње нарочито важно показује се и недуго затим у једној од наредних строфа: разговарајући са Месецом, цврчак поново истиче баснолики карактер своје приповести: „какву басну спремну имам!“ (2). За разлику од Царићеве *Судбине лењог свирца*, овде је цврчак искључиво у улози наратора, а наративни фокус усмерен је на протагонисту његове приче, муву. Наставак поеме доследно прати композицију басне, али се Алексић у потпуности удаљава од фолклорне фабуле: цврчак приповеда Месецу о муви која, пробудивши се једног јутра са жељом да по сваку цену дође до репа, одлази од једног познаника до другог: пужа, детлића, сома, рака, лисице и напослетку краве, у нади да ће јој поклонити свој. Алексић поентира духовитим и, у складу са традицијом басне, дидактичним завршетком: мувиној недоказаности долази крај када је крава убије репом. Кратки, језгровити дијалози одговарају динамици басне, упркос вишеепизодичности (која је страна жанру басне). Посебну занимљивост Алексићевог

<sup>222</sup> Приближавање садржаја читаоцу остварено је и на нивоу визуелног карактера поеме. У пропратним илустрацијама (аутора потписаног као Р. Д. Перица) лик мрава Томе нацртан је у типичној народној ношњи (гуњ, чакшире, опанци), у чему се можда може препознати намера да се додатно акцентује марљивост и прегалаштво човека из народа наспрам „буржоаски“ осликаног цврчка.

<sup>223</sup> У појединим варијантама приче о цврчку и мраву избегавана је трагична судбина цврчка, управо у циљу уважавања млађег реципијента. Тако је у познатом цртаном филму Волта Дизнија о истоименим јунацима крај лишен цврчковог безизлазног положаја, па се, уместо њега, јавља финална сцена у којој га мрави пуштају у своју кућу. За разлику од ове, верзија Слободана Марковића управо инсистира на суровој поучности, ближеј класичној басни.

<sup>224</sup> У два епизода описују се цврčkови одласци на прославе: на свадбу царића и креје и на крштење паукових унука. Смисао њихове инкорпорације свакако почива на намери да се додатно истакне јунакова лењост, али епизоде су истовремено остварене као оригиналне и хумором проткане песничке стилизације: „На крај села код Паука / крстила се два унука... / Ражањ муве врти... / И тамо се засвирао / ал је хитро побегао / од мреже але смрти“ (Марковић 1952: 15–16).

<sup>225</sup> Прво и једино издање ове поеме нема пагинисане стране, па је нумерација наша. Истоветан случај је и у *Лежевој кући* Бранка Ћопића.

приповедања представљају успутни коментари Месеца-слушаоца којима се унутарња фабула прекида. Повратком у простор оквирне приче, Алексић актуализује позицију читаоца и свесно се поиграва са његовим праћењем текста, па помало заморно низање истоветних мувиних догдодовштина бива прекинуто Месечевом опоменом: „–Ехеј, Цврчо! – / Тога часа викну Месец / из свег гласа... // (...) Хоће л’ скоро крај да дође / твојој причи? / На подвалу то ми личи...“ (35). Оваквим „пресецањем“ унутрашње фабуле Алексић динамизује приповедање, али и утискује читаочеву перспективу у текст, која се несумњиво једначи са Месечевим.

Нека од стилских решења *Приче цврчка пољотрчка* реализована су на трагу модерних песничких поигравања са језиком. Духовита амфиболичност појединих строфа формирана је на трагу стихова који допуштају и дословни и пренесени смисао. Примера ради, од читаоца се захтева да препозна фразеологизам „бити као мува без главе“, који у стиховима: „Била једном Мува једна... / (...) летела је к’о мува без главе...“ (3) ствара хуморни ефекат јер у овом случају он и не захтева преношење значења. Да овакви поступци нису тековина једног књижевног периода показују и поеме савремених песника – Поп Д. Ђурђев ће, на врло близак начин, али у знатно већој мери, градити смеховни принцип своје поеме *Теглећа срећа*.

Од усмених жанрова, посебан утицај на поезију за децу шесте деценије има прича о животињама, а две поеме објављене су на самом крају пете и почетком шесте деценије прошлог века: *Јежева кућа* (1949) Бранка Ћопића и *Прича о злом јарцу* Воје Царића (1950).<sup>226</sup>

Ћопићево дотадашње стваралаштво, иако у резонанци са појединим аспектима народне књижевности, није било тешње ослоњено на генолошки карактер усмених облика. Док се у поемама о НОБ-у свакако да препознати нанос епске традиције или тежња ка стварању илузије усменог казивања, у потоњим поемама Бранка Ћопића – најпре у *Јежевој кући* – интензивнији су покушаји искоришћавања морфолошког потенцијала усмене књижевности. Ћопићева песничка инвентивност у *Јежевој кући* само је донекле, превасходно својим завршетком, спутана, па се може рећи да је успела да се уметнички уздигне изнад „пуке социјалне алегорије“, представљајући тиме песму-претходницу Ћопићевој најаутентичнијој књизи – *Чаробној шуми*. Успех поеме о Јежурки Жежићу понајбоље показује појачана књижевна продукција песничких дела за децу ослоњених на фолклорну матрицу. Већ наредне године Воја Царић ће објавити *Причу о злом јарцу*, а и сам Ћопић наставиће да публикује текстове сличне садржине (касније обједињене насловом *Шумске бајке*). Да је реч о својеврсном стваралачком тренду с почетка шесте деценије понајбоље показује морфолошка блискост и усменотрадицијска поетичка заснованост Ћопићеве *Јежеве куће* и Царићеве *Приче о злом јарцу*.<sup>227</sup>

У основи обеју поема јављају се познате фабуле из усмене књижевности: о језу и лисици,<sup>228</sup> и о јарцу живодерцу (в. СНП 1988: 231–232). Мимо чињенице да су обе утемељене

<sup>226</sup> Римоване приче Драгана Кулићана у извесној мери прате фабулу народних прича о животињама. Иако су ликови и тематика аутентичан производ ауторове имагинације, у њима се препознаје обликотворни принцип поступног увођења и удруживања животињских ликова, што је видљиво у *Причи о Меди Медадају* и „Госту из земље Страшна Хладноћа“ (Кулићан 1953, 1955).

<sup>227</sup> Налет поезије за децу са фауналном тематиком уједно је значио и реафирмацију Змајевог поезије: „Ова поезија, управо по угледу на Змајеву, користи могућност да кроз причу о животињама, алегоријом и метафором посредује поједине друштвене релације битне за васпитање младих, и тиме остане у оквирима и даље актуелне друштвене функције поезије за децу, али и песничке традиције. На другој страни, ова поезија, самим тим што се примиче аутентичним формама дејег мишљења и осећања света (...) доноси прираштај естетског у односу на поезију за децу из првих поратних година“ (Љуштановић 2009: 129).

<sup>228</sup> Ћопић се у писању поеме о Јежурки Жежићу ослонио на Вуков запис–објашњење пословице „Моја кућа моја слобода“: „Лисица частила дању јежа па га увече устављала на конак, али он никако није шћео остати говорећи да је рад ићи својој кући. Кад се опрости с лисицом и пође својој кући онда лисица пристане за њим поиздалека да види каква је та његова кућа, за којом он толико чезне и неће да остане код ње у лијепој пећини на конаку. Дошавши јеж до једне кладе, увуче се под њу у буково лишће, па се протегне колико је дуг, и одрезавши рече: ’Моја кућа, моја слобода’“ (*Српске народне пословице* 1987: 183).

на фолклорној традицији, ове поеме ближи и заједнички јунак – јеж: Ћопић са једне стране од сведене фолклорне верзије овог јунака гради знатно сложенији и, у складу са својим поетичким назорима, хуморно обликован лик Жежурке Жежића,<sup>229</sup> док је Царић, са друге стране, чвршће ослоњен на усменокњижевни наратив о јарцу живодерцу и жежу који га протерује из лисичје јазбине. Но, оба песника фолклорном материјалу прилазе са доста слободе: преиначењем у стиховани облик, обогаћивањем и преобликовањем сижејног предлошка, разноврснијом карактеризацијом ликова, појачањем хуморне интонираности итд.

*Јежева кућа* само је овлашно наслоњена на Вуков запис, будући да је и у њеном средишту јунакова љубав према сопственој, иако неугледној и скромној кући. Мимо тога, Ћопићева поема представља оригиналну „надградњу“ преузетог наратива. Морфолошко решење *Јежеве куће*, међутим, у већој мери је засновано на усменим жанровима, пре свега приче о животињама и басне (в. Марковић 2003; Шаранчић Чутура 2013). Сижејна организација текста донекле кореспондира са народном причом о животињама, најпре у погледу преузимања верижне композиције, односно начина удруживања животињских ликова. Овакав обликотворни принцип може се препознати и у каснијим Ћопићевим поемама, рецимо у „Црвеном врапцу“ из *Чаробне шуме*. Ипак, *Јежева кућа* далеко је од правоверног следбовања обрасца усмене приче о животињама. Хибридни генолошки карактер поеме омогућио је песнику да у наративно ткиво *Јежеве куће* инкорпорира и друге жанровске модалитете, од епистоларних фрагмената (Лијино писмо Жежурки), до мањих, говорних жанрова попут здравице. Све ове фабуларне „допуне“ основном наративном току имају примарни задатак да поему додатно хуморизују. Животињски ликови Ћопићеве поеме, иако својим поступцима и карактеризацијом призивају алегоријско читање, доследно задржавају свој анимални карактер, и тиме стварају својеврстан несклад у служби хумора. Ћопићева антропоморфизација животињских ликова није потпуна. Примера ради, јунаци имају своје „куће“, пишу писма, Жежурка је ловац са шеширом, „кавалир стари“, зец је поштар, али са друге стране, лирски наратор инсистира на одржавању анималних својстава јунака, што се рецимо види из Жежуркине здравице.<sup>230</sup> Морфолошка веза са басном највидљивија је у „изразитом поентирању“. Док је истицање морала или поуке у басни најчешће поверено једном од учесника радње, у *Јежевој кући* оно је препуштено надређеној наративној инстанци. Лирски приповедач у последњем певању са насловом „Крај“ не препушта читаоцу – како је то рецимо случај са Вучовом поемом о Кочи – да самостално проникне у смисао дела и његов садржај интериоризује према сопственом сензибилитету. Насупрот томе, наратор је у функцији акцентовања педагошке димензије дела: „Шта даље бјеше, какав је крај? / Прича учи то потанко, знај“ (Ћопић 1949: 11). Карактер „социјалне алегорије“, који јој је у досадашњим тумачењима с правом приписан, сублимиран је кроз апологију „родног прага“, у ком се разазнаје „алузија на одбрану националног идентитета“ (Љуштановић 2009: 89). Тенденциозност Ћопићеве поеме не почива међутим само у експлицитној обзнани наратора на крају текста, већ је суптилно разасута по готово свим песничким целинама. Жежурка Жежић на више места помиње везаност за сопствени дом, варирајући гному из Вуковог записа: „Дражи је мени мој скромни дом“; „Кућице моја, најљепши рају, / кућице драга, слободо моја!“; „Ма какав био мој родни праг / он ми је ипак мио и драг“ (Ћопић 1949: 10). Поента фабуле маркирана је и, у односу на Жежуркином, опозитном ставу вука, медведа и дивље свиње према дому. Интересантно је да се у овој поеми хумористична и ведро интонираност нарушава само у ситуацијама када се осуђују ставови и поступци негативних ликова. На тим местима

<sup>229</sup> И само именовање јунака у складу је са ћопићевским поступком „хуманизовања“ животињских ликова, додељивањем имена и презимена (Жежурка Жежић, Видра Видрић, Њако Њакић итд.).

<sup>230</sup> „Добар дан, лијо, врлино чиста, / клањам се теби, са бодља триста. / Нек перје пијетла краси твој дом, / кокош нек сједи у лонцу твом! / Гускино крило лепеза твоја, / а јастук меки паткица која. / Живјела вјечно у миру, срећи, / никада лавез не чула псећи“ (Ћопић 1949: 3)



Ћопићевој поемом просијава опори и јетки тон, подупрт пејоративима и уопште грубљом лексиком: „То само хуље, носи их враг / за ручак дају свој родни праг“ (10).

Мада је Ћопићево дело по броју ликова свакако ближе причи о животињама, тенденциозност у пласирању основне идеје чини је ближом басни.<sup>231</sup> У том смислу, *Јежева кућа* врло добро илуструје морфолошки карактер поеме: Ћопићево дело показује како се аутономно песничко преиначење разнородних генолошких концепата остварује управо у њиховом међупрожимању. Сходно томе, она је ванредан пример како се традиционални књижевно-генолошки приступ показује неделатним у намери да прецизно и без остатка разграничи сложено биће појединачних генолошких објеката налик њој. Прототипски модел, насупрот њему, дозвољава оваква прекорачења, пруживши тиме могућност књижевној науци да, у растерећености од узалудних трагања за јасним границама и концептима, прихвати флуидност жанрова и у таквој ослобођеној визури препозна плодотворне и вишеструке стваралачке потенцијале обликовања књижевноуметничких светова.

Царићева поема о јарцу, са друге стране, испевана је у приснијој вези са својим усменим предлошком. Наратив о јарцу живодерцу у Царићевој поеми од почетка до краја у дослуху је са својим усменим панданом: сиромашна породица, на челу са дедом, покушава да нахрани својеглавог јарца који, лажно оптуживши све укућане да су му ускраћивали храну, неставши са ражња бежи од куће и сакрива се у лисичју јазбину из које ће га напослетку, сасвим неочекивано, истерати јеж. Царић задржава основну линију приповедања из усменокњижевног предлошка, али је обогаћује низом бочних епизода и, уопштено, искористивши њен наративни потенцијал. Нарочито је упадљива песничка намера да приповедни свет поеме додатно „инфантилизује“. Понирање у наивни доживљај света у *Причи о злом јарцу* преваходно се остварује поступком антропоморфизације за којим је, уосталом, посегнуо и Ћопић у *Јежевој кући*. Централну улогу у таквој поетској замисли има лик поветарца: представљајући новину у односу на фолклорну верзију, антропоморфно уобличен лик ветра приближава се, у структуралном смислу, функцији помагача, јер (безуспешно) разоткрива јарчеву злурадост. Царић се удаљио од усмене матрице понајвише кроз увођење овог јунака, у чијој се концептуализацији врхуни изразита модерност певања у послератној поезији за децу:

Поветарац – враголан,  
никад није уморан  
успут дира кога сретне:  
овде онде дрмне гране цветне;  
онде неки лист понесе  
тамо свраки реп затресе (Царић 1950: 5).

Сликовити кроки поветарца у потпуности је лишен препознатљивих поратних песничких манира и тенденциозности. Додатно, у начину његовог обликовања да се наслутити својеврсна антиципација једног другог јунака поеме за децу. Поетички и тематски укрштаји, ма колико били резултат нехотичних сусрета, упућују на, ако не на директне, непосредне песничке везе, онда свакако сведоче о универзалним поетичким понорницама наивне литературе. У овом случају – премда је реч о временски и поетички удаљеним ауторима – и Воја Царић (*Прича о злом јарцу*) и Дејан Алексић (*Нежна песма о нежном ветру Дуволубу*) певају о враголастом антропоморфном јунаку/ветру у чије је средиште уписана жеља да се помогне другоме: први аутор инкорпорира свог јунака у песнички свет изникао из

---

<sup>231</sup> Снежана Шаранчић Чутура препознаје жанровску хибридноост *Јежеве куће* и оповргава ставове ранијих критичара који су тежили да ово Ћопићево дело означи једним генолошким појмом: „Отуда се чини да *Јежева кућа* нема додира са структуром усмене басне, те да је веза остварена понајвише на нивоу преузимања теме, а начин њеног уобличавања подлегао је поетици другачијег жанровског модела – поеме“ (Шаранчић Чутура 2013: 70).

усменокњижевне традиције, а други у ревитализовани простор романтичарске традиције, обликоване према принципима наивне литературе.

Царићева се песничка импровизација међутим није ограничила на једног јунака. Наратив о јарцу живодерцу у Царићевој поеми композиционо је знатно шири од фолклорне верзије, чиме је пружен додатни простор за карактеризацију ликова који, иако остају под окриљем фолклорне схеме, постају нијансиранији. Неименовани јунаци из усмене верзије задобијају имена (снахе Неда и Рада) и додатни простор унутар стихова за самосталну артикулацију емоција и ставова. Уколико би се пак трагало за тачкама у којима је усмени предлошак преобликован у духу (у тренутку њеног објављивања и даље снажне) официјелне књижевне политике, оне би се могле опазити у ауторовој намери за прецизнијом социјалном мотивацијом јунака, обликованом према владајућој друштвено-политичкој парадигми. Док је сиромаштво породице у фолклорној верзији овлашно представљено,<sup>232</sup> у Царићевој поеми акцендована је класна неједнакост, постигнута увођењем лика спахије код којег деда и остали укућани раде као надничари: „Радим и ја, ради деда, / и опет нас стеже беда“ (Царић 1950: 6). Тиме поема, премда већински лишена идеолошког баласта, задобија црту социјалне ангажованости. Са друге стране, фолклорна основица у *Причи о злом јарцу* опстаје као доминантно поетичко решење. Упоредним освртом на две поеме са темом јарца-живодерца примећује се да је сужејна организација Ћопићеве *Јежеве куће* знатно удаљенија од свог предлошка, а Царићева у целости задржава структурну основицу из народне књижевности: секвенцирање епизода и манир верижне композиције, као и благо варирање формулативних рефренских исказа (присутних, додуше, и у *Јежевој кући*). Напоследку, треба рећи да Царићева поема, за разлику од Ћопићеве генолошке концептуализације настале у пресеку два фолклорна жанра – приче о животињама и басне, не инсистира на педагошкој инструментализацији текста. Разлог томе сасвим извесно лежи и у чињеници да се аутор *Приче о злом јарцу* задржао на преузимању само једног фолклорног жанровског обрасца – приче о животињама – која је сама по себи лишена експлицитног дидактизма. Царићев модел „напредне бајке“ је, како у овом, тако и у другим аспектима, сасвим комплементаран са Ћопићевом поемом о Јежурки Јежићу. Посматране здружено, обе поеме указују на благу и постепену, али неизбежну смену поетичких парадигми у српској поезији за децу са почетка шесте деценије XX века.

Значајно учешће у процесу афирмације усмене традиције и, уопштено, фантастике узима и Десанка Максимовић. Уживајући позицију, уз Ћопића, већ афирмисаног аутора, песникиња је чини се са већом слободом но многи други приступала књижевном раду у првим годинама након рата. Поемом *Златни лептир* (1946) Десанка Максимовић у знатној мери доприноси катализацији идеолошки ослобођених књижевних дела за децу. Реч је о песничком коцентру у ком је, према Јовану Љуштановићу

све припремљено за изразит социјални ангажман, али главна сужејна линија на крају одступа од алегоријске функције и на неки начин релативизује социјалну интенцију поеме (Љуштановић 2009: 118).

Чини се да је та равна читања ипак много више утуљена но што Љуштановић истиче. Поткрепљење оваквом разумевању аутор студије *Брисање лава* најпре види у лику Пајке, чија се облапорна и незајажљива природа „може и класно протумачити“ (118). Сужејна архитектоника је, међутим, много више на трагу класичне, а не „соцреалистичке бајке“. Фабула поеме ситуирана је у свет природе. Отац Мрав Џин једнога дана наилази на напуштеног „дрвића“; упркос огромној породици која га очекује код куће, Мрав доноси и усваја сина на радост свих укућана, наденувши му име Мрвко Мрвић.<sup>233</sup> Након дуже

<sup>232</sup> „Они су били врло сиромашни и нијесу ништа имали до једнога јарца“ (СНП 1988: 231),

<sup>233</sup> „А Злата рече Џину: / ’Куд је милион двеста наших, / биће још места и за сина дошљака. / Дај и њега да купам / вода је речна млака“ (Максимовић 2012б: 254).

експозиције наставак фабуле доследније је обликован према моделу бајке, будући да Мрав Цин, након што се усвојени син разболи, одлази у потрагу за леком, ка Пајки, „мајци свих паукова“. Управо се у тим наредним певањима поеме препознају морфолошки елементи фолклорне бајке: потрага јунака, извршење немогућих задатака, задобијање чаробног средства, као и поједине, проповски схваћене функције јунака: главни јунак (Мрав Цин), помагач (Цинова деца, становници шуме), даривалац (Пајка).

Срећан исход огледа се у спасоносној „лептировој успаванци“ коју Цин добија од Пајке и рецитује Мрвку, помогавши му да преброди бољку за коју ће се, напослетку, испоставити да је реч о развојној фази – из „дрвића“ излегнуће се лептир. Оваквим завршетком *Златни лептир* се донекле приближава и моделу ауторске бајке андерсеновског типа, будући да крај на изванредан начин пружа простор за алегоријско тумачење текста. Налик „Ружном пачету“ које, пре свега захваљујући сопственој потрази за одговором на питање: „ко сам?“, долази до саморазоткривачке спознаје о сопственом идентитету, и Мрвко Мрвић на изванредан начин разрешава „кризу“ порекла. Осетна разлика међу бајкама међутим огледа се у начинима постизања срећног исхода: док је тај задатак у „Ружном пачету“ поверен самом главном јунаку, у *Златном лептиру* он је додељен оцу, чиме се – у збиру са поемом *Бубамара* (1946) – у поезији Десанке Максимовић симптоматично устоличава значајна фигура оца: објављене у истој години, у обема поемама у жижи песникињиног интересовања налази се апотеоза родитељске, а најпре очинске љубави.

Ослањањем на жанровске обрасце фолклорних жанрова, Десанка Максимовић, једнако као и Ћопић и Царић, отварају поему за нова поетичка и морфолошка решења. Песнички светови ових дела, упркос повременој привржености друштвено ангажованим темама, удаљавају песничтво за децу од соцреалистичке формулативности и поступно је ослобађају идеолошког баласта. Њихова међашка позиција сасвим је најпре у осциловању између следбовања педагошких/идеолошких и чисто естетских стваралачких принципа. Мада се као кључна фигура овог прелазног доба узима најпре Бранко Ћопић, неопходно је истаћи и то да – како својом поетичком свестраношћу, тако и интензитетом удаљавања од „форумског естетицизма“ – стваралаштво Десанке Максимовић у једнакој мери учествује у овим песничким годинама „преврата“ и борбе за стваралачку аутономију.

### ***Бубамара* Десанке Максимовић – апендикс српске поеме за децу**

Уз Ћопића, битну улогу у деструирању модела „напредне бајке“ имала је Десанка Максимовић. Песникиња *Врта детињства* – и сама пруживши скроман допринос поемом *Река помоћница* идеолошки подобној поезији за децу – већ крајем четрдесетих година објавиће неколико важних песничких дела знатно ослабљене соцреалистичке ангажованости, понудивши тиме алтернативни модел певања за децу. Песма „Над књигом бајки“ симптоматично се појавила 1947. године у *Пионирима* и, премда је реч о „усамљен[ом] глас[у] који неће у првом тренутку покренути озбиљније књижевне промене“, она обједињује два битна чиниоца у трасирању модерног тока српске поезије за децу (Љуштановић 2009: 89). Њеним каснијим делима, а нарочито *Златним лептиром* антиципира се шири поетички и жанровски карактер поеме за децу. У својој опсежној студији о поетици модерног у српској послератној поезији за децу, Јован Љуштановић управо овим двама ауторима приписује превратничку улогу у борби за „песничку судбину бајке“ (в. 116–127). Сама чињеница да су, од свих аутора, управо њих двоје имали пресудан значај на даљи развој фантастичног у поезији за децу може ипак бити више од пуког књижевноисторијског факта. Будући да је захваљујући њима простор бајковног и, уопштено, фантастике у српској поезији за децу (поново) освојен, намеће се питање – због чега је то освајање поверено и отпочето са Бранком Ћопићем и Десанком Максимовић? Чини се да такав исход почива на више књижевноисторијских

околности. Не пренебрегавајући естетске домете обеју аутора, треба рећи да су управо они – и несумњиво далеко више од осталих – имали неопходно књижевно трајање које, за разлику од већине ондашњих активних песника, не отпочиње са (по)ратним годинама, већ раније. И Ћопић и Максимовић имају „иза себе“ неколико објављених дела пре Другог светског рата и, што је важније, поводом њих се може рећи да се у питању дела од поетички конститутивног значаја. Десанка Максимовић објавила је низ дела за децу и одрасле, а Ћопић свој поетски универзум већ устоличава збирком приповедака *У царству лептирова и медведа* (1939). У таквој књижевноисторијској визури доста је јаснија слобода са којом Ћопић у свом предговору *Сунчане републике* констатује да се пева „и о меци и о његовој дружини“<sup>234</sup> (Ћопић 1948: 6). Други разлог се можда може пронаћи у самој поетичкој особености ових аутора. Упркос њиховој различитости, обома се може приписати својеврсна амбивалентност у одређењу припадности токовима српске књижевности. Поетике Бранка Ћопића и Десанке Максимовић настале су неразмрсивим преплетом традиционалног и модерног,<sup>235</sup> па у таквој поетичкој дијалектици нису и не могу бити схваћене ни као конзервативне ни као одвише прогресивне.

Вероватно је то један од разлога због којих је у свим досадашњим књижевнонаучним увидима у песништво за децу Десанке Максимовић њена poema *Бубамара*<sup>236</sup> остајала ван истраживачких опажаја. Док је *Златном лептиру*, о ком је већ било речи, посвећено доста више пажње,<sup>237</sup> poema о халуцинантној авантури болесног оца није нити поменута, иако јој временски претходи, а у жанровском и поетичком смислу од изразитог је значаја за разумевање њеног опуса, како за децу, тако и одрасле. Стога ће наредни одељак овог поглавља бити обликован у виду једног, како пренесеног, тако и дословног, „апендикса“ српској поезији за децу након Другог светског рата.

Насупрот већини послератних песника, њихово књижевно деловање настајало је на трагу већ формираног, предратног поетичког кредо који се, премда донекле прилагођен тенденцијама соцреалистичке књижевности, одржао у њиховим потоњим делима – па им је можда управо отуд омогућен овакав значај. Улога таквог поетичког залеђа обезбедила је и Бранку Ћопићу и Десанки Максимовић довољно уметничке слободе, али и кредибилитета да својим послератним делима допринесу нагризању идеолошки подобне наивне литературе и борби за нове песничке вредности. Ћопић ће крајем 40-их година објавити поетска дела знатно ослабљене тенденциозности – истина, не у потпуности – али ће управо смелим повратком у од идеологије ослобођени свет наивне књижевности навестити потоња модернистичка дела.<sup>238</sup> Са друге стране, Љуштановић битну тачку у развоју српског модернизма у поезији за децу, а нарочито бајковног, види у песми „Над књигом бајки“ из 1947. године, у којој Десанка Максимовић, помало субверзивно, афирмише „прогнани“ простор бајке у књижевности за децу (в. Љуштановић 2009: 116–127). Међутим, осциловање између естетског и педагошког/идеолошког уочљиво је и у њеним делима из тог периода, што најбоље потврђују она настала између 1945. и 1950. године, показујући песникињино гравитирање од деидеологизованих текстова („Над књигом бајки“, 1947 и *Бубамара*, 1946) до чисто соцреалистичких тема (*Река помоћница*, 1950).

<sup>234</sup> О величини те слободе пак довољно збори предлог „каткад“ којим Ћопић започиње свој поетички став: она, сходно томе, није апсолутна али, иако донекле подлегла аутоцензури, сведочи о песниковој потреби да се бори за прогнане просторе поезије за децу.

<sup>235</sup> У прилог тој неразмрсивости иду и понекад комплементарни, а на појединим местима и сасвим опречни књижевнокритички судови, што понајбоље илуструје зборник *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић* (2008), који те опречности обједињује.

<sup>236</sup> време и верзије

<sup>237</sup> в. Марковић 2003; Марковић 2008: ; Љуштановић 117–119.

<sup>238</sup> О тачности ове тврдње понајбоље сведочи Ћопићева *Јежева кућа* (1949). Настала као резултат аутентичне жанровске комбинаторике деривираних из усмених облика, poema антиципира модернистичке тенденције у српској поезији за децу. Истовремено, poema о Жејурки Жејићу није у потпуности лишена идеолошког ангажмана. Он је најочљивији у завршетку, у ком се препознају „елементи политичке алегорије“ (в. Љуштановић 2009: 89).

Поема *Бубамара*, упркос чињеници да представља дело особене уметничке концепције у тренутку настанка и готово усамљену песничку замисао у целокупном трајању српске поезије за децу, опстала је на књижевнонаучној периферији. Отуд је необична судбина овог поетског дела условила да интерпретативни осврт на њу постане својеврстан апендикс српској поеми за децу и фантастичној књижевности уопште. Додатно, *Бубамара*, с обзиром на то да илуструје један започет, али и усамљен и непрепознат модалитет српске фантастичне поезије за децу може бити посматрана и сама као апендикс (*intestinum cecum*), односно, „слепо црево“ српске поезије за децу. Интерпретативно озарење *Бубамаре* Десанке Максимовић би, сходно наведеном, требало да пружи још један увид у путеве српске послератне поезије за децу и, премда је реч о једном песничком рукавцу, додатно укаже на сложену књижевноисторијску дијалектику српске наивне књижевности. Мимо оваквог, синхронијског приступа, дијахронијско читање *Бубамаре* разоткрива још један, не мање значајан интерпретативни потенцијал поеме.<sup>239</sup>

Притајена књижевноисторијска позиција ове поеме представља једну од оних ретких, тешко објашњивих судбина књижевних текстова чијој се затомљености не може, бар не на први поглед, приписати конкретан разлог. Библиографски подаци показују да књижевноисторијски превид није произишао из издавачко-продукцијских разлога: поема је првобитно објављена 1946. године у познатој „Просветиној“ едицији „Дечја мала књига“.<sup>240</sup> Дакле, реч је о тексту публикованом у најзначајнијем и најпродуктивнијем издавачком предузећу, са највећим тиражима и комерцијалним могућностима. Статус едиције „Дечја мала књига“ такође је неупитан и баштини најзначајнија имена и дела српске књижевности за децу послератног периода. Уз то, *Бубамара* је пропраћена визуелним решењима знамените сликарке Љубице Цуце Сокић, која је тих година радила илустрације већини аутора за децу (*Титови пионири* Александра Вуча, *Чобанин пева* и *Река помоћница* Десанке Максимовић, *Љуљашка на грани* Мире Алечковић, *Брики и друге приче* Јелене Билбије и многе друге). Очито је, сходно наведеним чињеницама, да се слаб интензитет критичке рецепције *Бубамаре* мора крити у самом садржају текста.

За разлику од безмало свих песничких дела тог периода, *Бубамара* је ослобођена соцреалистичких премиса: поетско обликовање наратива о грозничавој визији болесног оца остварено је махом на трагу књижевних тенденција пре Другог светског рата. Из њеног поетског света налог миметичности, сумиран у идеји књижевног дела као „одраза“ нове друштвене стварности, у потпуности је изопштен. Фабула поеме предочена је из перспективе неименованог и свезнајућег лирског наратора и прати врућицом проузроковано ирационално „лутање“ једног оца. У питању је, дакле, поетски стилизован опис човека у граничној ситуацији, односно у лиминалној позицији између живота и смрти.<sup>241</sup> Природа очевог

<sup>239</sup> Посматрана у контексту целокупног стваралаштва Десанке Максимовић, она представља и важно место у песникињином опусу. Будући да окупља низ значајних поетичких места, *Бубамара* се у апстрахованом интерпретативном кључу указује као својеврсно стециште или сублимат водећих песничких идеја ауторке. Начином обликовања поетског света, активирањем фолклорно-митског слоја и другим обликотворним решењима *Бубамара* представља песничко дело позиционирано на трансверзали неких од кључних поетичких обележја поезије Десанке Максимовић. Сходно томе, у наративној фактури *Бубамаре* дају се препознати наговештаји њених будућих песничких интересовања, која ће најпре бити изражена у песничкој збирци намењеној одраслима – *Ничијој земљи* (1979).

<sup>240</sup> Поема је првобитно објављена са другачијим правописним решењем: *Буба-мара*. У овом раду наслов ће бити усклађен са важећим Правописом Матице српске. Оваквим решењем водили су се и приређивачи *Целокупних дела* Десанке Максимовић (2012).

<sup>241</sup> Од незнатног значаја за настанак поеме може бити и смрт песникињиног оца, Михаила, који је 1915. године преминуо од пегавог тифуса током служења у Војној станици у Ваљеву. Призивање очеве сени несумњиво је један од чешћих мотива у поезији Десанке Максимовић, а најизраженији је у песми „Сећање на оца“, првобитно објављеној у *Српском књижевном гласнику* 1936. године. Други биографски податак од значаја део је паратекста *Бубамаре*. Првом издању поеме претходи посвета „Својим сестрићима Радмили и Браниславу Милакари“ (Максимовић 1946): премда је у потоњим издањима текст дезинтимизован, те су лична имена изостављена из

„путовања“ у непознати космички простор назначена је првим стиховима („Уснио у болести тата / како је изненада / изишао из града“), али се озбиљност ситуације не експлицира током наредних певања, већ се спорадично пружају наговештаји његовог телесног и умног стања. Начин обликовања хронотопа у *Бубамари* образован је у тесној вези са бајковним моделом: јунак поеме обрео се у непознатој и необичној средини, „ни на небу ни на земљи“, а целокупна временско-просторна архитектоника доминантно је обликована на трагу фолклорно-митских представа о граничном, медијаторском простору између света живих и мртвих.<sup>242</sup> Тек на самом крају, у последњој целини поеме („Татино буђење“), лирски наратор недвосмислено истиче да је тренутак буђења дошао након дванаест дана тешке и опасне грознице.<sup>243</sup> Таквим завршетком долази се до вишеструког разјашњења поеме: са једне стране, разрешава се очево путовање, али се и, са друге, разоткрива његова судбина, с обзиром на то да је тренутак буђења уједно и потврда да је преживео. Тиме је одгонетнут и вид фантастике у самом делу: будући да је реч о халуцинацији, односно о привиду натприродног иза којег стоји рационално објашњење, примећује се да је, у светлу класификације Цветана Годорова, у питању категорија чудног. Дакле, унаточ очитој бајковној подлози поеме, крај текста је удаљава од фолклорног модела чудесно-фантастичног. Премда ће о природи фантастике у *Бубамари* касније бити више речи, треба најпре указати на њену припадност корпусу наивне књижевности. Синописис поеме јасно сведочи о њеној јединствености. Она се, превасходно избором основне теме, донекле приближава књижевном стваралаштву за одрасле, али начин њеног песничког моделовања враћа је у простор наивне литературе. Главни јунак *Бубамаре* јесте одрасли појединац, али је у поеми он превасходно у улози оца. Иако у целом тексту нема физички присутних дечјих ликова, текст је дубоко укореван у инфантилни доживљај света. Десанка Максимовић дечје ликове уводи техником минус-присуства: сваки очев поступак и жеља усмерени су ка његовој деци, Ради и Брани, док је нарација профилисана тако да лирски приповедач узима позицију својеврсног „хроничара“ очеве авантуре и у његовом приповедању повлашћено место имају управо њих двоје, као наратори фабуле. Да је реч о конкретној деци, потврђују и искази разасути по строфама поеме.<sup>244</sup> Текстом, дакле, доминира очева брига за децом, а сваки његов поступак у „Земљи снова“ детерминисан је жељом да се деци олакша живот без њега.

Други, вероватно и пресудни чинилац увођења *Бубамаре* у простор наивне књижевности представља ситуирање путовања у простор природе. Слутњу трагичног исхода очевог лутања на међи живота и смрти ублажавају песничке слике карактеристичне за поезију за децу Десанке Максимовић: отац се сусреће са препознатљивим антропоморфним флоралним и фауналним ликовима, небеским телима и – мада се о учешћу хумора у песништву Десанке Максимовић мора говорити са доста обазривости – повременим благохуморно интонираним песничким сликама, рецимо у очевом сусрету са сновима-бауцима.<sup>245</sup> Очеви

---

текста, у њему су остали местимични документарни трагови, као што је стих у ком их Бубамара ословљава као децу из Класнића – села у Бранковини.

<sup>242</sup> О лиминалним просторима у поезији Десанке Максимовић пишу и Лидија Делић и Снежана Пасер (в. Делић 2008: 114–144; Пасер 2013).

<sup>243</sup> „Дванаесте се ноћи / зелена грозница врућа / дигла као страшна птица / и преко мрачних улица / одлетела ко зна куда“ (Максимовић 2012б: 293).

<sup>244</sup> „И стао у сну тата / Бубамари да прича, / о вама и да пати“; „и сложи, као цвеће, у киту / стотину вама поздрава“; „Кроз градове и поља многа / у сну ишао тата, / ишао и тражио кога / о вама да разговара“; „И стали се хвалити тати / ко ће вас боље знати“; „Сунцу где ће да вас нађе / и молио га да ваздан греје / око вашег прага и стреје. / У зимске дане свеже / да топле исплете мреже / око вас од својих зрака, / да вас заштити од циче, / од влаге, мраза и мрака“; „Од среће се пробудио тата / и види ви се играте, / нема ни Месеца ни Сунца / ни мађионичара, / већ ви, и међу вама / играчка нека стара“ и др. (Максимовић 2012б: 274, 277, 283, курзив С. П.). Напомена приређивача *Сабраних дела* Десанке Максимовић показују намеру песникиње да у познијим верзијама уопшти дечјег реципијента: „Измене стихова у песми *Буба Мара* указују на настојање песникиње да оно што је у песми лично уопшти, па тако често изоставља лична имена која у првој варијанти постоје (уместо Рада, Брана – деца)“ (Максимовић 2012а: 743).

<sup>245</sup> „И ту крај самих врата / зачује намах тата / где шапћу два сна-баука: / „Мораћемо ове ноћи / Радмили и Брану поћи. / Обући ћемо дечје капуте / да нас одмах не познаду. / Ја ћу уплашити Брана, / а ти Раду“ (287).

саговорници у непознатој земљи типски су ликови поезије Десанке Максимовић: животињски ликови из „зверињака“ (зец, медвед, слон), космички мотиви (Месец, Сунце, Кумова слама) и антропоморфизоване појаве (ветрови, снови). Иако је, дакле, реч о помућености ума проузрокованој грозницом, песникиња не посеже за поетским сликама које би јунакову халуцинацију представиле кошмарном. Напротив, Десанка Максимовић се опредељује за себи својствену виталистичку слику природе у којој, упркос повременим налетима туге, очевом авантуром доминира осећање оптимизма и ведрине. Сва потенцијално страшна или језовита песничка решења изузета су из *Бубамаре* и уместо кошмарних сцена уведене су благохуморне ситуације у које запада брижљиви отац. Жеља за избегавањем таквих сцена најочитија је у певању „Тата спасава децу од болести“: у ненаметљивом, благом дидактичном маниру отац растерује антропоморфно представљене болести: „(...) Даље ни корака! / Рука је у мене јака / и зло ћете се провести. / Смрвићу свих сто болести / што на свету постоје; / лупићу Кијавицу по носу, / па никад више неће / вребати ичију децу; / без икаквог ћу страха / смождити пет Шарлаха, / а Гушобоље сиве / нека беже док су живе!“ (289). Овакви начини обликовања песничких слика показују тенденцију песникиње за – упркос наивној књижевности не толико блиској тематици – поринућем приповеданог у инфантилну слику света. Све то чини да се поема *Бубамара*, можда нехотично, позиционира на нејасан простор „граничне књижевности”. Истовремено, учешће појединих песничких назора у уобличавању *Бубамаре* показују и снажно деловање међуратних стваралачких тенденција.

Пре но што се укаже на природу фантастике у овој поеми, треба истаћи да је она, и тематско-мотивски и стилски гледано, знатно ближа ауторима међуратног доба. Иако избором јунака (болесни отац који брине о својој деци) *Бубамара* призива Вучову песму „Мој отац трамвај вози”, чињеница је да, осим у том аспекту, међу њима нема других сличности. Но, упоредну визуру могуће је успоставити са другим Вучовим предратним делом: поемом *Путовања и авантуре храброг Коче*.<sup>246</sup> Упркос томе што се аутори опредељују за другачије јунаке и, самим тим, сасвим особите авантуре, међу овим двема поемама постоји и очевидна блискост. Најпре, оба „путовања“ заснована су на моделу ониричке фантастике: и Коча и отац лутају на размеђи јаве и сна. Сомнабулско стање њихове свести призива далеке, невероватне просторе и ирационалне ситуације сасвим ослобођене физичких законитости. Док Кочину авантуру обликује снага дечје имагинације и инфантилна жеља за недокучивим, егзотичним и удаљеним просторима, очево лутање у *Бубамари* обликовано је као халуцинантни имагинаријум антропоморфно упризорених флоралних и фауналних мотива, природних појава и небеских тела. Она истовремено представља и метафорички обликовано етичко преиспитивање и интериоризовану родитељску бригу за децом. И Вучо и Максимовићева избегавају доследно експлицирање уласка у свет фантастике: „пад“ у сновиђење дато је овлашно: „А затим је чуо јасно — / Да л’ на јави ил’ кроз сан?“ (Вучо 1981: 11), односно „И приснило се тати“ (Максимовић 2012б: 273). Са друге стране, Десанка Максимовић, сасвим сигурно имајући у виду имплицитног читаоца, са разлогом не оставља крај поеме семантички отвореним: Кочина авантура се, у свој безазлености и разузданости безбрижне дечје маште може наставити, па је завршетак Вучове поеме „препуштен“ читаоцу. Са друге стране, у *Бубамари* отац се буди и успева да савлада грозницу, чиме се текст лишава трагичног исхода и потенцијално трауматичног деловања на читаоца.

У самом начину моделовања поетског света, А. Вучо и Д. Максимовић посежу за различитим поступцима: док аутор *Коче* користи обликотворне потенцијале сна: асоцијативне низове, деструирање каузалности и нарушавање просторно-временског поретка, у *Бубамари* се не присваја модус ониричке фантастике у овој мери. Поема Десанке Максимовић има доста концизнију нарацију, асоцијативни низови нису у потпуности укинута, али су пригушени, док

<sup>246</sup> Поема је првобитно објављена под овим насловом у *Политици за децу* (27. 2. 1930 – 21. 8. 1930), да би Вучо у каснијим издањима променио наслов у *Сан и јава храброг Коче*. У раду се наводе стихови из финалне верзије објављене 1957. године.

је знатно више простора посвећено чулним манифестацијама проузрокованим халуцинантним стањем болесног оца. Посматране упоредно, поеме Александра Вуча и Десанке Максимовић, унаточ разликама у обликовању ониричко-фантастичких наратива, указују на обликотворно вишеобличје поеме и фантастике за децу, будући да се управо у њиховој комплементарности открива *пуноћа поетских потенцијала* српског песништва за децу.

*Бубамару* ће Десанка Максимовић жанровски одредити у поднаслову као „бајку у стиховима“. Реч је о слободној ауторској атрибуцији чији је циљ најпре призивање одређеног жанровског материјала, деривираним из уопштеног генеричког концепта бајке. Преобликовање традиционалних жанрова представља једну од поетичких константи поезије Десанке Максимовић, и за децу и за одрасле (в. Делић 2008; Пасер 2013). Налик Ћопићевим поемама о НОБ-у (*Вјечити стражар*, *Шест вукова и један реп*) бајковно бива – у складу са пишчевом стваралачком интенцијом – ресемантизовано тако да пружи наговештај особеног штимунга поетског света и на тај начин „подеси“ читаочеву перспективу. Поднаслов *Бубамаре* у том смислу фигурира и као наговештај срећног исхода: призивањем срећног краја поетски наратив о очевој халуцинантној авантури се свакако ублажава и умањује трауматичност читалачког процеса.

У погледу категорије натприродног, *Бубамара* није у кохеренцији са фантастиком бајке фоклорног типа. Напротив, реч је о – трагом Тодоровљеве типологије фантастичног у књижевности – категорији *чудног*, будући да је фантастичност објашњива природним законима и законима логике, за разлику од фолклорне категорије *чудесног* која се прихвата таква каква јесте. Док се у фолклорној бајци фантастично прихвата као нешто нормално за упризорени приповедни свет, у *Бубамари* се натприродно разјашњава и обелодањује као халуцинација. Отуд је очево путовање неретко праћено одредницама које такво стање истичу (глаголом „лутати“, прилозима „бесциљно“, „нејасно“ и сл.).<sup>247</sup> На овом трагу, поема Десанке Максимовић ближа је, рецимо, „Девојчици са шибицама“ Ханса Кристијана Андерсена. *Бубамарин* фантастично устројени наратив додатно је онеобичен инвертованим односом сна и јаве. Лирски субјект тако повремено описује татин сан у сну: оцу се указују слике из земаљског света што пада у сан („и приснило се тати“).

Иако није реч о класичном бајковном устројству, ауторка се у изградњи поетског универзума *Бубамаре* служила неколицином поступака и елемената народне бајке. Почетак текста дат је у духу бајковитог хронотопа: просторно-временски неодређен свет „изнад неба плава“ изграђен је на фону фолклорно-митских представа. Оца до „Земље снова“ довозе „небеска кола“ и остављају га пред „капијом облака“. Доспевши у нову средину, јунака окружују „тишине неке древне“, док време доживљава „као када сат какав изненада / задрема и куцати стане“. Композиционо гледано, *Бубамара* се у само у некој даљој аналогiji може посматрати у равни са структуром бајке: протагониста није у класичној потрази, али се у својим лутањима сусреће са ликовима којима би се могла приписати функција помагача или дариваоца, премда се помоћ превасходно пружа деци која су ван граница чудновате земље. Из поетског наратива такође су изузете класичне бајковне тематске јединице, попут препрека на које јунак наилази, што само сведочи о ауторкиној намери да својим поднасловом „бајка у стиховима“ креира особену атмосферу и, евентуално, навести сретан исход турбулентног очевог путовања. Песничка стилизација лиминалног простора у много већој мери је обликована преузимањем фолклорно-митолошких елемената. Вертикално устројени поетски свет призива фолклорну представу о горњем и доњем свету.

У обликовању споредних ликова Десанка Максимовић се махом служи поступком антропоморфизације. У питању су препознатљиви актери ауторкине поезије за децу: флорални и фаунални свет, као и низ антропоморфно обликованих космичких представа. У начину

<sup>247</sup> „Лутајући тако кроз снове / пут туге и нестрпљења“ (Максимовић 2012б: 283).



њиховог модела уочљива је тежња ка ослањању на фолклорни материјал. Избор наслова и једног од водећих ликова у функцији помагача – бубамаре – јасно илуструје песникињину намеру да поетски свет креира на фону фолклорно-митских представа. Описана је као „необична Бубамара, / црвена као ватра жива, / и пуна златних пега“, сасвим у складу са доминирајућом светлосном симболиком у песникињиним опусу за децу. Овако опевана бубамара настаје на фону митолошке представе о њој.<sup>248</sup> Бубамари се у народним веровањима приписују позитивна дејства: особи на коју слети доноси срећу, чиме је очева жеља да управо бубамара оде у посету деци, у „другом“ свету, додатно мотивисана. Још једно веровање усложњава појаву бубамаре. Реч је о уверењу да је бубамара весник оздрављења, односно да има моћ да отклони болести са оног на чије тело слети.<sup>249</sup> И мотив Кумове сламе, такође присутан у тексту, у фолклорним веровањима доводи се у везу са путем „којим душе иду на небо и уопште на Онај свет и којим путују богови“ (СМР 1970: 201). Да је целокупан наратив *Бубамаре* урођен у фолклорно-митску представу света показује низ песничких места разасутих по њему, а уоквирује је просторна архитектоника небеских сфера обликована тако да наликује словенској представи о њима, прецизније „доњем“ небу.<sup>250</sup>

### Зрели Ћопић: *Чаробна шума* (1957)

Година 1957. у српској књижевности за децу могла би се именовати, у аналогiji са значајним датумима српске културе, као својеврсни књижевни пандан 1847. години, „години победе“ Вукове реформе српског књижевног језика. У питању је година у којој је објављено неколико књижевних дела за децу од изузетног значаја: *Чаробна шума* и *Орлови рано лете* Бранка Ћопића, *Бајка о Кратковечној* Десанке Максимовић, Арсен Диклић у тој и претходној години објављује неколико популарних дела (*Салаш у Малом Риту* 1956. године и *Не окрећи се, сине* и *Плаву ајкулу*, 1957), а исте године објављена је финална верзија поеме *Сан и јава храброг Коче* Александра Вуча.<sup>251</sup> Диверсификација жанровског система, видљива на примеру наведених дела свакако је резултат либералнијег односа према књижевном деловању у пољу наивног стваралаштва. Слабљење идеолошке репресивности сасвим извесно чини један од водећих фактора у оваквом жанровском и поетичком гранању српске књижевности за децу. У таквој атмосфери настаје и Ћопићева *Чаробна шума*.<sup>252</sup> Наравно, реч је о делу насталом на већ постојећим уметничким премисама, присутним још од збирке приповедака *У царству лептирова и медведа* (1940). Збирци такође претходе и друга поетички блиска дела, попут *Јежеве куће* и наративних песама о животињама објављеним у периодици: сходно томе, може се рећи да *Чаробна шума* представља песнички сублимат водећих песничких идеја Бранка Ћопића. У питању је композиционо и поетички заокружено дело јасних стваралачких уверења. За разлику од ранијих Ћопићевих текстова, удео идеолошки наметнутих назора је незнатан, а у појединим поемама се чак пре може говорити о сатиричном погледу на друштвене теме, као што је рецимо случај са „Црвеним врапцем“. Одстрањеност идеолошких

<sup>248</sup> „За б.[бубамару] су карактеристични сунчана симболика, припадност или посвећеност Богу“ (СМ 2001: 56).

<sup>249</sup> У речнику словенске митологије наводи се да је бубамара чест мотив у гаталицама са темом живота или смрти: „Бубамаро./ Хоћу ли живети./ Хоћу ли умрети./ Или на небо летети?“ (СМ 2001: 56).

<sup>250</sup> „Из древних књишких извора и апокрифних текстова потичу представе о седморо небеса, масовно познате Словенима. На „горњем“ н. се налази Божји престо, тамо бораве анђели, > сведи, —> душе праведника; одатле Бог и сва његова 'небеска сила' посматрају земаљски живот и људске делатности - кроз сунце - Божије око (Босна), или гледају њихов одраз у небу-огледалу (буг.). На доњим небеским спратовима смештене су грешне душе“ (МР 2001: 374).

<sup>251</sup> У наредне две године уследили су и песнички првенци Милована Данојлића, Добрице Ерића и других песника „радовићевске“ генерације, потврђујући да је послератни модернизам у српској поезији за децу на изванредан начин утемељен и трасиран збирком *Поштована децо* Душана Радовића 1954. године, и да је у наредним годинама постао и водећи поетички ток српске наивне литературе.

<sup>252</sup> Прво издање збирке објављено је 1957. године. Иако су неке од поема објављене раније („Пијетао и мачак“ 1952, „Рибар и мачак“ 1954. године), уводно певање *Чаробне шуме* показује песникову намеру да их припоји осталим текстовима са истим поетичким исходиштем.

елемената дозволила је Ћопићу да створи високо естетизовано дело у ком су уједињени, за његово стваралаштво препознатљиви поетички моменти: сцене из антропоморфно представљеног животињског света, ослањање на усмену традицију, zasiћеност текста хумором и тематизација породичних релација.

Морфолошки гледано, *Чаробна шума* дели нека обележја са збирком поезије. Сам Ћопић је у једном од својих каснијих издања назива „збирком поема написаних према народним бајкама“ (Ћопић 1978: 6). Ауторов језгровити коментар побуђује пажњу јер се у њему обједињује неколико жанровских објеката: речју „збирка“ призива се књига песама, а поред тога Ћопић помиње поеме и народне бајке. Премда овакви ауторски коментари за књижевну науку не представљају увек податак од прворазредног значаја<sup>253</sup> у овом случају је занимљив јер не само да дозвољава, већ и *усваја* жанровска прекорачења која, из угла књижевногенолошке ортодоксије, нису прихватљива. Ћопићева генолошка дескрипција *Чаробне шуме* у колизији је са идеалом класичне књижевне генологије о жанровима као „чистим скуповима“. Сходно томе, оваква оцена је много више на трагу антиесенцијалистичке књижевногенолошке перспективе. Потрага за „чистим“ жанровским одређењем довела је, очекивано, до одсуства консензуса међу тумачима Ћопићеве поезије, што показује и употреба различитих означитеља: бајка (Јован Љуштановић, Р. Трифуновић), балада, бајка-балада (Ново Вуковић), поема (Снежана Шаранчић Чутура, Слободан Ж. Марковић) итд.<sup>254</sup> Ова термилошка непрецизност пре свега израста на двама разлозима – самој неодређености лирско-епске књижевности и на Ћопићевом еклектичном приступу књижевном материјалу. „Коб“ Ћопићеве жанровске флуидности огледа се и у антологијама књижевности за децу. Снежана Шаранчић Чутура указује и на „флексибилност“ антологичара који су знали да његове поеме сместе у антологије поезије за децу или, још необичније, антологију српске бајке (Шаранчић Чутура 2013: 211–212).

Жанровско биће *Чаробне шуме* се, како наведени коментари показују, не да сагледати из визуре класичног модела. Њено наративно језгро прожимају различити обликотворни модалитети, деривирани и из ауторске и из усмене књижевности. У питању је модел који је Ћопић већ примењивао у својим ранијим делима, попут *Вјечног стражара*, о ком је раније било речи. Ипак, *Чаробна шума* је особенији жанровски експеримент од поеме о хероју Марјану, превасходно због ауторове жеље да се сви појединачни текстови обједине унутар корица исте књиге. *Чаробна шума* се састоји од уводног текста и шест међусобно независних нарација у стиху: „Пијетао и мачак“, „Мјесец и његова бака“, „Црвени врабац“, „Бајка о добром Ћоси“, „Кућа под печурком“ и „Рибар и мачак“. Тематску разноликост поема премошћава неколико везивних елемената који их обједињују и оцеловљују збирку. Кохезивну улогу најпре врши пролошко певање „Чаробна шума“, у чијем се поднаслову јавља одредница „увод“. Функција пролога је вишеструка: у контексту целокупне збирке фигурира као „поетизован програмски текст“ (Шаранчић Чутура 2013: 7), истовремено представљајући језгровити синопсис следећих поема, а и носилац је – за разлику од неких претходних дела – доста сведенијег педагошког садржаја. Тематска удаљеност поема унутар збирке превазиђена је уводним текстом који их окупља промовисањем јединствене наткриљујуће

<sup>253</sup> Жанровска класификација од стране аутора може бити произвољна, а неретко је и поткрепљена жељом за производњом одређеног ефекта на читаоца и провоцирањем његове позиције.

<sup>254</sup> Љуштановићев покушај да се размрсати термилошка запетљаност овог жанра можда и најсликовитије одражава немогућност класичног модела да се избори са Ћопићевим делом. Доводећи у питање генолошке импликације из Марковићевог поговора *Антологији српске поеме за децу*, Љуштановић ће најпре предложити термин „поема“ као „најшире, кровно одређење“, да би их потом спорадично називао бајкама (в. Љуштановић 2009). Упркос томе, аутор *Брисања лава* ће коју годину касније ревидирати свој суд. У намери да истакне сложени жанровски карактер *Чаробне шуме* Љуштановић ће се дотаћи „осећајности која се сабира у [Ћопићевом] венцу поема (или, можда, балада)“, потврђујући уметнутим коментаром у парентези још једном склискост жанровског терена ком несумњиво припада и поема (Љуштановић 2013: 430).

поетичке концепције. Додатно, њихово јединство обезбеђује и ситуирање свих поема у чудесни простор „чаробне шуме“.

Као и поема *Шест вукова и један реп*, и ово дело разоткрива пишчеву приврженост руској књижевности. Међутим, *Чаробна шума* открива и промену књижевних узора. Насупрот поеми о дружини дечака-партизана, чија је тематско-мотивска окосница у тесној вези са коментарима Максима Горког и других совјетских аутора, Ћопићевим делом из 1957. године просијава утицај романтичарске традиције, у првом реду Пушкина. Овакав књижевнотрадицијски заокрет не изненађује: слабљењем соцреалистичке стваралачке линије – којој Ћопић остаје привржен у неким делима – песник *Чаробне шуме* се окреће ауторима који деле његову наклоност ка усменој традицији. Отуд везивање за Пушкина и романтизам није изненађујући корак у Ћопићевом песништву.<sup>255</sup> Ова литерарна веза одраније је привукла пажњу књижевних проучавалаца. Упоредна анализа Пушкиновог „Пролога“ у *Руслану и Лјудмили* и „Чаробне шуме“ навела је тумаче да у њима препознају заједничку функцију „отискивања од реалности“ (Шаранчић Чутура 2013: 7). Јован Љуштановић примећује и да је наративни модел Ћопићевих поема „пушкински“ (Љуштановић 2009: 120). Мимо тога, у њима се да уочити још неколико значајних имплицитних поетичких блискости, у првом реду призивање препознатљивог хронотопа фолклорне фантастике, стварање илузије усменог казивања и позивање на идеју о народном духу.

Налик Пушкиновом, Ћопићев пролог испеван је из позиције која подражава усмену говорну ситуацију. Песничка стилизација оба пролога уобличена је у духу усменог казивања<sup>256</sup> са циљем да произведе „интимизацију приповедања“ (Шаранчић Чутура 2013: 7), али и наговести хуморну ноту приповеданих догађаја. Оба наратора су директни реципијенти приповести „из прве руке“: Пушкинов приповедач је сазнаје од ученог мачка, а Ћопићев током боравка у чаробној шуми упознаје актере наредних поема.<sup>257</sup> Друго контактано место двају пролога препознаје се у ситуирању говорника у непознати и неодређени хронотоп. „Чаробна шума“ смештена је „на крају свијета, код задњег друма“, а приповедач посебно истиче њену чудесност („прастара шума“, „шапуће лишће као зачарано“). Пушкинов пролог *Руслана и Лјудмиле* апострофира необичност простора („непозната стаза“, „невиђене звери“) и уводи фолклорно-митски слој (храстова шума).<sup>258</sup> Трећи и најважнији аспект ове литерарне везе односи се на позивање на идеју о народном духу. Пушкинов лирски наратор опеване догађаје приписује његовом деловању: „Све је ту руско... руски дух!“ (Пушкин 1972: 10), а у „Чаробној шуми“ варира се слична идеја: „У шуми овој, ко зна да слуша, / бесмртно дише народна душа, / херојско срце његово куца, / и видик блистав до среће пуца“ (Ћопић 1957: 22). Ћопићеве стихови о „бесмртној души народа“ актуализују романтичарско схватање „народности“.<sup>259</sup> Наредни стихови у строфи су, иако на трагу претходно наречених стихова, истовремено у резонанци са сликом борачког духа народноослободилачког покрета, те ова строфа на

<sup>255</sup> Утицај романтичарске песничке традиције се у домену српске поеме за децу не исцрпљује и завршава са Ћопићем: он ће, на један другачији начин, доживети своју ревитализацију у поемама Дејана Алексића *Пустоловине једног зрна кафе* (2004) и *Нежна песма о нежном ветру Дуволубу* (2006) и, уопштено, у песничком опусу Душана Попа Ђурђева, који се поиграва са целокупним, па и романтичарским књижевним наслеђем.

<sup>256</sup> Снежана Шаранчић Чутура закључује да је у *Чаробној шуми* заступљена „стилизирана приповедања као неусиљеног, слободног неконвенционалног усменог говора“, постигнута типичним поступцима за усмене облике, попут елиптичности израза, одступања од језичке норме и уграђивањем кратких реторичких облика у приповедање (Шаранчић Чутура 2013: 13).

<sup>257</sup> „У шуми овој и ја сам био, / с десет јунака вино сам пио, / (...) с лукавим Ћосом водио борбу, / донио прича препуну торбу“ (Ћопић 1957: 22).

<sup>258</sup> Оба пролога на врло близак начин уводе мотив чуда: „У шуми овој, у чаробној, / имаде чуда невиђен број“ (Ћопић 1957: 17); „Ту су чудеса“ (Пушкин 1972: 9).

<sup>259</sup> Лично схватање народног духа или, прецизније, народности Пушкин износи у свом есеју „О народности у књижевности“: „Клима, облик владавине, вера – сваком народу дају посебну физиономију, која се више–мање одражава у огледалу поезије. Постоје начин мишљења и осећања, постоје тушта и тма обичаја и навика који искључиво припадају неком народу!“ (Пушкин 1972б: 102).

известан начин представља спрегу два тематска ishodišta. Очигледно је да је Ћопић, ослободивши се наметнутих соцреалистичких захтева, посегнуо за моделом у ком би његова лична поетичка основица пронашла природније уточиште, а да у том процесу не изгуби у целости своју друштвено ангажовану димензију.

Уводни текст *Чаробне шуме* показује и друге аспекте Ћопићеве имплицитне поетике. У његовим стиховима разоткрива се готово целокупно песничково традицијско залеђе. Густа мотивика пролога показује да поетски свет *Чаробне шуме* почива на традицији српске, али и европске књижевности. Мање или више директне алузије из увода показују ауторову жељу за синтезом наивног стваралаштва. Пролог, индиректно, обзнањује, шта је *Чаробна шума* Бранка Ћопића: она представља један интимни поетски универзум изграђен на европској традицији *наивног искуства*. Стихови увода у *Чаробној шуми* представљају наратизовани песнички манифест у чију су сведену фабулу о боравку у необичној шуми утиснути принципи Ћопићевог песничког деловања. Лирски наратор очевидно хотимице даје наговештаје наредних поема, разоткривајући притом своју, елиотовски схваћено, традицијску потпору. Сходно томе, „Чаробна шума“ се позиционира као песничко „вјерују“ и међу њеним редовима обзнањују се маркационе тачке Ћопићевог стваралачког надахнућа.

Наратор до чаробне шуме долази „уз помоћ капе Невидљивице“ (Ћопић 1957: 17): избор оваквог неологизма несумњиво представља индиректан омаж Змајевом песничству за децу и „шареном невидишу“ из „Песме о Максиму“.<sup>260</sup> Као што и претходне поеме показују, Ћопићевим стваралаштвом за децу провејавају трагови и утицаји претходника: у трагању за аутентичним песничким гласом песник *Чаробне шуме* се ослањао, усвајао и, свакако, одбацивао елементе из српског песничког наслеђа. Поред тога, стихови пролошког певања неретко кореспондирају са приповедним световима и европске и српске усмене књижевности. Приповедач и јемац (квази)истинитих догађаја на свом путовању среће Црвенкапу, Палчића, али и јунаке српске усмене књижевности, попут Ћосе, Лакат Браде, Међедовића и Марка Краљевића. Међу овим ликовима Ћопић наводи још једну скупину – ликове из сопственог поетског света. Мачак Тоша и магарац Њакало само су неки од ликова који се, припадајући једном јединственом песничком универзуму, „селе“ из текста у текст. Ова тенденција ка уланчавању сопствених текстова путем књижевних јунака аутентична је стваралачка црта Ћопићевог књижевног рада, без обзира на то да ли је реч о поезији или прози.<sup>261</sup> Иако се овакав поступак може уочити још у Вучовим поемама (Коча се појављује у *Подвизима*), код Ћопића он представља својеврсну константу. Наведени модел уланчавања је у књижевнокритичким текстовима оцењиван на различите начине: од замерке да је у питању „одлик[а] сиромаштва пишчеве инвенције“ (Марковић 1972: 154) до афирмативног сагледавања поступка као наликовања моделу усмене књижевности и схватања варијантности као експлицитног памћења културе (Шаранчић Чутура 2013: 17). Оваквим опречним аргументацијама и оценама могао би се придодати још један могући подстицај за Ћопићево враћање истим ликовима. Наиме, тренутак у ком аутор *Чаробне шуме* гради свој поетски свет коинцидира са успоном филмске уметности и, конкретно, цртаног филма, али и стрип културе. Ћопићев књижевни ансамбл одиста у неким аспектима подсећа на неке од ликова из филмских франшиза попут Дизнија. Налик онима из цртаних филмова, Ћопић креира своје јунаке који се изнова враћају у читаоцу познат фикционални универзум, али у другачијим околностима и догађајима.

Наведене карактеристике показују да *Чаробна шума* има песничку снагу једне личне, али и шире песничке синтезе која унутар једног поетског света окупља наивно искуство из различитих медија, традиција и култура. Стога је пролошко певање *Чаробне шуме* својеврстан

<sup>260</sup> У „Бајци о добром Ћоси“ Ћопић ће употребити идентичан облик као и Змај – „невидиш“.

<sup>261</sup> Најпрепознатљивији прозни јунак у том погледу је свакако Николетина Бурсаћ. Поједини ликови фигурирају и као жанровске премоснице: мачак Тоша, међу најфреквентнијим ликовима Ћопићевог опуса, први пут се јавља у причи „Воденичар и његов мачак“ из збирке *У царству лептирова и медвједа* 1940. године

песнички постулат, али истовремено и најава наредних песничких текстова збирке, али и будућих дела, попут *Деда Тришиног млина* (1960).

Генолошки карактер поема из *Чаробне шуме* у тесној је вези са жанровским системом усмене књижевности. Снежана Шаранчић Чутура у студији *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом* (2013) помно прати механизме обликовања Ћопићевих прозних и песничких дела. Премда су усмени књижевни облици један од основних градивних материјала Ћопићевих поема ипак „ни за једно Ћопићево дело не може се рећи да је доследно организовано по принципу било ког усменог жанра“, већ пре да је заснивано на „њихово[м] преплитању засновано[м] на ауторској инвентивности“ (Шаранчић Чутура 2013: 27). Утицај усмене традиције приметан је на версификационом, емоционалном и функционалном нивоу (134). Доминантан стих *Чаробне шуме* је лирски десетерац који Ћопић са доста слободе динамизује и прилагођава фабуларном току. Ритам лирске народне поезије нарушава се и општим местима Ћопићевог песништва, као што су инкорпорирани дијалогски деонице или уметање микрожанровских облика: писма, клетви, лагарија, здравица, тужбалица итд. Поједина версификациона решења преузета су и из романтичарске традиције па су, рецимо, суморне сцене попут Мачковог сазнања о Петловој смрти графички „пресечене“ празнинама, чиме наликују на семантички отворена места Пушкинових поема. Утицај усмених жанровских облика нарочито је приметан у Ћопићевој намери да се приповедање „приближи“ читаоцу. Стиховима *Чаробне шуме* фреквентно се обзнањује глас лирског наратора који се према читаоцу поставља као према аудиторијуму.<sup>262</sup> Постизање зачудности приповедања постиже се још једним, за усмену књижевност, честим поступком. Крајеви свих поема осим „Куће под печурком“ доносе обзнану лирског приповедача као очевица или познаника упризорених ликова. Овакав „јемац“ истинитости, с обзиром на невероватност приповеданих догађаја, свакако производи хуморни ефекат.<sup>263</sup>

У погледу ослањања на жанрове усмене књижевности, у *Чаробној шуми* најзаступљенији су елементи бајке, предања и шаљиве народне приче.<sup>264</sup> Поједине варијанте послужиле су Ћопићу као директан књижевни предложак: „Бајка о добром Ћоси“ претежно се ослања на народну причу „Хаџо и див“, а „Пијетао и мачак“ на истоимену народну варијанту, док је у „Мјесецу и његовој баки“ песник инкорпорирао предање о вуку и Месецу као једну од сцена којом се илуструју Мјесечеви подвизи (в. Шаранчић Чутура 45–60). У основи, однос према усменој традицији не одступа од ранијих жанровских решења, па је *Чаробна шума* у том погледу обликована на фону *Јежеве куће*.

Хронотопска решења у поемама *Чаробне шуме* такође су реализована на трагу усмене традиције и изразито су комплементарна са неким ранијим Ћопићевим песничким остварењима. Реч је о општем простору, невезаном за конкретна места и топографске одреднице,<sup>265</sup> те се највише везује за зоонимски миље. Доминантни топос у поемама је свакако шума, „дефинисан као повлашћени простор натприродног, као својеврсна просторна жижа у којој се концентрише чудесно“ (Љуштановић 2009: 120). Начин њеног обликовања у блиској је вези са митском сликом света. У поеми „Мјесец и његова бака“ простор шуме је боравишно место њених антропоморфизованих јунака. У другим пак случајевима она је пригодан

<sup>262</sup> „Сврака ме и сад по свијету тражи. / А гдје се кријем – ти јој не кажи“ („Мјесец и његова бака“, Ћопић 1957: 48).

<sup>263</sup> И сâм извор приповести је понекад пародиран, као у случају поеме „Мјесец и његова бака“: наратору причу поверава сврака, чиме се и њена истинитост доводи у питање, па тако и поступак постаје делом „развијен[е] хумористичн[е] игр[е]“ (Љуштановић 2009: 123).

<sup>264</sup> Поред Чутуре, о утицају народне књижевности на Ћопићеву *Чаробну шуму* писали су, махом на истом трагу, али и мање исцрпно, и други аутори (в. Турјачанин 1999: 153–159; Љуштановић 2009: 120–127).

<sup>265</sup> У том погледу, јасно је уочљива дистинктивна карактеристика Ћопићевих соцреалистички оријентисаних и оваквих поема. Док су прве обремене тенденциозношћу и потребом да се својом (псеудо)документарношћу утисну у културу сећања на страдале хероје и догађаје од националног значаја, друге су сасвим лишене тог идеолошког предзнака.

амбијент за ситуирање догађаја из животињског света. Без обзира на ове различите начине моделовања, у готово свим Ћопићевим поемама шума има доминантно топофилијски карактер. То су уточнишни простори који „изазивају позитивне емоције и исијавају позитивну енергију“ (Тошовић 2017: 18). Уопштено, у *Чаробној шуми* нема простора са топофобијским карактером. Иако се у појединим делима Бранка Ћопића топос млина јавља у свом хтонском семантичком потенцијалу, у овој књизи то није случај. Примера ради, у „Бајци о добром Ћоси“ он бива ресемантизован и изневерава читаочева очекивања, будући да се млин, иако настањен дивовима, јавља као место у ком Ћоса успева да надмудри своје противнике. Топос куће вероватно је, уз шуму, поетички најповлашћенији простор у Ћопићевом опусу. Мимо тога, он најдалекосежније учествује у обликовању наративне фактуре поетског света. Кућа је најчешће иницијална тачка приповедања. Фабуларни ток већине поема почиње из тоpline дома („Мјесец и његова бака“, „Пијетао и мачак“, „Рибар и мачак“, „Кућа под печурком“, па и *Јежева кућа*, *Вјечити стражар* и др.). Он је по правилу стециште позитивних емоција и позиционира се као уточнишно место, а ван његових граница назире се потенцијална опасност, по чему је сасвим у сазвучју са фолклорним доживљајем простора куће. Премда се претежно доводи у везу са осећајем сигурности, у поеми „Пијетао и мачак“ он бива нарушен, али се такав резултат приписује петловој лакомислености. Ћопић, наравно, мотивише излазак јунака из овог простора на различите начине, прилагођавајући га основној тематској линији текста. Овај топос, с обзиром на учесталу употребу у иницијалним деловима текста, дозвољава и креирање верижне структуре дела. Повратак кући тако омогућава и композициону и наративну целовитост поеме: Јежурка Јежић, као и мачак, добри Ћоса и Месец враћају се кући, чиме је пружена могућност да се акцентује основна идеја дела. У изузетним случајевима песник пак посеже за поступком изневеравања очекивања, такође са намером интензивирања идејне потке поеме, као што је случај са меланхоличним завршецима у поемама „Рибар и мачак“ и „Црвени врабац“. Наративни потенцијал топоса куће огледа се и у начину на који условљава кретање јунака. Уобличен као зборно место и преовлађујућа тачка сусрета Ћопићевих књижевних јунака, овај избор топоса „окупља“ фабуларне токове поеме, обезбеђује концизност приповедања и, скупа, учвршћује целокупан наратив. Напоследку, треба рећи да разлог учесталости овог топоса почива у његовој комплементарности са једном од водећих тема Ћопићевог опуса – темом породице.

Ова тема у своје средиште, сасвим очекивано, смешта дете. Сходно томе, основни поступак у обликовању приповедних светова *Чаробне шуме* је његова инфантилизација, те се може рећи да она „води ка суштини Ћопићеве смеховне поетике“ (Дамјанов 2014: 12). Инфантилизација фигурира као апсолутизован песнички механизам, очевидан на свим пољима уметничког текста: од књижевних ликова до сижера и свеопште атмосфере у њему. Да је све подређено инфантилизованој слици света показује и принцип изградње јунака. Антропоморфизација ликова из митолошке или животињске сфере праћена је и процесом „наивизације“. Примера ради, у поеми „Мјесец и његова бака“ чита је транспозиција фолклорно-митолошког у инфантилно.<sup>266</sup> Лику Месеца приписане су особине несташног и радозналог детета, а у односу њега и баке препознају се рефлексии песнику важних породичних релација, те лик баке призива „ликове ’ђедова’ из Ћопићеве прозе“ (Љуштановић 2009: 121). У другим поемама Ћопић не инфантилизује саме ликове, али у њиховој карактеризацији уписана је наивност. Њихови поступци неретко су мотивисани дечјом наивношћу или радозналошћу, те врло често фигурирају као катализатори наратије. Петлова несмотреност, радозналост дружине из „Црвеног врапца“, Ћосина простодушна довитљивост или Радина добронамерност проистичу из једног универзалног *инфантилног резидуума*.

<sup>266</sup> „Тако, исконске митолошке представе које се често у песмама остварују као хијерогамија, женидба небеских тела (...) у поезији Бранка Ћопића бивају преведене у свет детињства и обичних, топлих породичних односа“ (Љуштановић 2009: 121).

Додатно, ликове Ћопићевих поема по правилу одликује присуство хуморне ноте. Штури и незнатни описи јунака народних прича о животињама у *Чаробној шуми* бивају далеко разрађенији. Док је у усменом предлошку приче о петлу и мачку додатна карактеризација – с обзиром на упознатост публике са њима – сувишна, у Ћопићевом „Пијетлу и мачку“ су обогаћени хуморно интонираним пасажима. Мачку је, налик Жежурки Жежићу и многим другим јунацима Ћопићеве поезије, приписан низ особина који стварају комичну дискрепанцију између читаоачеве представе о њему и стихова које чита.<sup>267</sup> Ћопић твори један гротескни модел јунака. Реч је о поступку који је превасходно на трагу Бахтинове, а не Кајзерове тезе о гротесци, у чијој се основи крије једна раблеовска, ведрa и катарзична изокренута слика света, видљива у његовој целокупној послератној поезији за децу.<sup>268</sup> Овај модел видљив је и код других ликова *Чаробне шуме*: лисици, Ћоси, патуљцима и др. Смеховни принцип *Чаробне шуме*, међутим, далеко је од једноличног. У одређеним поемама из збирке просијава за Ћопићево стваралаштво типичан меланж хумора и меланхолије. Док се у неким приповедним делима меланхоличност заснива на специфичној приповедној позицији, произишлој из преламања приповеданог времена и времена приповедања, у *Чаробној шуми* је остварена на тематском плану. Хуморно упризорење ликова у поемама „Пијетао и мачак“ и „Рибар и мачак“ бива „нарушено“ трагичним судбинама јунака: петао бива насамарен од Лисца Мудријаша, а мачков покушај да се рибару пронађе нова младост окончан је његовим страдањем. Иако је *Чаробна шума* претежно конципирана као духовита и ведрa збирка поема, у овим целинама успоставља се сетно-меланхолична слика света. *Чаробна шума* представља само једну, али несумњиво најзначајнију песничку линију Ћопићевог стваралаштва за децу. У погледу поезије за децу, песник ће јој остати веран и у даљем току свог стваралаштва. Док је своју наклоњеност тематици народнослободилачке борбе и даље испољавао у романескној форми, у својим песничким делима остаће на трагу *Чаробне шуме*, што потврђује поема *Деда Тришин млин*, збирка *Огласи из шумских новина* и др.

Наравно, ова поетска линија у токовима српске поеме за децу се не окончава са Ћопићем. Даља диверсификација књижевноуметничког израза условила је нове помаке како на стилском, тако и на тематском плану, па се већ средином педесетих јављају нове теме које окупљају песничку имагинацију, учинивши да се формира нови уметнички тренд, ком је пажња посвећена у наредном поглављу. Са друге стране, инсистирање на фоклорној парадигми првих послератних година у српској поезији за децу несумњиво је довела до – речју руских формалиста – засићења у њеном књижевноисторијском развоју. Поједини писци остаће сасвим блиски овој Ћопићевој песничкој линији и верно и са изразитом доследношћу стварати, са већим или мањим успехом, на његовом трагу, попут Селимира В. Милосављевића, који објављује поеме *Ловац Поморавац: поему за децу* (1968) и *Жабац мувограбац: стиховану бајку за децу* (1971). Други песници су пак, отиснувши се од Ћопићеве поетичке матрице, успели да превазиђу подражавалачки манир и створе аутентични књижевни израз. Премда су неке од поема Добрице Ерића у приметном сазвучју са Ћопићевим делима, песник *Вашара у Тополи* и *Долине сунцокрета* се у многим литерарним аспектима удаљава од њих и креира јединствен поетски универзум заснован на својеврсној митизацији родне Груже. Додирна места ових двају опуса несумњиво постоје и најпре су видљива у тематизацији сеоског простора, смехотворном принципу обликовања поетског света и рустикалном амбијенту у чијој је жижи фаунални и флорални свет.

<sup>267</sup> „У мачка лула већа од главе, / шалваре турске од свиле блијезде, / одбија мушки димове плаве, / и чудне приче, преде ли, преде“ (Ћопић 1957: 24).

<sup>268</sup> „Болесник на три спрата“ и „Вашар у Стрмоглавцу“ су сасвим на трагу овакве слике света.

## ПЕСНИЧКИ ТАЛАСИ: О ЈЕДНОЈ ТЕМАТСКОЈ ЛИНИЈИ ПОЕМЕ ЗА ДЕЦУ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.

Средином педесетих година прошлог века борба за песничку аутономију у пољу књижевности за децу на прагу је свог окончања. Заговарање идеје о прогресивнијем схватању природе, улоге и статуса наивне литературе, отпочето са књижевним деловањем Бранка Ћопића и Десанке Максимовић, у наредним годинама постаје *conditio sine qua non* водећих песника новије генерације. Афирмација слободног песничког израза, ослобођеног идеолошких узуса, одвијала се упоредо са током послератног модернизма у целокупној српској књижевности. Док је у првим поратним годинама у простору националне књижевности писцима за децу поверена улога да се изборе за статус једнак писцима озбиљне литературе, у наредним се отишло корак даље. Друга половина шесте деценије у знаку је њеног изразитијег укључивања у књижевну заједницу. Питања у вези са њом све више постају предметом академске мисли: основане су Змајеве децје игре (1958), а уз све присутнију критику долази и до настанка првих књижевнотеоријских опсервација на тему наивне литературе, написаних из пера значајних књижевника (Душан Радовић, Милован Данојлић) и теоретичара (Хусеин Тахмишчић, Слободан Ж. Марковић, Тоде Чолак). Последице новоформиране културне климе видљиве су на плану „прерасподеле тематских доминанти, а песнички *poem* огледа се највише у развоју индивидуалних поетика“ (Љуштановић 2009: 225). Истовремено, између нових песничких трендова и њихових претходника не постоји раздор, напротив, у делима многих песника новије генерације и даље је видљив и нимало безначајан утицај раније поезије за децу.

У том смислу, нарочито је занимљив статус Александра Вуча у српској књижевности за децу. Реч је о песничкој фигури која, зачуђујуће, упркос свим културним, друштвено-историјским и поетичким променама, о(п)стаје као најчешћи традицијски избор и поетички ослонац долазећим генерацијама песника. Такав статус свакако се дугује снази Вучовог уметничког израза, али и његовој флуидности и многоличју. Песници за децу су деценијама проналазили свој традицијски ослонац у Вучовој поезији, али се тај ослонац, у зависности од личне поетичке концепције и времена у ком су стварали, мењао. Вучова химерична песничка природа је тако дозволила, или, боље речено, омогућила песницима – било да су соцреалистички, (нео)авангардно или чак традиционално оријентисани – да његово дело усвоје као поетичку полазницу. То је уочљиво и у првим годинама поратног, а такву улогу Вучо несумњиво има и међу ствараоцима овог периода.

Но, пре помнијег увида у водеће токове поеме за децу с краја шесте и током седме деценије XX века, најпре треба указати на разлоге слабљења песничке линије чији је најизразитији представник Бранко Ћопић. Претпоставка изнета на крају претходног поглавља, заснована на идеји о природном процесу засићења доминантним књижевним чињеницама, захтева и додатну аргументацију.

Један од разлога почива и, парадоксално, у снази Ћопићеве поезије за децу. Налик Змају, и Ћопић у послератним годинама завређује статус националног песника и трибуна новог друштвеног поретка, чиме се, сасвим природно, формира круг песника-подражавалаца чији песнички домети далеко испод њиховог узора. У складу са тим, Ћопићеви песнички концепти постају официјелно књижевно средство и прерастају у неку врсту формулативног песничког манира.<sup>269</sup> Стога се може рећи да је, као у случају Змаја, Ћопићева поезија постала неприкосновени узор песничког стварања његовим епигонима. Док је Ћопић, на шта је

<sup>269</sup> Ћопићеве поеме уживају углед песничког узора, а њихов уметнички кредибилитет на остале песнике делује као центрипетална сила која их наводи да пишу у апсолутном поетичком дослуху са њима. У том смислу, овакво затечено књижевноисторијско стање сасвим наликује статусу Пушкинове поезије у доба руске романтичарске поеме (в. Жирмунски 1978).



посебно било указано у претходном поглављу, стваралачким концептима из усмене традиције приступао као креативном, флуидном и адаптивном материјалу, у делима његових подражавалаца она постаје непроменљиви модел на ком треба изградити поетски свет дела. Примера ради, поеме Селимира В. Милосављевића настају на фону Ћопићевих поема о фауналном свету. Међутим, док је Ћопићева песничка инвентивност користила фолклорне обрасце као стваралачки потенцијал, потчинивши их сопственој поетској замисли, у Милосављевићевим поемама оне бивају доследно инкорпориране, сиже је лишен неопходног динамизма, а финални део поеме неретко је резервисан за експлицитну дидактизацију садржаја.<sup>270</sup> Да је посредни овакав књижевноисторијски расплет, најбоље потврђују полемички текстови у књижевној периодици шездесетих година. Иницирана текстом Миодрага Максимовића „За децу или стармале“ (1958), полемика о (не)оправданости инсистирања на фауналној тематској окосници у књижевности за децу, упркос опречним ставовима, показује потребу за сменом песничке парадигме. Текст Милована Данојлића „Медведи и зечеви нису криви“ (1958), који је уследио неколико месеци касније као одговор на Максимовићеву тврдњу знатно прецизније проблематизује окошталост традиционалних тема и мотива, закључивши да је срж проблема најпре у девалвацији песничког талента, а не у избору књижевне грађе. Чињеница да оба полемичка текста стају у одбрану уметнички успешне поезије са овом тематиком (оба аутора на уму имају управо Ћопића), показују да се потреба за песничким новумом јавља и као отпор стваралачкој јаловости у коју је поезија – као и у периоду с почетка XX века, до појаве Вуча – запала.

Други, не мање важан разлог ове поетичке промене детерминисан је и у једном новом, антрополошком смислу, „открићу“ детета. Шеста деценија у српској књижевности за децу у знаку је напуштања слике детета формиране још у доба просветитељства. На место идеје о детету као „човеку у малом“, односно као о *потенцијалу одраслости* на основу ког дете, уз активну и правоверну подршку ауторитета, треба да стаса у пуноправно биће, долази афирмација његове самодостатности. Овакве прогресивне идеје пропагирају истовремено и песници (Радовић, Данојлић) и поједини књижевни критичари и педагози (Хусеин Тахмишчић, Санда Марјановић), а тадашња уређивачка политика појединих листова настоји да укаже на глобално пројављивање нове антропологије детета.<sup>271</sup> Удаљавање од просветитељски уобличене слике детета у корист његове аутономије условило је и драстично слабљење дидактизма у поезији за децу, што се манифестовало у делима песника нове генерације: Душана Радовића, Милована Данојлића, Драгана Лукића, а потом и Љубивоја Ршумовића, па и песника поема: Стевана Раичковића, Мирослава Антића и других.

Трећи разлог који би се могао приписати налету нових песничких тенденција несумњиво почива и на ширењу и диверсификацији масовних медија у којим важно место има и дете, било као слушалац или гледалац. Утицај радија, телевизије и филма оставио је пресудан траг на поетике већине песника овог периода. Док су неки од њих своје стваралаштво директно везали за радио и телевизију (Радовић, Лукић), други су пак директно писали или адаптирали своја дела за филмске сценарије (Диклић).

Упркос томе, може се рећи да се зачеци новог песничког тренда, у погледу књижевних веза, препознају још у Вучовој поезији. Пустоловни наратив Вучове поеме о Кочи, обликован као ониричка авантура у чијој се идејној потки читују идеје космополитизма и авангардне фасцинације удаљеним културама, у поезији песника нове генерације бива унеколико

<sup>270</sup> Рецимо, у *Жаци мувограци* Милосављевићев главни јунак одлучује да се ожени. У штурој нарацији није остављено простора ни за неопходну карактеризацију главних јунака, па сходно томе целокупна радња и поступци јунака остају овлашно или нимало мотивисани, а последња целина доноси очекиван срећан крај који – с обзиром на то да у јунаковом „путу ка срећи“ није уведена нити једна трзавица или препрека – оставља читаоца некатаричним.

<sup>271</sup> У том смислу најпрогресивнији је сарајевски *Израз*, који уређују Хусеин Тахмишчић и Славко Леовац (в. Љуштановић 2009: 226–231).

преобликован. Поема о Кочи је већ играла улогу песничког узора текстовима са темом социјалног егзотизма и јаким предзнаком идеолошки подобних тема и идеја. Присуство друштвеног ангажмана ће, ипак, у светлу нових песничких стремљења, у већини дела ове тематике бити изузето. Искључивањем ових елемената у први план доспевају авантуристички наративи, у чијој је основи најчешће тема пловидбе. Реч је о стваралачкој линији која запоседа целокупан тадашњи жанровски систем дечје књижевности. Уплив ове тематике – увођење ликова морепловаца, капетана, матроза, рибара, гусара, и њихових доживљаја и авантура – видљив је у свим жанровима. У романескној форми, чија обимност дозвољава разгранату и догађајима засићену сижејну организацију текста, већ средином педесетих година јављају се дела са темом поморских пустоловина: Арсен Диклић објављује роман *Плава ајкула* (1957), а међу најпопуларнијим романима и ван ове тематике је *Мали пират* (1956) Анта Станичића. Кратка прозна дела у вези са овом темом једнако су заступљена, попут *Капетана Снина*; *Упорног Цима* (1973) Зорана Станојевића и, нешто касније *Гусарских авантура: смешних сцена са мора и копна* (1988) Лазе Лазића. Ипак, највише простора овој тематици дато је у поезији. Нимало без значаја, мотиви у тесној вези са морским авантурама имају истакнуто место у превратничкој збирци *Поштована децо* (1954) Душана Радовића. Збирка отпочиње песмом „Позив“, у којој лирски субјект позива читаоца да се, уколико правилно изговори заумну, нонсенсну ређалицу „санглбанглтинглтанглрод“, придружи поморској авантури у којој може доживети најневероватнија искуства. Овом песмом, али и другима, попут песме „Замислите“, па и целокупном збирком *Поштована децо* Радовић даје својеврстан „позив“ песницима да у своја дела интегришу овај тематски комплекс. За њим ће уследити низ других песничких збирки и поема на том трагу: *Чика с брадом и друге дунавске баладе* Арсена Диклића (1959), *Гурије* Стевана Раичковића (1962), *Капетан и лула* Бране Црнчевића (1971), *Гусарска дружина* Гвида Тартаље (1964), *Море, три капетана и стари једрењак* Саше Трајковића (1972), *Друга страна ветра* Мирослава Антића (1979), *Два ровињска капетана* (1986) Николе Дреновца и Драгана Лукића и др. Напоследку, треба рећи да је, судећи по избору стилских средстава и уопште начину моделовања уметничког света, пресудни утицај на ову стваралачку линију имало још једно дело Душана Радовића. Реч је о радио-драми *Капетан Џон Пиплфокс* (1953), у којој се, можда и више него у Вучовој поезији може препознати поетички предложак делима других аутора. Стога ће наредне поеме бити посматране у светлу свеукупних поетичких тенденција са овом тематиком. Далекосежност Радовићевог утицаја видљива је у делима различитих жанровских концепција и протеже се годинама, па и деценијама унапред. Упечатљив пример магнитуде тог утицаја види се у песничкој књизи *Капетан и лула* Бране Црнчевића. У питању је збирка морфолошки разноврсних текстова, од краћих ненаративних песама па до неколико поема. Уметнички најуспелија, али уједно и најближа Радовићевој поезији, јесте поема по којој је збирка и насловљена, „Капетан и лула“. Ослањање на Радовићевог капетана Џона Пиплфокса више је него очевидно: Црнчевић пева о „старом капетану“ ком су „узели [му] добру лађу / и сва мора / океане“ (Црнчевић 1971: 5). За разлику од пензионисаног Џона Пиплфокса, стари Црнчевићев капетан не одлази у нову авантуру, већ је препуштен себи, својој лули и сетним мислима о прошлости: „Остарио капетан, јако, јако, јако, / и није му лако, и није му лако!“ (6). Друга поема из збирке „Било је што је било“ надахнута је једном од водећих песничких идеја савремене, а најпре Радовићеве поезије. Формулативни почетак бајке бива у препознатљивом маниру пародијски преобликован „Био један цар, / била једна лађа, / било једно вече. // Био, / била, / било / е, / баш ми је мило“ (11). Наставак песме обликован је у складу са поступком обеспредмећивања песничког ткива који за последицу има, налик Радовићевом „Лаву“, нестајање основних мотива из песме: и цара и лађе. И сâм начин приповедања формиран је тако да прати механизме дечјег мишљења. Нарација је скоковита, асоцијативна и дозвољава лако смењивање тема приповедања. Црнчевићева збирка показује неке од водећих песничких поступака које ће други песници у својим поемама додатно развити, допустивши истовремено сопственој поезији већу аутономију и стваралачку аутентичност.

Док су начини моделовања поема овог периода изразито различити – што ће и бити видљиво на примерима поема Арсена Диклића, Гвида Тартаље, Стевана Раичковића и Мирослава Антића – у жижи песничког интересовања најчешће је смештен тематски близак скуп о пловидбама, морепловцима, аласким причама и њиховој свакодневици. Актуелност авантуристичких наратива несумњиво је у вези и са успоном медија. Филм, радио и телевизија постају важни подстицаји савременим песницима, у којима проналазе инспирацију како на тематско-мотивском, тако и на морфолошком плану. Избор овакве тематике дозволио је ауторима да јој приступе на различите начине: Диклић и Раичковић полазе од певања о јунацима у нераскидивој вези са реком, са основном намером да упризоре аласки стил живота, а Тартаља и Раичковић посежу за авантуристичким хронотопом и темом поморских авантура. Није, међутим, реч само о тематским варијететима. Поетичко вишеобличје њихових поема произилази из различите употребе ових мотива. Примера ради, и Тартаља и Антић ослањају се на пустоловни проседе у вези са морем, али га Тартаља узима у дословном, а Антић у *Другој страни ветра* у пренесеном значењу. Тако „невероватна морска песма“ Мирослава Антића постаје амфиболични наратив који са једне стране овлашно слика морску авантуру, а са друге пева о интимистичкој потрази за самим собом. У таквој песничкој концепцији мотиви мора и пловидбе фигурирају као спретно одабрани тропи који од читаоца траже и додатно интерпретативно „откључавање“ смисла, налик роману *Старац и море* Ернеста Хемингвеја.

Морфолошке импликације овог тематског заокрета у српској поеми за децу такође су занимљиве. Док је Ћопићев обликотворни предложак махом био деривиран из усмене традиције, песници попут Тартаље, Диклића и Антића бивају окренути савременом искуству, па отуд њиховим поемама провејавају елементи медијске културе: филма, радија, телевизије и сл. Уопштено, сви они настављају да „тестирају“ жанровску растегљивост поеме, чинећи то на различите начине: учесталим дигресирањем, хотимичним успоравањем радње, увођењем више фабуларних токова итд. У бити, видови приповедања и обликовања наративне структуре свих ових поема разликују се од претходних јер настају у времену које доноси једну нову антропологију детета. Дете, као претпостављени читалац ових дела, посматрано је у пуној аутономији и као такво умногоме диктира песничку концептуализацију аутора. На делу је, више него и у једној ранијој фази српске поезије за децу, утискивање инфантилног доживљаја света у књижевни текст. Полажење од децјег искуства, сасвим природно, пресудно утиче на „логику“ текста, која се прилагођава когнитивним и емоционалним склоностима детета-читаоца. Инкорпорирањем ових елемената у поетски текст уведен је и учињен доминантним модел „децјег мишљења“, па ће, следствено томе, он значајно утицати и на обликовање приповедне фактуре у овим делима. Помнијим увидом у њихова дела показују се и различити видови жанровског моделовања поеме за децу.

## **Поеме (и) о Дунаву: Чика с брадом и друге дунавске баладе Арсена Диклића**

Књижевни рад Арсена Диклића прошао је кроз неколико етапа. Драгутин Огњановић рану фазу доводи у везу са темом рада, другу са игром и шалом, док је у трећој песник заокупљен темом приче и причања (Огњановић 1997: 207). Поеме из збирке *Чика с брадом и друге дунавске баладе*<sup>272</sup> припадају последњој. У коментарима о овој збирци Огњановић прави паралелу између глагољивости из које је саткана Диклићева збирка и Хекторовићевог *Рибања и рибарског приговарања*. Ова аналогија, колико год се чинила удаљеном, одиста погађа неке од носећих аспеката збирке: избор причљивих, особених јунака чврсто везаних за реку.

<sup>272</sup> У даљем тексту биће, из практичних разлога, коришћен скраћени облик *Чика с брадом*.

Диклић се *Чиком с брадом* несумњиво удаљио од свог ранијег књижевног рада. Тежња ка социјалној ангажованости, најуочљивија у *Малом Ристи трактористи*, у највећем делу ове збирке биће напуштена, са изузетком „Барке“, у којој се препознаје песникова експлицитно изражена намера да у ироничном тону девалвира религиозност јунака и насупрот њој истакне једину прихватљиву алтернативу – материјалистичку детерминисаност људске судбине и његово чврсто „стајање на земљи“. У овом, најслабијем од свих текстова „дунавских балада“, Диклић слика усковитлану реку која прети да потопи барку са три путника. Осетивши опасност, прва двојица спас траже у молитвама: први се моли Светом Николи, заштитнику морепловаца, рибара и бродова, а други пророку Мухамеду. Лирски наратор даје повлашћено место трећем путнику, који дозива оближње аласе да им спасу живот, што они напослетку и чине. Експлицитност основне идеје „Барке“ не почива само на Диклићевој тежњи да у хуморно интонираном завршетку исмеје религиозне путнике, већ се препознаје у стилизацији песничких слика: у приказивању првих двају путника заступљена је пејоративно интонирана карактеризација („глупо буље ко два сома“). Ироничан и чак поспрдни тон видљив је и у наивним и приземним знацима захвалности религиозних ликова. Хришћанин изриче да ће, уколико буде спасен, саградити цркву и „сатерати овог света све брадате калуђере, / да спомињу твоје име“ (Диклић 1963: 18). У истом маниру испеван је и крај „Барке“: уместо подизања цркве у знак захвалности „платио је путник први рибље чорбе осам здела“, а место одласка у Ћабу „платио је путник други две ракије дупле, љуте, / аласима у знак хвале“ (21). У осталим текстовима збирке доминира естетска компонента и намера да се приказани свет представи из инфантилизоване перспективе, и у том погледу представљају прворазредна остварења овог песничког таласа.

Жанровски карактер *Чике с брадом* знатно је особенији од, рецимо, *Чаробне шуме* Бранка Ћопића. Реч је о текстовима који својом рудиментарном наративном основицом припадају самом рубу оне скупине коју књижевна генологија именује лирско-епским врстама. Ћопићеве поеме су, иако у тесној вези са жанровским обележјима усмених књижевних облика, задржале прототипске категоријалне атрибуте попут развијене нарације која прати поступке лирског јунака и(ли) приповедача. Другачије речено, Ћопићева жанровска комбинаторика у *Чаробној шуми* приближала је његове поеме другим сродним жанровима, али задржавши своју аутономију. Са друге стране, Диклићева наративна матрица неретко подразумева деструирање фабуларног тока на мање деонице, често међусобно независне, а асоцијативност у низању догађаја у појединим случајевима нарушава његову кохерентност. У том смислу, неке Диклићеве дунавске баладе припадају пресеку скупова песме и поеме, и тиме, у складу са методолошким оквиром ове студије, спадају у поеме у ширем смислу. То, у бити, не могу бити класичне песме нити поеме. Прототипски модел својом флексибилношћу и напуштањем намере за чистим жанровским дефиницијама смешта песничка дела попут Диклићевих у *видно поље књижевнонаучних опсервација*. Сходно томе, оваква жанровска дескрипција дозвољава да се у њима препознају елементи *и* песме *и* поеме. Такав је случај са „Плавом рибом“, у којој је радња „потпуно дефабуларизована, сачињена од низа екскурса који се не окупљају око главне радње, већ око централног симболичког односа“ (Љуштановић 2009: 170).

Додатну пометњу у књижевногенеолошки приступ збирке уноси и жанровски маркер дат у њеном наслову. И овде се јавља несагласје међу тумачима, као и у случају *Чаробне шуме* Бранка Ћопића. Љуштановић у *Чики с брадом* види везу са Вучовим поемама, премда су оне „лиричније, меланхоличније, него Вучове поеме“, па се сходно томе може „у складу са насловом, тумачити и као збирка балада“ (162). Овакав суд Љуштановић поткрепљује чињеницом да се у Диклићевој збирци опажа „жанровско померање од епског према лирском, од поеме према балади“ (162). Ипак, читаоцу *Чике с брадом* сасвим извесно измичу кључна жанровска обележја баладе: у њој нема смрти јунака, нема тензичних породичних релација нити наговештаја несреће или патње. Текстови у збирци *Чика с брадом* Арсена Диклића би се, уколико бисмо следили Љуштановићеве коментаре, пре могли окарактерисати као *баладични*,

и то најпре на интонативном плану. Баладичан тон произилази из интериоризоване и интимне нарације у којој неки од ликова проговарају о свом интимном доживљају света. На сличном трагу тумачења је и Драгутин Огњановић, који у жанровској ознаци „балада“ види песникову жељу да укаже на тон певања.<sup>273</sup>

Дунавске баладе сачињавају четири текста: „Плави кит“,<sup>274</sup> „Барка“, „Плава риба“ и „Чика с брадом“. „Плави кит“ је прва песма у збирци. Њена иницијална позиција оправдана је и самим начином на који је испевана. За разлику од наредних, у њој се највише распознаје утицај традиционалне поезије за децу. Он је видљив најпре на тематском плану, будући да почива на сликању животињског света: лирски субјект у ноћној тишини размишља о одласку у авантуру на сплаву, да би се даље радња усмерила на лик плавог кита који, недалеко од острва Крит, будући увређен од стране једног немарног матроза, исказује намеру да се освети свим мештанима острва. Уводна строфа испевана је сасвим на фону поезије доратовићевског периода: „У плићаку, у врбаку, / где је тиха, трома вода, / где се дежурна рода хода, / где се чапља важно шетка, / где је шевар густ ко четка, / где се вуку барске змије, / где се многа тајна крије (...)“ (Диклић 1963: 9). Мимо тога. „Плави кит“ показује и песниково ослањање на претходнике. Овде, као и у свим дунавским баладама Диклић преузима елементе из Вучове поезије за децу. Међу најочљивијим је смештање ноћног амбијента у иницијални део текста. Ониричка авантура храброг Коче отпочиње ситуирањем радње у доба ноћи: „Једне ноћи, беше касно, / И већ близу нови дан“ (Вучо 1957: 53). Диклићево инсистирање на понављању истог поступка у свим песмама готово да представља омаж аутору *Сна и јаве храброг Коче*: „Једне тихе, топле ноћи, / Ја ћу сплавом на пут поћи“ („Плави кит“); „Потражићу рибу плаву / на Дунаву. / То ће бити кад ја хоћу, / то ће бити, једном, ноћу“ („Плава риба“); „Једне ноћи врло мутне, ноћи тамне и злослутне, / ноћи једне ветровите, ноћи једне тајновите“ („Чика с брадом“); „Три путника у тој ноћи, на лађици трошној, јадној“ („Барка“). Диклићу је очевидно било важно да лирско приповедање смести у ноктурални амбијент и тиме читаоцу пружи наговештај имагинативно посредованог садржаја. Утицај Вучове поезије приметан је и на још неколиким местима, најчешће у погледу преузимања модела или оквира песничких слика.<sup>275</sup> Узгредно, може се чак говорити и о утицају Ћопићеве песничке слике.<sup>276</sup>

„Плави кит“ је „пре ментално него стварно путовање“ (Љуштановић 2009: 166). Композиција поеме је кружна: фабуларни ток је овичен гласом лирског наратора, а у њеном средишту налази се прича о плавом киту који, разјарен поступком немарног морнара, прети да се освети острвљанима Крита. Фабула „Плавог кита“ ипак нема класичан фабуларни ток. Начин његовог обликовања моделован је према асоцијативном мишљењу, што најбоље потврђује и избор јунака и места дешавања – очито је да су се у истом наративу кит и Крит нашли због фонетске подударности двеју лексема. Будући да је целокупан сиже подређен имагинацији маштача у „тихој, топлој ноћи“, поема прераста у својеврсну похвалу инфантилном духу. Отуд поједине епизоде у „Плавом киту“ представљају микроцелине које би се могле посматрати и аутономно, ван текста. Међу таквим, уметнички најуспелијим целинама највише се истиче строфа о морнарском цепу, која веома подсећа на песму „Дечаков

<sup>273</sup> „Диклићев *memento mori* као да долази да оправда ранију ознаку књиге „баладама“, у којој су, гледано књижевнотеоријски, лирско-епске структуре имале више карактер елегича или, чак, поема. Овако је одредница *балада*, и фактички, у функцији насловног значења јер лирски субјект, који се раније скривао из Ег-форме, као објективног поступка, преузима улогу причаоца, али, превасходно, у дијалогском облику“ (Огњановић 1997: 211).

<sup>274</sup> У првом издању збирке објављена је под насловом „Сплав“.

<sup>275</sup> Рецимо, реакција становника Крита на побеснелог плавог кита умногоме асоцира на реакцију житеља европских градова када угледају Кочин авион на небу у епизоди „Над туђим светом“.

<sup>276</sup> Љуштановић указује на потенцијалне везе између *Бурунџије-фурунџије* Бранка Ћопића и Диклићевог „Плавог кита“. У питању су описи реакције очевидача: на Бурунџино оклизнуће на кору банане и морнарину „неукусну шалу“ упућену плавом киту. Обе сцене ослоњене су на поступак из усмене традиције заснован на идеји „драматизације ситног догађаја, ширење његовог одјека у простор који му, по правилу не припада“ (Љуштановић 2009: 167).

цеп“ Владимира Андрића. Модерност „Плавог кита“ огледа се и у начину на који се песник понео према свом централном мотиву. Реч је о песничком поступку отпочетом са Душаном Радовићем: у питању је особено „брисање“ основног предмета певања, карактеристичном за многе Радовићеве песме: „Лав“, „Плави зец“, „Тарам барам“ и др. И Диклићев „Плави кит“ представља дело отворене структуре и постаје „риболовачка прича“ или приповедање о нечему „ко бајаги“, у чему се можда и крије разлог измене наслова „Сплав“ у „Плави кит“:

Свет песме је конституисан не да би фиксирао неки мимезис, него да би остварио игру, а, после свега, ипак нема ничег сем ведрине, произишле из игре и хумористичке фактуре песме (Љуштановић 2009: 169).

Љуштановићев коментар једнако добро описује и другу Диклићеву поему из збирке „Плава риба“, могло би се рећи, представља и корак даље у деструирању класичне наративне структуре. Условно речено, поема има два дела: први, планирање одласка у потрагу за плавом рибом и други, замишљеност лирског наратора над судбином плаве рибе. Сиже је изграђен у асоцијативно уланчаним рудиментарним наративним сценама пониклим на првој строфи: „Потражићу рибу плаву / на Дунаву. / То ће бити кад ја хоћу, / то ће бити, једном, ноћу“ (Диклић 1963: 23). Ови стихови потврђују да је Диклићево схватање детета у сазвучју са песничким идејама „радовићевске“ линије. Позицијом лирског наратора резонира свест о аутономији дечјег гласа. Фигури детета је у поезији савремених песника пружена прилика за неспутану слободу маштања, али истовремено и могућност избора да се у то маштање отисну. Стихови „То ће бити кад ја хоћу“ изражавају вољни моменат лирског приповедача, и призивају стихове других песника ове генерације у чијим делима постоји исти моменат. Тако рецимо Ршумовићева песма „Бегунци од куће“ варира исту идеју: дете, метафорички представљено као „бегунац од куће“, посредством сопствене маште бежи „на све стране света / у сва лепа места“, а песнику је једнако важно да истакне да „могу *ако желе* / да се сместе сместа“ (Ршумовић 2009: 112, курзив С. П.). Диклић очевидно избегава прецизнију мотивацију потраге за плавом рибом – смисао и циљ потраге није неопходан, као што ни авантурама дечје маште није потребан икакав додатни повод.

Након уводне строфе, у „Плавој риби“ следи низ асоцијативних догађаја који ће се, вођени нараторовом имагинацијом, догодити у току те потраге. Наводе се догађаји без прецизније локализације: из природе („Тада ће из росне траве / песмом попци да се јаве“), градске („Те ће ноћи у предграђу, / изненада да се нађу / (...) / због циркуске једне тачке, / црне, беле, сиве мачке.“) и сеоске средине („Те ће ноћи један лисац / да се шуља уз тарабу / и да вреба ока светла / једног петла“) итд. (Диклић 1963: 22–24). Насумично ређање асоцијација доводи у једном тренутку до потпуног расипања наративне фактуре текста и, следствено томе, читаочево пажње. Диклић ће, очито свестан овакве опасности, успети да уврежи нарацију. Међутим, он то не чини на семантичком плану, уводећи неки обједињујући мотив или тему, већ, сасвим неочекивано, на жанровском нивоу. Крај прве целине „Плаве рибе“ окончава се строфом у којој су све претходне тематске микроцелине сумиране на такав начин да свака буде сажето сročена кроз један стих. Последња строфа тако асоцира на магистрални сонет у сонетном венцу или, ближе, жанровском моделу ређалице:

Те ћу ноћи, ноћи чудне,  
када Месец свилу преде,  
мачак иде преко греде,  
када попци сетно гуде,  
спикер кишом плаши људе,  
када лисац петла вреба,  
звезда лети преко неба (...) (Диклић 1963: 25).

Наведена строфа и ритмички и композиционо подсећа на финални део ређалице. Њено присуство у „Плавом киту“ позива да се и цела поема, накнадно, сагледа у релацији са овом

кратком лирском врстом. Низање догађаја у „Плавом киту“ остварено је у нешто слободнијим асоцијативним низовима, али сасвим на трагу таквог жанровског модела, видљивог, рецимо, у примеру народне ређалице „Пошла кока на пазар“.

Диклићева необична приповест о плавом киту још је једна песничка замисао формирана на идеји о обеспредмећивању песничког ткива. Кит тако постаје лајтмотив у функцији привидног окупљања наративног материјала, сачињеног „од низа екскурса који се не окупљају око главне радње, већ око централног симболичког односа“ (Љуштановић 2009: 170). „Плава риба“ тиме постаје пример песничког галиматијаса и карикатурално испеване псеудопустоловине.<sup>277</sup> Основни подстицај на овакво моделовање поеме почива у снази дечје имагинације, а њена разобличена наративна структура само је веран одраз слободе и неспутаности дечјег мишљења. „Плави кит“ стога понајвише подсећа на дечју распричаност и склоност ка разбарушеном приповедању без краја и почетка, вођеном чистом жељом да се прича. Поема „Чика с брадом“ најмање је ослоњена на тему речног живота: кратка фабула ове поеме смештена је у сокак на обали Дунава где, у малој и трошној кући, Чика с брадом дочекује „три незнанца“ током ноћи. Необичан и збуњујући дијалог са непознатим гостима наводи јунака да напусти инертну свакодневицу и пође са њима у авантуру, да би, на самом крају, у свитање сазнао да су гости отишли нетрагом, оставивши и Чику с брадом и читаоца у трајној недоумици о стварности целог сусрета. Кратак синопсис „Чике с брадом“ показује да је тематска веза са осталим дунавским баладама остварена једино кроз увођење сличног простора. Увод у поему остварен је у техници приближавања, тако да се скоковито приповедање сужава од већег „кадра“ ка мањим: са „стрме косе“ на улицу, потом на Чикину кућу и, напослетку, самог јунака. Поетско упризорење дунавске махале изведено је са несумњивом свешћу о Вучовој поеми о петлићима. Социјални миље житеља и Вучовог градског амбијента и Диклићевог предграђа акцензован је брижљиво и поступно уведеним песничким сликама улице: док су Вучови описи такви да се иконички маркира капиталистичко устројена слика друштва,<sup>278</sup> у „Чики с брадом“ се, с обзиром на то да је реч о призору урбане периферије, примећује изостанак таквих текстуалних маркера. Ради илустрације, али и указивања на још једну везу од интерпретативног потенцијала, неопходно је навести одломке из оба увода:

Од излога бакалнице,  
Где се диже пирамида покривена чоколадом  
И мирисне бербернице  
Која баш на углу чека да наиђе човек с брадом,  
А пред чијом фирмом мрда  
Као сунце тањир жут,  
Улица је ова крива јер је сама, као река  
Која својим током врда,  
Направила себи пут:  
Поред кућа и дућана,  
Крај кафана  
(Вучо 1933: 3).

На крај једне косе стрме, у улици без калдрме,  
где спржена шушти трава и страшило без рукава  
баштованске чува диње;  
накрај једне косе стрме, у улици без калдрме,  
тамо где се ко лепеза раширила једна бреза  
лишћа лажног као иње;  
у улици без трамваја, где кокошке носе јаја, и где  
дању муве зује, и где ноћу нема струје, има паса;  
(...)  
где ко нека чудна птица телефонска говорница  
одржава везу с градом;  
накрај једне косе стрме, у улици без калдрме,  
живео је чика с брадом...  
(Диклић 1963: 29).

<sup>277</sup> Јован Љуштановић у „Плавом киту“ назире и потенцијално „дупло дно“ песме, заговарајући став да се мотив рибе „показује као симбол егзистенцијалне елементарности записане у бићу реке“, те да је „[њ]ен подводни свет знатно [је] једноставнији и елементарнији него узгубани, снажно драматизован свет изнад воде“ (Љуштановић 2013: 435–436).

<sup>278</sup> „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 неопућивим“ (Марковић 2020: 113)

Посматрани напоре, одломци несумњиво показују значајну унисоност у погледу песничке стилизације: „лутање“ наративног објектива са једне тачке на другу, акумулација прилошких одредби за место и истицање истих мотива. Деловање „лектире“ на млађег песника разоткрива и још један детаљ – и Вучо у уводу своје поеме помиње „човека с брадом“ који се очигледно отиснуо из текста и, посредством Диклићеве песничке имагинације, постао протагониста његове поеме. Као и *Подвизи*, и „Чика с брадом“ није без уплива фантастичних елемената, премда су они остварени на различите начине. У суженом хронотопу поеме Диклић у средиште фабуне смешта само три јунака. Слика дубоке ноћи проширена је на ниво целе строфе и наговештава уплив фантастичног садржаја. Анафорски уобличени стихови говоре о „ноћи тамној и злослутној“, „ноћи ветровитој“, „ноћи једној тајновитој“ и „ноћи страве“. Такво сценско решење најављује мистичне догађаје и креира атмосферу грозне. Диклићева поема несумњиво има нешто и од готског штимунга, постигнутог увођењем аудитивних, визуелних, па и синестезијски обликованих језовитих слика: „тешка густа тама“, „ветар јауче“, „сетно дрво бреза осећа језу“ (Диклић 1963: 29). Након оваквог постављања песничке позорнице, на вратима Чикине куће појављују се три незнанца. Гусар Црни Цон, „гласовити астроном“, Хари Гром и копач злата из Сијере Мадре представљени су као „типични ликови из авантуристичке литературе и филма“ (Љуштановић 2009: 164).<sup>279</sup> У овој сцени долази на тренутак до снижавања тона страве и грозне, па у начину њихових обраћања доминирају – у духу романтичарске ироније – комичне конструкције: „Ја сам гусар Црни Цон, / Пљачкам лађе с чоколадом / пођи са мном, чико с брадом...“; „У брдима брда има! Има брда у брдима!“ (Диклић 1963: 30, 31) и сл. У њиховим неразговорним и нонсенсним монолозима налик бунцању<sup>280</sup> Чика с брадом успева разазнати да сва тројица од њега траже чашу воде како би утолили жеђ. Овај мотив Љуштановић тумачи као одраз јунакове подсвести, односно као „психолошк[у] пројекциј[у] некаквих великих и посебних жеља Чике с брадом“ (164). Док се такав смисао сцене откључава у понорним нивоима текста, ова епизода по свом начину обликовања призива и познати мотив из усмене књижевности. Налик сценама из бајки „Баш челик“ или „Златна јабука и девет пауница“, пред јунаком се поставља задатак да утоли жеђ непознатом човеку да би, након карактеристичног поступка утројавања радње, уследио мотив трансформације човека у злокобно биће попут але. У „Чики с брадом“ нема разрешења у фолклорном кључу, али се пред јунаком отвара својеврсна провалија ирационалног. Чика с брадом се, понудивши трима странцима воду, уједно и отиснуо од света реалности у који ће се, тек на крају текста, разочаран и поражен сопственим илузијама, вратити. Песма се, дакле, окончава ишчезнућем три странца. Путовање Чике с брадом није ни започето, оставши само на жељи да се на било какав начин прекине једноличност свакодневице. У таквом завршетку, критика је препознавала мотив буђења, па би се у таквом кључу ноћни сусрет у дунавској махали схватио као сан (Љуштановић 2009: 165). Међутим, у целокупној поеми се ниједног тренутка не помиње нити падање у сан нити лирски наратор даје наговештај Чикиног сновиђења. Јунак се на крају налази напољу, поред чесме, у тренутку свитања. Будући да ни јунаку ни читаоцу нису доступни логички засновани аргументи којима би се необично искуство дало објаснити, чини се да текст „Чике с брадом“ пре нагиње класичном моделу фантастичне књижевности. Чика с брадом, као и читалац, остају запитани над неочекиваним

<sup>279</sup> У поемама, али и у целокупној поезији за децу XX и XXI века филмска уметност представља један од важних стваралачких извора. Утицај филма на српске ауторе за децу само је повремено и успутно дотицан у књижевној науци (О Вучу, в. Цуцић 1951; О Топићу в. рифковић 1957; О Радовићу в. Јаћимовић 2008: 59–69; О Диклићу в. Лукић 1985), а помнији увиди у сложени однос двеју уметности несумњиво би допринео свестранијем и целовитијем разумевању токова српске поезије за децу.

<sup>280</sup> У сваком од три неразговорна исказа доминира по једна реч: Црни Цон узвикује „Океани!“, Хари Гром „Оазе!“, а копач злата „Сиера Мадре!“ (Диклић 1963: 29–30). Диклић ће и у овој поеми посегнути за поступком резимирања нонсенсних стихова као и у „Плавој риби“. Нонсенсне исказе ће окупити на жанровском плану, сумирајући их у једној строфи, дајући јој тако бар призив логичке кохеренције.



и неодређеним исходом, налик завршецима Поових приповедака.<sup>281</sup> Тиме се Диклићево песничко дело ослања на фантастичне наративе Александра Вуча, али истовремено и удаљава, тестирајући жанровске границе нарације у стиху и ширећи простор њених поетских могућности.

### Јединство човека и природе – Гурије Стевана Раичковића

Посебно место у опусу Стевана Раичковића намењеном деци имају несвакидашњи књижевни портрети. Фасцинација разноликошћу људских живота и судбина постала је предметом целе песничке збирке, *Слике и прилике* (1978), и једне поеме, *Гурије* (1962).<sup>282</sup> Поема о аласу необичног имена дотиче се и других средишњих места Раичковићеве поезије: мотива реке, природе и тишине. Испевана на самом увиру песничке филозофије Стевана Раичковића, поема дозвољава – или пре *позива* – да се сагледа у свеукупности ауторовог књижевног деловања.

Међу Раичковићевим лирски обликованим аутобиографским записима налази се један посвећен „једном од *јаких* (можда и најинтензивнијих) доживљаја у [мом] животу“ који се „упорно и жилаво отима сваком описивању“ (Раичковић 2007: 146). У питању је давно дечачко искуство за време летњег распуста које помало асоцира на искуство блиско тиховању. Посматрање звезданог неба дечаку отвара поглед „ка унутра“. Аутор напомиње да се у том тренутку осећао „сићушним и изгубљеним пред овим треперавим амбисом – час недокучивим *смислом*, час опасним *хаосом*“, додајући потом да му се чини „да је то била моја прва *песма* коју сам – за разлику од свих оних каснијих које сам и написао – *доживео* апсолутно читавим својим бићем“ (147–148). Наведени одломак поседује нешто од атмосфере *Гурија*. Песник и његов књижевни јунак налазе се у различитим животним добима, фасцинирани су различитим призорима, али их једнако обузима исто осећање: и Гурије, као и Раичковић у кратком аутобиографском запису, свет појавности доживљавају у његовој свепрожимајућој пуноћи. И један и други прожети су необјашњивим „песничким“ доживљајем света који се не може вербално артикулисати. Гуријев поглед наликује погледу Раичковића-дечака: у таквом инфантилном доживљају света омогућено му је да – иако не пише, и није песник – свет осећа песнички.

У *Гурија* су се без сумње слили и други важни песнички афинитети Стевана Раичковића. У њој су важно место нашле две опсесивне песникове теме: река и, шире, природа. Раичковићеву фасцинацију мотивом реке најбоље одсликавају песме о Тиси, реци у којој је надахнуће проналазио и други значајни писац за децу, Гроздана Олујић. Временски распон између прве и последње песме о Тиси дужи је од педесет година.<sup>283</sup> За разлику од њих, испеваних са јаким аутобиографским предзнаком, Дунав у *Гурију* сасвим је деисторизован и урођен у ванвременски, готово митски доживљај света. Упркос овој разлици, Раичковићеве поетске текстове о рекама спаја јединствено осећање до којег боравак на реци доводи, те се „[г]отово [се] подразумева да место поред реке представља идиличну, али и прибежишну локацију“ (Кржић 2010: 211).

<sup>281</sup> Крај поеме не само да не доноси сцену буђења већ је и импрегниран неким од типичних мотива фантастичне литературе: непознати ликови нестају под првим зрацима зоре која је „потражила певце будне“ (Диклић 1963: 33).

<sup>282</sup> Друго и наредна издања поеме проширена су за осам певања, док стихови из првог издања нису претрпели никакве корекције аутора. Додавањем нових целина допуњен је књижевни портрет јунака и обogaћена је основна идејна равна текста, сходно чему ће у овом раду она и бити у фокусу тумачења.

<sup>283</sup> Прва је написана 1950. године, а последња је објављена у збирци *Фасцикла 1999/2000* 2004. године.

Гуријева свакодневица и стил живота у нераскидивој су вези са природом која га окружује, па се може рећи да идеја јединства човека и природе представља основно идејно изходниште поеме. Заметак ове идеје дат је већ у пролошком тексту поеме „Неколико речи о овој књизи“ (Раичковић 1987: 33–34). У невеликом уводу Раичковић развија тезу о „сличностима и наликовању“. Поступно образлагање започето је општепознатом тврдњом да „дете личи на оца или мајку“, да би након тога истакао наликовање супружника и, на крају, човека и простора. Фалдин, у поеми именован као Гурије, и сâм је „наличио истој оној риби коју је и најбоље ловио – кечиги!“ (34). У наредном исказу Раичковић ће обзнанити трачак својих аутопоетичких назора:

Ето, тако ми се овај стари алас за сва времена урезао у главу, као круна мојих размишљања: о сличностима које постоје у овом нашем свету, за који многи намргођено мисле да је само пун разлика (34).

Насупрот модерном осећању децентрираности појединца Раичковић противставља јунака чије је бивствовање у апсолутном синхронизитету са светом око себе. Песник не исписује животопис човека који се бори са собом, лутајући у простору и времену за неким видом себе-тражења. Сасвим супротно, поема *Гурије* не носи ништа од унутрашње конфликтности човека обузетог питањима смисла сопственог деловања и постојања. Раичковићев Гурије, просто, *живи*. Такву блажену смиреност он дугује и простору који му обезбеђује духовни мир, али и себи, јер је дозволио да се међу њима оствари поменуто „наликовање“.

Гуријев суживот са светом реке видљив је већ у његовом надимку, „краљ кечига“. Стапање са околином подразумева и прихватање њених законитости: „И старац тако / поштујућ закон и ред / плови на чамцу полако / све док не примети лед“ (53). Његова свакодневица заснована је на подмиривању личних потреба, а не жеља. Овде, међутим, није само реч о јунаковој скромности, већ о стилу живота заснованом на идентификацији са окружењем, што је видљиво и у односу према материјалном. Описујући Гуријеву колибу Раичковић истиче: „Та је колиба тако проста / И тако некако мала / Да у њој ни два госта / Не би стала“ (35). Њен изглед стопљен је са околином: „Кров: трска и слама. / Зидови: од облица и блата. / Са стране: два прозорска рама. / По средини: врата // А около свега тога: Ограда од прућа / И глога“ (35). Наведени стихови показују да је Гуријева кућа сасвим асимиллована са средином, сачињена од истих материјала, чиме се додатно наглашава веза са дунавским пејзажом. У Гуријевој кући, његовом дворишту, као и у начину живота, нема ништа страног речи и приобаљу.

Приближавање таквог начина бивствовања читаоцу остварено је и у занимљивој представи протока времена у поеми. Текст је готово у потпуности лишен временских одредница. Време не протиче ни споро, ни брзо, већ, као и Дунав – *само* протиче. У складу с тим, Раичковић је свесно избегао даљу партикулацију времена, задржавши само поделу на годишња доба, а такав доживљај времена нужно призива мисао о митском доживљају света. Тек на самом крају поеме приповедач ће навести: „Сам кад је: ћути, ћути / И дуго гледа у воду. // Тако му прођу минути. / Тако му и године оду“ (86). Међутим, ни овде није реч о модерном доживљају времена. Гурије не касни, не жури, нема жељу да заустави време, нити га обузима осећај пролазности. Наведени стихови пре упућују на релативизацију временских мера у атмосфери природе и уцеловљујуће тишине, а немо посматрање воде у директној је аналогiji са горенаведеним лирским записом о ненаписаној песми.

Наратор прати Гурија током једне године, описујући његово прилагођавање животу уз реку. Драгутин Огњановић у анализи ове поеме закључује да њена „сазнајна страна пружа мноштво података о животу на реци и поред ње, налик на робинзоновски живот“ (Огњановић 1997: 292). Ипак, чини се да је Раичковићев стих сасвим неоптерећен фактуалностима и тој врсти „сазнајне стране“. У приповедању се нигде не посвећује пажња детаљима па чак ни

занимљивим и необичним информацијама из света природе. Довољно је само погледати слику рибљег света. Духовито означеном као „завичај *Ха два о*“, рибљем свету додато је нешто од људског, па су његовим становницима приписане комичне одлике: рибе носе „угледна звања“, сом је „становник спор“, међу рибама се каже „глуп си ко греч“, а не сом итд. Следствено оваквим песничким сликама, *Гурију* би се тешко могла приписати и приближност „робинзоновском животу“. Као што је већ речено, Гурије се, за разлику од јунака Дефоовог романа, прилагођава природи јер Робинзон Крусо, са друге стране, *себи* потчињава дивље и неприступачно острво, у намери да га испуни њему блиским артефактима културе и тиме живот човеку цивилизације учини лакшим и подношљивијим.

Оваква, донекле комплексна идејна потка о „наликовању“ човека и природе није реализована кроз семантички густе и тешко проходне стихове о људској природи. Напротив, Раичковић јој у поеми приступа из другог угла. Целокупна фабула о Гурију посредована је инфантилном перспективом, па се може рећи да су позиција лирског приповедача и главног јунака тенденциозно усаглашене: наратор описује Гурија „његовим очима“. У Гуријевим поступцима, његовом маштању и уопштено схватању света доминира осећање ведрине и виталистичко осећање живота. Фасцинација Дунавом и његовим крајоликом наликује дететовој: она је вечна и незагасита, и одушевљава га изнова иако је свакодневно пред њим. Раичковићев лирски глас на фону је таквог доживљаја природе, понајвише уочљивог у стиховима певања „Шта је у води“.<sup>284</sup>

Такав избор наративне позиције омогућио је Раичковићу, поред усаглашавања перспектива, пријемчиво приповедање прожето доброћудним хумором и повременим карикатурално комичним сценама које не проистичу из ситуационе комике и динамичности приповедања, већ из духовитог проматрања њених јунака. У таквој концепцији несумњиво почива и поетичка особеност *Гурија*.

Иако је реч о поеми са тематском основицом блиској претходно проматраним поемама, *Гурије* је по много чему особен песнички експеримент.<sup>285</sup> У њој је, за разлику од Диклићевих и Тарталиних поема, у целости избегнута потреба да се наратив динамизује, било кроз инфантилну логореичност или узбудљиву пустиловну тематику. Имајући у виду особеност теме и јунака у њеном средишту, Раичковић гради свој песнички свет у стишаној и обузданој нарацији. Драгутин Огњановић оцењује да *Гурије* „има слабих ритмова и рима и у садржају више статику него динамику“ (Огњановић 1997: 292). Међутим, оно што Огњановић проглашава слабошћу управо је свесна песникова намера и једина могућност да се наративна динамика усклади са темом о којој се пева. Стихови *Гурија* на својеврстан начин опонашају јунаков живот на дунавској обали, његову мирну свакодневицу и поглед уперен ка протицању реке. Отуда проистиче и свестан избор „незанимљиве“ фабуле. Она се, чак и у својој проширеној варијанти, да свести на једну реченицу: лирски наратор описује свеукупни живот на Дунаву, укључив и биљни и животињски свет, а посебице живот дунавског аласа Гурија у току године, у којој повлашћено место имају два сусрета са шумаром и његовом женом, једанпут у гостима и други пут у Гуријевој колиби на приобаљу. Странице књиге мимо тога испуњавају приповедачева запажања и коментари о јунаковом стилу живота, а обликовани су у виду дијалогске форме приповедача и наратера.

Свестан особености одабране тематике, Раичковић посеже за алтернативним решењима у динамизовању радње. Имајући у виду свог претпостављеног читаоца, али и актуелна песничка решења тога времена, песник свет *Гурија* помера управо ка њему. Ослонивши се на песнички поступак актуализације позиције читаоца, Раичковић ће, попут Душана Радовића,

<sup>284</sup> „У Дунаву / у тој дугачкој води / Други је свет. / Он живи по воденој моди / Већ векова / сто / и / пет“ (Раичковић 1987: 48).

<sup>285</sup> Јован Љуштановић истиче да је Раичковићева улога „експериментатора и авангардисте“ већа и пресуднија у књижевности за децу него што јој се приписује (Љуштановић 2009: 289).

цео фабуларни ток пресецати приповедним коментарима и обраћањима претпостављеном читаоцу, али и обратно, наратор повремено „прекида“ лирског приповедача запиткивањима и упадицама. Друкчије речено, у простор поеме уведен је духовити дијалог између наратора и наратера.

А шта је иза колибе!  
– Шта је?  
– Шта је?  
Иза колибе: рит.  
Крај рита: шума (39).

Испада сунце као црвено јаје.  
– И још?  
– И још?  
Мислите на сунце?  
– Да!  
Сунце се после високо дигне  
И стоји на небу  
Тако (...) (39).

– У тој кући ко млеко  
Да ли станује неко?  
Можда ви мислите: нико!  
О станује још како  
И то њих неколико (41).

Исход оваквог приповедног модела подразумева поигравање са читаочевим хоризонтом очекивања, а у крајњој консеквенци и деструирање монолитности приповедног универзума. Оригиналан заокрет у току приповедања видљив је и у поступку нарушавања типичног уланчавања фабуле. Приповедни поступак увођења у радњу тако што се читалац најпре упознаје са јунаковим портретом овде бива померен на сâм крај поеме. У другој целини насловљеној „Ко је њен власник“ дата је кратка информација са циљем да зачуди и унесе збуњеност: „О томе – како изгледа / Сазнаћеш тек при крају. / Баш ми се нешто не да / Да га одмах сви знају“ (Раичковић 1987: 36). Одступање од класичног увода има задатак да побуди читаочево пажњу и уједно наговести атипичност целокупног дела.

Дестабилизовање света фикције на овај начин помера Раичковићевог *Гурија* корак ближе метафикционалној литератури. Тиме се објашњава само једна раван овог поступка. Увођењем овакве приповедне динамике постиже се још један, вероватно и далеко важнији ефекат. Увођење псеудодијалошког модела у директној је релацији са основним идејама поеме. Гурије није типичан књижевни јунак, свакако не у наивној књижевности. Путем њега Раичковић пласира једну, за модерног човека (и дете), сасвим несвакидашњу слику човека и природе. Ту искуствену удаљеност песник *Гурија* премошћава управо оваквим типом приповедања. Ако је у основи његовог песничког наума циљ да читалац – налик Раичковићу-дечаку загледао у звездано небо – *доживи* егзистенцијални мир јунака и схвати у невербалној, а опет „песничкој“ артикулацији сопственог бића, онда га сасвим извесно мора приближити њему и учинити приповедање таквим да и читалац сâм буде, барем фиктивно, укључен у њега. Наратив *Гурија* је тако обликован да у себи садржи премоснице које ће читаоца довести до песниковог разумевања природе. Пред њим се обзнањују два централна елемента у потпуној кохеренцији: Гурије и Дунав.

Напоследку, треба напоменути да је природа у *Гурију*, иако на трагу Раичковићеве поезије за одрасле, производ унеколико измењене песничке концепције. У његовој поезији за одрасле природа је „један релативно изгубљени рај, са којим се – посредством песме – можемо за тренутак идентификовати, најчешће по цену неодређене горчине и меланхолије“ (Лалић 1997: 215). У књижевности за децу пак, што поема *Гурије* недвосмислено потврђује, она то и остаје, али, обликована у инфантилној песничкој визури, бива лишена горчине и клонућа духа.

## Морнарски бедекер кроз машту – Друга страна ветра Мирослава Антића

Тематски комплекс у вези са пловидбом и чежњивим погледом ка воденим просторствима добија посебан песнички вид у поезији Мирослава Антића. Њихово присуство у песниковом опусу не зачуђује с обзиром на то да је својим метафоричким потенцијалом сасвим на трагу Антићевих доминантних тематских преокупација. Опсесивно враћање

мотивима маштања, слободе и трагања за смислом сопственог трајања учинило је да песник *Плавог чуперка* овим темама приступи на нешто другачији начин од својих претходника: као и код Диклића, Тартаље и других, постоји видно надахнуће темом пловидбе, али се начин стилизовања мења у смеру њене алегоризације.

Поема *Друга страна ветра* објављена је 1979. године, доста касније у односу на претходне текстове из овог поглавља, у тренутку када је Антић увелико признати (и, можда пре, познати) песник. У њеном залеђу се налазе песничке књиге којима је увелико завредио пажњу читалачке јавности, од којих су међу најзначајнијим *Плави чуперак* (1965), *Шашава књига* (1972) и *Гарави сокак* (1973).<sup>286</sup> Међу њима је, а закључно и са поемом *Друга страна ветра*, формирана чврста тематско-мотивска и поетичка веза. У том смислу, поема из 1979. године врхуни најпрепознатљивије теме и поступке Антићеве поезије за децу. Милан Пражић у поговору првог издања истиче да „[р]укопис поеме (...) на нов начин потврђује песникову трајну опседнутост питањима смисаоног човековог живота и одређења“ (Пражић 1979: 92). Универзалност тих питања је, као и у претходним збиркама, остварена на равни наивног доживљаја света, у којој Антић истрајно обликује своје дело, у чврстом уверењу да је то једини исправни, али и могући начин истинског спознања себе и света. *Друга страна ветра* непосредно се дотиче такве визуре. Јунакова иницијација у свет (правих) морнара у последњем певању се денунцира као повратак уназад: откриће правоверног начина живота почива у унутрашњем налогу бића које гласи да „треба поново бити дете“ (Антић 1979: 65). Ова основна идеја обликована је делимичним преузимањем елемената из пустоловне књижевности.

Поему сачињавају три певања: „Увод“, „Први део – О томе како сам прстигао брзину“, и „Други део – О томе како сам узјахао и само време“. Фабула *Друге стране ветра* испевана је у првом лицу: јунак поеме, осетивши тескобу испразног и бесциљног корачања кроз живот, одлучује да се отисне на морску пучину и од чувеног капетана сазна како да продре у тајне истинског морнарства. На том путу ће савладати умџе летења и, коначно, научити како се прстиже време. Овакав сиже поеме се читаоцу недвосмислено обзнањује у својој семантичкој двострукости, на шта указује и Пражићев поговор:

Уочљива су два паралелна нивоа у значењском ткиву поеме: први, који је атрактивна слика о чарима путовања на начин морнарског лутања и брођења по морима и океанима, и у којем има нескривене педагошке намере да се дијалектика живота протумачи начелом кретања и немировања; и други, који под пловидбом разуме метафоричну и симболичну идеју лутања ради себе-тражења и себе-проналажења (Пражић 1979: 92).

Срећно одабран мотив поморске авантуре Антићу је дозволио да у везу са њим доведе неке од универзалних, али и њему блиских симбола. Идеја слободе обликована је путем мотива летења, имагинације и потраге за смислом мотивом звездā, а потраге за идентитетом кроз опште место Антићеве уметничке имагинације – топос путовања.

Уводни део поеме упознаје читаоца са јунаком и његовим амбицијама, али тако да му се предочава као „морнарски“ манифест. Лирски наратор општепознатом схватању морнара супротставља сопствено: за њега, „морнари се, у ствари, не рађају“, они „постају од своје маште најзлатније. / Сами се од себе себи догађају, / сваки пут чудније... невероватније...“ (Антић 1979: 9). Овако конципираном експозицијом у мотиву морнара већ се на почетку остварује његово поетско „пресељење“ у метафоричку раван, чиме је уједно наговештена алегориска димензија текста.<sup>287</sup> Морнар се постепено обзнањује као метафора сањара и

<sup>286</sup> Упоредо са овим песничким књигама Антић објављује, додуше у атмосфери знатно стишаније књижевнокритичке рецепције, и дела намењена одраслима. Међу њима са налази и неколико поема: *Рождество твоје*, *Војводина*, *Псовке нежности*. Као и у случају других песника, поеме намењене одраслима остале су ван интерпретативног видокруга овог рада.

<sup>287</sup> Милан Пражић примећује да овакав обликотворни модус, иако из сасвим различитог поетичког исходишта, примењује и Александар Вучо у поеми *Мамак и по хоћу да будем* (Пражић 1979: 93).

загледаника у себе, у чијем је средишту мисао о мору. Отуда и море бива пресељено из физичке у психолошку раван: море није „само вода“, већ „огромна људска слобода“ (...) „када човек у себи нађе / мудрост како се будан сања / и кад су дани слани и суви“ (8–9). Повлашћена позиција овог мотива у тексту сумирана је строфом у којој је дат у антропоморфној слици. Лирски наратор истиче да је „море најмилије дете свемира. / Звезде га као клинца пазе / и љубе га у бистро око, / и мазе, / и милују му коврџе зелене / и у светлост га умотавају / и мењају му од ветра пелене / кад крену у зору да спавају“ (10).

Карактер манифеста уводу обезбеђује и специфичан тон и начин обраћања. Приповедач износи своје погледе на свет и поставља се као преносилац неког вишег, готово недоступног сазнања о животу. Он је тако и синтаксички обликован: на трагу највећег броја Антићевих текстова за децу, приповедање је остварено у другом лицу. Као и у песмама из, рецимо, *Плавог чуперка*, Антић подешава релацију између лирског наратора и читаоца тако да створи илузију блискости и непосредности. Упркос томе, у овом Антићевом делу може се препознати нешто директнија тежња да се исказане етичке вредности усвоје. Разлог оваквог, за Антића неконвенционалног, манира могао би се објаснити самим избором јунака. Појачано учешће „нескривене педагошке намере“ не значи и пуни повратак традиционалном моделу певања јер јунак, иако није дете, приповеда из привилеговане позиције наивности коју дели са млађим читаоцем. Управо стога стихови *Друге стране ветра* немају призивок класичног педагогизма изреченог из позиције одраслог ауторитета, већ више из угла равноправног, по разумевању света блиског појединца. Ова врста неусиљене саветодавности приметна је и у песми „Плава звезда“, са којом поема *Друга страна ветра* дели неколико смисаоних премиса. Посматрани упоредо, текстови показују изразиту поетичку блискост:

Можда и не знаш:  
сви на свет дођу  
са неком звездом што је пала.  
Море је опна кроз коју прођу  
на другу страну огледала.

Шта чекаш?  
Шта гњавиш?  
Шта метиљавиш?  
Продај шта имаш и купи врећу.  
Натрпај у њу сву своју срећу  
(Антић 1979: 13–15).

Иза шума, иза гора, иза река, иза мора,  
жбуња, трава,  
опет ноћас тебе чека чудна нека звезда плава,  
звезда права.

Чак и ако не верујеш,  
пробај тога да се сетиш,  
кад зажмуриш и кад заспиш, ти покушај да је  
чујеш,  
да одлетиш,  
да је стигнеш и ухватиш и сачуваш кад се  
вратиш (Антић 1975: 51).

Стих поеме, као и у „Плавој звезди“, интерполиран је низом питања упућених читаоцу. С обзиром на то да је пустоловни проседе дат у својим најосновнијим цртама – у њему нема узбудљивих епизода, несвакидашњих сусрета и егзотичних простора – Антић се опредељује за динамизовање фабуле путем интензивнијег укључивања позиције читаоца. Песник *Друге стране ветра* уједно тиме интериоризује авантуру и већ у уводном делу наговештава читаоцу да је реч о једној посебној пустоловини односно *авантури духа*. Поунутрашњивање радње доводи и до исповедног тона поеме, стилизованог тако да не буде сентименталан и меланхоличан, већ духовит и, на моменте, чак и пародичан. У две целине, на крају уводног и трећег певања, Антић ће посегнути за пародирањем романтичарске исповедне лирике. У стиховима: „О, море сурово! / О, небо плаво! / О, моја чворновата морнарска главо! / Много ме пута ветар шаљио, много сам горких бура искапио, али бар сам се и сунца напио!“ (Антић 1979: 24) препознаје се алузија на Јакшићеву песму „Поноћ“.<sup>288</sup> У срцу ове хуморно

<sup>288</sup> „О душе! О мила сени! / О мајко моја! О, благо мени! / Много је дана, много година, / Много је горких било истина; / Много ми пута дрхташе груди, / Много ми срца цепаше људи, / Много сам кајо, много грешио / И хладном смрћу себе тешио“ (Јакшић 1961: 50).

интониране аналогije налази се мотив самоће који је у Антићевој поеми опозитан романтичарском схватању: песник му атрибуира превасходно позитивна значења и схвата га као извор креативне снаге, односно као свесно изабрано и прижељкивано душевно стање које отвара пут ка дубљем понирању у себе.<sup>289</sup> Песник за истинског морнара казује да „[о]н много воли да самује. // Он само трепне и – кад год хоће / створи парченце дивне самоће“ (22).

Други, а већим делом и трећи део поеме испеван је ретроспективно. Лирски наратор приповеда о свом учењу морнарског разумевања света. Подељеност на две целине условљена је двама кључним „лекцијама“ које је приповедач морао научити: како престићи брзину и како узјачати време. Фигура ментора поверена је старом капетану. Као и у случају морнара, и лику капетана су приписане атипичне карактеристике. У кратком опису приметно је несагласје између његовог спољашњег и унутрашњег портрета. Наспрам очекиване незграпне корпулентности капетана („Плећа му као врата ормана. / Шаке му као два буздована“) уведен је опис његове нежне и благонаклоне нарави („А душа пилећа, / душа мека / као од хлеба и од млека“).<sup>290</sup> Мимо тога, Антић у лик капетана усађује и црту наивног односа према свету, која му уједно и обезбеђује статус ментора: „Ја нисам обичан капетан лађе, / Ја морем пловим да себе нађем. / Ја морем пловим и себе ловим. // Ја сам радознао / да дознам све што нисам дознао“ (34). У наредним стиховима првог певања Антић се овлашно дотиче једне од њему најважнијих тема. Премда у целокупној поеми не постоји директно истакнута социјална димензија, у њима се опажа песникова намера да укаже на друштвене последице такве *другачијости*. Лирски субјект, као и његов капетан припадају једном несвакидашњем свету. Наспрам њих, Антић само површно и без пуног ангажовања поставља друге морнаре. За лирског приповедача „[м]орнари су тупави. / Много су глупави. / По лицу им се развлачи досада“ (33), док су он сâм и њихов капетан у њиховим очима перципирани као особењаци. И лирски јунак за свог капетана каже: „Шта све нисам научио од те дивне луде“ (36). Наведени стих показује да се капетану приписује статус „луде“, али да је сâм јунак прихватио такву друштвену квалификацију. Са друге стране, атрибуирањем придева „диван“ показује се да је у приповедачевој свести он прихваћен, насупрот оцени околине, као позитивна вредност коју ће и сам пригрлити. Тиме се овај аспект *Друге стране ветра* доводи у везу са другим Антићевим делима која деле истоветан мотив маргинализованог и несхваћеног појединца.<sup>291</sup> Мотив луде спроведен је и у наредним стиховима поеме. Најуочљивији пример огледа се у једној од капетанових лекција: лирски наратор добија задатак да научи „како се хода на рукама“ (46). Смисао овог умења може се разумети као усвајање изокренуте, онеобичене перспективе. Овладавање оваквом визуром омогућава јунаку да свет доживи мимо устаљеног поретка и друштвених конвенција и уједно отвори пут ка последњим двома, најважнијим, лекцијама: летењу и кроћењу времена. Учење технике летења јунака, парадоксално, води ка незнању. Рекавши за себе „ја сам вам последња незналица“ лирски наратор не дискредитује свој пут учења већ, напротив, у незнању види његову циљну тачку. Наредни стихови потврђују позитивну конотираност мотива незнања, јер из њега проистичу небројена питања: „И сам се питам: / шта је то вода? // Шта је то ваздух? / Шта је то тврдо? / Шта није чудо? / И шта је чудо?“ (49). Усвајање незнања следствено томе представља пут ка апсолутној радозналости, односно запитаности о човеку и свету какву деле само филозофи и – деца. Тиме се већ у првој

<sup>289</sup> „Сад и схватам како се хоће, / како се жели, / како се може / и у самоћу и ван самоће / даље од своје тесне коже“ (Антић 1979: 24).

<sup>290</sup> Овакво несагласје призива и поступак рушења стереотипних представа у поезији других савремених песника, попут Душана Радовића, који у песми „Замислите“ посеже за сличним ефектом у сликању разбојника Кађе.

<sup>291</sup> Мотив клоуна или луде присутан је у поеми *Псовке нежности*. Субјект поеме демаскира друштвене баналности, стављајући на себе кринку лудости. Неретко лишен социјалних вештина, без пијетета према друштвеним церемонијалима и општеприхваћеним нормама, клоун/луда у Антићевој поезији допушта дезинхибиране, па и бестидне и blasphemичне закључке о свету у ком обитава. Такође, она је песнички израз и/ли маска слободног духа, неконвенционалног мислиоца чији пример охрабрује друге да свет сагледају на нове и несвакидашње начине.

лекцији будућег морнара назире и последња, а то је да се крај „себе-тражења“ налази у (поновном) открићу детета у себи као „наличј[у] свему што знамо“ (62).

На трагу већине својих песничких остварења, Мирослав Антић у *Другој страни ветра* настоји да конкретизује апстрактно. Ова тенденција опредмећивања мисаоне димензије дела понајбоље се види у овим двама мотивима. Поринуће у себе, у свет маште Антић слика као јунаково оспособљавање за лет. У појединим стиховима песник посеже за формулативним песничким решењима, снижавајући аутентичну експресивност поеме. Такав је случај са мотивом крила: наратор временом овладава техником летења да би на крају добио и крила, у чему се уочава песничково видно ослањање на колоквијалну фразеологију и блиске варијетете о „крилима маште“. У вези са овим мотивом може се указати и на један могући литерарни подстицај. Приповетка *Галеб Џонатан Ливингстон* Ричарда Баха и Антићева *Друга страна ветра* деле неколико заједничких уметничких места. Иако је реч о, у жанровском смислу, различитим модалитетима, два дела ближи алегоријски уобличена фабула о јунаковој потрази за аутентичношћу, израженом кроз мотив летења. Милан Пражић у овој релацији види резултат „чисте естетске коинциденције“, међутим, приближан тренутак објављивања (Бахова приповетка објављена је у Југославији први пут 1973. године) изискује већу интерпретативну позорност. Постоји видна подударност у начину на који је приказан јунаков положај у друштвеној средини. И Џонатан Ливингстон и морнар деле своју припадност са другим члановима исте социјалне групе (јато, морнарска посада), али не и поглед на свет. Јунаци се понашају атипично у односу на остале чланове заједнице: Џонатан Ливингстон у летењу види једну вишу егзистенцијалну вредност, као и морнар *Друге стране ветра*. Премда је тема конфликта између појединца и заједнице једна од стожерних у Баховој приповеци, она се, као што је речено, назире и код Антића. Док је Бах овој теми много посвећенији, указавши и на породичне релације у фамилији Ливингстон, Антић фокус помера ка појединцу и његовој личној унутрашњој авантури. С друге стране, у оба дела знатна пажња је посвећена јунаковом учењу о себи које коначно води ка самооткрићу, оствареном кроз – поново обострано присутан – мотив брзине. Наведене релације упућују на тематску припадност Антићеве поеме једном, у наивној литератури, популарном књижевном типу. Без обзира на то да ли је реч о „естетској коинциденцији“ или не, оне указују на уметничко биће *Друге стране ветра*, и смештају је на ону стваралачку линију која тематизује алегоријски посредовану потрагу за аутентичношћу, било да се она налази у свету одраслих или деце, односно стваралачкој линији којој припадају *Галеб Џонатан Ливингстон*, *Мали Принц* Антоана де Сент Егзиперија и др.

За јунака *Друге стране ветра* пустоловина „себе-тражења“ окончана је овладавањем умења „јахања времена“. Употребљена глаголска именица „јахање“ у овој синтагми призива низ асоцијативних значења на чијем је извору иста мисао: укротити, овладати, припитомити, зауздати време. Последња лекција неименованом морнару откривена је у спознаји могућности повратка уназад. То сазнање долази самостално, без помоћи капетана који је претходно „изветрио“. Упитавши се „[з]ашто се не бих унатраг вратио?“ наратор поеме се враћа детету у себи. За разлику од Ћопићевог носталгично-меланхоличног повратка у детињство, Антић пропагира један другачији вид. Реч је о духовном повратку онтологији детињства.

### **Пловидбе жанровским ушћем – Гусарска дружина Гвида Тартаље и Два ровињска капетана Драгана Лукића и Николе Дреновца**

Популарност тематско-мотивског комплекса у вези са поморским пустоловинама манифестује се у свим жанровским модалитетима књижевности за децу друге половине XX века. Узевши замах својеврсног уметничког тренда, авантуристички наратив о морнарима и гусарима је тако проналазио своје место и у лирској поезији за децу. Међутим, природа таквог тематског склопа истовремено је допринела дестабилизовању класичног поетског ткива песме.



Певати о темама путовања, морепловства и пиратских искустава нужно изискује да се о њима мора и – приповедати. Резултат импрегнирања поетског текста оваквим тематско-мотивским јединицама изразитог приповедног потенцијала довела је до стварања хибридних и морфолошки мешовитих књижевногенолошких ентитета. Сходно томе, међу поетским остварењима послератног периода јављају се и она која оличавају тензиčnost између чисто лирског и приповедног, учинивши да својим морфолошким склопом не припадају ниједном скупу на начин који подразумева класична књижевна генологија.

У светлу прототипског приступа жанру, крутост таквог модела превазиђена је увођењем градијентности међу генолошким објектима, односно степена прототипичности. Таква визура смешта овакве поетске текстове на периферију прототипског модела. Но, предности имплементације оваквог методолошког приступа не почивају само у чињеници да дела попут ових постану *генолошки видљива*. Усвајањем таквог теоријско-методолошког оквира пред тумачем се указују поетичке, културноисторијске, друштвене, па и политичке струне које детерминишу одређено генолошко решење. У разлучивању мноштва ових утицаја једнак интерпретативни потенцијал имају сви генолошки објекти унутар једног жанровског скупа. Премда у овом поглављу није реч о репрезентативним члановима, она упркос томе показују – можда и боље од централних типова поеме – смерове и интензитет поетичких и жанровских померања унутар српске књижевности за децу.

*Два ровињска капетана* Николе Дреновца и Драгана Лукића и *Гусарска дружина* Гвида Тартаље илуструју резултат овог књижевног феномена. Својим морфолошким карактеристикама, обе књиге припадају самој ивици жанровских скупова. Поетска замисао *Гусарске дружине* ближа је песничком циклусу/збирци: текстови унутар ње имају већу аутономију него „класична“ певања унутар поеме, читање гусарских авантура не захтева линеарно читање, а рудиментарна фабуларност текста видно је парцелизована. Истовремено, у окриље поеме *Гусарску дружину* „враћа“ неколико жанровских маркера, попут обједињујуће временско-просторне концепције, крхког, али видљивог каузалитета међу целинама и доследне ауторове намере да прикаже карактерну прогресију књижевних јунака. Са друге стране, песничку књигу *Два ровињска капетана* одликује упадљива жанровска полиморфност, јер се унутар њених корица налазе текстови различитих морфолошких настојања: од изразито кратких лирских крокија до дужих нарација у стиху.

Песничка књига *Два ровињска капетана* настала је у коауторству Драгана Лукића и Николе Дреновца, у којој заједничку тематску окосницу представља надахнутост приобаљем Ровиња.<sup>292</sup> У уводним стиховима збирке, у функцији њеног мота аутори се идентификују са морнарима. Самопрогласивши се за својеврсне „песничке капетане“ („нашој деци добро знана“), аутори збирку представљају метафором брода: „брод од смеха и радости / ова књига брод је тај / отвори је, па читај!“ (Дреновац, Лукић 1988: 15). Међу текстовима различите жанровске провенијенције већим уметничким дометом истичу се дужи, наративни поетски текстови. Лукићева поема „Оток Катарина“ пронашла је своје место и у *Антологији српске поеме за децу* Слободана Ж. Марковића. Оригиналан приступ поморским темама огледа се у Лукићевом поигравању са сентиментално-романтичним наративом о заносној лепотици и њеним удварачима, па је у „Отоку Катарини“ улога заводнице додељена антропоморфно обликованом острвцу – стварном ненасељеном отоку у Јадрану, недалеко од Ровиња – које вековима опседа срца и умове морепловаца, капетана, па и царева и античких богова. Лукић хотимично уноси сентиментални дискурс („лепа госпа Катарина“) да би га потом пародијски деструирао (Катаринино срце коначно осваја један пијани барба „запуштене браде“). Мимо тога, Лукић спорадично уводи и историјску димензију поеме: дотичући се Катарининог

<sup>292</sup> Песничка књига подељена је на два дела: први исписује Лукић, а други Дреновац, а необичност издавачког решења огледа се у томе да се оба дела читају од предње, односно задње корице ка средини.

бивствовања кроз векове, субјект напомиње да је била и предмет „пожуде“ многих владара: „од Минхена па до Беча / имала је триста теча / пет царева и три краља“ (18).

Тартаљина *Гусарска дружина* ослања се на мотив дечје дружине, чија фреквентност у домену наивне књижевности дозвољава да се текстови обликовани око њега посматрају као својеврстан тематски подскуп. Његова распрострањеност, како у прозним, тако и у лирским текстовима, довела је до формирања препознатљивог модуса књижевног обликовања дечје дружине: од избора јунака комплементарних особина и њихових односа усклађених са психологијом вршњачких група, преко иницијацијских ритуала, увођења повлашћеног уточишног простора ван света одраслих, до мотива удруживања зарад постизања заједничког циља и др. (в. Милинковић 2014б). *Гусарска дружина*, међутим, не представља такво дело. Тартаља не следи доминантни образац уобличења дечје дружине, већ му приступа са карикатурално-пародичне дистанце, па се у односу на устаљени модел обзнањује као његово духовито наличје. Дружину Тартаљине поеме сачињава скупина необичних пирата који, махом бесциљно лутајући морским површинама у потрази за ратним пленом, западају у низ комичних ситуација. Наративни фокус претежно је усмерен на истицање њиховог несвакидашњег карактера, па је највећи број епизода посвећен ситуацијама у којима се оне испољавају: гусарске свађе, полагање гусарског „испита“, давање новинског интервјуа итд. Исписивање такве пародичне слике гусарске посаде производи изразит смеховни ефекат, који уједно представља и основно поетичко исходиште поеме.

Тартаља тражи од претпостављеног читаоца да у авантурама необичних гусара *препозна* тематске маркере из литерарних дела о дечјој дружини, али, будући да су обликовани инверзно, односно у несагласју са традиционалном сликом дружине, читање поеме постаје духовита игра *препознавања разлика* међу њима. Управо њена ишчашеност у односу на препознатљиве наративе о вршњачким групама креира хуморни ефекат. Гусари су изразито пародирани. Ономастичка решења – настала очевидно на фону Радовићевих и, раније, Вучових дела – потцртавају атипичност јунака. Њихов вођа је Бесна Штука, а међу осталим члановима посаде су и Касна Ура, Масна Пита, Морска Врана, Бела Рада, Црни Паја, Мудри Чова и др.<sup>293</sup> Најпре, Тартаља у своје јунаке утискује инфантилну црту: они се, сасвим парадоксално, боје воде (Масна Пита), воле да једу слаткише (сто бисквита / умаче у млеко слатко“), не воле да се купају, не воле рано да устају (Касна Ура) итд. Ни њихове особине нису, што представља типичну црту мотива дружине, комплементарне: капетан брода током свих епизода безуспешно покушава да у дружину уведе ред и дисциплину („Гусарево буђење“). Разлог његовог неуспеха почива и на томе што ни он сâм не поседује типичне одлике вође, као што је то случај са Ђођом из Вучових *Подвига*, Јованчетом из *Орлова рано лете* Бранка Ћопића и другим делима ове тематике. И други аспекти овог мотива дати су у пародијском кључу. Насупрот уобичајеном поступку увођења чланова у дружину, где се од будућих сабораца очекује да одлучно и са храброшћу прихвате иницијацијски задатак и тиме завреде своје место у њој, у *Гусарској дружини* је тај захтев намерно банализован. У целини „Гусарски испит“ постављена су три задатка од изузетне тежине за будуће чланове посаде: у првом морају да добију батине<sup>294</sup> („двадесет пет по туру“), у другом да покажу „издржљивост свог стомака“, а у трећем да ускоче у каду ледене воде и тиме покажу „издржљивост сваког дела / свога тела“ (Тартаља 1995: 127–128).

<sup>293</sup> Литерарна веза са Вучовим и Радовићевим делима видљива је на семантичком плану. Избор појединих имена, нпр. Беле Раде призива сасвим супротне карактеристике од очекиваних, и сасвим је на трагу, рецимо, Вучових часних сестара из *Подвига* (Бигамија, Ананија и др.).

<sup>294</sup> Мотив казне у поеми додатно приближава ликове гусара дечјем свету. У целини „Гусари и рад“ лирски приповедач описује „васпитне“ методе Бесног Штуке: „али кад је нешто хитно / хоће, богме, и да бије, / мада добро зна да није / то – васпитно...“ (140). Дакле, мимо инфантилизоване слике гусара, Тартаља индиректно, на духовит начин полемише са традиционалним моделима васпитања и, у контексту књижевног стваралаштва, педагошким импликацијама поезије за децу.

И други аспекти у вези са овом тематиком бивају пародијски изокренути. У деловању гусара не постоји никакав виши заједнички циљ, већ су им подухвати расплинути на неколицину мањих пиратских „подвига“. Овакво концепцијско решење у пресудној мери је детерминисало и морфолошки карактер *Гусарске дружине*: будући да не постоји јединствен, надређени смисао њиховог удруживања, нарација поеме бива разједињена. У таквом децентрираном наративном ткиву певања из *Гусарске дружине* понајвише наликују дигресивним епизодама и опсежним ретардацијама основног фабуларног тока којег, заправо, у класичном смислу и нема. Као и у случају Диклићевог „Плавог кита“, основна наративна линија остаје у засенку неспутане и инфантилном духу блиске распричаности.

Други слој пародичности *Гусарске дружине* опажа се у хуморној концепцији гусарских подвига. Стереотипне представе о морским разбојницима бивају драстично преобликоване у Тартаљином делу. Најпре, слика неустрашивих и смелих гусара замењена је групом лењих, незаинтересованих и плашљивих појединаца. Овакав несклад изневерава хоризонт очекивања, а читалац у ликовима пирата назире дечју природу. Инфантилизација гусарске дружине појачава се увођењем малих наративних епизода у којима се описују њихови „подвизи“: очекивано разбојништво одметника замењено је атипичном простодушношћу дружине, а ратни плен постају сандуци са дечјим играчкама и слаткиши („Гусарска забуна“). Тартаљино смехотворно деструирање гусара експоненцијално расте сваким наредним певањем да би, поткрај поеме, оно досегло свој врхунац: Грдна Мука, кормилар брода „Силна бура“, пати од – морске болести. Тиме се гусари напослетку пред читаоцем обзнањују као потпуно наличје устаљене представе о пиратима, поставши својеврсним анти-гусарским јунацима.

У завршетку Тартаљине *Гусарске дружине* наслућује се и блага сатиричност. Крај њихове гусарске каријере доноси неочекиван заокрет јер Тартаља враћа фабулу у савремени тренутак. Пирати бивају пензионисани, а лирски приповедач им у последњем певању додељује друштвене улоге: Бесна Штука „у Заводу губи дане“, а Масна Пита постаје чувар у студентској мензи. Оваква социјална неприлагођеност и неснађеност гусара, иако хуморно интонирана, има и призив друштвеног коментара, будући да пензионисаним гусарима предстоји интегрисање у друштво за које нису квалификовани.

По свом начину обликовања, *Гусарска дружина* представља свезу два честа и популарна тематско-мотивска исходишта дечје литературе: приповести о дечјим дружинама и о поморским авантурама гусара. Укрстивши их, Тартаља у *Гусарској дружини* предочава духовите договорштине инфантилизоване гусарске дружине. Сходно томе, може се рећи да његова дружина није дечја, али је *детиња*.

## Поемска трилогија Добрице Ерића

У једној од рецензија Ерићеве поезије за децу, Душан Радовић ће три његове поеме – *Вашар у Тополи* (1966), *Торта на пет спратова* (1973) и *Долина сунцокрета* (1978) – назвати „песничком трилогијом“ (у: Ерић 1995в: 151), а Драгутин Огњановић ће их у књизи *Дечје доба* означити као „поемску трилогију“. Реч је о трима текстовима који, настали у распону од дванаест година, недвосмислено творе поетичку целину. Та повезаност је превасходно жанровско-поетичка, али и стилска, и донекле тематско-мотивска.

Ерићева поемска трилогија заснована је на низу комплементарних тема и мотива амблематичних за његово песништво у целини: завичајни простор, инсистирање на стварној топографији, сеоски амбијент, јединство природе и човека, као и акцентовање иманентног инфантилног духа на ком почива. Такође, редослед њиховог објављивања показује и извесну каузалност на тематско-мотивском плану. Иако не захтевају потпуну условљеност у редоследу читања, међу дечјим ликовима и темама које су у вези са њима постоји извесна прогресија – ка изласку из детињства – па се тако у *Вашару у Тополи* дечак Жика појављује као јунак са типичним дечјим симпатијама према девојчици Цули, потом се у *Торти на пет спратова* кроз карикатурално-хумористичну лирску нарацију говори о јунаковој женидиби, да би се последњом поемом тематизовао коначни излазак из детињства, и то кроз симболички обред иницијације – служењем војног рока. Иако се могу читати и засебно, поменуте поеме упућују на промишљену ауторску концепцију чији је циљ да опише неке од кључних аспеката детињства и одрастања у превасходно сеоској средини. Да наведене поеме припадају истом поетском универзуму, показује још један текстуални поступак. Упркос томе што се главни јунаци смеђују из поеме у поему, Ерићеве поеме прате исте ликове. Песниково настојање да ликове прикаже у оквиру истог песничког света огледа се у померању фокуса нарације са једног јунака на другог, па ће главни јунаци из једне постати споредни у другој поеми. Овај поступак уланчавања, присутан у српској поеми још од Александра Вуча,<sup>295</sup> уочљив је у *Долини сунцокрета* – међу дечацима-регрутима се налазе и Сима и Жика, главни јунаци претходних поема. Овај поступак „уланчавања“ поетских светова посредством увођења истих јунака, као што је истакнуто, приметан је у Ћопићевом опусу, па у том смислу Добрица Ерић тежи произвођењу блиских ефеката. Додатно, инкорпорацијом ликова из пређашњих поема у последњу из Ерићеве „поемске трилогије“ остварује се дубља кохеренција међу њима и обједињује се слика детињства која претендује да прикаже различите етапе у сазревању јунака од најранијег периода, преко ступања у адолесценцију и, коначно, у свет одраслих.

*Вашар у Тополи*<sup>296</sup> почива на репрезентативним обележјима његове песничке поетике и донекле антиципира наредне поеме из трилогије; ипак, у погледу сижејне организације, реч је о специфичном обликотворном моделу. Иако је већ речено да се лик Жике у *Вашару у Тополи* позиционира као главни јунак, примећује се да су поред њега у тексту скоро једнако заступљени и други ликови, попут Ике, Бране, бабе Даре и других. Са једнаким правом би се могло рећи да је централна фигура поеме *сам вашар*. Маркиран већ у наслову, вашар у Тополи представља више од хронотопа, јер песник настоји да кроз лепезу необичних ликова

<sup>295</sup> Примера ради, у *Подвизима дружине „Пет петлића“*, у последњем певању јављају се јунаци из претходне Вучове поеме, па су са дечацима и девојчицом Миром ту и ликови из *Сна и јаве храброг Коче*.

<sup>296</sup> Прва Ерићева поема је узгред и врло индикативан пример ауторовог односа према својим песничким остварењима. Склоност ка накнадним изменама у наредним издањима честа је појава у стваралаштву Добрице Ерића, а *Вашар у Тополи* то понајбоље показује. Сходно томе, пажња ће бити посвећена првим, али и каснијим издањима Ерићевих поема, са нарочитим освртом на оне измене које су битно утицале на поетичку концепцију, али и друге последице (рецепцијске, идеолошке и др.) по њихово разумевање.

различитог узраста, амбиција и погледа на живот представи многоликост и јединственост вашарске атмосфере. Лик дечака Жике, иако се спорадично јавља и у средишњим деловима поеме, доминира на ободима текста и тиме уоквирује инфантилни дух који превладава над текстом и чини га привлачним свој „деци од три до сто три године“.

Уводно певање *Вашара у Тополи*<sup>297</sup> под називом „Главне вашарције“ има функцију експозиције и подсећа на стихован списак улога на почетку драмског текста. Сваком од јунака дат је простор са циљем да се њихов однос према вашару јасније осветли, а разлог доласка и поступци додатно мотивишу. С обзиром на то да се помињу у уводу поеме, читалац рачуна на његову семантичку прегнантност и појачану информативност: дечак Жика, деда Дића, баба Дара, Ика и Брана наводе разлоге свог доласка на вашар и суптилно наговештавају начине свог учешћа у поеми. На самом крају овог – у каснијим издањима дописаног поглавља – јавља се и лик фотографа, Јоце Шкљоце, чији искази као да прикривају аутопоетички коментар самог песника. *Вашар у Тополи* представља једну песнички стилизовану фотографију која „мало стаје, а дуго траје“. Ерићева поема настаје у дубокој спреси са стварном топографијом и тренутком на који се аутор експлицитно позива – таква, поетизована слика вашара има задатак да, попут Јоцине фотографије, пружи „осмех чедан / за будуће нараштаје“ (Ерић 1995а: 10).

Добрица Ерић свесно бира јунаке различитог узраста, аспирација и социјалног статуса како би истакао кључну особину вашарске атмосфере – потирање социјалних, старосних, биолошких, па и етичких граница, карактеристичним за *карневалски* однос према свету и животу. Након уводног поглавља, Ерић приказује како се народ „улива“ у Тополу.<sup>298</sup> Фабуларни токови прате ликове приликом њиховог доласка, а потом се групишу у оквиру истог хронотопа. Будући да централно место поеме заузима сам вашар, представљен кроз визуре различитих јунака, Ерић у поетско ткиво инкорпорира коментаре, упадице, запажања и повике других посетилаца и тако креира особену *полифоничну стиховану нарацију*. Аутентичан вашарски штимунг постигнут је непосредним говором анонимних пролазника који ослушкују и коментаришу поступке и исказе главних јунака – социјалне границе се потиру, устаљени облици понашања су суспендовани па се у тексту неретко налазе и хумористички обликоване упадице и суптилни ласцивни коментари. Следствено таквој песничкој замисли, *Вашар у Тополи* се чита као одраз живог, аутентичног вашарског амбијента у ком се преплићу, пресецају и надјачавају разнолики гласови. Интерполацијом основне наративне линије певања гласовима пролазника ствара се и реалистичан ефекат вашарске буке и вреве, у ком се саговорници надјачавају или чак бивају прекинути упадицама других пролазника. Додатно, оваквим поетским вишегласјем постиже се и карактерно, социјално и менталитетско разноличје песничког простора. То би свакако могао бити и један од разлога каснијих ауторових интервенција. Наредна издања *Вашара у Тополи* обogaћена су новим ликовима. Вашарским музичарима посвећено је цело ново певање („Чета Мике Хармонике“), тема дечјих симпатија је додатно проширена певањем које описује сусрет Жике и Циле („Два слова“), а као својеврсни паралелизам том певању знатно је проширен и измењен део под насловом „У шатри *Код лепе Дане*“, у ком је комично приказан сусрет Бране и Даре.

Ерићева прва поема је у наредним издањима добила још једну новину. За разлику од издања из 1966. године, у каснијим верзијама текста наћи ће се велики број инкорпорираних

<sup>297</sup> У првом издању поеме из 1966. године поменуто поглавље не постоји (уп. Ерић 1966, 1995). Накнадно додато певање не утиче на значењски слој текста, али уноси својеврсну поступност у представљању ликова и додатно мотивише њихове поступке.

<sup>298</sup> Нарочито је занимљиво стилско решење којим аутор представља вашарску еуфорију. Инсистирајући на акватичкој метафорици, Ерић као да потцртава обнављајућу и катарзичну природу вашара: народ долази у Тополу као да „куља у варош шарена река“, атмосфера је „као да ће плусак“ итд. (Ерић 1995а: 14). Символ воде се у архајским културама доживљавао као „сабирно место свих могућности постојања“ (Елијаде 2015: 195), па се одјек тога несумњиво може наслутити и у Ерићевој поетској представи вашара у Тополи – он је обједињујући простор за све придошлице јер потиरे разлике међу њима и обнавља животну енергију сваком посетиоцу понаособ.

микрожанрова – песама различите тематике и интонираности. И визуелно маркирани истакнути курзивом, поменути делови текста фигурирају као уметнути сонгови („Ој буклијо јаворова“, „Циганска песма“, „Вашарска песма“ и др.) Ови песнички облици биће у извесној мери заступљени и у наредним двома поемама. Примера ради, атмосфера у возу из *Долине сунцокрета* упечатљиво је дочарана надговарањем саговорника чији су искази прекидани духовитим упадицама дечака, као што се и у другим поемама јављају различите микроцелине, попут здравица, бећарских, посленичких, сватовских песама, тужбалица и др.

Када је реч о *Вашару у Тополи*, одабир оваквог песничког модела сасвим је разумљив; Ерићева тенденција да у фокус приповедања стави вашар, а не једног или више посетилаца морала је подразумевати и инвентиван однос према стихованој нарацији, што је довело до неконвенционалне сижејне организације текста. У том погледу, *Вашар у Тополи* је јединствена поема у српској књижевности за децу.

Композиција поеме *Торта на пет спратова* условљена је избором јунака. Нарација поеме прати лик Симе, необичног, незрелог и размаженог дечака на његовом путу ка сазревању. Сходно томе, поема има праволинијски фабуларни ток, спорадично пресецајући већ поменути гласовима који доприносе креирању атмосфере једног грузанског села. Сижејна организација поеме моделована је тако да укаже на дечаково ступање у свет одраслих, а за симболички излазак из детињства узима се мотив женидбе. Симинова незајажљива љубав према слаткишима и превасходно торти у Ерићевим поемама поприма комично-карикатуралне димензије. Ипак, у позадини тих хумористички обликованих сцена открива се прича о одрастању дечака у простору патријархалне културе. Мотив торте који се лајтмотивски понавља током целе поеме на изванредан начин сублимира све Симине инфантилне тежње које ће, напослетку, бити напуштене оног тренутка кад спозна осећање заљубљености. Торта је нека врста метонимијске ознаке за све оно што представља Симино дечаштво: незрелост, размаженост, незајажљивост, незаинтересованост за друге итд. Катарзични тренутак за свог јунака Ерић уводи поступно; пристајањем на женидбу, у Сими се јавља осећај празнине и интензивира мисао о девојчици која му се заиста допада. Ерић је у овој поеми настојао да додатно мотивише поступке јунака, па се тако у њој постепено појачава присуство стихованих монолога у којима Сима преиспитује своје ставове. И у *Торти на пет спратова* постоји потреба за интензивнијим описивањем атмосфере грузанског краја. Последња певања песничка су упризорења сеоске свадбе у којој песник, као у *Вашару у Тополи*, инсистира на полифоничној организацији текста. Прве две Ерићеве поеме показују тенденцију аутора ка поступном грађењу песничког света који своју кулминацију доживљава управо у сценама са великим бројем актера. Обе поеме на својим крајевима тематизују масовни сусрет свих учесника: у *Вашару у Тополи* то је поворка која иде за Иком, а у другом Симинова свадба. Таквим песничким позорницама Ерић инсистира на идеји заједништва и колективитета, у којима се разрешавају конфликти и потиру претходно успостављени антагонизми међу ликовима. Свадба у *Торти на пет спратова* има још једну, додатну функцију: она даје „излаз“ и могућност главном јунаку да се, без осуде заједнице, определи за Миру. Натина одлука да се, уместо Симе, уда за једног од музичара, обезбеђује прижљекивани крај поеме, али у исто време не доводи у питање сазревање главног јунака који захваљујући томе није имао потребу да поново компромитује свој статус у оквиру заједнице. Додатно, крај поеме покреће и питање статуса женских ликова у поеми, о чему ће више речи бити нешто касније.

Последња поема из трилогије, *Долина сунцокрета*, у свом средишту почива на хронотопу пута. Он је у овој поеми и дословни и симболички. Јунаци се крећу кроз простор и на свом путовању сазревају, постепено ступајући у свет одраслих. Најбољи пријатељи Толе, Доле и Оле напуштају свој родни крај, остављају за собом и последње тренутке свог детињства и дечаштва и одлазе у војску. Повратак кући уједно означава и нову етапу у њиховом животу – одлазак од куће је представљао драматично и изазовно „освајање“ нових простора и искустава. Дечаци сазревају и проналазе „пету страну света“, односно све оно што са собом

доноси младост као ново раздобље у њиховим животима. Ерић у последњој поеми песничке трилогије користи мотив дечје дружине, који на изванредан начин и условљава њену сужејну организацију. Поменути мотив представља једну од константи књижевности за децу. Његово место у традицији српске поеме за децу већ је назначено у претходним поглављима. Фреквентност овог аспекта у поеми за децу би, у аналогiji са романом, могла творити и особени поджанр – поему дечје дружине. Заметак овог мотива у Ерићевим поемама јавља се већ у *Торти са пет спратова* – Сима и његови другови припадају дружини „Дивље мачке“.<sup>299</sup> Ипак, идејна потка текста није оставила простора да мотив дечје дружине добије неопходна обележја којима би завредио централну позицију унутар текста: обред иницијације, карактеризацију чланова, заједнички циљ, уточиште од света одраслих и др. Док се тематски и сужејни потенцијал дружине „Дивље мачке“ у *Торти на пет спратова* не исцрпљује, у *Долини сунцокрета* дечаци су знатно више индивидуализовани, деле заједничке циљеве и тако и учествују у нарацији текста. Иако измењени услед нових животних искустава, дечаци из *Долине сунцокрета* на самом крају додатно учвршћују своје другарство, које представља – као и код Александра Вуча и Бранка Ћопића – једну од носећих идеја целокупне поеме. Попут дописаног певања из *Вашиара у Тополи* и у овој поеми присутна је уводна целина којом лирски наратор представља јунаке. Интертекстуална релација којом се обједињују песнички светови поемске трилогије присутна је и у *Долини сунцокрета*. Да и дечаци из ове поеме припадају истом песничком простору, сведоче стихови који их смештају у претходне две: дечаке „Ика вином поли/ на ВАШАРУ У ТОПОЛИ“, а потом се истиче да су „тек сјахали са атова/ у ТОРТИ НА ПЕТ СПРАТОВА“ (Ерић 1995в: 7). Приметно је да се и у оваквом поетском решењу назире утицај Вуча, у чијим се *Подвизима* првотно јавља поступак „пресељења“ ликова из једне поеме у другу.

За разлику од претходних двеју поема, *Долину сунцокрета* одликује и уплив фантастичне мотивације. Дочаравајући моћ дечје маште и слободе, Ерић приказује завичај дечака као својеврсни *locus amoenus*. Излазак из завичајног простора за дечаке поеме представља улазак у свет одраслих, па се тиме и фантастична мотивација у наставку наратива поеме губи.

Постоје и они песнички поступци који су иманентни свим поемама из трилогије. Кохерентност трилогије потврђује Ерићева тенденција да у поетско тело уноси различите микрожанрове: здравице, бећарце, сонгове и друге песничке облике. Премда се истим моделом водио и Ћопић, његова заступљеност и особена функционалност у Ерићевим поемама разоткрива се као својеврсни песнички *спецификум* песника *Вашиара у Тополи*. Инкорпорација поменутих жанрова има вишеструку улогу у простору текста: од индивидуалне карактеризације јунака, креирања специфичне атмосфере целокупне поеме или појединог певања, до повезивања јунака и догађаја са аутентичним духом заједнице која се представља. Посебно је уочљива Ерићева тенденција да у каснијим издањима стиховану нарацију додатно шири овим елементима. Тај поступак је приметан и у поеми *Цар пчелар*, која, за разлику од прве верзије из 1981. године, у наредном издању (2013) има низ прикључених микроцелина. Као што је већ речено, једна од функција ових деоница је додатна карактеризација јунака. Таквих је примера много и јављају се у свим поемама овог аутора. Сима из *Торте на пет спратова*, иако и даље везан за типично детињи однос према животу, коначно препознаје своје симпатије према девојчици Мири и по први пут конкретизује своје емоције кроз два стилизована дистиха који, и силабички и стилски, одударују од тона којим проговара лирски наратор: „Моје очи кроз сузе вире / што си ми горак, слатки животе // Шта ми вреди торта без Мире / шта ми вреди Мира без торте?“ (Ерић 1995б: 61). Јасно је да се у наведеним стиховима назире и једна комично-карикатурална димензија, произилазећи из несклада између Симине инфантилности и романтизованих исказа којима покушава да артикулише своју емоцију. У

<sup>299</sup> Поступак именовања дружине близак је Вучу и Ћопићу, јер се сви аутори опредељују за назив који укључује животињски свет: петлиће, вукове, мачке.

наредном певању јунак ће своју дилему коначно разрешити, па ће на место првобитне „симпатије“ према торти доћи девојчица у коју је заљубљен:

Нека прича ко шта хоће  
Љубав ти је као воће  
Као торта с орасима  
Филована уздасима! (Ерић 1995б: 55).

Пародирање неких од класичних песничких манира чест је модел у Ерићевим поемама. Несклад између предмета о ком се и начина на који се пева производи очекивани комични ефекат. Примера ради, у поменутој поеми о Сими, дечак пева серенаду „са тамбурице а п е т и т а“ (Ерић 1995б: 10). Сима своје „емоције“ према торти исказује у духу традиционално схваћене љубавне песме која се пева под прозором изабранице. Карикатуралност серенаде произилази из несклада између предмета ком се пева (уместо девојке пева се торти) и песничког израза. Симица серенада испуњава све жанровске узусе: предмет певања је апострофиран већ у првом стиху („Торто, тортице, најлепши цвету“), испевана је у сентиментално-патетичном тону („шта бих ја без тебе на овом свету?“; „Коме бих своје срдашце дао / пред ким бих, млађан, ницице пао?“), а стил серенаде се подражава и одабиром уобичајене лексике (срдашце, „срце ми игра“, ексламацијама и узвицима). Неке од песничких минијатура унутар поема могу имати функцију дочаравања атмосфере; у зависности од ситуације, оне могу варирати од дитирампских, преко меланхолично-носталгичних и бећарских песама на ивици ласцивности. У поеми *Вашар у Тополи* из каснијих издања налази се уметнута песма уз поднаслов „Ој буклијо јаворова“ – реч је о краткој лирској песми од три строфе у којој се одсликава свеукупна егзалтација вашарским даном. Већ апострофом буклије наговештава се раздрагана, полетна, готово сватовска атмосфера на вашару. Мотиви буклије, вина које се точи, муљача грожђа у Ерићевој песми стварају особени призивок анакреонтске поезије у којој доминира витализам и ведрина. Дитирампски тонови одликују и низ других попева из поеме.

Посебан корпус представљају целине које су настале по узору на усмену књижевност. Ерић у својим поемама инсистира на нераскидивој спрези између човека и средине из које је потекао, па се у њима неретко налазе преобликовани фолклорни облици, попут бајалица, брзалица, разбрајалица и других. Песник у своје јунаке свесно уписује и један аутентичан начин мишљења, настао као резултат средине из које долазе, стила живота и њихових обичаја и веровања. Баба Дара у *Вашару у Тополи* пева бајалицу не би ли свог изабраника Ђеру задржала за себе:

*Беж'те, уроци  
Црни увојци  
По горици  
И по водици!  
Води, води  
Водимире  
Води Вишњу  
Дембелију  
Дођи, дођи  
Дођимире  
И доведи  
Мог делију!  
Чини, чини  
Чинимире  
Да опчини  
Ђеру Дара  
И доведе  
До олтара!*



У-ху-ху-ху-ху  
Ту је Бера, ту! (Ерић 1995а: 26).

Напоследку, треба рећи и да су све Ерићеве поеме организоване тако да се у њима препознаје изражени драмски карактер. Брзе дијалогске сцене, учестали дијалози и тенденција ка вишегласју несумњиво су учиниле Ерићеве текстове пријемчивим за драмско извођење, о чему сведоче и бројне драматизације текста, како на радију, тако и на позорници. Тежња ка драматизацији текста понајбоље се огледа у потреби да се у само ткиво текста унесе информација о лицу које говори, јер пред читаоцем у појединим деловима поеме лирски наратор у потпуности узмиче пред необузданим налетима дијалога. Свестан важности наративне инстанце, Ерић ипак задржава присуство лирског наратора у свим поемама, будући да је он једини кохезивни и обједињујући чинилац у тексту. Такође, приповедна инстанца коментарима неретко усмерава читалачку пажњу („треба да знате“, „као што рекох“), али, за разлику од неких других аутора поема – попут Вуча или Дејана Алексића – знатно ређе учествује у карактеризацији јунака или експлицитном коментарисању ликова и њихових поступака. Ипак, у појединим деловима текста, нарочито у средишњим, лирски наратор као да ишчежава, а пред читаоцем остају разнолики искази саговорника.

Поеме Добрице Ерића својим тематско-мотивским спектром обједињују кључне аспекте његовог стваралаштва. Критика је одавно указала на маркационе тачке његове поетике. Ипак, у тим неретко пресликаним књижевнонаучним валидацијама примећује се и тенденција ка описивању општих места, чиме Ерићево стваралаштво не задобија целовиту књижевнокритичку оцену.

Тако се, примера ради, у *Историји српске књижевности за децу* Тихомира Петровића о Ерићу говори као о „најизразитијем песнику који слави природу и лепоту сеоског детињства“ и да се његов допринос „на вашарском спектаклу и зауставио“ (Петровић 2001: 413; 416). Разлог томе аутор види и у Ерићевој блиској вези са „поетском естрадом и средствима електронских медија“ и склоности ка васпитној тенденцији (413). Сумарна оцена Петровићеве *Историје* истиче да „Ерићева белетристика, као целина, оставља утисак неуједначености и супротности између ловора и бршљана“ (Петровић 2001: 416). У *Историји српске књижевности за децу и младе* Миомира Милинковића уочавамо сличну аксиолошку пресуду. Он је уз Момчила Тешића „најизразитији сликар детињства у амбијенту села и природе“ (Милинковић 2014: 459). Сматрајући *Вашар у Тополи* понајбољим Ерићевим делом, Милинковић кроз оцену ове поеме даје и једну врсту закључне оцене његовог стваралаштва, истичући да је Ерићев језик „непосредан и природан, надахнут сочним мелосом завичаја, но стилски ипак скроман и неартикулисан, често лишен мисаоне дубине и емотивног набоја“ (Милинковић 2014: 466). Будући да и сама природа оваквих општих погледа на историју књижевности подразумева недостатак простора за прецизније увиде у поетике аутора, из наведених, махом импресионистички заснованих критичких закључака остаје нејасно шта то Ерића чини тако *изразитим* песником.

Чини се да је у наведеним ставовима понајвише изостало питање *начина* на који Ерић представља свој песнички универзум. Стиховане нарације трилогије откривају Ерића не само као „песника села“ већ и поетички самосвесног аутора чији стихови описују сложену динамику одрастања и генерацијских и друштвених сукоба у селу.

### Сагласје инфантилног и карневалског доживљаја света – *Вашар у Тополи*

Иако се условно узима као део „поемске трилогије“, *Вашар у Тополи* заснован је на аутентичном поетском искуству у чијем је средишту најпре вашарска атмосфера. Прва Ерићева поема не захтева познавање осталих поема из трилогије, као што ни наредне две нису

у потпуној каузалној вези. Њих повезује сукцесивно проблематизовање детињства и његових фаза,<sup>300</sup> као и аутентичан поетски простор на којима почивају. Песничка топографија Добрице Ерића снажно корелира са пишчевим завичајем, па се неретко посматра као „поетска енциклопедија његовог ужег завичаја“, како је назива Цвијетин Ристановић. Вашар у Тополи једна је од маркационих знаменитости тог простора, а у поеми задобија и шири семантички потенцијал. Сходно томе, ова поема представља поетизацију једног простора, времена и културе и традиције у њој.<sup>301</sup>

Стихованим приповедањем *Вашара у Тополи* пулсира карневалски дух, који се распознаје на свим нивоима текста. Већ поменуто, у каснијим издањима додата целина „Ој, буклијо јаворова“ наговештава карневалску атмосферу вашара:

Витке цуре, бритки момци  
Деца, старци и удовци,  
Удаваче, снаше, баке,  
Све то пр'ну у облаке!

Све се кити и све снује  
Свак потајно прижељкује  
Да понеку жеђ утоли  
На вашару у Тополи! (Ерић 1995а: 14).

Наведени стихови одсликавају карневалско потирање узрасних, статусних и социјалних граница. Укидање разлика за време вашарских свечаности Ерић потврђује инсистирањем на општим заменицама (све, сви, свако), али и навођењем учесника свих социјалних и узрасних структура: „витке цуре“, „бритки момци“, „деца“, „старци“, „удовци“, „удаваче“, „снаше“ и „баке“. Карневалска атмосфера управо захтева разобличавање граница успостављених друштвено-историјским детерминантама. Тумачећи Раблеа, Бахтин појам карневализације одређује на основу неколиких елемената: смеховне културе, говорних жанрова свакодневног, колоквијалног језика и обредно-представљачких форми (в. Бахтин 1978). Поетски свет *Вашара у Тополи* управо је конципиран према датим обликотворним елементима. У средишту поеме налази се амблематични простор вашара, у ком су обједињена искуства „преступа“ официјелне културе и на чије место долази инвертована слика света. Поменути преступи односе се између осталог и на дестабилизовање и деструирање устаљених механизма колективитета – празнична атмосфера вашара диктира нове социјалне релације, без затечених класних, узрасних и других разлика, што потврђују и горепоменути стихови. Сви јунаци поеме су током вашара, у начелу, једнаки. Занемаривање друштвено прихватљивих облика понашања понајбоље се манифестује кроз већ поменуто *полифонијску* димензију текста; растерећени од норми и узуса типичне комуникације, посетиоци осећају (и користе) слободу да искажу своја осећања, запажања и (не)слагања. Оваква ослобођена и социјално

---

<sup>300</sup> Занимљиво је да у првој верзији ове поеме није у потпуности искоришћен потенцијал теме детињства и, надаље, одрастања. Иако је дечак Жика један од носећих ликова у делу, тематски потенцијал његовог односа према девојчици Цили није исцрпљен. Сасвим је извесно да је Ерићево касније модификовање поеме остварено са свешћу о наредним двома поемама: у обема се тематизује заљубљивање, и то старијих дечака. Инкорпорацијом епизоде „Два слова“, у којој се много више пажње посвећује наивној, дечјој симпатији остварена је већа кохерентност *Вашара у Тополи* са поемама *Торта на пет спратова* и *Долина сунцокрета*, а тема одрастања добија своју толстојевску трипартитност – детињство, дечаштво и младост.

<sup>301</sup> У спорадичним коментарима лирског наратора примећује се јасна свест о посебности вашара у Тополи. У уводу поеме, лирски наратор свесно упућује на промене у друштву. Вашар у Тополи је аутентичан израз народне културе за коју у модерном искуству човека све мање има места. Ту промену илуструје и измењени визуелни идентитет вароши који све више налази на модерне градове: „Сад се ту куће / модерне граде: / Расту у небо / Шарене зграде“ (Ерић 1966: 8).

дезинхибирана слика колективитета приближава се инфантилној визури, те би се у том кључу могао разумети и поднаслов поеме – за велику и малу децу од 3 до 103 године.<sup>302</sup>

Ерић у својој поеми обједињава два погледа на свет – дечји и карневалски – који су у бити блиски.<sup>303</sup> Инфантилизам ликова у *Вашару у Тополи* у потпуности је комплементаран са карневалском атмосфером вашара, што се понајбоље потврђује епизодом о баки и рингишпили. Пробуђена наивна свест позива баку да се упусти у, са становишта друштвених норми, недопустиву авантуру која се у ванкарневалским ситуацијама перципира искључиво као привилегија деце. Слобода избора и дезинхибирано социјално деловање у баки побуђују домаштавање стварности и ескапизам од збиље налик детету. Машту распршује лик деде који је због таквог понашања прекорева, а коме се придружују и гласови пролазника – ипак, треба рећи да бакино инфантилно понашање овде не наилази на осуду, већ је исмевано и карикирано, управо зато што карневалска атмосфера вашара такво понашање допушта и, супротно социјалним нормама свакодневног живота, легитимизује.

Топос вашара у Ерићевој поеми израста у привилегован простор који свим учесницима пружа бекство од свакодневице и утеху од свакодневних брига. Сваки од носећих јунака поеме на светковину долази са неком конкретном жељом. Оно што је упадљиво јесте да Ерић пажљиво бира објекте жеље својих јунака тако да они буду више одраз недоступних или тешко остваривих амбиција. Вашарски дух у свести јунака-посетилаца буди жељу за неоствареним, па и немогућим. Донекле и свесни нереалности или преувеличаности својих жеља, јунаци *Вашара у Тополи* као да се намерно упуштају у заводљиве игре сопствене уобразиље. Свесни те самозаводљивости, ликови попут Бране, Жике, бабе Даре и других истрајавају у својим маштовитим наумима све док год им реалност то дозвољава.

Битна одлика карневалске слике света подразумева и одсуство последица по свако делање у тренутку светковања. Тако крај *Вашара у Тополи* наткриљује оптимизам и свеопшта ведрина. Икино понашање не наилази на коначну осуду колектива већ, напротив, постаје повод да се у финалним стиховима поеме прослави привилеговани тренутак вашарске светковине. Ика, један од најнеобичнијих јунака целокупне Ерићеве поезије, својим објектом жеље игра улогу и у самој сижејној организацији текста. Жудња за свињским бутом који би му по заслуги следовао симболички представља и јунакову жељу за прихватањем и припадањем колективу<sup>304</sup>. Додатно, она дословно перпетуира радњу поеме и усмерава је ка крају. Обрачуном са осталим гостима Икино делање обезбеђује завршетак поеме у ком ће већина јунака бити на једном месту, па ће сходно томе и актуализовати идеју о јединству колектива подстакнутог карневалском атмосфером. Још од првих стихова поеме примећује се Ерићева тенденција да потенцира блискост међу посетиоцима вашара, без обзира на њихове разлике. Свеукупној атмосфери фамилијарности доприноси и позиција самог лирског наратора који, коментаришући дешавања на вашару, неретко употребљава етички датив: „А у Тополи/ шта *ти* душа воли“ (Ерић 1995а: 34, курзив С. П.). Већ је поменуто да је народ на вашару – као нека врста колективног јунака поеме, артикулисаног кроз разнородно вишегласје у тексту – склон исмевању и карикирању ликова из поеме, али не и оштром осуђивању њиховог понашања. Карневалски принцип живота овде се можда понајбоље и показује: као снажан регулаторни механизам у патријархалној култури, колективна свест у *Вашару у Тополи* почива на смехотворном принципу који у људским манама и грешкама види оптимизам и ведрину.

<sup>302</sup> У првом издању ове поеме поднаслов је нешто другачији: „хумористичка поема за децу“ (Ерић 1966).

<sup>303</sup> Можда би у тој корелацији требало видети разлог честе тематизације вашара у српској књижевности за децу, од граничног текста Љубомира Ненадовића „Шетња једног стенографа на вашару“, преко Бранка Ћопића („Вашар у Стрмоглавцу“), Мирослава Антића (нпр. песме из *Гаравог сокака*) и других.

<sup>304</sup> Мотив преувеличане жудње за храном присутан је у још једној српској поеми за децу. Ждера Њоре у поеми *Подвизи дружине* Пет петлића осећа неутољиву, незајажљиву потребу за храном иза које се крије и својеврстан револт и критика друштвених прилика. Могло би се рећи да и Икина глад и жеља за свињским бутом, попут Њореве, латентно упућује на обесправљеност маргинализованих појединаца и на социјалну невидљивост и неједнакост која, акумулирана, буди револт и отпор.

Стога се Икино отимање бута и обрачунавање са другим посетиоцима не доживљава као хибрис, већ као чиста артикулација његових тежњи и жеља које колектив препознаје и, у духу карневалске културе, не осуђује. Уместо осуде, јунаци на крају поеме здружено прослављају вашарски дан и показују јединство упркос размирицама, безазленим чаркама и задиркивањима током претходних епизода.

Важно упориште карневалске атмосфере у *Вашару у Тополи* представља и доминантно чулни доживљај света. Дионизијски принцип у поеми понајвише је исказан симболиком тела и хране. Мотив вина у тексту фигурира као својеврсни симбол чулности и чулног уживања, највише присутан у здравицама јунака. У једној од епизода лирски наратор износи следећи коментар: „Људи једу / пију, пролазе / а маст им цури / низ образе...“, док „Вашарска песма“, присутна у каснијим верзијама на понајбољи начин илуструје важност чулно-материјалне димензије у поеми: „Око бачве и чокота / целог дана и живота! // У Тополи бубањ липа / Топола се вином купа!“ (Ерић 1995а: 36, 38).

Међу главним ликовима поеме истакнуто место има дечак Жика. Карневалски дух вашара учинио је да се инфантилна свест овог јунака утопи у општу атмосферу светковине. Дечје жеље и наивни доживљај света у *Вашару у Тополи* не разликују се од других јунака, али у тексту фигурирају као препознатљиви став о животу према ком се самерава специфични доживљај вашара свих осталих учесника. Ако се дечји поглед на свет посматра као да је „то што је[сте], непосредна чулна представа; голо постојање једно је од највећих чуда, па је излишно тражити његово више значење“ (Данојлић 2004: 24), јасно је да се таква визура нимало не разликује од оне коју имају ликови одраслих у овој поеми.

Но, *Вашар у Тополи* представља и више од тога. Својом сложенем структуром која претендује на предочавање јединствене поетске хронологије једног догађаја и представљања његове тоталности, Ерићева поема тежи одсликавању једног исечка живота из културе једног краја. У том смислу *Вашар у Тополи* је песничка манифестација једног етноса који, оживотворен у поеми, све више фасцинира својом посебношћу и егзотичношћу у односу на модеран стил живота<sup>305</sup> који потискује прохујало време тополског вашара.

## Ерићеве поеме о одрастању – Торга са пет спратова и Долина сунцокрета

Друге две Ерићеве поеме из „трилогије“ засноване су на већем степену тематско-мотивске повезаности. Свет детињства, уобличен кроз лик Жике у *Вашару у Тополи*, поступно ће се напуштати у другим двама текстовима трилогије. Транзиција јунака од детињства ка одраслости потврђена је и њиховим поднасловима: прва се одређује као „хумористичка поема за малу и велику децу“ а друга као „поема за младе“. Заједничка одлика обеју поема је да су јунаци представљени у осетљивим тренуцима одрастања. У питању су лиминалне појаве које наговештавају прелазно, још увек неодређено стање на путу сазревања. Лиминални период је

---

<sup>305</sup> Упоредно читање првог и наредних издања *Вашара у Тополи* открива још једну компоненту Ерићеве песничке самосвести. *Вашар у Тополи*, поема аутентичне средине и доживљаја света који је у њој енкодиран, наводи аутора да коригује текст узевши у обзир измењене реципијентске афинитете свог имплицитног читаоца. Искуство дечјег читаоца у тренутку настанка поеме и, рецимо, три деценије касније није исто. Више је примера који показују Ерићеву намеру да „погоди“ нови сензибилитет дечјег читаоца – један од илустративнијих је онај који се односи на монолог Жикиног оца Буде. Размишљајући о испуњавању синовљевих жеља, отац се присећа свог детињства: „Увек ће рећи: / – Хвала ти, оче. / А ја сам, јадник, / Био сироче. / Отац погibe / Негде у рату, / А мајку / заклаше / У вајату“ (Ерић 1966: 15–16).

Искуство рата и људских патњи Ерић инкорпорира у прву верзију поеме да би, у каснијем издању, рачунајући на удаљеност савременог детета од таквих искустава, избацио ове стихове. Са друге стране, Ерић ће поједине пасаже поеме „осавременити“ искуством новог времена, као што су стихови у којима се указује на одушевљеност радио-апаратом: „Ала ће да људи дигну грају / Први радио / у целом крају! (...) Ма, нема живота / без радија!“ (Ерић 1995а: 17).

„бременит могућностима дивергентног развоја“ (Требјешанин 2009: 212), а задатак дечака је да на нове изазове успешно одговоре и наметнуте захтеве културе усвоје, те тако ступе у свет одраслих.

Треба претходно скренути пажњу на једну нарочитост слике детињства у Ерићевој поемској трилогији. Стихована нарација у њеном песничком универзуму прати искључиво дечаке. Фокус приповедања усмерен је на проблеме „формирања мушког полног идентитета стереотипима мушкости.“<sup>306</sup> Ликови девојчица, иако заступљени у свакој поеми, нису детаљније представљани, и најчешће омогућују мушким јунацима да препознају „властита буђења и откривалачка искуства“ чиме закорачују у свет одраслих (Јовановић 2012: 458). Иако им се спорадично даје простор у тексту,<sup>307</sup> њиховом унутрашњем свету није посвећена пажња. Из тог разлога се може рећи да је визура из које се посматра детињство претежно андроцентрична.<sup>308</sup>

Други важан аспект слике детињства у Ерићевим поемама представља релација индивидуално–колективно. Колективна свест, као снажно регулаторно тело, настоји да појединцу имплементира друштвено верификован систем мишљења, док са друге стране ликови деце покушавају да своју природу измире са ставовима заједнице. Из таквог односа израста конфликт који, у зависности од јунака и ситуације, бива различито разрешен.<sup>309</sup> У другој поеми трилогије највише пажње посвећено је лику Симе; док га заједница већ препознаје као момка на прагу одрастања, Ерићев јунак и даље није у стању да искорачи из чисте инфантлности. Она је симболички представљена кроз мотив торте која, као и у случају других поема, представља поетско решење којим аутор сублимира јунаков доживљај света.<sup>310</sup>

На самом почетку поеме, јунак се маркира као „дечачић Сима“. У питању је узрасна, али и статусна квалификација коју успоставља заједница. Лирски наратор даје информацију да дечак има петнаест година, да би потом конкретним сценама указао на несклад између Симиног понашања и очекивања средине. Дечакову незрелост Ерић маркира кроз облике понашања резервисане искључиво за млађу децу. Сима се и даље „игра ује и тутумиша“, „чепрка прстом по носу“, а свет посматра у инфантној визури којом и даље перципира ствари око себе. Ерић можда ради упечатљивијег истицања јунакове незрелости алудира на добро познату песничку слику из „Малог коњаника“: „Јер Сима долете преко живица / на брзом ждрепцу / врбовог прута“ (Ерић 1995б: 11). Попут лирског субјекта из Змајеве песме, и Сима анимизује предмете око себе и, за одраслу особу обичне предмете оживљава и претвара у простор маште и игре.

Симине године се у контексту сеоске патријархалне културе перципирају као период у ком дечак постаје младић, односно тренутак да се *замомчи*.<sup>311</sup> Отуда сама номенклатура јунака открива поменути несклад – иако би већ требало да је, са становишта заједнице, момак или момчић, својим понашањем он не потврђује своју зрелост, те остаје именован као „дечачић“. Ерић притом додатно усложњава лиминалну позицију јунака. У комплексну мотивациону

<sup>306</sup> Ова тематика примећена је у *Сну гружанске ноћи*, који Виолета Јовановић назива „лирским романом за дечаке“, па се сходно томе може рећи да проблематизовање идентитета мушког детета у Ерићевој поезици има статус тенденције, па и доминанте (в. Јовановић 2012: 455–461).

<sup>307</sup> Примера ради, симпатије девојчице Мире према Сими у *Торти са пет спратова* исказане су кроз рефренске стихове које двапут понавља кроз поему: „Љубичица воли свица / лептир булку миришницу // А ја ви–ве–во–волицкам / Сићу... Симу... Синишицу“ (Ерић 1995б: 11, 18).

<sup>308</sup> У том смислу, занимљив је исказ девојчице Мире у *Торти на пет спратова*: „Баш ми је криво / што нисам мушко!“ (Ерић 1995б: 17).

<sup>309</sup> У ред оваквих поема које тематизују „комуникацијски сукоб“, иде и *Велика песма о једном малом јагњету* (в. Чутура 2012: 463–472).

<sup>310</sup> Аналоган пример овом у *Ваширу у Тополи* би био бут о ком машта Ика, а у *Долини сунцокрета* – сунцокрети о којима машта један од дечака.

<sup>311</sup> Да би се дечак замомчио, тај прелаз мора да се „ритуално обележи и од стране заједнице потврди његова зрелост“. (Требјешанин 2009:127)

мрежу урачунат је и специфичан статус дечака у оквиру породице. Сима одраста у богатој и угледној породици, али као јединац остарелих родитеља. Лирски наратор за Симине родитеље каже да су „постари“ и да, до његовог рођења „беху сами“. Ерић тако додатно мотивише статус размаженог, презаштићеног детета које одраста у сеоској средини. Однос родитеља према јединцу експлицитно илуструје дијалог између мајке и оца у ком долазе до идеје о Симиној женидби. Родитељи дечака доживљавају као божји дар; оно је „пало с неба“, у њиховим позним годинама, „у последњи час“ (Ерић 1995б: 31–35).

У специфичној констелацији сеоских друштвених односа очитује се нарочита занимљивост Ерићеве поеме. Пишући поему о одрастању незрелог петнаестогодишњака у сеоској патријархалној култури, Ерић гради сложену дијалектику интимних, породичних и колективних односа, у којој је најдоминантнији управо последњи чинилац. Одлуку да је време женидбе доносе Симини родитељи, не само зато што тиме себи обезбеђују „трајање“ већ зато што су и сами условљени ставовима заједнице према којима је то неопходно и обавезујуће за сваког мушког члана породице. Дакле, испод комично-карикатуралне површине текста у Ерићевој поеми одиграва се сложена и бурна психолошка драма између појединца и заједнице у којој живи.

Симина незрелост није проблематична за њега, већ за заједницу. Споредни ликови поеме који фигурирају као одраз колективне свести не замерају Сими несташлук *per se*, већ то што је такав облик понашања недопустив за петнаестогодишњака. Колектив препознаје дечаков узраст у ком мора да симболички пређе у свет одраслих, а један од обреда прелаза представља женидба. Говорећи о оваквом обреду у српској патријархалној култури Жарко Требјешанин истиче да тај прелаз мора да се „ритуално обележи и од стране заједнице потврди“ (Требјешанин 2009: 127). У том процесу Сими помаже и породица и мештани, па ипак, поема сугерише да до превазилажења лиминалне ситуације јунак мора доћи сам. Управо из тог разлога Ерић поступно приказује Симино сазревање од дечје фасцинације слаткишима до буђења симпатије према девојчици Мири.

*Долина сунцокрета* такође тематизује неколико лиминалних ситуација у којим мушко дете ступа у свет одраслих. Реч је о поеми чији су јунаци најближи свету одраслих: Толе, Доле и Оле имају деветнаест година. Избор ликова и тематике условио је и поднаслов текста – поема за младе. Трочлана дружина напушта родни крај и одлази на служење војног рока. Завичај у тексту има двојако значење: он је са једне стране простор сигурности, заштићености и познатог, а са друге представља и простор детињства, сатканог од дечјих маштања. Одростање дечака и приближавање младићству подразумева низ збуњујућих и непријатних унутрашњих доживљаја подстакнутих сусретима са новим искуствима и сазнањима. Уводне епизоде поеме тематизују сеоски завичај из дечје перспективе. Бисер-поље у Ерићевој поеми израста у аркадијски простор; лирски наратор наводи да је „све кипело од обиља“ (Ерић 1995в: 11). Све у завичају је хипертофирано: лептири „беху сто пута већи но сада“ (11), а цветови велики као „златне шоље“ (12). Простор безбрижности, дечје маште и слободе у *Долини сунцокрета* поприма обележја фантастичне књижевности.<sup>312</sup> Родни крај је у доживљају јунака духовно интериоризован, познат, добронамеран и прихвата се као свој, а одлазак ће подстаћи свест о опозицији свој – туђи.<sup>313</sup> Бисер-поље је представљено кроз владавину дечје маште, а дечаки су

<sup>312</sup> Уколико се композиција поеме сагледа у односу реалистично – фантастично, добија се једна необична сижејна карактеристика. Док композиција фантастичног приповедног дела за децу подразумева улазак у свет фантастике, у *Долини сунцокрета* је посредни обратни поступак, с обзиром на то да јунаци из фантастичног улазе у свет реалности.

<sup>313</sup> Овај моменат Ерићеве поеме приближава Андрићевим приповеткама са темом детињства. Оба аутора описују лиминалне фазе и преломне тачке у животу младих бића, с тим што се у Андрићевим приповеткама проблематизује једна равна која није у фокусу Ерићевих стихованих нарација. У питању је присуство накнадне свести Андрићевих приповедача, неретко реализоване кроз позицију приповедача који се присећа сопственог детињства или кроз учесталу употребу приповедних коментара. Док Андрића занимају последице ломних и осетљивих места у тренутку одрастања, Ерић се задржава на чисто дечјој визури, доминантно хуморно

приказани као слободна и готово свемогућа бића безграничне маште, што је потврђено спретно употребљеном реализованом, опредмећеном метафором – дечаци добијају крила. Смисао стихова је метафорички, али су у тексту уједно и дословно упризорени.<sup>314</sup> Најсензибилнији члан дружине, Доле, осећа посебну везаност за детињство због чега се мотив сунцокрета највише везује за њега. Дијалог између Долета и усамљеног сунцокрета наговештава драму одрастања и у знаку је предосећаја збуњујућих и нових искустава на путу ка одрастању (Ерић 1995в: 19–20).

Са друге стране, одлазак у непознато наговештен је неколико пута. Нарочито је занимљива епизода у којој дечаци препричавају доживљаје са својих лутања. Дечак Толе је, видевши њену брзину и снагу, фасциниран призором локомотиве, док Оле говори о великом белом граду који је надлетео. Избор доживљаја није случајан: они не само да антиципирају искуства која их ишчекују, већ откривају да се на унутрашњем плану процес одрастања у дечацима увелико одвија. Три другара, пре одласка у војску, у себи *већ назиру промене* које ће убрзо и емпиријски доживети. Доба дечачке невиности симболички се распирује звуком поштанске трубе (Ерић 1995в: 30).

Служењем војног рока дечаци из поеме достижу (од колектива) очекивану зрелост. Као и у случају дечака из *Торте на пет спратова* и овде се указује на очекивања заједнице. Колектив препознаје дечачке као лиминаре, односно млада бића на прагу света одраслих, те се службе војног рока поздравља и третира као нужност којом се младићи легитимишу као одрасли:

До јуче си  
Био дериште  
И сањарио  
Под неким брестом  
А сад због тебе  
Пуцају, вриште (Ерић 1995: 41).

Ерић сликовито приказује реакције различитих чланова заједнице на њихов одлазак. Старији мушкарци у њему препознају војну обавезу којом побуђују сопствена сећања и родољубље: „Ја сам у тим / вашим годинама / прошао кроз / стотине плотуна“ (42). „Поносне мајке“ тугују за дечацима и моле се звездама (43), али ниједан члан заједнице се суштински не противи или проблематизује њихов одлазак (мајке „потајно пате“), већ се он доживљава као друштвени норматив. Одлазак у регруте стварни је и симболички улазак у свет одраслих, јер дечаци не само да напуштају завичај већ их у току службе рока очекује низ изазова који су у противтежи дечјој свакодневици.

Напуштање родног краја прати и низ психо-физичких промена. Дечаци региструју телесне промене – налик ликовима дечака и девојчица из Антићевог *Плавог чуперка* – као што је појава „првих брчића“, који су знак телесног сазревања али их и опет, симболички, приближавају свету одраслих. Много више пажње у Ерићевој поеми посвећено је полном сазревању дечака. Одласку на војну службу претходи интимно зближавање дечака са локалним девојкама. Довитљива надговарања дечака са девојкама разоткривају еротски подтекст: „Девојчице / водоношо драга / дај ми малко / воде из крчага!“ (Ерић 1995в: 35). Овај, попут многих других стихова унутар поеме актуализују достизање сексуалне зрелости дечака на прагу младости.

---

интонираној нарацији и не нудећи јунацима касније, ретроспективне увиде у сопствено детињство (в. Опачић 2017).

<sup>314</sup> Дечацима су крила скресана баш у тренутку када се зачује поштанска труба, па се тиме њихова симболика додатно потврђује. (Ерић 1995в: 31)

Интересовање за девојчице драстично је интензивирано сусретом регрута у возу, а појаву еротских побуда илуструју препирања дечака уз неретко присуство ласцивних коментара: „Гледајте, људи / што има груди!“ (51). Одмах по доласку у касарну, војнички живот намеће нови модел понашања („Први војнички дани“). Раскид са свакодневицом потврђен је и симболички: дечаке шишају, купају, посипају прашком против ваши итд. Присвајање војничког стила живота остварује се кроз специфичну дисциплину коју дечаци морају да поштују, те кроз прихватање војне хијерархије, а као последњи обред иницијације узима се полагање заклетве.

На самом крају поеме, дечаци се са службе враћају измењени. Но, није реч о потпуно измењеним бићима; у искуству дечака-регрута сједињују се дечји и свет младости. Нова животна сазнања не потискују у потпуности стара, већ креирају својеврсни искуствени амалгам којим настављају живот. Млади регрути додатно учвршћују своје пријатељство. Управо из тог разлога Ерић своју поему завршава Долетовим открићем долине сунцокрета,<sup>315</sup> и нимало случајно у њој упознаје девојку Зорицу. У понорима *Долине сунцокрета* открива се драма и појединца на прагу новог доба – младости. Откриће „пете стране света“ у поеми је дато кроз хуморно интонирани, али нимало једноставан пут. Он подразумева удаљавање од познатог, „свог“ и упуштање у ново и непознато, да би напослетку те промене интериоризовао и обрео у новом, измењеном простору.

У светлу анализираних аспеката поемске трилогије потврђују се све раније истакнуте поетичке одлике Добрице Ерића. Трагом ранијих осврта на његово дело, у испитаним поемама препознаје се готово пословично устаљена идеја о рустикалној и завичајној поезији, која слави детињство и природу. Ипак, Ерићева поемска трилогија *открива* и друге, у критици ретко уочене аспекте његове поетике.

Ако Милован Данојлић, управо говорећи о Ерићу, истиче да песнике „треба волети тамо где достигну своју пуну меру“ (Данојлић 2004: 237), онда се то свакако односи на ове поеме, али само са свешћу о оваквој *богатој свеукупности* његовог песничког замаха. Сходно томе, уколико се о Ерићу говори као о *изразитом* песнику, у оваквој визури – која актуализује сву разноводност његових поетичких назора – та изразитост се и потврђује.

## Алегоријске поеме Добрице Ерића

Мимо поемске трилогије, у Ерићевом опусу налази се још неколико текстова који својим жанровским обележјима припадају генолошком скупу поеме. За разлику од далеко познатијих поема из трилогије, поеме *Цар пчелар*, *Балада о ковачу и мачкицама*, *Језеро Јежева бара*, *Велика песма о једном малом јагњету* и *Фењер Стојадина Анђелковића*<sup>316</sup> заснивају се на другачијим обликотворним поступцима. У њима се распознаје појачани утицај усмене традиције, у првом реду басне и бајке, али истовремено се отварају за међужанровска прожимања са жанровским модалитетима из ауторске књижевности. Таква жанровска

<sup>315</sup> Дечак, видевши како радници у пољу косе сунцокрете, реагује бурно, рафалним пуцњем из војничке пушке, да би потом, уз извињење, прихватио вршидбу као неминовност. У том гесту се види и коначни завршетак процеса адаптације и прихватања нових искустава које доноси ново животна доба.

<sup>316</sup> Тематски другачија од поменутих Ерићевих поема, стихована нарација о необичном фењеру и његовом (првобитном) власнику захтева да се најпре утврди њен статус у пољу књижевности намењене деци и младима. Није изненађујуће што се ова Ерићева поема позиционирала ван књижевнонаучног видокруга – реч је о тексту који својом тематиком понајвише припада „склиским“ просторима тзв. граничне књижевности, због чега њена помнија анализа излази из интерпретативног опсега ове студије. У основи наратива поеме *Фењер Стојадина Анђелковића*<sup>316</sup> налази се лично искуство лирског јунака Радована Светисављева, који у препознатљивом хронотопу фолклорне фантастике сусреће необичног и загонетног Стојадина Анђелковића. Наратив је обликован по принципима фантастичне књижевности која не нуди целовито мотивационо разрешење ситуације (в. Полић 2021: 32–43).



концептуализација разоткрива и *потврђује* трајање поетичког модела успостављеног у послератном таласу друге половине педесетих година: стваралачка линија отпочета са Бранком Ћопићем, Десанком Максимовић, па и Војом Царићем има – мада у знатно смањеном интензитету – своје представнике и у наредним деценијама.<sup>317</sup>

*Цар пчелар* (1981)<sup>318</sup> представља сасвим другачији модел нарације у стиху. Реч је о тексту који, уз *Велику песму о једном малом јагњету* припада реду алегоричних поема, у чему се огледа једна од битних разлика у односу на поемску трилогију. Специфична флуидност хибридног жанра какав је поема, као и у случају претходних аутора, дала је Ерићу простора да у наизглед једнозначан проседе унесе алегоријско значење. У том смислу, *Цар пчелар* је на трагу *Златног лептира* Десанке Максимовић, а истовремено позиционирана је као генолошка „карика“ којом се упоставља веза са неколиким поемама написаним у XXI веку, попут *Пустоловина једног зрна кафе* (2004) Дејана Алексића.

Иако је у каснијем издању поеме о цару пчелару проширена синтагматска конструкција додавањем облика „бајка о“ у наслову, наведени текст нема осетних веза са фолклорном бајком. У њој нема препознатљивих функција радње ни јунака, као ни *чудесно-фантастичног* типа натприродног. Од жанровских одлика народне бајке у *Цару пчелару* уочљива је тежња ка неодређености хронотопа: фабула је ситуирана у непрецизирани временски период и нелокализован простор. Мада јунацима није додељена типизирана структурна функција (помагачи, помоћници, лажни јунаци итд.). У поступку њиховог именовања очитује се фолклорно заснован принцип њиховог ословљавања. Сви ликови именовани су према социјалном статусу, а не властитом имену (цар, слуге, дворска луда итд.) Сходно томе, наизглед је нејасно који је Ерићев подстицај за такву измену наслова која би у читаочеву свест директно призвала жанровско знање о бајци. Међутим, Ерићева поема се заправо позива на *шире значење бајке* (в. Опачић 2011: 16), односно на „кровно“ одређење које подразумева да се под генолошким појмом „бајка“ уврсте и сродни, али не и истоветни жанровски модалитети, попут параболних и сатиричних прича насталих у тешкој вези са класичном жанровском концепцијом бајке. У песниковом аутопоетичком исказу из ауторске напомене на крају првог издања наведено је да се текст „први пут штампа, сада у облику поеме, или бајке у стиху“ (Ерић 1981: 105).<sup>319</sup>

Најсроднији текст овој поеми је, жанровски гледано, ауторска бајка сатиричног карактера, на шта првобитно указује Драгутин Огњановић у студији *Дечје доба* (Огњановић 1999: 371). Бајка-сатира *Царево ново одело* Ханса Кристијана Андерсена и *Цар пчелар* Добрице Ерића у свом средишту тематизују самовољу и егоизам једног владара. Као и у Андерсеновој бајци, фабула прати владавину ауторитарног цара пчелара који наилази на апсолутну подршку и једноумље својих поданика, да би на крају дошло до раскринкавања илузије о његовом владарском умећу. Док се у сатиричној бајци данског писца царева нагост обзнањује путем коментара неименованих дечјих гласова, у Ерићевој поеми ту функцију обавља лик дворске луде. Својим карактером и ставом према цару, луда подсећа на шекспировске јунаке, понајвише на ону из *Краља Лира*. У том смислу, нарација *Цара пчелара* остварује се у својој двозначности.

Но, разлог овим изменама требало би потражити и у вантекстуалним околностима у вези са поемом *Цар пчелар*. Далеко мање позната од поемске трилогије, ова Ерићева поема доживела је само два издања, и то у размаку од тридесет две године. Уколико се сагледа у

<sup>317</sup> Мимо Ерићевих, и поткрај двадесетог века повремено су објављиване поеме испеване на трагу усмене традиције, попут *Трипка седмог* (1991) и *Зеленог жапца* (2013) Радисава Цајића.

<sup>318</sup> Поменути текст је превасходно био реализован као радио-драма, а потом је драматизован под насловом *Велики пчелар*, да би у каснијем издању, уз осетне текстуалне измене, носио наслов *Бајка о цару пчелару*.

<sup>319</sup> Друго издање, вероватно мотивисано и изменом наслова, носи и текстуалне модификације које текст додатно приближују бајковном моделу, као што је случај са формулативним стереотипним почетком додате уводне епизоде: „Био једном један цар / брадат као што је ред“ (Ерић 2013: 5).

контексту целокупног опуса, *Цар пчелар* према броју издања представља очевидан куриозитет. Одговор на овакав статус Ерићеве поеме могао би се крити управо у алегоријској равни текста.

У предговору првог издања Драгиша Витошевић закључује да поема „делује као прича из неког давног света“, али и да „има и имаће задуго и извесне савремене призвуче“ (у: Ерић 1981). Њена савременост према Витошевићу лежи у чињеници да „ако је прошло доба царева, доба самовлашћа очито није прошло“, те да овакве приче „и кад срећно заводе забавом (...) не остају ни без извесне тихе, ненаметљиве и утолико убедљиве симболике и поуке“ (Ерић 1981). Дакле, у алегоријској равни текста, Витошевић препознаје сатиричну ноту уперену ка тадашњим друштвено-политичким околностима. Ову тврдњу додатно подупире још један ванлитерарни податак: Ерић у завршној напомени наводи да су се по тексту поеме играле неколике позоришне представе за децу, и да је текст написан још 1967. године. Овакво „закаслело“ штампање поеме указује не само на субверзивност *Цара пчелара* већ и на притисак (ауто)цензуре, о чему успутно говори и Драгутин Огњановић (Огњановић 1997: 371). У прилог овој тези иде и врло индикативан тренутак објављивања поеме. Уколико се поема о цару да тумачити у аналогији са стварним приликама у СФРЈ, онда датум објављивања није нимало насумичан, будући да је обављена недуго после смрти Јосипа Броза Тита. Ипак, ову претпоставку би морали потврдити и текстуални аргументи у *Цару пчелару*. Ерићева поема о цару пчелару у карикатурално-сатиричном маниру тематизује самовољу једног ауторитарног владара. Као и у већини других Ерићевих поема, најдоминантнија црта јунакове личности сублимирана је кроз један мотив. У случају *Цара пчелара*, јунакова осиноност и самољубље исказани су кроз једну хипертрофирану жељу, отеловљену кроз неутаживу љубав према меду. Мотив меда у *Цару пчелару* обједињује све особине цара као владара.

Упоредна анализа једина два издања ове поеме открива још неколико текстуалних сигнала који потврђују њену сатиричност. О Ерићевеј склоности ка мењању текста је већ било речи поводом претходних поема. И овде би се могло говорити о променама условљеним ауторовом свешћу о другачијим рецепијентским афинитетима нових читалаца, с тим што се у другом издању аутор удаљава од критике титоизма. Примера ради, приликом описа царевине у првом издању напомиње се да цар живи „на брежуљку / у белом двору“ (Ерић 1981: 9). Други текст доноси наизглед незнатну измену: синтагма „бели двор“ замењена је стихом „у своме двору“ (Ерић 2013: 7). Иако се првобитно решење може контекстуализовати као типизирани и готово очекивани дескриптивни манир у опису бајковног света, сама измена у другом издању позива на позорнији однос према њој. Синтагма „бели двор“ у тренутку објављивања поеме семантички је прегнантије решење и несумњиво има већи асоцијативни потенцијал од касније неутрално одабраног решења „свој двор“. Ерић као да првим издањем настоји да успостави директнију везу са приликама у тадашњој комунистичкој Југославији. Избором првобитне синтагме читалац не само да призива свест о Титу, већ посредно актуализује и друге теме које су у вези са државном политиком СФРЈ, као што су национализација имовине, однос према монархистичкој традицији итд.<sup>320</sup>

Други текстуални податак који иде у прилог овој претпоставци односи се на царев основни наум. Истрајавајући у личној самољубивој амбицији да све занате замени пчеларством<sup>321</sup>, цар у једном тренутку проглашава век пчеларства. Сматравши да „држава не може / само без цара“ (Ерић 1981: 54), владар доноси указ према ком ће сви становници напустити своја занимања и постати пчелари. Цар је свестан да ће реорганизација царевине наићи на неодобравања појединаца („Биће и љутње / знам, али не мари“), али упркос томе не страхује за сопствено место у друштвеном поретку. Његова аутократија има упориште у репресивним и суровим мерама. Ерић свесно избегава компромитовање дословног нивоа

<sup>320</sup> Накнадна стилизација сличног типа примећује се и у замени лексеме „црква“ лексемом „стадо“: првобитни стихови „Црква у шору / лађа на мору“ свакако много алузивније показују на кога и на који начин царева самовоља утиче.

<sup>321</sup> „Прошло је доба / сребра и злата / ратарства и / разних заната!“ (Ерић 1981: 52).

текста – бајковне слике света. Из тог разлога царева владавина представљена је у хуморном маниру. Епизода „У име круне и царског реда“ карикатурално представља страховладу једног тиранина. Иза комичних прекршаја чија баналност уноси и извесну апсурдну ноту поеме<sup>322</sup> назире се тоталитаризам: цар је и судска и законодавна и извршна власт. Осудивши једног старца што је ранио и протерао зечицу из свог купусишта, цар показује сујету и самовољу. Кажњен без прилике да одбрани своје поступке, старац у очају изговара реченицу којом се читаоцу обзнањује царско правосуђе: „Па, треба, ваљда / И узроке...“ (Ерић 1981: 29), након чега бива додатно кажњен, а потом још једном.

Иако су стихови поеме хуморно интонирани, у царевим поступцима очитује се деспотска владавина једног властодршца. У потпуности незаинтересован за животе својих подређених, стари цар целокупно друштво подређује себи:

Пливам у меду,  
Блистам у сјају,  
Како год свирам,  
Други играју (Ерић 1981: 36).

Царева неутољива жеља за медом уједно је и одраз апсолутне потлачености народа јер је мед намењен искључиво владару, док остали свет гладује. Док цар облапорно ужива у меду, на двору „цео скуп сувим / устима мљацка“ (Ерић 1981: 51).

Ерићева сатира ипак није уперена само ка цару. Попут Андерсена, аутор *Цара пчелара* једнако је критичан и према становништву које такву аутократију дозвољава. Удвориштво и поданички менталитет становника Ерић је маркирао кроз лајтмотивски исказ: „– Тако је, царе! / Тако је, круно!“ Полтронство је потврђено и анонимношћу свих житеља; у *Цару пчелару* влада царево једноумље ком се нико не супротставља, па се неименовањем других јунака само потврђује њихова беспризорност. Уз цара, једини јунак ком је посвећена пажња у поеми је дворска луда. Овај Ерићев јунак по својој концепцији недвосмислено призива интертекстуалне корелације у свести (старијег) читаоца. Попут Шекспировог јунака из *Краља Лира*, и Ерићева луда има привилеговану позицију која му омогућава да противуречи и критикује поступке владара. Некад суптилно, а некад и дрско и крајње директно, лик Луде искорачује из једноумља и бескичмењаштва анонимне светине и својим опаскама царева одлуке директно доводи у питање. Под велом привидне лудости, неретко исказујући своје ставове загонетно и парадоксално, јунаку је подарена могућност јасног и објективног проматрања царевих намера, па се у том смислу његова улога у поеми делимице приближава ликовима деце из Андерсеновог *Царевог новог одела*. Битна разлика огледа се у томе што Ерић, за разлику од Андерсена, иде корак даље у осуди поданичког менталитета светине: док неискварена и наивна дечја свест у Андерсеновом делу успешно раскринкава и освешћује народ, у Ерићевој поеми до таквог се епифанијског тренутка не долази, већ ће отржењење доћи тек након катаклизмичне сцене потопа у ком сви становници царевине бивају угрожени. Овакав епилог у потпуности и без сентименталне суревњивости омогућава целовиту критику друштва, потврђујући да је песникова сатирична оштрица двосекла и бескомпромисна.

*Велика песма о једном малом јагњету* такође поседује алегоријски потенцијал. Фабула прати јагње од његовог рођења и његов сусрет са двома срединама – људском и овчјом. У средишту поеме је новорођено јагње које прве сате проводи у топлини дома својих газда, где ће му понудити млеко на цуцлу и уопште привићи га на људски стил живота. Убрзо потом јагње се враћа у тор, међу своје, при чему исказује незадовољство новим животним условима и поново тражи да буде враћено међу људе, што ће напослетку самостално и учинити.

---

<sup>322</sup> Становништво се сурово кажњава због ситних или баналних прекршаја: крађа руна комшијског овна, рањавање зечице, гажења недужне пчеле.

За разлику од поеме о цару пчелару, *Велика песма о једном малом јагњету* нема сатиричне елементе. Уколико би се овом тексту тражио жанровски аналогон, онда би то свакако били текстови параболичног карактера којима се проговора о јунаковим идентитетским питањима. У лику јагњета препознаје се инфантилни дух који тежи самосталности, притиснут ставовима средине. Јагње кроз поему покушава да своја новостечена сазнања о свету измири са ставовима овчјег и људског света и у том самеравању нађе сопствено место, при чему се кроз текст читавају и други нивои смисла који поизилазе из „комуникацијских шумова“ међу јунацима, као што су релације између родитеља и деце, традиционалног и модерног итд. (в. Чутура 2012). У том смислу, јагње тежи аутономности и слободи избора. Међутим, Ерићева концепција овог поетског света није ни једноставна ни једнозначна, јер се идентитет главног јунака обликује према биолошким и социјалним детерминантама бивствовања. Са једне стране, јагње пориче своју „јагњећу“ природу одбијањем да спава у сламарици („Шта ћу ја у овој слами?“ (Ерић 2005: 9)) и незаслађеног млека, а са друге прихвата људски дом јер је на њега првобитно *научен*. Таквим измењеним и усложњеним схватањем сопствене „улоге“ и припадности у свету Ерић се дотиче основних питања о формирању идентитета појединца и указује на разноврсне и понекад неразмрсиве чиниоце који у том формирању учествују.

Ерићева поема својим сижеом донекле призива сродне књижевноуметничке текстове са блиском наративном концепцијом, попут *Златног лептира* Десанке Максимовић или *Ружног пачета* већ раније поменутог Х. К. Андерсена.

Утицај средине и срединских односа на појединца чини се једним од стожерних тематских аспеката Ерићевих поема за децу. Он се може пратити још од поемске трилогије – ликови дечака бивају пресудно одређени ставовима колектива који, хтели то они или не – пресудно утичу на моделовање њихових погледа на себе и свет. Слика колектива – како у трилогији, тако и у *Великој песми о једном малом јагњету* – онајбоље разоткрива Ерићеве тематске понорнице, изнад којих се, само привидно, развија слика хуморно интониране друштвене заједнице, показујући ауторову намеру да се у поетском универзуму његовог опуса одгонетне или барем укаже на сложене и врло драматичне аспекте одрастања. Да је посреди тематска константа Ерићеве поезије показује и поема *Балада о ковачу и мачкицама* (2005), која ову тему донекле помера и ка ликовима одраслих. Живот ковача Миће драстично се мења када у свој дом прими девет мачића. Бреме самачког живота без наследника<sup>323</sup> – налик Симиним родитељима из поеме *Торта на пет спратова* – чини да се према новим члановима породице односи претерано заштитнички.<sup>324</sup> Крај поеме доноси неочекиван обрт – разгневане комшије отрују мачке, оставивши унесрећеног ковача да, у самоћи, исцртава ликове мачака на искованим предметима.<sup>325</sup> Он је уједно најоштрија друштвена осуда и најопорији коментар о људској малодушности у целокупном Ерићевом опусу.

---

<sup>323</sup> Други имају / децу и жене / и дане као / ћилим шарене / (...) / А ја немам / ни гроз, ни клас / само наковањ / и његов глас“ (Ерић 2005: 27).

<sup>324</sup> У обема поемама Ерић уводи сцену разјарених комшија који долазе код „родитеља“ и траже казну за штету коју су јој мачићи/Сима начинили.

<sup>325</sup> У односу мачака и ковача, али и начину приказивања смрти назире се и тематска и стилска блискост Радовићевој „Гужној песми“. Оба песника обазриво приступају стилизацији њихове смрти, служећи се литотом. Док су Радовићеве заспале и „никада се више / ах, никада нису пробудиле“ (Радовић 1973: 8), код Ерића „[с]ве маце беху / већ отрчале / за неким мишом / недостижним...“ (Ерић 2005: 30).

## „ОБИМНА МАГМА САВРЕМЕННОСТИ“ – ПОЕМА ЗА ДЕЦУ ПОЧЕТКОМ ХХІ ВЕКА

Упркос својим онтолошким посебностима, стваралаштво за децу с краја ХХ и почетка ХХІ века несумњиво дели судбину целокупне српске књижевне уметности. Дистрибутивна и продукцијска експанзија наивне књижевности, парадоксално, утиче и на суженост читалачке рецепције: током првих петнаест година новог века у српској књижевности објављено је више од 2000 песничких издања за децу. Таква „обимна и неуређена магма савремености“ (Љуштановић 2018: 61) онемогућава сваку исцрпнију анализу која тежи свеобухватности, учинивши да ефемерна судбина већине тих књига остане на рецепцијској периферији и убрзо ишчезне. Децентриран и изразито полифон карактер (нај)савременије књижевности<sup>326</sup> прелива се и на поље наивне литературе, у чијим се струјањима само донекле могу препознати одрази чвршћих поетичких назора. Наравно, то не значи да је реч о, традицијски гледано, обескорењеној књижевности. Она се понајвише развија из „континуитета са модерничком традицијом“, који је

видљив [је] у примени сродних поетичких начела и даљем продубљивању и усложњавању поетичких образаца. Неке од особености које и данас чине главне карактеристике поезије с краја једног и почетка другог миленијума јесу: укључивање читаоца у игру и имагинацију, при чему и језик постаје „играчка духа“ (игре звучањем, значењем, морфолошким облицима речи, креирање неологизама, укључивање непесничке лексике у певање), онеобичавање, примена парадокса, гротеске и нонсенса, измењен, инвертован или пародијски однос према поучном, као и наглашена интертекстуалност, метатекстуалност и цитатност (Опачић 2018: 2–3).

Стваралачке линије и утицаји се, дакле, итекако очитују, али делују без икакве, за раније књижевне периоде карактеристичне, поетичке унисонности. Улога поетичког стожера и својеврсног регулатора уметничког деловања у прошлости је била поверена (или наметнута) вишим инстанцама: примера ради, официјелној идеолошкој парадигми послератног периода којој се – у већој или мањој мери – књижевноуметничко деловање приклањало. Оде ли се корак уназад, такође се може приметити окупљеност књижевних стваралаца око јединствене поетичке матрице. Стваралаштво за децу Змајевог доба, осим што носи предзнак књижевне епохе/стилске формације романтизма, у тесној је спрези са идеолошким државним апаратима попут школе или цркве, или је обједињено под уређивачком политиком књижевних листова и часописа који наречену идеолошку концепцију спроводе. Уколико би се пак морао потражити икакав поетички стожер у савременој књижевности за децу, он би вероватно једино могао бити приписан стваралачком изразу Душана Радовића, који опстаје и фигурира као песничка парадигма највећем броју савремених писаца за децу и младе. Летимичан поглед на књижевну продукцију – у овом случају на поеме за децу – овог периода врло убедљиво сведочи о разноликим токовима савремене наивне литературе, које најпре трасира нова друштвена стварност. Настајући са свешћу о „нови[м] изазов[има] са којима је суочен млади читалац“ (Опачић 2019а: 37), поетски универзуми савремене поеме за децу теже упризоравању нове, измењене слике света и детета у њему. Актуелне теме одрастања – обликоване у складу са општим социокултурним померањима, али и са свешћу о догађајима и изазовима на којима

<sup>326</sup> Склискост појма *савремености* опажа се и у контексту књижевности намењене деци и младима. Будући да се његово апсолутно значење мења са сменом генерација, такав карактер темпоралности нужно обременује књижевно-периодизацијски појам „савремена књижевност“, уносећи у њега неизбежну непрецизност. Зорана Опачић тим поводом разграничава његово шире и уже значење: прво, које отпочиње са појавом модернизма у српској поезији за децу, најпре Радовићевом песничком књигом *Поштована децо* (1954), и другог, маркираног годином која сажима смрт утемељивача модерне српске песме за децу и најаву нове песничке генерације у његовој *Антологији српске поезије за децу* (1984) (в. Опачић 2018).

настаје постјугословенско друштво – бивају на разнолике начине транспоноване у литерарне светове поема за децу.<sup>327</sup>

У таквом измењеном културноисторијском простору као једна од водећих детерминанти књижевног израза, али и њено важно поетичко упориште, намеће се слика друштва обликована у ери масовних медија и медијске културе. Поникнувши у формативним годинама медијске културе, Душан Радовић не само да је својим делима означио почетак новог књижевног доба већ је, проницљиво посматравши њен настанак „изнутра“, и далекосежно антиципирао њену улогу у друштву и, посебно, књижевности за децу, коју су потоњи аутори очевидно следили.<sup>328</sup>

Радовићева „пролегомена“ за будућу поезију за децу тада се несумњиво показала тачном, а да су њене премисе истрпеле тест времена и тиме остале апликативне на књижевност на размеђи двају векова, потврђују и потоње ревизије ауторовог реферата из 1959. године. Песникови написи о улози и лику поезије за децу „постгутенберговске ере“ постали су предметом опште (ре)евалуације у виду књижевнонаучних опсервација изложених на Змајевим дечјим играма 2009. године. У низу радова представљених на Саветовању, симболички одржаном на педесетогодишњицу Радовићевог реферата, изнесене су оцене о природи, улози, па и судбини књиге за децу у савременом друштву.<sup>329</sup> На трагу Радовићевих закључака о успону визуелне и медијске културе, излагачи су се дотицали симптоматичних и неретко општих места у дискусијама о судбини књиге: „Дечији читалац између књиге и медија“, „Дете, књига и глобализација“, „Колико је Радовић антиципирао судбину књиге за децу у вријеме масовних медија и нових облика комуникације“, „Криза читања – чињеница или привид“, „Дете, књига, интернет“ итд. (в. Детињство 2, 3/4 2009). Под звонким и помало сензационалистички скројеним насловима ових реферата махом су следили садржаји у којима се са мало или нимало оптимизма закључује опадање читалачке културе међу младима. У аналитички подробнијим рефератима овог темата из *Детињства*, пак, видљива је намера да се превазиђу општепознате мантре о „крају“ литературе и уместо тога укаже на, под новим околностима измењено биће и положај савремене књижевности за децу. Павле Илић тако настоји да Радовићеве коментаре о дечјој књизи посматра као својеврстан поетички апел којим се, са једне стране указује на измењени и све маргиналнији друштвени статус литературе за децу, а са друге, нуди креативан уметнички одговор за предупређење таквог статуса:

Радовићу је било јасно да је се оној сенци, која се злокобно надвила над књигом, важније одупрети трансформацијом унутрашњих снага књижевне уметности за децу (и иначе), него супротстављањем модерним медијима, тој спољној сили чије се напредовање нити може, нити треба заустављати. Напротив, схватио је он и то, треба се томе напредовању прилагодити и користити се њиме у оквиру мултимедијалности, чиме се он, у радио и ТВ емисијама, и практично користио (Илић 2009: 12).

---

<sup>327</sup> „То, конкретно, подразумева указивање на бројне аспекте промењеног односа према свету у пострадовићевској етапи: постпатријархална слика породице у којој млади лирски јунак истовремено покушава да оспори ауторитет одраслих борећи се за простор слободе и жуди за заштитничким породичним окриљем, преплављен осећањем празнине и усамљености; доживљај градског простора као нехуманог и ограничавајућег и истраживање потребе за светом природе; критичко указивање на живот у потрошачком друштву преплављеном медијским садржајима које трајно мења доживљај света и слаби осећање припадности традицији и дубинским слојевима културе, као и певање о трауматичним, тамним местима новије историје“ (Опачић 2019а: 37).

<sup>328</sup> Друго Саветовање Змајевих дечјих игара (1959) несумњиво представља одсудан корак у процесу академизације наивне књижевности, у ком истакнуто место заузима Радовићево излагање са насловом „Дете и књига“. Радовићев реферат језгровито сажима нову антропологију детињства којом се воде песници новије генерације, али и он сâм, па се може уједно узети и као директан експлицитно-поетички програмски текст његове поетике.

<sup>329</sup> Сâм наслов Саветовања из 2009. године – *Дете и књига данас* – у знаку је уредничке намере за ревизијом Радовићевих коментара изречених пола века раније, на истом месту.

Радовићев слух за савремено дете у основи је његовог песничког кредо, што је и видљиво кроз цео песников опус. Направивши ироничан и пародичан отклон од традиционалног модела поезије за децу, у њему се, једнако као и у реферату „Дете и књига“ препознаје став да „књижевност не потискују из друштва само модерни медији (...) већ и традиционална, по њему, сентиментално-романтичарска оријентација тога писања“ (18). У такву „сентиментално-романтичарску оријентацију“ несумњиво је уписана и априори формирана и непроменљива представа о детету-читаоцу, од које се Радовић свесно удаљава. Насупрот томе, дечји конструкт уписан у Радовићевом стваралаштву обликован је са свешћу о перцептивним променама дечјег читаоца у постмодерном добу. Отуд Радовићево дело представља уметнички израз времена у ком „доминација визуелне културе и брзина размена информација утичу на лице савремене књижевности“ (Опачић 2009: 11). Такав песнички сензибилитет неизоставно је водио ка другачијој слици детета која одступа од традиционалне матрице:

Ако се увек, по правилу и начелно, у разматрањима питања књижевности за децу полази од унапред заданог поштовања природе детињства, морало би се наћи слуха и за детињство које одступа од толико драге жанр-слике љубопитљивог читаоца, малишана који широм отворених очију проматра књигу у рукама, дакако, у крилу одрасле особе. За том сликом може се чезнути; може се доказивати како је управо она суштински представа детињих потреба и детињства какво треба да буде уз сигурну руку искуснијег и вечитог пријатеља (...) може се стрепети од будућности коју ће донети генерације стасале изван таквих крила и окриља... А може се, у име тог поштовања природе детињства пронаћи разумевања за потребе, машту и сензибилитет који одступају од такве матрице“ (Шаранчић Чутура 2009: 18).

Свестан свог претпостављеног, савременог читаоца-детета, Радовић пише управо урачунавши његову посебност. У таквој антрополошкој концепцији детета биће исписана поезија која рачуна на његову аутономију и инхерентни лудички однос према свету (в. Љуштановић 2008: 13–23), која ће пресудно утицати и на водеће песнике „пострадовићевске“ генерације. На том фону своје поетичке концепције изградиће и поједини аутори нове поеме за децу, међу којима се, како обимом тако и квалитетом, понајвише истичу Дејан Алексић и Поп Д. Ђурђев.

### Лудизам песничке де(кон)струкције – поеме Попа Д. Ђурђева

Ми живимо у време слика и симбола,  
то романтично време речи је прошлост.  
Верујем да ће људи све мање писати,  
да ће све више гледати и слушати  
(Радовић 2006: 379).

Далековидост Радовићевих коментара о будућности књиге и читања из наведеног цитата понајбоље потврђује песник у чијем се опусу знаковито налази песничка збирка са насловом *Поезија која се гледа*. У критици описано као „деструктивно неимарство“ (в. Опачић 2019г), стваралаштво Попа Д. Ђурђева у значајној мери је ослоњено на Радовићеву поетику, али на начин којим се жели испитати и до крајњих граница тестирати биће песничког језика.

Међу кључним поетским исходиштима Попа Д. Ђурђева истиче се најпре усвајање и рачунање на налог или диктат постмодерне културе у којој одраста млади читалац. Док је Радовићева песма рачунала на читаоце-децу „захукталу, подстрекавану филмом, радијом, техником уопште“ и тиме нужно захтевала одбацивање „снисходљивог романтичног чина“ читања (Радовић 2006: 414–415), имплицитни читалац Ђурђевљеве поезије још је

нераскидивије везан за производе масовне културе.<sup>330</sup> Одуставши од „драге жанр-слике љубопитљивог читаоца, малишана који широм отворених очију проматра књигу у рукама“ (Шаранчић Чутура 2009: 18), Поп Д. Ђурђевић посеже за песничким изразом који ће одговорити на сазнајне и когнитивне афинитете детета постмодерног друштва: такав читалац је становник „глобалног села“ и пуноправни члан потрошачког друштва, које и обликује и пресудно утиче на његову слику света – света који се далеко више од Радовићевог читаоца формира у визури медијског синкретизма. Песничке слике Попа Д. Ђурђевића, следствено томе, и саме бивају обликоване према таквим принципима: инкорпорацијом визуелних, неуметничких или *редимед* елемената омогућава се и исказивање песничког става према таквом свету, односно „пародијск[ог], субверзивн[ог] однос[а] према вредностима потрошачког друштва, али и према елитизму високе уметности“ (Опачић 2019г: 14). На основу такве песничке концепције Ђурђевић исписује „велик[у] карневализациј[у] културе која подразумева деконструкцију и ритуалну инверзију и оног што је висока културна традиција и онога што је конзумеристичка митологија нашега времена“, па се простор песме може тумачити као „у малом симболичком језгру необично упакован велики простор културе“ (Љуштановић 2013б: 210, 212). Ђурђевић у своје текстове утискује такав садржај и потчињава их карикатурално-пародичној игри, тражећи од читаоца да активно учествује у процесу демаскирања његове испразности.

Значајан број поменутих песничких одлика уочљив је и у његовим два поема – *Теглећој срећи* (2010) и *Мрњавчевићима* (2016). Ипак, приметно је да се у њима Ђурђевић са доста мање слободе и песничког поигравања односи према морфолошком карактеру поеме. Иако склон различитим жанровским прекорачењима,<sup>331</sup> Ђурђевић у својим поемама полази од традиционалног жанровског модела: обе нарације у стиху тематизују животе антропоморфних јунака, приповедане у форми класичног линеарног сижејног обрасца. Разлог оваквом одступању у односу на, за поезију Ђурђевића карактеристичну склоност ка креативном деконструисању краћих песничких форми могао би се пронаћи у тематском избору двеју поема. Необичне догодовштине њених јунака захтевале су већи поетски простор који би увођењем карактеристичних Ђурђевићевих поетских механизма постао читалачки исувише изазован. Отуд није без мале важности приметити да песник *Слик ковнице* понајвише ствара у мањим поетским формама. Поступак *песничке компресије* у поезији Попа Д. Ђурђевића стога није само резултат намере да се, Љуштановићевим речима, у малом простору упакује велики простор културе, већ и резултат проницљиве песничке самосвести о опажајним капацитетима њеног конзумента. Сходно томе, може се рећи да морфолошки карактер *Теглеће среће* и *Мрњавчевића* диктира – поред тематског избора – и свест о савременом читаоцу искрзане и стањене пажње.

Прва међу њима два, *Теглећа срећа* (2010), обликована је на трагу јунакове потраге за местом у свету. Лирски наратор прати судбину Тегле док тражи срећу у различитим искуствима: пожелевши нешто више од досадног и једноличног живота у шпајзу, Тегла се опробава у разним „животним позивима“: као чаша за шампањац, затим као ваза, прозорско окно, огледало, кликер, па наочари, да би напослетку свој животни пут окончала вративши се на почетак. Јелена Марићевић Балаћ у наративној фактури *Теглеће среће* види „преображаје једне незадовољне тегле која, структурално гледано, делује као народна прича о животињама верижне композиције“ (Марићевић Балаћ 2019: 53). Ипак, док се у причи о животињама ово уланчавање остварује увођењем нових јунака, чији број пресудно детерминише дужину и динамику нарације, у *Теглећој срећи* наративни фокус усмерен је искључиво на једног, а

<sup>330</sup> „Ђурђевић је међу првима уочио измену интересовања младог читаоца, његов постепени губитак интересовања за књижевност, окретање конзумеризму и визуелном свету информација – о томе нам сведоче његове збирке за младе из 80-их година прошлог века“ (Љуштановић 2013б: 210).

<sup>331</sup> Досадашња типолошка одређења Ђурђевићеве поезије говоре о стрипстиховима, иконичкој поезији, песмама-колажима, песмама-ребусима, графичким пузлама итд. (в. Љуштановић 2013б: 143; Јашовић 2014; Опачић 2019г: 5–22; Марићевић Балаћ 2019: 45–57; Кулић 2020: 729–737).



верижност сижеа најпре почива на увођењу микротематских целина у којима се описују његове животне препреке. У складу с тим, чини се да наведени синопсис показује већу блискост са традицијом параболичних текстова за децу:

У алегоричним 'бајкама' карактеристичан је поступак *симболизације* ликова: антропоморфизовани лик доживљава судбину која је на неки начин *поучна*. Судбина појединца ближа је животној стварности, условљена карактерном маном јунака или његовим неразумевашем друштвених околности, што утиче на суштински различит завршетак приче. Пропаст појединца је на неки начин очекивана и представља се као закономерност савремене цивилизације (Опачић 2011: 25).

Жанровске паралеле су више него очите.<sup>332</sup> Антропоморфизовани јунак непрекидно води читаоца ка препознавању судбине појединца у савременом друштву. Поема у извесном смислу представља духовит, али и благо циничан одговор на медијски инструирану флоскулу упућену савременом појединцу о апсолутној слободи избора и животног пута: Теглиним сневашем о лепшем и лагоднијем животу и већој друштвеној афирмисаности просијава сатиричан одговор на (само)отуђеност појединца у „култури самопомоћи“ и неутемељено оптимистично веровање у остварење својих, медијским дискурсом речено – „пуних потенцијала“. Иницијална тачка поеме такође се додирује са жанром бајке, у ком јунак настоји да наново успостави равнотежу у новонасталом стању дисхармоније, с тим што у поеми Попа Ђурђева такво стање проузрокује унутрашњи немир протагонисте. Фабулу покреће стање нелагоде. Незадовољна својим окружењем, јунакиња осећа притисак средине<sup>333</sup> и почиње да жуди за високим друштвом. У извесној мери, поема призива фабуле Андерсенових бајки алегоријског типа, попут *Ружног пачета*. Бекство од куће у *Теглећој срећи* мотивисано је незадовољством главне јунакиње: У ствари, била је усамљена и празна, / а то је за теглу највећа казна“ (Ђурђев 2010: 7). Андерсен и Ђурђевљев јунак само наизглед деле иста осећања несхваћености и самоће: прва су производ романтичарски обликоване свести о потрази са личним идентитетом који јунак на удару неразумне средине напослетку и проналази, а друга су продукт неутемељене, безреферентне жудње појединца у савременом друштву. За Ружно Паче крај потраге почива у проналаску себе, а за Теглу, сасвим супротно, у немогућности да пронађе себе у неком другом. Отуд се и међу крајевима ових двају књижевних дела јавља есенцијална разлика. Андерсен свог јунака напослетку оставља у осећању испуњености јер је на крају потраге спознао себе, а Поп Д. Ђурђев јунакињу враћа на почетак. Не пронашавши себе у другом, песник је оставља запитану над мишљу: „да јој је ова памет била, / да л' би урадила опет исто?“ (37).

Осећај празнине и усамљености, осим што је у *Теглећој срећи* у функцији наративног покретача, представља и једну од чворишних тематских места савремене књижевности за децу: парадоксално осећање самоће у крцатој, урбаној средини своје песничко уобличење задобија и у поемама Дејана Алексића и Владимира Вукомановића Растегорца, али и другачијим жанровским модалитетима, рецимо у романима Игора Коларова или бајкама Гроздане Олујић.

Унутрашњи импулс јунакињу Ђурђевљеве поеме води ка различитим животним изборима, а духовите трансформације кроз које пролази призивају мисао о неутемељеним и

<sup>332</sup> Жанровски идентитет поема у српској књижевности за децу – како се у свим претходним анализама од Вуча до Ђурђева показује – у тесној је спези са морфолошким карактером бајке и њој сродним облицима, те се са пуном оправданошћу може тврдити да је реч о својеврсној књижевногенолошкој константи српске књижевности за децу.

<sup>333</sup> Незадовољство окружењем разоткрива и извесну покондиреност јунакиње: “Досадиле су јој стелаже, / мрак шпајза, / друштво ајвара и сока од парадајза, / киселих краставаца, љуте / папричице, / и остале зимнице“ (Ђурђев 2010: 7).

нереалним аспирацијама савременог појединца који, под теретом друштвено наметнуте идеје о узвишеној срећи, пада у очајање управо због немогућности да те исте идеје оствари.

Туробност луталачке потраге за идентитетом песник наткриљује перманентним хуморним поигравањима са језиком. *Теглећа срећа* обликована је као духовита језичка игра. Избор лексема по правилу приближава описану ситуацију и дословно значење, тачније, основно и метафоричко се доводе у исту раван. Тако су рецимо описи душевног стања главне јунакиње обликовани у духовитој амфиболичности: Тегла је и дословно и метафорички „празна“, и „крхка“; поставши чаша за шампањац, она се двосмислено описује као „тегла на високој нози“; тренутак када је неко разбија за њу је и дословно и метафорички „преломни тренутак“ итд. У неким се тренуцима Ђурђев користи и фонемским скупом чије звучање подстиче асоцијативну везу код читаоца и призива додатна значења: на пример, у јадиковању над кћеркиним уображењима, теглин отац узвикује: „*Теглио сам* због ње целог живота“ (5, курзив С. П.). Овај игровни песнички поступак доследно је спроведен целом нарацијом, фигурирајући као песниково доминантно смеховно оруђе: реч не губи идентитет, своје првотно значење, већ чува асоцијативни потенцијал и захваљујући томе ствара хуморни ефекат.

Посматрана у односу на друге текстове, позиција лирског гласа у *Теглећој срећи* нешто је другачија. Иако се и у њој инсистира на песнички самосвесној инстанци – нарација се повремено прекида духовитим коментарима како у служби карактеризације јунакиње, тако и у циљу метапоетског поигравања<sup>334</sup> – крај поеме доноси експлицитну обзнану лирског приповедача, и то у виду суптилног и духовитог коментара заснованог на фразеологизму „као слон у стакларској радњи“:

Живот изгледа тако некако,  
мало се смеје, мало се шмрка,  
некад је тешко, а некад лако,  
то ти је једна велика збрка...

Наштелуј живце танке ко струне,  
припази добро куда се муваш,  
стакларске радње су слонова пуне,  
а на теби је да се чуваш (37).

Инспирисаност усменим књижевним наслеђем – видљиво и код песника старије генерације – представља још једно важно поетичко исходиште песника на почетку новог века.<sup>335</sup> Креативно поигравање са тековинама народне културе један је од основних песничких модуса друге Ђурђевљеве поеме *Мрњавчевићи* (2016). Испевана у овлашној интертекстуалној релацији са епском биографијом Марка Краљевића, поема настаје на трагу неких ранијих Ђурђевљевих песама, попут „Прве бразде“ и „Чича Томине колибе“. Да је реч о тек наговештају интертекстуалних алузија, показује и песникова напомена „Да се разумемо...“ на унутрашњој страни корица: у њој се истиче да следи поема о „љубавним јадима двоје Мрњавчевића“ и да „ово није историјска певанка о породици Мрњавчевић“ (Ђурђев 2016). Поред тога, овај песнички *nota bene* у функцији је још једне сугестије. Њим се са једне стране скреће пажња на алузивност сниженог интензитета, али у исто време експлицитно обзнањује и потцртава њихово присуство у тексту. Читалац је тиме, у инверзном поступку „обрнуте

<sup>334</sup> Лирски глас повремено пресеца наративну нит, обзнањује се пред читаоцем коментаришући само приповедање: „Маштала је тегла о раскошу и сјају / и ето шта би на крају. / Добро, крај је још далеко, / (отегло се ово)“ (21).

<sup>335</sup> Међу песницима новије генерације најуспелија остварења на том поетском фону написали су управо Поп Д. Ђурђев (*Мрњавчевићи*) и Бранко Стевановић (*Авантуре Краљевића Марка*). У другим жанровским модалитетима утицај народне књижевности видљив је, рецимо, у романима Слободана Станишића, историјским бајкама Тиодора Росића, роману *Бандоглавић Страхиња* Синише Соћанина и др.

психологије“, налик поетским механизмима Душана Радовића, позван да те релације (не)свесно тражи. Иако наслов поеме код читаоца призива свест о српској средњовековној породици Мрњавчевића, у првим стиховима долази до изневеравања хоризонта очекивања. Главни јунак је мачор Марко, а јунаково презиме добијено је поступком видљивим и у *Теглећој срећи*: презиме владарске породице и ономотопејска реч „мрњау“ доводе су у везу на основу блиског фонемског склопа. Ова врста асоцијативних веза успоставља се целим током *Мрњавчевића*.<sup>336</sup> Текстуалне алузије, како песник и истиче у почетној напомени, не утичу пресудно на разумевање текста, већ су, напротив, у функцији активирања својеврсног читалачког лудизма. Читалац је препуштен себи, са задатком – повереним од самог песника, а датим у напомени – да те интертекстуалне скривалице разоткрије.

Поема *Мрњавчевићи* је у том смислу, иако по форми „традиционалнија у односу на слободнији, полиморфни стих *Теглеће среће*“ (Опачић 2019г: 16), много више обликована у складу са стваралачким концептом који поетски текст види као „велики простор културе у малом“. Док се у *Теглећој срећи* читалац позива да необичну и духовито испевану судбину тегле тумачи размицањем досетљивих двозначности на лексичком плану, у *Мрњавчевићима* игривост читалачке активности проистиче из препознавања разноврсних културних артефаката, махом из српске књижевности. Палимпсестна значењска слојевитост поеме усмерена је на читаоца-конзумента најразличитијег медијског садржаја. Чини се да управо стога Ђурђевић настоји да у текст инкорпорира и свет књижевности, филма и преобликовану, али и даље препознатљиву народну гномику. Најчешће литерарне алузије у вези су са поезијом Лазе Костића, а остварене су како кроз увођење Костићу својствених неологизама („плетисанка“), тако и кроз директну цитатност појединих стихова, датим у курзиву („Снове снивам“, „Међу јавом и мед сном“). Алузивни регистар фолклорне традиције сасвим је очекивано, с обзиром на наслов поеме, међу најзаступљенијим. Ђурђевић повремено у нарацију инкорпорира целовите епске формуле („од немила до недрага“), некада их делимично модификује („по три копља увис скаче“, „да не буде – *касно Марко...*“), а у појединим случајевима само наговештава историјско-фолклорну раван (Ђурђевић 2016: 20; 27; 38).<sup>337</sup>

На другим пак местима описано је како се мачак Марко „по лименом крову вере“ (19), а његову карактеризацију допуњује стих који истиче да је у питању „шмекер светског гласа“: у оба случаја распознају се алузије на филмску уметност, односно на *Мачку на усцијаном лименом крову* (уједно и драму Тенесија Вилијамса) и *Националну класу* Горана Марковића. Премда је већина ових алузија резултат смехотворне песничке концепције, у овој последњој се може назрети и једна дубља поетичка паралела.

У описивању Марка као „шмекера светског гласа“ читалац се позива да препозна стих из насловне музичке нумере „Флојд“, али се асоцијативни низ не окончава са њим. Лик Бранимира Митровића Флојда из *Националне класе* и мачка Марка из *Мрњавчевића* зближавају и друге сличности. Зорана Опачић у лику Марка види пародијску слику маскулине слике света, доводећи га „у везу са његовим епским имењаким, познатим по неустрашивости, али и по непоштовању правила, распусном животу и незгодној, кавгадијској нарави“:

Судбина жутог мачора Марка је стереотипно мачистички обликована: иако је заљубљен у црну мачку која га верно чека, он је „пуштен с ланца“, посвећен проводу и банчењу, куша забрањене,

<sup>336</sup> Рецимо, у епизоди „Бој на Мишару“ у исту раван се на основу фонемског сазвучја доводе мишеви и знаменити историјски топоним из Првог српског устанка (в. Опачић 2019г). Поред тога, Ђурђевић примењује, као у *Теглећој срећи*, поступак дословно употребљеног фразеологизма: тако рецимо Марков долазак после лутања описан је стиховима „дошла маца на вратанца“. У појединим случајевима аутор свесно модификује део фразеологизма, чувајући његово семантичко језгро, па је неприлика у коју запада јунак уместо фразеологизмом „наћи се у небраном грожђу“ описана у измењеном облику „док он негде / необрано млеко лапће“, а посебан смеховни ефекат проистиче из задржавања лексеме „не(о)бран“ јер се њом именују и пуномасни млечни производи.

<sup>337</sup> „Ваљда ти Мрњавчевићи / зато што су први, неће / до Марице мутне стићи“ (15).

нетакнуте, односно грешне ствари („у потаји / необрано млеко лапће”), а дијапазон његовог авантуристичког живота представља се просторном вертикалом: кретањем увис (по крововима) и по дну (контејнери) – која указује на вредносну скалу „од немила до недрага”, од подвига и сфера високог живота до маргине и социјалног кала (Опачић 2019г: 18).

Уз то, наведени опис намеће успостављање аналогije и са јунаком *Националне класе*: обојица су изразито саможиви, склони удовољавању искључиво личних и подређивању туђих жеља. Заводнички, донжуановски карактер оба јунака опажа се у односу према изабраницама супротног пола; попут Бране, мачак Марко осваја срца „шатираних“, „блајханих“ мачака „витког стаса“, док га код куће чека (буцкаста) брижна мачка, коју и сâм воли. Оба јунака нису у стању да се препусте једном од животних путева. Одлажући и потискујући неизбежни избор, они, растрзани, бивствују између животних (и љубавних) авантура и складности брачне заједнице. Неутажива потрага за задовољењем личних амбиција ће и једног и другог јунака удаљити од својих изабраница, а лирски наратор *Мрњавчевића*, предосећајући Марково потпуно морално посрнуће износи упозорење, алудирајући поново на епског „парњака“ – „да не буде – касно Марко“ (38). За читаоца који препознаје овакву интертекстуалну везу, нараторово упозорење пружа могућност дочитавања, па се последњим стиховима асоцијативно „дописује“ призор Флојда у последњим кадровима *Националне класе* у којим остаје сам, изгубивши и могућност живота нежење, али и осећај топлине и сталожености коју пружа брачни живот.

Упркос доминантном хуморном тону, тема самоће надвија и *Теглећу срећу* и *Мрњавчевиће*. Она, међутим, није само део песничког потписа Попа Д. Ђурђева, већ и једна од базних тема српске поеме за децу овог периода. Тема самоће обавија нарације у стиху Попа Д. Ђурђева, чинећи је једном од носећих идеја у поемама а истовремено и указујући на неке шире поетичке и тематске обрасце којима су наклоњени и други писци поема за децу, најпре Дејан Алексић.

### **„И бити сам тешко је у свету“ – поеме Дејана Алексића**

У литератури је већ истакнуто да је „за обнову поеме у савременој српској књижевности за децу најзаслужнији Дејан Алексић“ (Опачић 2019а: 44). Писац *Нежне песме о нежном ветру Дуволубу* (2006) у свом стваралаштву сублимира поетичке назоре својих претходника – радовићевске и, раније, вучовске фазе. Његове поеме, поред поменутих – *Пустоловине једног зрна кафе* (2004), *Божјића прича* (2007) и недавно објављене поеме *Драма у подруму госпође Јоје* (2020), показују стваралачку свест о наслеђеним жанровским усмерењима од Вуча наовамо, као и склоност ка иновирању жанра. Међутим, у њима се уочава и ослањање на традицију романтичарске поеме.

Алексићеве поеме, упркос тематско-мотивској разноликости, показују јасну поетичку заснованост, и у том смислу се у њима могу опазити извесне константе. Као својеврстан куриозитет у његовом опусу представља поема о Христовом рођењу, *Божјића прича* – у погледу тематско-мотивских, али и стилско-изражајних решења, ова стихована нарација представља поетички корак у *страну*.<sup>338</sup> Преостале поеме су међусобно ближе, па ће из тог

<sup>338</sup> Тематски гледано, ова Алексићева поема није у потпуности усамљена у корпусу књижевности за децу. Својим садржајем она призива стихове Шапчанинове поеме *Божјић* – поетички и временски удаљене, ове поеме ипак на својеврстан начин спајају „ободе“ српске књижевности за децу и упућују на тематске везе између дела предзмајевске и савремене књижевности за децу. Док Шапчанин даје слику празновања Божића, Алексић „поемизује“ библијску причу о Христовом рођењу. Религиозне теме у српској књижевности за децу, упркос слабој фреквентности, представљају битно обележје и потврду њене разноликости.

разлога у фокусу поглавља бити управо оне, док ће *Божјића прича* бити посматрана у контексту других поетички ближих поема ХХИ века.<sup>339</sup>

Једно од детерминишућих жанровских обележја поеме је присуство лирског наратора. У Алексићевим поемама наративни глас заузима позицију објективног, спољашњег приповедача, који даје (ауто)поетичке коментаре, упућује на дешавања у поетском свету и неретко даје оцене и коментаре о ономе што је у њему приказано. Он се позиционира као омнисцентни глас, коментатор дешавања у тексту и медијатор између ликова и читалаца. Донекле се у тако позиционираном лирском гласу опажају и одједи романтичарске ироније. Она фигурира у тексту као принцип којим се текст „отвара“ ка читаоцу, разбијајући мимезис и обављајући улогу налик драмској парабази.

Свестан свог имплицитног читаоца, али и теме о којој пише Алексић неретко – попут Раичковића у *Гурију* – уводи позицију наратора, чијим присуством динамизира радњу и повременим дигресијама интензивира читалачки процес: „Можда сте чули, а можда и нисте / За случај ветра Дувољуба“ (Алексић 2006: 3). Читалац се позива на активно учешће у процесу читања. Позивање имплицитног читаоца на појачану имагинативност битан је чинилац Алексићевих поема.<sup>340</sup> Сходно томе, уочљиво је да функција коментара у Алексићевим поемама може бити разнолика, крећући се од позивања читалаца да дају сопствене судове о поступцима јунака или њиховим доживљајима, па све до метапоетичких коментара којима се проблематизује сама наратија у стиху.<sup>341</sup> У том смислу, нарочито је занимљива последња објављена Алексићева поема *Драма у подруму госпође Јоје*, у којој се приповедање током целог трајања прекида метапоетичким коментарима. Лирски наратор се свесно поиграва са сижеом, непрекидно осцилујући између два наративна тока: једног који прати авантуру Мрака и Миша, и другог који се везује за однос госпође Јоје и комшије Радише. Свака промена наративног плана праћена је коментарима лирског наратора који интенционално *заводи* читаоца: „Али осећам: смарач сам прави / Што читаоце одвише гњави. / Оппростите ми, стварно сам блесан – / Прича нас враћа у подрум тесан...“ (Алексић 2019: 9). Сличан пример примећује се и у поеми *Пустоловине једног зрна кафе*, у којој се додатно стимулише жеља за читањем: „Прочитати је заиста вреди / Зато почнимо – песма је дуга.“ (Алексић 2004: 6). Намерно удаљавање од основног тока радње уједно фигурира и као уметнички поступак креирања неизвесности или *саспенса* (suspense), односно произвођења драмске напетости у ишчекивању даљег расплета догађаја. Крај поменуте поеме такође је дат у знаку коментара. Лирски наратор, антиципирајући незадовољство читалаца због парцијалног разрешења приче о подруму (последње, дванаесто казивање, у фокус смешта причу о Јоји, занемарујући донекле судбину Мрака и Миша), као својеврстан епилог оставља „Додатак за радознале“, нудећи разрешење и другог наративног тока.<sup>342</sup>

<sup>339</sup> Алексићеве поеме, у поетичком смислу, не показују одступање од његових других текстова. Оне су реализоване на истим поетичким принципима који су уочљиви и у његовим песничким (и прозним) збиркама, пре свега у погледу тотализације игре „на ритмичком и еуфонијском и на семантичком плану“ (Љуштановић 2018: 65). Управо због оваквог односа према тексту, Јован Љуштановић га типолошки сврстава у „игровни модел“ песничтва за децу. Са друге стране, следећи ову типологију, његове поеме се једнако приближавају оној песничкој линији коју Љуштановић назива „сублимно-лирским моделом“. Алексићев поетски светови у којима се „суптилно претапају наивно деће осећање света и снажна тежња за запоседањем поља универзалног модерне поезије“ (Љуштановић 2018: 72).

<sup>340</sup> Свакако да се у оваквим поступцима види и одјек Радовићевог схватања релације писац–дело–читалац, који две своје песме насловљава управо лексемама које упућују на динамичку позицију читаоца – „Позив“ и „Замислите“.

<sup>341</sup> Да је ово још једна поетичка константа Дејана Алексића, потврђују и његови прозни текстови. Метанаративност је, примера ради, основни обликотворни модел збирке *Кога се тиче како живе приче* (2013).

<sup>342</sup> У том смислу занимљиво је уочити како се крајеви поема могу разликовати управо према типовима завршетака. Поједине поеме, попут Вучове *Сан и јава храброг Коче*, имају отворен крај – судбине јунака предочене су само овлаш, уз наговештај будућих догађаја, а разрешење се препушта самом читаоцу.

Испричаћу вам, ако се мора,  
Шта се десило са два мрачна створа  
Којима подрум тесан је стан  
И какав Мишу био је план (Алексић 2019: 56).

Присуство коментара, наравно, својство је највећег броја поема за децу и њена жанровска детерминанта. Алексићеви претходници, попут Вуча или Ћопића, такође користе овај механизам ради успостављања интензивније релације између приповеданог и читаоца. Разлог томе свакако лежи у рецепијентским посебностима имплицитног читаоца – детета. Свест о читалачким афинитетима, потреби за динамичном песничком структуром и актуализовањем читалачке позиције показује се као битан моменат у креирању поетских светова књижевности за децу, те у том смислу Алексићеве поеме нису изузетак. Ипак, чини се да су коментари лирског наратора један од носећих структуралних елемената његових поема и тиме представљају битну поетичку димензију.

Други важан моменат у поемама Дејана Алексића представља избор јунака и њихових судбина. Поеме настале у распону од петнаест година показују исти поетички образац у њиховом стварању. У средиште уметничких светова најчешће је смештен један антропоморфни јунак. Реч је о предметима, животињама или апстрактним појавама у чије основно мотивационо језгро бива усађена једна тежња – за превазилажењем самоће. Авантуре јунака готово по правилу откривају своју двострукост. Кретање јунака кроз време и простор уједно открива и унутрашњи динамизам, најчешће приказујући жељу за испуњењем празнине. То, донекле, поеме Дејана Алексића приближава традицији ауторске бајке параболичног типа, у чијем је фокусу потрага јунака за идентитетом, смислом, сврхом итд. Песнички светови *Нежне песме о нежном ветру Дувољубу* или *Пустоловине једног зрна кафе* то врло добро потврђују.<sup>343</sup> Оба јунака (као уосталом и велики број епизодних ликова чији су поступци мотивисани на исти начин) покушавају да, у колоплету непредвидивих догађаја, пронађу сврху свог постојања и тиме успоставе баланс са светом и собом.<sup>344</sup> Будући да је најчешће реч о јунацима/антропоморфизованим бићима која се упуштају у овај вид потраге, неопходно је рећи нешто о самом одабиру јунака. Овде треба приметити да се таква концепција јавља и на ширем књижевном плану. Савремена, пострадовићевска књижевност за децу негује врло снажну стваралачку линију у којој се у средиште збивања смештају управо овакви јунаци. Попут Алексића, Игор Коларов, Душан Поп Ђурђев и многи други аутори у својим делима певају/приповедају о слици детињства у којој је породично окружење нарушено, па и деструирано. Ти ликови имају другачију врсту изазова, превасходно оних који захтевају превазилажење самоће, одбачености и неприпадања. Алексићевим поемама доминирају усамљени и емоционално угрожени ликови; чак и споредни ликови, попут ветрењаче и песника из *Нежне песме о нежном ветру Дувољубу* или ципела и пса из *Пустоловина једног зрна кафе* осећају алијенацију и покушавају да је преброде. Жеља за дружењем је и главни мотивацијски поступак у делању ових ликова. Неки епизодни ликови, попут пса, налазе снагу да се отисну од трауматичног и усамљеног, док други остају повиновани старом начину живота.

---

<sup>343</sup> Параболични карактер поеме јавља се, као што је показано, и у делима ранијих аутора. Тенденција ка алегоричности поема се у том смислу такође опажа као једна од обликотворних жанровских тенденција у српској књижевности за децу.

<sup>344</sup> Поема *Момак и по хоћу да будем* Александра Вуча, иако неретко сматрана мање успешном од популарнијих поема о Кочи и „петлићима“, представља важан допринос развоју српске поеме за децу. За разлику од поменуте две поеме, *Момак и по хоћу да будем* заснована је на многом већем уделу алегоричности. Овај Вучов текст је сав у знаку јунакове потраге за сврхом, која се на крају обзнањује у виду девојчице-сродне душе. Сасвим је очигледна тематска подударност са Алексићевим поемама. Управо у тим аспектима потврђује се, чак и без говора о директним утицајима, о жанровским континуитетима српске поеме за децу.

Поетичка концепција Алексићевог песништва, када је реч о уметничком свету који се у делу упризорује, почива на комплементарним обележјима. Алексићев песнички свет почива на онеобиченим реалијама. Било да припада лирском или лирско-епском облику, он махом почива на лиризацији микросвета. Све три стиховане нарације тематизују авантуре антропоморфизованих јунака: зрна кафе, ветра и мрака. Тенденција да се за носиоце радње/лирског субјекта узимају предмети и апстрактне појаве више је него карактеристична за поезију Дејана Алексића. Протагонисти његових дела провучени су кроз оптику *наивне свести*, при чему пролазе кроз процесе персонификовања и духовитог онеобичавања, какав је, рецимо, случај са протагонистима ових трију поема. Наравно, тај поступак преноси се и на остале актере: Зрно кафе на свом путовању сусреће Креду, свраке, Дугме и друге, као што и Дувољуб наилази на Промају или Мрак из *Драме у подруму госпође Јоје* на остале „становнике“ мемљивих подрума. У *Пустоловинама једног зрна кафе* цела епизода („Пешачки стампедо“) посвећена је животу „малих“ јунака са градског плочника. Управо овакви јунаци позивају да се у Алексићевом делу истакне традицијско наслеђе. Тематизовање онеобиченог микросвета у српској књижевности везује се за наслеђе модернизма, у првом реду Васка Попе и, у оквиру књижевности за децу, Душана Радовића.<sup>345</sup> У основи грађења ликова налази се поступак онеобичавања којим се укида аутоматизам опажања. Позната и окамењена представа о неком појму се драстично мења употребљавањем ишчашене перспективе, попут Попине „Пепељаре“ или Радовићеве „Поуке“. Примера ради, животиње у Алексићевим делима дате су у загонетним и онеобиченим песничким сликама: „Где пасу бића са по два рога / И преживају цело поподне“ (Алексић 2006: 4). У својој основи, песнички свет Дејана Алексића је очуђена слика стварности, поникла на авангардном наслеђу.<sup>346</sup>

Дејан Алексић налик Попи интензивно промишља „питање човековог места у свемиру, осмишљавања његове улоге у свету и сврховитости његовог битисања“ (Хамовић 2008: 66). Овом опсесивном питању Попине поезије Алексић се додатно приближава у мотивисању страха од обесмишљености. Попут Васка Попе, Дејан Алексић „егзистенцијални немир проналази у усамљености, у равнодушном свету са којим не може да успостави везу (Хамовић 2008: 66). Покретачка снага за све Алексићеве јунаке темељи се на жељи за пренебрегавањем недостатка и у бремену празнине која обесмишљава и води ка пуком постојању. За Алексића, излаз из баналног трајања налази се у испуњавању празнине другим бићем: Зрно, Дувољуб, Мрак, Миш, Јоја и други јунаци своју срећу налазе у другоме. Осмишљавање сопственог живота могуће је само кроз превазилажење самоће, а аутентична егзистенција могућа је само уколико се схвати, у духу етимологије саме речи – изван себе. У *Драма у подруму госпође Јоје* Алексић потенцира управо овај мотив. Госпођу Јоју мучи „што живи сама, ах, тако сама“, а за комшију Радишу лирски наратор истиче: „И он је самац, колико знам; / И њему тешко пада / што живи сам, о, тако сам“ (Алексић 2019: 6, 8). Као наговештај будућег догађаја, Алексић недалеко од ових стихова указује на начин којим се егзистенцијални немир превазилази: „Или да мало јасније буде: / Самоће лепо спајају људе“ (Алексић 2019: 9).

Антропоморфизам и анимизам, поступци иманентни *наивној свести*, бивају инкорпорирани у Алексићеве поеме и тиме не само да погађају природу наивног доживљаја

<sup>345</sup> Поетичке релације у модернистичкој поезији за децу и одрасле одавно су биле предметом научних истраживања. Блискост поетичких концепата водећих песничких фигура у књижевности за децу и одрасле, Васка Попе и Душана Радовића, убедљиво је испитана у неколиким студијама. (в. Љуштановић 2009; Хамовић 2008)

<sup>346</sup> О блискости ових двеју поетика сведочи и Алексићева поезија за одрасле. Интересовање за микросвет који, у очуђеној перспективи, сведочи о људским немирима, битно је обележје збирке песама *У добар час*. Циклус „Тајни живот мртве природе“ у структури Алексићеве збирке фигурира као својеврстан омаж Попиним песмама, уочљив већ у наслову песама: „Шешир“, „Лула“, „Дугме“, „Ципела“, „Шестар“ и др. У основи и једних и других налази се метафоризовани свет предмета. Посебна занимљивост лежи у чињеници да се међу овим песмама налазе и они мотиви који су своју уметничку реализацију задобили у Алексићевом стваралаштву за децу. Мотиви попут дугмета и ципеле, посматрани у оваквом контексту, могли би пружити додатне помаке у разумевању Алексићеве поезије, како за децу, тако и за одрасле.

света већ и учествују у креирању позорнице са многоликим судбинама, и на којој се одигравају најразличитије животне ситуације.<sup>347</sup> Апстрахована, та позорница постаје тоталитет живота: један обједињујући поглед на свет у себе укључује обе равни – микро и макросвет. Идеја која наткриљује сваки од ових уметничких светова односи се на постојање једног свеобухватног животног начела које обједињује свет у целости. Она се уочава и на плану засебних целина. Готово свака епизода у поменутиим поемама твори алегоричну слику у којој се распознају људски карактери са свим својим врлинама и манама. Тиме се она приближава делима са тзв. „дуплим дном“, испод чије површине резонирају сложена животна питања, односно моделу певања који Јован Љуштановић назива „сублимно-лирским моделом“. Управо се у овој тачки отвара још један компаративни потенцијал ових поема.

Ако се Алексићеве поеме о зрну кафе и ветру Дувољубу посматрају у кључу романтичарске поеме, примећује се недвосмислена корелативност. Те везе уочавају се у погледу авантуристичког хронотопа, типа јунака, позиције лирског наратора и идеолошке потке текста.<sup>348</sup> Интересовање за приватни свет, у чијој се оптици прелама и слика друштва/средине једна је од битних обележја романтичарске поеме, којима на изванредан начин и резонирају текстови Дејана Алексића. У основи трију поема налази се мотив путовања којим се главни јунаци крећу кроз простор са двоструким циљем – да пронађу своје спољашње и унутрашње уточиште. Наравно, романтичарски модус у поемама Дејана Алексића битно је измењен. Уважавајући природу књижевности за децу, свестан посебности имплицитног читаоца којем се обраћа, Алексић романтичарски модел поеме „пресвлади“, како је већ истакнуто, механизмима „наивне књижевности“: у основи поеме је инфантилна свест јунака, као и поступци попут антропоморфизма и анимизма који чине *conditio sine qua non* великог броја књижевних дела за децу. Сходно томе, иако се у идејној равни поема опажа својеврсна метафизичка димензија, она није и њихова једина компонента. Илустративан пример таквог „маскирања“ метафизичке димензије текста уочљив је у поеми *Пустоловине једног зрна кафе*. „Уводна песма“ почиње мотивом „горке судбине“ и бачености у свет. Лирски наратор позива на идентификацију са усамљеним Зрном: „А ти си само Зрно, не веће / Од зрна грашка или пасуља“ (Алексић 2004: 6). Метафизичка раван се управо огледа на релацији зрно–човек. Судбина главног јунака одсликава људску егзистенцију: попут човека, зрно је „са мноштвом зрна исте среће“ бачено у свет „ко зна због чега“. Иронична слика света у ком влада само привид избора прецизно је посредована глаголима којима се потцртава немогућност избора: „потопити“ („како већ коме прија и годи“) „препродати“, „пржити“, „млети“, „злостављати“ (Алексић 2004: 6).

У *Нежној песми о нежном ветру Дувољубу* јунак долази до стихова записаних на цедуљици: „Промаја дува кроз срце моје“ (Алексић 2006: 17). У овом детаљу сусрећу се два нивоа текста, предметни свет и његова идејна потка. За песника, они представљају „тек један тужан стих“ којим артикулише своју усамљеност док је за Дувољуба она антиципација среће јер се увођењем антропоморфизоване Промаје коначно уводи лик који искорењује Дувољубово осећање самоће.

Алексићеви јунаци су обескорени, попут романтичарских сувишних људи, истргнути из свакодневице и одлазе у потрагу за уточиштем. Наравно, није нимало случајно што овакав модел одговара поетском свету Алексићевих поема – искуство савременог човека се наслања на овакав романтичарски концепт. Примера ради, Дувољуб, „који из једне досаде

<sup>347</sup> И друге поеме настале у овом периоду одликује близак приступ у креирању јунака. Поступци антропоморфизације истакнути су и приликом анализе *Теглеће среће* Душана Поп Ђурђевића, у којој је главни јунак тегла, а у *Бајци о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца јавља антропоморфизована смрт.

<sup>348</sup> Поема *Божјића прича* због природе своје тематике и библијског подтекста нема овакву концепцију. Она прилично доследно следи јеванђељску причу, наратив о Христовом рођењу, а свака додата епизода има дигресивну улогу, понајвише зарад увођења хуморних елемената у текст (какав је рецимо случај са римским војницима Минимусом и Максимусом).



чисте / [п]ође са свог планинског руба“ (Алексић 2006: 3) подсећа на јунаке романтичарских поема који су подстакнути досадом, осећајем сувишности или празнине. Поема *Драма у подруму госпође Јоје* такође почива на сличном „покретачу“; госпођа Јоја и Мрак проналазе своје емотивно уточиште у ликовима комшије Радише и Миша чиме је осећање самоће, коначно, нестало. Завршетак поеме уједно открива и симболику наслова: два наративна тока ове поеме удружују се не само просторно, већ и мотивом *подрума*. Подрум јесте важан топос ове поеме, али не само то – он је и метафора за празнину коју јунаци осећају. *Драма у подруму госпође Јоје* заправо је поема о два подрума госпође Јоје, физичком и унутрашњем. Оба „подрума“ су испуњена пријатељством и срећом на крају текста.

Разуђена, вишеепизодична фабула, остварена кроз хронотоп путовања, омогућила је Алексићу да своје јунаке доведе у везу са серијом епизодних ликова и необичних догађаја и тиме им пружи могућност да преиспитују своје ставове и погледе на свет. Поема *Пустоловине једног зрна кафе* прате „одростање“ антропоморфизованог зрна кафе. Мотив бачености у сурови свет, дат на самом почетку поеме, приближава ову поему романтичарској традицији, у ком се такође огледа комплементарност романтичарског и модерног. Главни јунак на путу ка старчевој башти пролази кроз серију изазова кроз које прикупља сазнања о себи и свету, наилазећи на многобројне опасности, искушења и дилеме. Готово свака епизода поеме илуструје својеврсну животну лекцију. Упркос томе, лирски наратор не посредује између читаочевог и јунаковог разумевања тих ситуација. Алексић у својим поемама избегава педагогизацију – како Зрно, тако и читалац до тих истина долази индивидуалним сазнајним путем. Могло би се рећи да стихована нарација *Пустоловина* прати концепт билдунгсромана; јунаково животно искуство се кроз путовање шири при чему интелектуално и емоционално сазрева. Сусрети са епизодним ликовима у поеми откривају и суптилну метафорику текста: разговор са статуом одликованог јунака призива мисао о пролазности и културном памћењу, дијалог са вранама о малограђанском духу итд. И сама метафорика зрна нарочито је занимљива. Алексић се у својој поеми на изврстан начин обрачунава и са митовима савременог доба. У времену у ком се као императив поставља аутентичност и непоновљивост егзистенције, његов јунак је „само“ једно зрно, мало и ни по чему посебно. Пустоловине антропоморфизованог зрна призивају још једно дело српске књижевности за децу. Раичковићева *Бајка о зрну* такође тематизује лутања једног (пешчаног) зрна;<sup>349</sup> поремећај „равнотеже“ који омогућава покретање радње у *Бајци о зрну* настаје кад зрно почне „једног јутра, неким чудом, да мисли“ (Раичковић 2008). Напуштање пустиње мотивисано је жељом јунака да изађе из „зажарене једноличности“. Ветар омогућава зрну песка да истражи непознате просторе. Последње одредиште главног јунака представља велеградски асфалт из ког не може побећи, препуштен вечним мислима о „другачијем животу“. Раичковићево „зрно које мисли“<sup>350</sup> не успева да задовољи своју жудњу, заробљено у простору неслободе, а задобијена способност мишљења постаје својеврстан његошевски усуд. Насупрот Раичковићевом јунаку, зрно из *Пустоловина једног зрна кафе* не изражава личну амбицију за упознавањем света; на место мотива жудње, честог у традицији ауторске бајке, долази мотив бачености у свет и немогућност да се стихија живота заустави. И крај ових наратива о зрну је опречан: за Алексића, освајање среће не лежи у вечитом трагању за новим просторима, за аутентичним успехом и несвакидашњим подухватима, већ у аутентичном животу који је испуњен радошћу и смислом бивствовања. Управо зато Зрно кафе своју пустоловину окончава

<sup>349</sup> У раније поменутој Алексићевој збирци *У добар час* налази се потциклус са седам песама под насловом „Мала залудна повест пешчаног зрна“ (Алексић 2016: 41–48). Као и у Раичковићевој бајци, песма прати вековно лутање пешчаног зрна („Пошло зрнце песка / преко света“). Зрно у овим песмама је неми сведок људског трајања, осуђено да са светом људи дели и искуси све манифестације постојања. Зрно из ових песама фигурира и као посредујућа тачка пресецања Раичковићевог и Алексићевог мотива зрна.

<sup>350</sup> Будући да је аналогија са изразом „трска која мисли“ недвосмислена, чини се као да Раичковић овом синтагмом потцртава алегоричност своје бајке.

проналазећи смисао у пријатељству и лепоти пуког постојања, без жудње за новим искуствима, на крајње неаутентичном месту – на прозору, у саксији једног старца.

## Поемско многогласје у XXI веку

Фабуларност лирике за децу, будући да се показује као њена „унутарња условност“ (Тахмишчић 1971: 202), битно је утицала на формирање традиције лирско-епских врста у српској књижевности за децу и, упркос сложеним поетичким и идеолошким менама у њој, обезбедила јој континуитет. Међу њеним ауторима, сходно томе, има и песника и приповедача. Таква *међашка* позиција отворила јој је бројне жанровске могућности: ширећи своју сижејну линију приближавала се прозним делима, попут романа дружине, док је са друге стране успевала и да се реализује у алегоричном кључу, или претендујући на онај „вишак“ знања којим се досежу и сложена животна питања, о положају појединца у савременом свету, о алијенацији, празнини или смрти. Дејан Алексић и Д. Поп Ђурђевић, а чини се и претежно и остали аутори поема у XXI веку, фаворизују управо такве теме. Јунаци њихових поема су махом сами, или своја путовања тако започињу, а њихова сврховитост огледа се управо у жељи за превазилажењем самоће. Испод инфантилне визуре Алексићевих поема, оличеном у необичним антропоморфизованим јунацима вибрирају стања и страхови савременог човека, једнако удаљеног од себе колико и од других. Овакав стваралачки концепт потврђује се и у поемама других аутора, какав је случај са *Теглећом срећом* Попа Д. Ђурђевића и *Бајком о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца. Такође, поема овог периода своју тематску разноврсност показује и на примеру Алексићеве *Божјиће приче*. Поемизација библијског наратива о Христовом рођењу, иако стоји усамљена у опусу овог аутора, није потпуно изолован случај у савременој српској књижевности за децу, што потврђују два дела посвећена манастиру Жича: збирка песама *Жича, пчелино чедо* Моше Одаловића и поема *Мала прича о великој Жичи* Милоја Радовића.

Радовићева *Мала прича о Великој Жичи* (2019) у целости је посвећена животу манастира. У фабули се обједињује историјско и фолклорно знање о изградњи и вишевековном трајању задужбине Стефана Првовенчаног, са посебним истицањем њеног националног, културног и духовног значаја. Будући да је њен „јунак“ сâм манастир, такав избор је детерминисао необичну хронологију поеме: фабула прати оснивање манастира (задирући чак и у предање о њеном настанку у првом певању, „Жича пре Жиче“), затим све преломне тренутке немањићке Србије, па све до савременог тренутка. Насупрот овој временској екстензивности, успостављена је вертикална просторна раван, па се у хришћанском контексту обзнањује светачка природа Немањића („лоза ниче изнад Жиче“). Избор протагонисте детерминисао је и композицију поеме: састављена од осам певања, *Мала прича о великој Жичи* симболизује седам манастирских двери које, према предању, симболизују седам српских краљева крунисаних у њој. Последње, осмо певање носи назив „Кроз осма врата“. Она су, за разлику од осталих, невидљива, и у песничковој замисли симболизују колективне, али и личне, интимне двери које вернике воде у царство небеско, па чак и оне који су је рушили.<sup>351</sup> Певајући о историјским или легендарним догађајима у вези са манастиром Жича, Радовић се осетније приближава поетским механизмима традиционалне поезије за децу. За разлику од, на пример, Алексићеве *Божјиће приче*, чији је наратив готово ослобођен дидактизма и снисходљивости према млађем читаоцу, у Радовићевој поеми је он знатно уочљивији, па су епизоде о завади Стефана и Вукана или о куманском разарању храма прекидани експлицитним поукама: „Јер је завист, децо, болест најопаснија“; „Молитва је, децо, видело света“ (Радовић 2019: 21; 23). Са друге стране, у поеми се, упркос основној тематској линији подвргнутој педагогизацији, уочава настојање за инфантилизовањем наратива, рецимо у опису детињства Стефана

<sup>351</sup> „Жича богу мољаше / за све нас / И за оне који нас бомбардоваше“ (Радовић 2019: 28).

Првовенчаног, у ком се препознаје рефлекс ликова деце-владара из *Књиге за Марка* Светлане Велмар Јанковић.

Интересовање за националне теме у XXI веку, када је поема за децу у питању, не јењавају. Разноликост песничких решења у обради ових тема показују и, рецимо, поеме *Мачак с Кајмакчалана* (2012) Јове Кнежевића и *Вуковање* (2017) Милице Бакрач. Прва међу њима налик Ђурђеву узима лик мачка за свог протагонисту, премда је по стваралачкој линији концептуално ближа Ћопићевим поемама. Кнежевићева нарација у стиху, комбинујући историјске и чисто фиктивне догађаје, прати необично пријатељство између Мачка и војника Милоја током Првог светског рата. Упркос том наративном потенцијалу, Кнежевић махом инсистира на сликању историјске позорнице, па се јунаци у овој поеми неретко јављају као повод за песничко упризорење свих важних тачака српске историје током Великог рата: од битака на Кајмакчалану, преко албанске голготе, одласка на Крф и Видо и, потом, Француску. Са друге стране, Милица Бакрач у *Вуковању*, пошавши од фолклорно-легендарног наратива о вучјем пореклу српског народа гради алегоричку приповест о вучјој заједници и трима вучјим младунцима кроз њихово одрастање. Сām мотив вука у поеми фигурира као најдоминантнији стилем, како на семантичком, тако и на фонолошком плану: коренска основа свих имена јунака је вук-/вуј- (Вујадин, Вукота, Вукмир, Вујица итд.) и представља најучесталију римовану лексему у тексту. Последње три целине испеване су „изван“ вучјег света и добијају призив „наравоученија“, чиме се *Вуковање* морфолошки приближава жанру басне.<sup>352</sup>

У контексту српских поема за децу првих деценија XXI века нарочиту пажњу привлачи *Бајка о Смрти* Владимира Вукомановића Растегорца. Иако је тема смрти у српској поезији за децу, упркос својој недостатности, присутна у свим етапама њеног трајања – што илустративно потврђује и Вукомановићев антологичарски допринос у виду избора поезије са овом темом *Ако ти јаве: умро сам* (2018) – *Бајка о смрти* врхуни особени песнички одговор на њу. Заправо, у поеми се препознаје ауторово настојање за ресемантизацијом топоса смрти.

Смрт је у Вукомановићевој поеми у улози протагонисте. Тежња да се она коренито преосмисли навела је песника да стереотипну и језовиту персонификацију смрти замени инфантилизованом представом. Пред читаоцем већ на првој страни искрсава мала Смрт, „Смрче мало“, „Смрцуленце“. Вукомановићева очевидна намера је да произведе збуњеност и изненађење које твори неслагасје између очекиваног и прочитаног, односно између онога што се претпоставља и онога што се у тренутку читања опажа. Лику Смрти се атрибуирају неочекиване особине: она је „сама, сама, сасвим сама“ и „као да је нека мирна тета“ (Вукомановић Растегорац 2016: 10). Овакав поступак *ољуђења* појава и бића која по аутоматизму призивају осећај страха и језе није непознат српској поезији за децу, па у том смислу Вукомановићево песничко преосмишљавање смрти призива Ршумовићево преобликовање митских бића у збирци *Још нам само але фале*, у којој је песник посегнуо не само за хуманизовањем, већ и емпатичним приближавањем страшних бића подаривши им мајчински инстинкт („Аждаја своје чеду тепа“) или пруживши им могућност да искажу сопствену осећајност („Два акрепа“). У делима оба аутора препознаје се стваралачка намера за поетским променом петрификованих колективних представа, у којој се као један од водећих циљева учача жеља за превладавањем страха.<sup>353</sup> У случају Вукомановићеве поеме то је страх од смрти.

Лирски наратор већ првим стиховима супротставља две слике смрти. Удаљавање од традиционалне представе смрти иде од познате, колективно уврежене представе: „Чуо си већ: црна и страшна“ (9), ка сасвим другачијој, датој већ у наредним стиховима. Напоменувши да

<sup>352</sup> Милош Ковачевић је на трагу класичне генолошке методологије одређује као „басновиту поему“ (в. Ковачевић 2020: 125–139).

<sup>353</sup> И Ршумовић се дотиче исте теме, рецимо у песми „Баба Рога“. У њој су улоге замењене, па дечак духовито излази на „мегдан“ Баба Роги, нудивши јој – крушку.

„мрмљавци лажу“, лирски приповедач истиче да „то није прича цела“, па се пред читаоцем обзнањује „углавном блага, прилично вредна“, „ни бедна ни страшна Смрт“. Особеност лирског гласа огледа се у његовој трајној неразлучивости: смењивањем лица и рода приповедне инстанце одржава се недоумица око тога ко је заправо наратор *Бајке о смрти*: : „А ја бих хтела (можда, у ствари, и не бих хтела), ако ти писмо некад стигне, да дођеш овде, да ме да је виднеш“; „И зато ти вечерас причам / Зато ти пишем о њој. / (Без везе... Ниси ту да слушаш уживо...) / Не бој се, нема језе“ (Вукомановић 2016: 30, 9).<sup>354</sup> Притом, приповедање је стилизовано тако да ствара утисак усмене вербалне ситуације. У том смислу, оно наликује неким ранијим поемама у српској књижевности за децу: динамизовање радње остварено је кроз песнички самосвесне коментаре којима се „антиципира“ читалачка перспектива („ево, ево, стиже почетак“; „Ево, ево, да скратим“) (9, 12).

Фабула поеме наликује наративима о одрастању младог јунака. Организован као мали лирски билдунгсроман, лирски наратор живот јунакиње прати *ab ovo*, од њеног одрастања, школовања и првих радних дана. Поступак инфантилизације очитује се на целокупном плану карактеризације Смрти, од њеног „детењег“ односа према свету одраслих до увођења нонсенсног језика, стилски оствареног на трагу Вучовог папуанског језика из *Сна и јаве храброг Коче* (Панић Мараш 2016: 86).

Нарочита особеност поеме Владимира Вукомановића очитује се у визуелном идентитету књиге. Знатно радикалнија од Ђурђевљевих поема, Вукомановићева *Бајка о смрти* представља јединствено графичко-визуелно решење коме би се као евентуални стилски аналогон у српској поеми за децу могао приписати авангардни подухват Александра Вуча и Душана Матића, *Подвизи дружине 'Пет петлића'*. Решења илустратора у *Бајци о смрти*, као и у првобитној публикацији *Подвига* из 1933. представљају неодвојиви, интегрални део текста, а пуни естетички и смисаони распон поеме могуће је доживети само у њиховој симбиотској вези. У том смислу, Вукомановићева поема иде и корак даље, будући да су ликовна решења постала делом текста, па у том смислу она и физички условљавају читање текста. Нека од стилских решења – попут инкорпорирања препознатљивих логотипова – већ су постала део поетичког асортимана српске савремене поезије.<sup>355</sup> Додатно, здружено деловање речи и „слике“ провозира сâм начин читања текста, па се рецимо од читаоца захтева да пролази кроз стихове пратећи графички стилизоване „стрелице“ које указују на исправни смер читања. Таквим решењем разбија се уобичајена линеарност читања, па се смисао дела протеже на план целокупног перитекста.

<sup>354</sup> Дату амфиболичност добро одсликавају различити ставови у књижевној рецепцији (в. Панић Мараш 2016; Каровић 2017).

<sup>355</sup> Рецимо, исти поступак користи Поп Д. Ђурђев, али у својим песничким збиркама и песмама-ребусима, а не поемама.

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Над темом овог рада надвијено је искуство *троструке маргине*. Најпре, оно се огледа у избору теоријско-методолошког оквира студије. Питања жанра – премда се последњих година донекле може говорити о њиховој ревитализацији, најпре у осталим подручјима хуманистике, а затим и књижевности – и даље наткриљује изразит научни скептицизам. Безуспешно истрајавање на вечној амбицији дефинисања „чистих жанрова“ несумњиво је проузроковало да се класична теорија жанрова трајно компромитује. Додатни узрок научној заптивености поеме несумњиво почива и у склоности савремене књижевности ка прекорачењима иоле јасних и утврђених жанровских граница.<sup>356</sup> Виђен искључиво као класификационо оруђе, жанр у простору савремене културе није имао шта да понуди. Из тог разлога је у овом раду примарни циљ подразумевао *демаргинализовање* жанра као епистеме, најпре кроз ревидирање његових епистемолошких потенцијала. Сходно томе, жанр је посматран – на трагу антиесенцијалистичких приступа – као хеуристичко, а не само класификационо средство у разумевању књижевности: он представља начин на који се текст чита, разуме и контекстуализује. Жанр има и функцију медијатора у процесу читања; сазнања о њему континуирано се формирају (али и разграђују) у свести читаоца који их повезује са већ усвојеним обрасцима и схемама, попут избора јунака, хронотопа, мотива, стилских поступака итд.

Узмимо за пример формулативни почетак бајке: „Био једном један...“. Он је текстуални маркер и жанровско обележје са задатком да, већ у првој реченици, моделује читаочева жанровску свест и актуализује *одговарајуће жанровско знање*: прочитавши је, читалац „подешава“ своје даље читање према жанровским законитостима бајке. Оно што ће даље следити у тексту – чудесни облик фантастике, срећан исход, оштра поларизованост једнодимензионалних јунака итд. – антиципира се у свести читаоца. Другим речима, жанр усмерава читалачку пажњу, подешава интерпретативни фокус и *синхронизује* свест читаоца са светом дела. У појединим пак случајевима, он је употребљен са циљем свесне десинхронизације. Горенаведени формулативни почетак бајке, употребљен у ауторској књижевности – на пример у Радовићевој песми „Лав“ – може и да *изневери* очекивања читаоца и произведе хуморни, иронични или какав други ефекат. Таква функција показује и да се вектори жанра простиру и на свест аутора који жанровско знање моделује и прилагођава сопственим уметничким интенцијама. У томе се, дакле, очитује још једна функција жанра – он је интерпретативни „прозор“ у пишчеву радионицу.

„Подмукло дејство жанра“ отуд једнако утиче и на писца и читаоца – како рекреативног, тако и професионалног – моделујући његово разумевање књижевноуметничког текста. Жанр, попут језика, не постоји као апстрактни систем, „већ само кроз употребу у друштвеноисторијским специфичним исказима“ (Јуван 2005: 6). Сходно томе, није тешко претпоставити да би неки жанровски елемент, познат једној књижевној заједници, био непримећен у другој која га поседује у свом систему жанровског знања.

Жанр детерминише читање или писање књижевног дела на истоветан начин као што језик моделује мишљење појединца. У нешто слободнијем схватању овог појма, под жанром

---

<sup>356</sup> Снага жанровског скептицизма у књижевној науци могла би се сликовито представити путем једног непосредног искуства. Приликом обраћања професорки др Тањи Поповић, ауторки двеју студија које су биле и основна референтна полазишта овог рада – *Српска романтичарска поема* и *Поема или модерни еп* – са молбом да подели своја искуства у вези са изучаваном темом, али и укаже на актуелне теме и радове из ове области (на чему сам јој неизмерно захвалан), професорка је, одговоривши, у једном делу електронског писма написала: „Данашњој теорији књижевности нису занимљива жанровска питања“. Наведени коментар просијавао је током писања овог рада, двојачко – као *опомена* научне склискости и запарложености науке о жанру, и као *подстрек* за њену, барем делимичну, ревитализацију.

се може разумети и *физички* карактер књиге. Жанровски сигнали за неке читаоце могу бити и наслови, ликови јунака, њихове особине, али чак и корице и облик штампаног издања. Примера ради, Нолитова едиција „Сазвежђа“ већ по изгледу насловнице актуализује читаочеву представу (уколико се сусретао са овим издањима) о садржају међу њеним корицама. Упућени читалац половином прошлог века са значајном извесношћу претпоставља какав тип литературе се крије иза корица „Албатроса“ или, у случају млађих узраста, иза „Дечје мале књиге“.

Урачунавши овакво схватање жанра, у раду је примењен књижевногенолошки модел заснован на прототипском приступу. Реч је о научном гледишту које у науку о књижевности доспева из когнитивних наука, у којима се првобитно конституише као контратежа класичној теорији категоризације појмова. Напустивши теоријско-методолошко окриље традиционалног модела аристотеловског принципа категоризације, заснованом на принципима нужних и довољних услова, према ком један жанр не може припадати истовремено двама скупинама, прототипски приступ одустаје од чистих граница. Утемељена најпре на трагу Витгенштајнове идеје о „породичним сличностима“, а потом кроз радове естетичара који проблематизују сувислост аристотеловске логике у категоризацији уметничких објеката (Морис Вајц, Јури Марголин, Вилијам Кеник), теорија прототипова прву емпиријску примену добија у пољу когнитивне лингвистике (Елизабет Рош), а потом и науке о књижевности (Мери Луиз Прат, Дејвид Фишелов и др.). Пошто одустаје од нужних и довољних услова у дефинисању жанра, прототипска теорија уводи категорије које не морају бити присутне у сваком појединачном објекту, па се у проглашењу припадности жанровској скупини гледа мрежа саобразних елемената и сличности које текстови деле међу собом. Таква поставка потом дозвољава да се увођењем градијентности појединачна дела у оквиру једне жанровске скупине степенују према заступљености карактеристика које поседују, па сходно томе може бити речи о „бољим“ и „лошијим“ примерима, односно централним и периферним члановима скупа.

Предности имплементације оваквог методолошког приступа не почивају само у чињеници да дела попут ових постану *генолошки видљива*. Усвајањем таквог теоријско-методолошког оквира пред тумачем се указују поетичке, културноисторијске, друштвене, па и политичке струне које детерминишу одређено генолошко решење. У разлучивању мноштва ових утицаја једнак интерпретативни потенцијал имају сви генолошки објекти унутар једног жанровског скупа. Премда у овом поглављу није реч о репрезентативним члановима, она упркос томе показују – можда и боље од централних типова поеме – смерове и интензитет поетичких и жанровских померања унутар српске књижевности за децу.

Таква визура дозвољава да се путем праћења књижевногенолошких кретања распознају дубљи механизми њиховог деловања. Мимо тога, њом се укида тенденција класичног модела да текстове који одступају од задатог модела априори вредносно дисквалификује. Сходно томе, овакав приступ жанру омогућава да се традиционални задатак констатације да поједино дело по својим обележјима не припада датом жанру помери ка питању *зашто се и са којим разлогом аутор определио за такво решење* и, додатно, *на који начин то утиче на свест читаоца*. Напоследку, флексибилност овог модела подразумева неопходну екстензивност жанра, пружајући могућност будућим делима да се потенцијално придруже скупини и својим потенцијалним везама укажу на смер еволутивних жанровских кретања.

Научна корист прототипског приступа према томе не почива у изналажењу јасних граница у простору жанровског система књижевности за децу. Унапред одбивши такав узалудан и у бити недостижан идеал, он не полази од априори формираних теоријских жанровских конструката, већ од књижевне емпирије, која показује да јасне границе и не постоје и да трајање и еволутивност једног жанра – у овом случају поеме – зависи од неизоставног суодноса свих жанровских ентитета. Управо је стога научни фокус овог рада померен са питања „шта поема јесте, а шта није“ на питања њених конкретних манифестација

у простору српске књижевности за децу двадесетог века. Из тог разлога је овакав методолошки приступ демаргинализовању жанра под сенком *ризика*: он се огледа у чињеници да научни резултат не испуњава налоге класичне књижевне генологије, па делом и науке, јер свесно избегава кодекс традиционалне егзактности у проглашавању неке жанровске аутономије. Насупрот томе, он је заснован на концепту жанровске дескрипције, и са циљем утврђивања њеног сложеног трајања које је у знаку сталног контакта са флуидним жанровским системом српске наивне литературе – а поема за децу својим обликотворним карактером ту флуидност понајбоље осветљава.

*Друго искуство маргине* управо је обележено самим избором испитиваног жанра. Књижевнонаучна затомљеност поеме, како у књижевности за децу, тако и одрасле, узрокована је и низом књижевноисторијских, али и других околности, како у српској, тако и у европској култури. Из тог разлога било је неопходно већ у првим поглављима рада скренути пажњу на термилошке изазове у њеном проучавању. Најпре, требало је указати на арбитрарност жанровског метајезика у пољу књижевне науке и указати на посебности термилошких варијетета попут жанра, врсте, поджанра и сл. Надаље, истакнуто је да сâм појам „поема“ у српску метажанровску праксу доспева из различитих традиција – најпре руске и енглеске, претрпевши у том процесу језичке и културне транспозиције значајну семантичку редукцију – па је отуд било неопходно указати и на „окрњеност“ њене генолошке прошлости. Последица усвајања појма суженог семантичког опсега пресудно је утицала на немогућност да се књижевноуметнички текстови схвате на широј жанровско-еволутивној путањи. Задатак другог поглавља је стога покушај ресемантизације „окрњеног“ трајања поеме у ширу историјскопоетичку еволуцију, што је подразумевало да се погледају њена даља жанровска преиначења, како у стилским формацијама након романтизма, тако и у стваралаштву намењеном млађим читаоцима. Напоследку, поему је требало сагледати у контексту наивне књижевности.

Управо је у овом аспекту рада дотакнуто *треће искуство маргине*. Оно је обележено избором проучавања наивне књижевности. Уколико се и превазиђе чињеница да је над науком о књижевности за децу и данас надвијена сенка научне кредибилности, сама поема за децу као жанр до данашњих дана остала је без систематичнијих увида. Нарочито зачуђује њен остатак у засенку осталих жанрова с обзиром на њену изразиту виталност – нарочито када се упореди са „озбиљном“ књижевношћу. Посматра ли се у контексту целокупног жанровског система, управо јој поема за децу обезбеђује трајање и виталност. У том смислу, она врло сликовито описује и однос двеју књижевности. Поема за децу је истовремено и *сигнум* целовитости књижевне уметности, јер обе деле јединствен жанровски систем, али и *сигнум* посебности књижевности за децу – јер упркос тој јединствености показује елементе самосвојности.

Из тог разлога, требало је поћи од онтолошких посебности књижевности за децу и пронаћи поткрепљење њене трајности у пољу наивне литературе. У последњем поглављу првог дела студије истакнуто је да разлози њене постојаности најпре почивају у компатибилности са афинитетима дечјег читаоца. Док је у књижевности за одрасле стабилна спрега лирског изражајног модуса и наратије била кратког века, у домену наивне литературе она опстаје јер улогу кохезивног фактора преузимају дечји читаоци који, речима Нова Вуковића, „у свему траже и хоће причу“. Потврда Вуковићевог коментара, али и других теоретичара који говоре о иманентној наративној компоненти наивне лирике (Хусеин Тахмишчић, Владимир Миларић, Милован Данојлић) видљива је и у бројним жанровским модалитетима мимо поеме, па чак и у кратким лирским песмама, у којима аутори неретко покушавају исплести „једну логичку причу“ (Данојлић 2004: 49).

Премда је донекле доживела естетску афирмацију у *Антологији српске поеме за децу* Слободана Ж. Марковића, поема за децу је остала без подробнијих студија који би тој афирмацији пружили научну валидацију. Следствено тако затеченом књижевнонаучном

статусу, овом раду је неизоставно наметнут и додатни, књижевноисторијски приступ проучавању поеме за децу. За полазну тачку истраживања узето је стваралаштво Александра Вуча, аутора са којим истодобно она и отпочиње у књижевности за децу, али и модерно наивно песништво уопште. Отуд је други део рада био посвећен морфолошким преиначењима поеме за децу, од Вуча наовамо.

Избегавање замки класичне књижевне генологије резултовало је изостанком строгих жанровских дефиниција. Такав приступ је омогућио да се – без претензија да се у широком књижевноисторијском луку укаже на стабилне обликотворне принципе и тиме посегне за чистим, а у самој емпирији неутемељним научним конструктом – у сложеном преплету друштвеноисторијских, културних и политичких промена укаже на неколико пресудних фактора који су доминантно условили индивидуалне поетике аутора и њихов однос према жанру поеме.

Пресудна улога и кључни допринос успостављању поеме у књижевности за децу припада Александру Вучу. Силина утицаја и популарност његових међуратних поема (најпре *Сан и јава храброг Коче* и *Подвизи дружине 'Пет петлића'*) распознаје се у континуираном ослањању песника на његово стваралаштво током целог XX века, а о Вучовом поетичком *отиску* у песништву XXI века се може говорити са пуном основаношћу. Супротстављена рационалистичкој визури традиционалне поезије, измењена слика детета у Вучовим делима формирана је на трагу авангардних тенденција о повратку „нултој тачки културе“ и идеје која једначи начело модерне поезије са начелима детињства, а додатно је подупрта критичким запажањима Марка Ристића, Душана Матића и Станислава Винавера. У таквој антрополошкој заснованости, поезија за децу морала је претрпети радикалне измене. Поједина обликотворна решења поема о Кочи и *петлићима* постаће део сталног морфолошког репертоара овог жанра: авантуристички хронотоп, уплив (најчешће ониричке) фантастике, тематизација егзотичних простора и др. Такође, *Подвизи дружине 'Пет петлића'* демонстрирају морфолошку еластичност поеме; поигравајући се елементима бајке, Вучо антиципира поетске механизме аутора који се интензивније ослањају на жанровске елементе усмених облика, у првом реду Бранка Ћопића, а потом и Добрицу Ерића, Дејана Алексића и друге.

Иако радикално опозитан, други талас српске поеме за децу поново баштини Вучове поетичке постулате, с тим што је у његовом средишту смештено друго дело. *Титови пионери* Александра Вуча представљају поетички предлог целокупном соцреалистичком песништву за децу. Уместо авангардних, поезија за децу поратног доба заснована је на новим стваралачким принципима. Готово сви водећи песнички (и критички) гласови у првим годинама након Другог светског рата једногласно пропагирају миметичну књижевност за децу, односно ону литературу која би била „одраз стварности“. Поема, као и целокупна књижевност за децу тог периода у знаку је потпуне идеолошке инструментализације наивне литературе. Поверивши јој улогу једног од кључних замајаца у изградњи социјалистичког друштва, књижевни делатници у њој виде могућност успостављања нове слике света, засноване на јасно детерминисаним постулатима. У сенци тих остварења препознају се ставови совјетских књижевних ауторитета, у првом реду Максима Горког и Тодора Павлова, али и других (Самуил Јаковљевич Маршак, Александар Бељајев, Виктор Таубер). У српској књижевности поједини писци и критичари доследно следе те ставове (Мира Алечковић, Радован Зоговић, Ели Финци, Сима Џуцић и др.), залажући се за промену поетичких начела и нову тематику: теме друштвене обнове, изградње путева, електрана. Апотеоза националног јединства, народноослободилачке борбе и радног прегалаштва постају једини прихватљиви модели певања за децу које се, у таквој концепцији, доживљава као неизоставан чинилац у процесу формирању младих или, исказано фразом која језгровито сажима ове идеје – у процесу „изградње душа“ младих пролетера. У том периоду управо ће поема бити један од најчешћих жанровских избора књижевника за децу. Због своје обликотворне флексибилности и обима поема постаје водећи модус у постулирању нове наивне литературе, пруживши



ауторима довољно простора да у миметичној слици света наративизују све пожељне соцреалистичке топосе. Стварносни карактер нове поеме у почетку је истиснуо сваки вид фантастичне тематике, па је у том смислу тематско-мотивски регистар овог послератног таласа значајно редукован. У оквиру таквих стваралачких координата, поеме за децу показују изразито висок степен тематске и поетичке једнообразности, па самим тим и врло скромне уметничке вредности. Такве прилике дозвољавају могућност да се поводом овог књижевноисторијског периода говори о доминантним тематским круговима: нарочито се истичу поеме о НОБ-у, о изградњи (на трагу опште стваралачке линије „пругашко-кубикашке“ књижевности) и антиколонијалне поеме. Њихов утилитарни карактер манифестује се кроз брижљиво одабрану тематику: борбу за ослобођење свих југословенских народа, поетску обраду различитих привредних грана у циљу опште апотеозе економског успона нове државе, маркирање и оштру поларизацију злокобног капитализма и социјалистичке егалитарности и јединства. Такав избор тематике нужно је условио и значајно редуковање поетског израза и укинуо сваки вид аутентичног нијансирања поетског света, што је нарочито видљиво на плану карактеризације јунака и, још више, у приказивању негативних ликова.

Соцреалистички догматизам првих поратних година убрзо бива напуштен. Већ почетком педесетих година долази до слабљења идеолошки инструираних узуса у наивној литератури. Као и у претходном, и у овом периоду весници промена стварају у резонанци са књижевним приликама у Совјетској Русији – на трагу поступне (ре)афирмације бајке, у простор наивне књижевности поново је уведен свет фантастике. Пут ка даљој диверсификацији српске поезије за децу, а самим тим и поеме није нагао, већ се остварује кроз споро и суздржано увођење идеолошки неутралних књижевних елемената, најпре из подручја усмене, а потом и ауторске књижевности.

Готово истовремено, у поемама за децу тих година почиње интензивније неговање, трагом Вучове међуратне поезије за децу, и авантуристички засноване тематике. Поетско искуство најпре Вучовог *Сна и јаве храброг Коче* доживљава у шестој деценији незнатну идеолошку „преобуку“: и даље компатибилна са Вучовим авангардним космополитизмом, поема за децу кроз тематизацију далеких земаља и култура пропагира идеје „социјалног егзотизма“, одржавајући јасну идеолошку поларизацију социјалистичких и капиталистичких друштвених уређења. Отуд су ове поеме претрпеле тематску, али и стилско-поетичку редукцију у односу на Вучове, најпре у домену сведене и типизираних слике света, рецимо у „Бурунџији-фурунџији“ Бранка Ћопића.

Предвођени делима аутора од највећег књижевног кредибилитета, у првом реду Бранка Ћопића и Десанке Максимовић, писци поема за децу најпре утиру пут усменој традицији као стваралачкој подлози: најфреквентније поетичко и жанровско исходиште у првим годинама шесте деценије су народне бајке, басне и приче о животињама (*Бубамара* и *Златни лептир* Десанке Максимовић, *Прича о злом јарцу* Воје Царића, *Прича цврчка пољотрчка* Јована Алексића, *Јежева кућа* Бранка Ћопића). Мада је у неким остварењима и даље видљива тенденциозност, поеме овог типа у начелу показују поступно удаљавање од соцреалистичког идеала наивне књижевности. Управо је из тог разлога жанр басне – најпре због своје иманентне дидактичности и природне склоности ка експлицитном маркирању поенте на крају текста – био најчешће морфолошко исходиште и основни генератор обликотворних решења многим поемама. Такође, поема за децу у овом периоду је у знаку дистанцирања од миметичке слике света, па су у њима све заступљенији фаунални ликови, а начини њиховог обликовања по правилу подразумевају поступак антропоморфизације и хумористично засновану карактеризацију. Оваква песничка концепција се понајвише врхуни у Ћопићевој *Чаробној шуми*. Збирка поема из 1957. године уједно фигурира као стваралачки сублимат Ћопићеве поезије за децу, али и целог периода. Напустивши основне премисе соцреалистичког певања и пронашавши стваралачко залеђе у романтичарском односу према народној традицији, Ћопић у *Чаробној шуми* сажима своје дотадашње песничко искуство. Тематска разноликост

појединачних поема најпре је обједињена уводним певањем програмског карактера, а потом и доследно спроведеном песничком замишљу, у чијем је средишту стваралачки дијалог са усменом традицијом. Сходно томе, *Чаробна шума* Бранка Ћопића представља најистакнутији израз поеме за децу тог периода.

По окончању борбе за модеран песнички израз – отпочетом у синхронији са формирањем послератног модернизма у „озбиљној“ књижевности – долази до потпуне диверсификације поема за децу, како на тематском, тако и на стилском плану. Премда се и даље може говорити о доминантним поетичким „струјама“, почетком шездесетих година поема достиже до тада најразноврснији поетички лик. Са једне стране, уочљива је стваралачка линија и даље чвршће ослоњена на Вучову поезију, у којој се и даље истрајава на пустоловној тематици, различитим видовима фантастичне мотивације и приповедању о егзотичним пределима. Мимо тога, у појединим поемама овакве садржине уочава се тежња ка алегоризацији приповеданог, рецимо у случају *Друге стране ветра* Мирослава Антића. Сублимација дотадашњег песничког искуства, али и снажан утицај поезије Душана Радовића у битној мери трасира поетички карактер ових поема. Насупрот „ћопићевским“, у поемама овог периода приметно је слабљење морфолошких веза са усменим књижевним жанровима, а ново поетичко исходиште бива формирано на савременом искуству детета – утицаји медијске културе, филма, радија и телевизије обезбеђују им нови жанровски карактер. Њихови наративни модуси обликовани су на трагу нове антропологије детета, формиране у уметничким али и полемичким текстовима тог периода, па је такав нови друштвени и песнички конструкт детета и детињства пресудно детерминисао и индивидуална поетска остварења.

Посебно књижевноисторијско место у српској поеми за децу припада стваралаштву Добрице Ерића. Иако је начелно прихваћено као израз својеврсне *наиве*, ослобођене стега књижевне традиције у којој се индивидуални таленат, елиотовски речено, ретко ослања на наносе богате традиције српског песништва, његове поеме показују управо супротно: реч је о песнику који се једнако надањивао и усменом и ауторском књижевношћу. Уз Ћопића, Ерић је несумњиво највећи приврженик поеме. Поетички лик његових поема обзнањује га као песника на тематској средокраћи. Ерић наративно ткиво својих поема обликује једнако се ослањајући на усмене (*Велика песма о једном малом јагњету*, *Фењер Стојадина Анђелковића*) и ауторске жанровске облике (*Цар пчелар*), уједно се служећи свим раније успостављеним обликотворним модалитетима српске поеме за децу, од уобличења мотива дејске дружине (*Долина сунцокрета*) до алегоризоване нарације о односу деце и одраслих (*Балада о ковачу и мачкицама*, *Велика песма о једном малом јагњету*). Претежно усмерене на приказивање сеоског живота, Ерићеве поеме дотичу се централних тема његовог целокупног песништва: живот човека и детета у простору завичаја, јединство човека и природе, одрастања у сеоској средини. У својој поемској трилогији (*Вашир у Тополи*, *Торта на пет спратова*, *Долина сунцокрета*) Ерић приказује све етапе дечјег одрастања у руралном крају: пративши лиминалне тачке сазревања, песник не пребрегава могућност да се у таквом целовитом лирском захвату дотакне и слике колектива, повремено га приказујући у својој карикатуралности и карневалској изокренутости.

Виталност поеме потврђује се и у савременој књижевности за децу. Тематски и поетички разнолика, и сама одражава стваралачки плурализам наивне литературе XXI века: у поемама се једнако пева о изазовима одрастања и бивствовања у савременом добу (поеме Дејана Алексића и Попа Д. Ђурђевог), о родољубивим и националним (*Мачак са Кајмакчалане* Јова Кнежевића, *Вуковање* Милице Бакрач) и религиозним темама (*Божјиње приче* Дејана Алексића, *Мала прича о великој Жичи* Милоја Радовића). Савремена поема је испевана на трагу лудичке концепције поетског текста: он је „играчка духа“, обликована тако да активира читаоца и подстакне га на учешће у игри тумачења и откривања смисла запретаног разнородним поетским поступцима и обрасцима: иронијом, пародијом, духовитом игром

речима и неологизмима, његовом интертекстуалном и метатекстуалном „отвореношћу“. На тематском плану, поема „прати“ и савремене изазове одрастања, па се у њима неретко јавља тема отуђености и самоће (нпр. *Теглећа срећа* Попа Д. Ђурђева, *Нежна песма о нежном ветру Дувољубу* Дејана Алексића), одрастање пред притегом живота у урбаној средини (*Пустоловине једног зрна кафе*) и др.

Своју протежност кроз све етапе српске поезије за децу, до данас, она понајвише дугује својој отворености за различита морфолошка преиначења. Поставши чест жанровски избор многих и, можда још важније, водећих песника с почетка XXI века, поема потврђује своју животворност. Песници попут Дејана Алексића и Попа Д. Ђурђева у неким аспектима следе жанровска решења својих претходника, али и даље „тестирају“ њене творачке потенцијале. У том смислу, поема за децу емпиријски потврђује тврдњу руских формалиста да егзистенцију жанра обезбеђује његова могућност трансформације. У контексту поеме, она се огледа у способности да у себе утисне искуство савременог друштва и детета у њему. Да је савремена поема за децу ослоњена на искуство детета увелико формираног у ери визуелне културе, сликовито показује *Бајка о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца, која обједињује текстовно и иконичко. Интегрисање различитих видова знања и креирање сложеног преплета мноштва алузивних и асоцијативних веза на свакодневицу сасвим је у сагласју са „шумом“ културе у ком савремено дете одраста.

Будући да се у раду није пошло од класичне хипотезе о „чистим“ жанровима, сагледавање поема у светлу индивидуалних поетика писаца за децу није захтевало (нити би у прототипској поставци то било могуће) успостављање жанровске типологије. С обзиром на разнородан и изразито полифон карактер поеме у српској књижевности за децу, било какав покушај јасног и оделитог типолошког система представљао би непрегледну парцелизацију књижевне грађе која би се у некој нарочито минуциозној анализи настављала *ad infinitum*. Упркос томе, могуће је указати на неколике обликотворне парадигме, формиране у сложенем преплету како литерарних, тако и ванлитерарних чинилаца. Оне су видљиве у готово целокупном трајању поеме за децу до данас, и обзнањују се у свим књижевноисторијским тачкама, па се може рећи да њихово конституисање трансцендира конкретне стилске формације и индивидуалне поетике аутора. Поједина песничка остварења пак показују и тенденцију ка њиховом укрштању, што ће демонстрирати и наведени примери, чиме се додатно потврђује немогућност и неприменљивост чисте типологије.

1. *Поеме засноване на авантуристичком хронотопу*. Жанровски *жиг* поема Александра Вуча препознаје се у готово свим даљим етапама српске поезије за децу. Поневши улогу поема-претходница, његове нарације у стиху од проминентног су значаја за све предстојеће ауторе овог жанра. Силина тог утицаја најпре се препознаје у делима окренутим тематизовању пустоловне фабуле. Поема о дечаку Кочи може се узети за својеврсну почетницу будућим поемама оваквог садржаја. У средиште динамичне пустоловне тематике Вучо, а потом и други аутори, смештају једног или више јунака, а смисао њиховог путовања може бити разнолико реализован. Кретање јунака кроз простор отвара наративне могућности за различита тематска упризорења: од егзотичних, удаљених крајева света (*Сан и јава храброг Коче* Александра Вуча, *Плави кит* Арсена Диклића, *Пустоловине једног зрна кафе* Дејана Алексића), фолклорно заснованих мотива потраге („Црвени врабац“, „Рибар и мачак“ Бранка Ћопића, *Златни лептир* Десанке Максимовић), до поетских светова уобличених посредством ониричке фантастике (*Бубамара* Десанке Максимовић). Иако се међу наведеним примерима опажа блискост у избору наративних стратегија, приметан је и снажан утицај општих уметничких назора у којима су настајали. Примера ради, почетком друге половине XX века доминира тенденција ка тематизацији удаљених крајева света којима се посредно спроводи идеолошка легитимизација официјелне културне политике, односно пропагирање „социјалног егзотизма“. Отуд ће у избору хронотопа пресудно утицати друштвено уређење земље у коју јунак доспева, а његово присуство додатно поларизовати социјалистичка и капиталистичка

друштва. Иако се води готово истим обликотворним принципом, Дејан Алексић у *Пустоловинама једног зрна кафе*, насталим пола века касније, наступа из другачије позиције. Нарација прати авантуре антропоморфизованог зрна кафе, а социјалистички моделована слика путовања замењена је обрачунавањем са митовима савременог доба: мало и ни по чему посебно зрно покушава да пронађе своје место у свету и превазиђе искуство „бачености у свет“. Наведени пример показује идејну и тематску разубуђеност српске поеме за децу, али истовремено и упућује на постојање заједничких обликотворних источница. Са друге стране, Ћопићеве поеме пустоловног карактера најчешће се темеље на потрагама јунака преузетим из фолклорне традиције. У „Црвеном врапцу“ необична дружина трага утопијским простором, а у „Рибару и мачку“ испевано је мачково трагање за младошћу које би продужило живот његовом најбољем пријатељу. Даља гранања оваквог модела нарочито су видљива шездесетих и седамдесетих година XX века. Поједине поеме само преузимају потенцијал пустоловне фабуле. *Гусарска дружина* Гвида Тартаље и *Друга страна ветра* Мирослава Антића само су у својој иницијалној тачки класичне авантуре јер их аутори модификују у циљу спровођења сопствених песничких замисли – у првом случају кроз поступак пародирања пиратских авантура, а у другом кроз симболизацију морнарских договорштина.

## 2. Фолклорни модел поеме заснован на жанровском преиначењу усмене књижевности.

Хибридни жанровски карактер поеме понајбоље илуструју дела настала у тешњој вези са усменим облицима. Њена иманентна наративна екстензивност омогућила је бројним ауторима да своје поетске светове моделују преузимањем морфолошких елемената приче о животињама (*Јежева кућа* Бранка Ћопића, *Бајка о злом јарцу* Воје Царића), басне (*Прича цврчка пољотрчка* Јована Алексића, *Судбина лењог свирца* Слободана Марковића) и бајке („Мјесец и његова бака“ Бранка Ћопића, *Цар пчелар* Добрице Ерића). Иако се примена оваквог модела може уочити још у Вучовим делима, тек са реафирмацијом бајке у првим послератним годинама долази до његове експанзије. У том смислу, може се рећи да овај период драстично проширује обликотворне потенцијале поеме за децу. Видови жанровских преиначења елемената усмене књижевности у поему могу бити различити. Они се крећу од транспонованости постојеће фолклорне фабуле, уз минималне измене, у ново, поемско обличје. Дијахронијски увид у конституисање оваквог творачког принципа открива поступност у њеном спровођењу. Упркос ауторској намери за усложњавањем народне приповетке о јарцу живодерцу, најпре кроз увођење додатних епизода, али и додатну мотивацију јунака, Царићева *Бајка о злом јарцу* у бити не показује драстично одступање о фолклорног предлошка, а сличан однос према претексту има и *Судбина лењог свирца* Слободана Марковића. Оваква врста моделовања сниженог интензитета поменуте поеме највише приближава концепту књижевне адаптације, а потенцијални разлози таквог решења несумњиво би се могли приписати и тренутку у ком су настајали, односно у моменту удаљавања од соцреалистичког концепта „напредне бајке“ и борбе за песничку аутономију. Ови пионирски подухвати отварања поеме ка фолклорним елементима доживљавају свој пуни израз у Ћопићевим делима, прво у *Јежевој кући*, а потом и у *Чаробној шуми*. Мада је овај модел превасходно доминантан почетком друге половине XX века, на њему су ослоњене и друге поеме, објављене деценијама касније. Поједини аутори доследно следе жанровска решења претходника, попут Добрице Ерића, а неки пак само преузимају појединачне фолклорне елементе и интегришу их у поетске светове својих поема. У појединим поемама се аутори служе – иако не пишу сасвим на трагу усмених модела – жанровским маркером бајке у настојању да произведу одређени ефекат код читаоца и активирају му знање о њој, као у случају *Бајке о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца.

## 3. Поеме о дружини.

Своју популарност тема дружине у књижевности за децу понајвише дугује жанру романа, у ком се првобитно и конституисала. У контексту поема пак њено прво поетско уобличење везује се за *Подвиге дружине 'Пет петлића'* Александра Вуча, да би касније постао врло фреквентно стваралачко изходиште. Тематизовање дечје дружине, по правилу, укључује неколико константних елемената: појединачна карактеризација јунака,

постојање чврстог разлога удруживања, увођење повлашћеног простора окупљања, најчешће удаљеног од света одраслих, приказивање процеса иницијације у дружину итд. Наративни потенцијал избора колективног протагонисте изразито је разнородан: од теме заједничког одрастања и изазова које оно доноси (*Шест вукова и један реп* Бранка Ћопића, *Долина сунцокрета* Добрице Ерића) до динамичних фабула о различитим подухватима (*Подвизи дружине 'Пет петлића'* Александра Вуча, *Гусарска дружина* Гвида Тартаља). У погледу карактеризације јунака, овакав модел поеме поседује низ сталних жанровских места: њој се по правилу приступа појединачно, а удруживањем различитих, али комплементарних особина сваком јунаку поверена је одређена улога у заједничком подухвату. На том путу дружина најчешће и морално стасава, а поступни процес сазревања јунака остварује се у сусрету са новим искуствима и „граничним“ ситуацијама, попут рата (*Шест вукова и један реп*) или одласка на служење војног рока (*Долина сунцокрета*). За разлику од Вуча, Ћопића и Ерића, Тартаља нареченом моделу приступа другачије: приказивање јунака *Гусарске дружине* остварено је на пародијској равни, па се хуморни ефекат заснива на изневереним очекивањима читаоца пред којим се, уместо конвенционалне пиратске дружине, обзнањује њено *наличје*.

4. *Алегоријске поеме*. Поједини наративи поема за децу пуноћу свог семантичког опсега добијају читаочевим разоткривањем „дулог дна“. Док се фабула првобитно остварује на дословној равни, начин њеног обликовања дозвољава увођење алегоријске димензије. Отвореност поеме за алегоризацију фабуле најпре је омогућена кроз формирање жанровске спреге са басном, којој је ово обележје иманентно, а потом ауторском бајком параболичног типа. Поеме *Прича цврчка пољотрчка* Јована Алексића и *Судбина лењог свирца* Слободана Марковића испеване су на трагу двокомпонентне структуре басне, па се у њиховим крајевима поентира и акцентује њихов моралистички карактер, а уједно и експлицира алегоријска заснованост фабуле. Популарност оваквог модела нарочито је изражена током и непосредно након соцреалистичке фазе књижевности за децу, па песници неретко посежу за изградњом приповести са елементима политичке или социјалне алегорије („Бурунџија-фурунџија“ и *Лежева кућа* Бранка Ћопића). У појединим делима „дуло дно“ остварено је на трагу параболичних бајки, типичних за прозу Ханса Кристијана Андерсена, Оскара Вајлда, Гроздану Олујић и друге ауторе. У *Цару пчелару* Добрице Ерића текст се отвара за сатирично читање, па се у лику цара и његових поданика уочава осуда актуелних друштвених и политичких дешавања. Алегоризација фабуле понекад подразумева и аутентичну поетску замисао у којој појединачне епизоде поступно „откључавају“ пренесени смисао тако да, здружене, творе алегоричну слику. У *Другој страни ветра* Мирослава Антића, морнарски живот постепено поприма обличје интериоризоване потраге за изгубљеним инфантилним духом: морнар постаје метафора сањара, а мотиви мора, летења и пловидбе бивају транспоновани на унутрашњу раван, одсликавајући јунаково душевно стање. У Алексићевим и Ђурђевићевим поемама, са друге стране, приметна је тежња ка увођењу антропоморфних ликова, а у њиховом делању распознаје се људски свет. Кроз авантуре и искуства јунака *Теглеће среће*, *Мрњавчевића*, *Драме у подруму госпође Јоје* посредно се проговара о темама и проблемима детета у савременом друштву.

Наведене стваралачке парадигме поеме за децу XX и XXI века, ма колико биле условне, показују да у њеној полиморфној жанровској архитектоници постоје донекле стабилни елементи. То, наравно, не подразумева стабилност која би дозволила и легитимисала књижевногенолошку перспективу са настојањем да им се припише статус жанровског (под)типа или какве друге класификацијске одреднице јер, у исто време, оне показују у којој мери су та прекорачења честа, а избор жанровског материјала разнородан. Следствено томе, ове парадигме показују на који начин и под којим књижевноисторијским околностима аутори приступају коришћењу творачког жанровског резидуума.

Управо стога поеме за децу у овом раду није приступано са намером да се њени појединачни модалитети *разједине*, већ, сасвим супротно, да се у њиховом сложенем суживоту

укаже на жанровске понорнице у чијим се кретањима манифестују дубљи механизми њеног функционисања. Преимућство оваквог методолошког оквира огледа се у премошћавању недостатка класичне књижевне генологије да у жанру тиме види само недељиву монаду. Сходно томе, у основи теоријске и методолошке поставке овог рада темељи се императив сагледавања књижевне емпирије – поема је превасходно посматрана у релацији са другим генолошким ентитетима. Избором флексибилнијег приступа, заснованом на концепту прототипичности, тежиште истраживања померено је са утврђивања чистих граница на питања која се односе на разлоге и путеве морфолошке еволуције поеме за децу, као и сагледавања последица проузрокованих тим променама. Таквом визуром жанр добија своју видљивост и сврховитост. Научну валидацију оваквог модела, напослетку, могао би пружити и увид у актуелне књижевне прилике. У тренутку писања овог рада посебну пажњу књижевне јавности привукла је књига – знаковита у контексту ове студије, како насловом, тако и својим жанровским идентитетом – *Деца* Милене Марковић. Хибридни карактер овог дела дневна критика је већ подвргла очекиваној дисекцији у циљу проглашења његове жанровске припадности, па и вредносне легитимности – с обзиром да је награђена и наградом за *роман године*. Несувислост полемике о припадности *Деце* жанру поеме, романа-поеме, романа у стиху, поемичног романа и слично окончава се тек оног тренутка када се тој неуслишљивој потреби за класификацијом књижевноуметничког текста придода питање – који је иманентни разлог таквог морфолошког избора и шта се таквим избором постиже? Поеме за децу у овом раду, као и *Деца* Милене Марковић, будући да припадају делима трансжанровског карактера, нужно изискују интерпретативни приступ који ће их посматрати у свеукупности њиховог уметничког израза. У контексту поема за децу, такав приступ омогућава екстензивност генолошког скупа ком припадају и, посебно, дозвољава књижевногенолошку перспективу која пружа могућност будућим делима да, са једне стране, буду књижевнонаучно видљива, а са друге, да буду посматрана тако да могу показати даље путеве њеног преиначења и, још важније – укупну стваралачку снагу наивне књижевности.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

### ИЗВОРИ:

1. **Алексић 1954:** Jovan Aleksić, *Priča cvrčka poljotrčka*, Sarajevo: Svjetlost.
2. **Алексић 2004:** Дејан Алексић, *Пустоловине једног зрна кафе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
3. **Алексић 2006:** Дејан Алексић, *Нежна песма о нежном ветру Дувољубу*, Београд: Креативни центар.
4. **Алексић 2007:** Дејан Алексић, *Божјића прича*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
5. **Алексић 2016:** Дејан Алексић, *У добри час*, Краљево: Имам идеју.
6. **Алексић 2019:** Дејан Алексић, *Драма у подруму госпође Јоје*, Краљево: Имам идеју.
7. **Алечковић 1956:** Mira Alečković, *Prijatelji*, Sarajevo: Svjetlost.
8. **Алечковић 1966:** Мира Алечковић, *Подземни хероји*, Београд: Просвета.
9. **Антић 1975:** Мирослав Антић, *Плави чуперак*, Београд: Нолит.
10. **Антић 1979:** Мирослав Антић, *Друга страна ветра*, Београд: ИРО „Народна књига“.
11. **Вујчић 2006:** *Српска народна књижевност за децу*, приредио Никола Вујчић, Београд: Завод за уџбенике.
12. **Вукомановић Растегорац 2016:** Владимир Вукомановић Растегорац, *Бајка о смрти*, Београд: Мали врт.
13. **Вучо 1930:** Александар Вучо, „Путовања и авантуре храброг Коче“, *Политика за децу*, бр. 7–32.
14. **Вучо 1933:** Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *Podvizi družine 'Pet petlića'*, Beograd: Nadrealistička izdanja.
15. **Вучо 1945:** Александар Вучо, *Титови пионири*, Београд: Редакција „Пионира“.
16. **Вучо 1951:** Александар Вучо, „Сан и јава храброг Коче“, *Пионири*, бр. 1–12.
17. **Вучо 1963:** Александар Вучо, *Сан и јава храброг Коче*, Београд: Просвета.
18. **Вучо 1970:** Александар Вучо, *Момак и по хоћу да будем*, Београд: Просвета.
19. **Диклић 1946:** Арсен Диклић, *Мали Риста Тракториста*, Београд: Просвета.
20. **Диклић 1963:** Арсен Диклић, *Дунавске баладе*, Београд: Просвета.
21. **Ђурђевић 2003:** *Два алава лава лудотека савремене српске поезије за децу*, прир. Поп Д. Ђурђевић), Нови Сад: Дневник.
22. **Ђурђевић 2010:** Поп Д. Ђурђевић, *Теглећа срећа*, Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин“.
23. **Ђурђевић 2016:** Поп Д. Ђурђевић, *Мрњавчевићи*, Чачак: Пчелица.
24. **Ерић 1966:** Добрица Ерић, *Вашир у Тополи*, Београд: Просвета.
25. **Ерић 1981:** Dobrica Erić, *Car pčelar*, Zrenjanin: GRO Nikola Nikolić.
26. **Ерић 1995а:** Добрица Ерић, *Вашир у Тополи*, Београд: Драганић.
27. **Ерић 1995б:** Добрица Ерић, *Торта са пет спратова*, Београд: Драганић.
28. **Ерић 1995в:** Добрица Ерић, *Долина сунцокрета*, Београд: Драганић.
29. **Ерић 2005:** Добрица Ерић, *Балада о ковачу и мачкицама*, Рума: Српска књига.
30. **Ерић 2013:** Добрица Ерић, *Бајка о цару пчелару*, Чачак: Пчелица.
31. **Змај 1979:** Јован Јовановић Змај, *Песме за децу. Одабрана дела Јована Јовановића Змаја*, Књига седма, Нови Сад: Матица српска.
32. **Јакшић 1961:** Ђура Јакшић, *Изабрана дела*, Београд: Народна књига.
33. **Кнежевић 2012:** Јово Кнежевић. *Мачак са Кајмакчалана*. Београд: Народна књига/Алфа.
34. **Костић 1954:** Душан Костић, *Градић Јеленгај*, Београд; Удружење новинара Србије.
35. **Кулићан 1953:** Dragan Kulidžan, *Priča o januaru i Medi Medadaju*, Sarajevo: Svjetlost.

36. **Кулиџан 1955:** Dragan Kulidžan, *Sipajte, sipajte*, Sarajevo: Svjetlost.
37. **Лукић 1988:** Драган Лукић, Никола Дреновац, *Два ровињска капетана*, Зрењанин: Библиотека „Жарко Зрењанин“.
38. **Максимовић 1945:** Максимовић, Десанка, *Буба-Мара: бајка у стиховима*, Београд: Просвета.
39. **Максимовић 2012а:** Максимовић, Десанка. *Целокупна дела*. (дигитално издање). Том 2. (прир. Станиша Тутњевић). Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Службени гласник, Завод за уџбенике и наставна средства.
40. **Максимовић 2012б:** Максимовић 2012б: Максимовић, Десанка. *Целокупна дела*. (дигитално издање). Том 6. (прир. Слободан Ж. Марковић, Зорица Ивковић Савић). Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Службени гласник, Завод за уџбенике и наставна средства.
41. **Марковић 1952:** Слободан Марковић. *Судбина лењог свирца*. Београд: Мали борац.
42. **Милосављевић 1971:** Селимир В. Милосављевић, *Жабац мувограбац: стихована бајка за децу*, Светозарево: Дечја књига.
43. **Пушкин 1972а:** Aleksandar Sergejevič Puškin, *Bronzani konjanik i druge poeme. Sabrana dela Aleksandra Sergejeviča Puškina u osam knjiga* (knjiga druga), Beograd: Rad.
44. **Пушкин 1972б:** Aleksandar Sergejevič Puškin, *Pisma. Ogledi i zapisi o književnosti. Sabrana dela Aleksandra Sergejeviča Puškina u osam knjiga* (knjiga osma), Beograd: Rad.
45. **Радовић 1973:** Душан Радовић, *Поштована децо*, Београд: Нолит.
46. **Радовић 2019:** Милоје Радовић, *Мала прича о великој Жичи*, Краљево: Манастир Жича.
47. **Раичковић 1987:** Стеван Раичковић, *Слике и прилике/Гурије*, Нови Сад: Дневник.
48. **Раичковић 2007:** Стеван Раичковић, *Мале прозе*, Београд: СКЗ.
49. **Раичковић 2008:** Стеван Раичковић, *Мале бајке*, Београд: СКЗ.
50. **Ршумовић 2009:** Љубивоје Ршумовић, *Чини ми се вековима*, Београд: Завод за уџбенике.
51. **СНП 1988:** Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповијетке*, Београд: Просвета.
52. **Српске народне пословице:** Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пословице*, Београд: Просвета/Нолит.
53. **Стевановић 2016:** Бранко Стевановић, *Авантуре Краљевића Марка*, Београд: Лагуна 2016.
54. **Тартаља 1946:** Gvido Tartalja, *Poeta o pruzi*, Zagreb: Novo pokoljenje.
55. **Тартаља 1948:** Gvido Tartalja, *Naše more*, Beograd: Prosveta.
56. **Тартаља 1995:** Гвидо Тартаља, „Гусарска дружина“ у: Слободан Ж. Марковић-*Антологија српске поеме за децу*, Београд: СКЗ.
57. **Тешић 1951:** Момчило Тешић, *Три пионира*, Београд: Дечја књига.
58. **Ћопић 1946:** Бранко Ћопић, *Доживљаји Кума-Торбе*, Београд: Просвета.
59. **Ћопић 1948:** Бранко Ћопић, *Рудар и мјесец*, Београд: Просвета.
60. **Ћопић 1949:** Бранко Ћопић, *Јежева кућа*, Београд/Загреб: Ново поколење.
61. **Ћопић 1956:** Бранко Ћопић, *Вјечити стражар*, Београд: Дечја књига.
62. **Ћопић 1958:** Branko Ćopić, *Vječernje priče*, Sarajevo: Narodna prosvjeta.
63. **Ћопић 1978:** Бранко Ћопић, „Народни приповедач, мој учитељ“ у: *Чаробна шума*, Крушевац: Багдала, 5–8.
64. **Ћопић 1984:** Бранко Ћопић, *Чаробна шума*, Београд: Рад.
65. **Царић 1948:** Воја Царић, *Бој са Врандуком*, Београд: Просвета.
66. **Царић 1950:** Воја Царић, *Прича о злом јарцу*, Београд: Ново поколење.
67. **Цветковић 1934:** Бранислав Цветковић, *Брана за децу*, Београд: Геца Кон.
68. **Црнчевић 1971:** Брана Црнчевић, *Капетан и лула*, Београд: НИП „Борба“.
69. **Чуковски 1960:** Корнеј Чуковски, *Крокодил: Украдено срце*, Загреб: Младост.



## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Алечковић 1955:** Мира Алечковић, „Десет година југословенске литературе за децу“, *Летопис Матице српске*, год. 131, св. 376/4, стр. 364–386.
2. **Андоновска 2017:** Биљана Андоновска, *Поетика надреалистичког (анти)романа у српској књижевности и европском контексту*, докторска дисертација одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду 21. априла 2017. године.
3. **Баварши, Рејф 2010:** Anis S. Bawarshi, Mary Jo Reiff, *Genre. An Introduction to Theory, Research, and Pedagogy*, Indiana: Parlor Press LLC, West Lafayette, Indiana..
4. **Бајрон:** Lord George Gordon Byron, *The Project Gutenberg EBook of The Works of Lord Byron. Letters and Journals, Volume 2.* (доступно на: <https://www.gutenberg.org/files/9921/9921-h/9921-h.htm#L197>). Lord George Gordon Byron, *The Project Gutenberg EBook of The Works of Lord Byron. Letters and Journals, Volume 2.* (доступно на: <https://www.gutenberg.org/files/9921/9921-h/9921-h.htm#L197>).
5. **Балдик 2001:** Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press.
6. **Бахтин 1978:** Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea : i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
7. **Берлин 2006:** Исаија Берлин, *Корени романтизма*, Београд: Службени гласник.
8. **Бетелхајм 2015:** Bruno Betelhajm, *Značenje bajki*, Beograd/Podgorica: Nova knjiga.
9. **Бјелински:** Виссарион Григорьевич Белинский, „Разделение поэзии на роды и виды“, доступно на: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0790.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml)
10. **Богдановић 1955:** Милан Богдановић, „Поглед на југословенску књижевност за последњих 10 година“, *Летопис Матице српске*, 131, октобар/1955, св. 4, 313–320.
11. **Богдановић 1982:** Богдановић, Милан, „Зелени витез“, у: Десанка Максимовић, *Сабране песме IV*, Београд: Нолит, 294–295.
12. **Богојевић 2010:** Дејан Богојевић, „Александар Вучо – оснивач надреализма у дечјој поезији“, *Књижевни преглед*. 3, 40–58.
13. **Вајц 1959:** Morris Weitz, *Problems in aesthetics. An Introductory Book*, New York: MacMillan Co.
14. **Велек и Ворен 1965:** Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.
15. **Витгенштајн 1969:** Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, (prevela Ksenija Maricki-Gađanski), Beograd: Nolit.
16. **Вуковић 1984:** Ново Вуковић, *Огледи из књижевности*, Титоград: Универзитетска ријеч.
17. **Вуковић 1996:** Novo Vuković, *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, Podgorica: Unireks.
18. **Вукомановић 2018:** Владимир Вукомановић Растегорац, *Ако ти јаве: умро сам*, Београд: Дом културе Студентски град.
19. **Вучо 1978:** Александар Вучо, „Несводљива реч: запис о модерном песништву и поетском роману“, *Књижевне новине*, XXX, 557, април 1978, 1–2.
20. **Гирертс 1989:** Drik. Geeraerts, “Introduction: Prospects and problems of prototype theory”, *Linguistics: An Interdisciplinary Journal of the Language Sciences*, (27), 587–612.
21. **Горки 1945:** Максим Горки, Виктор Исаевич Таубер, Александр Романович Бељајев, *Дајте деци литературу*, Београд: Ново поколење.
22. **Дамјанов 2014:** Сава Дамјанов, „Бранко Ћопић: смехотворство у бићу језика“, *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 11, бр. 27, стр. 9–15.
23. **Данојлић 1958:** Милован Данојлић, „Медведи и зечеви нису криви“, *Борба*, XXIII/258, октобар 1958, 9.
24. **Данојлић 2004:** Милован Данојлић, *Наивна песма: огледи и записи о дечјој књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

25. **Даф 2009:** David Duff, *Romanticism and the Uses of Genre*, New York: Oxford University Press.
26. **Даф 2014:** David Duff, *Modern Genre Theory*, New York, London: Routledge.
27. **Делић 2008:** Делић, Лидија, „Традиционални жанрови и мотиви у поезији Десанке Максимовић“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, (прир. Ана Ћосић-Вукић), Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 111–141.
28. **Ејчинсон 2002:** Janet Aitchinson, “Bad birds and better birds: prototype theories”, *Words in the Mind: An Introduction to the Mental Lexicon*, United Kingdom: Basil Blackwell.
29. **ЕКТП 2001:** *Литературна енциклопедија термина и појмова*, главни редактор и саставилац А.Н. Николукин, Москва: „Интелвак“, доступна на: [http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya\\_entsiklopediya\\_terminov\\_i\\_ponyati\\_j\\_2001.pdf](http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya_entsiklopediya_terminov_i_ponyati_j_2001.pdf)
30. **Елијаде 2015:** Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, Београд: Фактум издаваштво.
31. **Живковић 1994:** Драгиша Живковић, *Теорија књижевности са теоријом писмености: приручник за наставнике и ученике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
32. **Жирмунски 1978:** Виктор Максимович Жирмунский, *Байрон и Пушкин: Пушкин и западне литературе*, Ленинград: издатељство „Наука“.
33. **Зиф 1953:** Paul Ziff, „The Task of Defining a Work of Art”, *The Philosophical Review*, Vol. 62, No. 1. (Jan., 1953), 58–78.
34. **Зоговић 1946:** Радован Зоговић, „О нашој књижевности, њеном положају и њеним задацима данас“, *Летопис Матице српске*, Год. 120, књ. 359, св. 3 (децембар 1946), 178–193.
35. **Илић 2009:** Павле Илић, „Радовић је антиципирао кризу читања верујући у вечност књиге“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, год. XXXV, 3/2009, 11–16.
36. **Јаћимовић 2008:** Слађана Јаћимовић, „Елементи медијске културе у књижевности за децу Душана Радовића“, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, ур. Александар Јовановић и Драган Хамовић, Београд: Учитељски факултет, Институт за књижевност и уметност.
37. **Јаус 1978:** Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije: izbor studija*, prev. Drinka Gojković, Beograd: Nolit.
38. **Јашовић 2014:** Предраг Јашовић, „Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђева“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, бр. 1, Нови Сад. 66–73.
39. **Јекнић 1998:** Драгољуб Јекнић, *Српска књижевност за децу. Историјски преглед I*, Београд: МАК.
40. **Јовановић 2012:** Виолета Јовановић, „Сан гружанске ноћи Д. Ерића – лирски роман за дечаке“, *Књижевност за децу у науци и настави*, Јагодина: Педагошки факултет у Јагодини, 455–461.
41. **Јуван 2005:** Marko Juvan, „Generic Identity and Intertextuality”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* Vol.7. Issue 1. Purdue University Press. 1–11.
42. **Јунг 2017:** Karl Gustav Jung, *Duh bajke*, Beograd: Kiša.
43. **Каровић 2017:** Nemanja Karović. „Velika bajka u maloj ruci“. *Polja* преузето са: <https://polja.rs/blog/nemanja-karovic-velika-bajka-u-maloj-ruci/>
44. **Келог 2013:** David Kellogg, „The End of Crocodile Tears, or Child Literature as Emotional Self-Regulation“, *Journal of Language and Literacy Education* [Online], 6(1), 75–92. преузето са: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1068178.pdf> (3. 10. 2021).
45. **Кеник 1958:** William E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind*, vol. 67/267 (jul.,1958), 317–334.
46. **Ковачевић 2020:** Милош Ковачевић, „Басновита поема за дјецу Милице Бакрач“, *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*, ур. Илијана Чутура и Маја

- Димитријевић, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу. 125–139.
47. **Константиновић 1985:** Zoran Konstantinović, „Preobražaji rodovskih struktura”, *Književni rodovi I vrste – teorija i istorija I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Izdavačka radna organizacija „Rad“.
  48. **Костадиновић 2016:** Александар Костадиновић, *Слика страног света у српском путопису XIX века*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу 2016. године.
  49. **Костадиновић 2016б:** Александар Костадиновић, „Појам породичних сличности и његова примена у генологији“, *Савремена наука о језику и књижевности*, ур. Бојана Димитријевић и Гордана Ђигић, Ниш: Филозофски факултет у Нишу. 73–87.
  50. **Кржић 2010:** Станко Кржић, „Мотив Тисе у поезији Стевана Раичковића“, *Поетика Стевана Раичковића*, ур. Јован Делић, Београд, Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Дучићеве вечери поезије, 207–227.
  51. **Кулић 2020:** Милена Кулић, „Материјалност песме Попа Д. Ђурђева (интермедијалност *Поезије која се гледа*)“, *Philologia Mediana*, 12(2020). 729–737.
  52. **Куран 1986:** Stuart Curran, *Poetic Form and British Romanticism*, New York: Oxford University Press.
  53. **Лалић 1997:** Иван В. Лалић, „Искушење лирског певања“, *Дела. О песницима*, (прир. Александар Јовановић), Београд; Завод за уџбенике и наставна средства.
  54. **Лејкоф 1987:** George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things*, Chicago: The University of Chicago Press.
  55. **Лесник Оберстајн 2013:** Карин Лесник Оберстајн, „Основе: шта је књижевност за децу. Шта је детињство?“, у: *Тумачење књижевности за децу*, прир. Питер Хант, прев. Наташа Јанковић, Београд: Учитељски факултет.
  56. **Лешић 2008:** Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.
  57. **Лити 1994:** Maks Liti, *Evropska narodna bajka*, Beograd: Orbis.
  58. **Љапин 2001:** С.Е. Ляпин, „Крокодил Чуковског и рускиј балладниј стих“, *Сборник статей "Российская наука на заре нового века"*, под ред. Скулачева, М., Научный мир /2001. преузето са: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/krokodil-chukovskogo-i-russkij-balladnyj-stix>
  59. **Љуштановић 2009:** Јован Љуштановић, *Брисање лава. Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*, Нови Сад: Дневник, Висока школа струковних студија за образовање васпитача.
  60. **Љуштановић 2013:** Јован Љуштановић, „Симболика рибе у модерној поеми за децу“, *Aquatica: књижевност, култура*, ур. Мирјана Детелић и Лидија Делић, Београд: Балканолошки институт. 429–440.
  61. **Љуштановић 2013б:** Јован Љуштановић, „Култура као велика играоница (Поп Д. Ђурђево: *Радови на млечном путу*, Васпитно запуштене песме, Чекић, Београд, 2012), *Поља*, год. 58, бр. 483, Нови Сад 2013.
  62. **Љуштановић 2018:** Јован Љуштановић, „О типолошким моделима у српском песништву за децу у 21. веку“, *Књижевност за децу у науци и настави*, пос. изд. књ. 21, стр. 61–74.
  63. **Максимовић 1958:** Миодраг Максимовић, „За децу или стармале“, *Политика*, LV/16045, јануар 1958, Културни додатак, 3.
  64. **Мансинг 2000:** Howard Mancing, „Prototypes of Genre in Cervantes' Novelas ejemplares“, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20/2, 127–150.
  65. **Марголин 1981:** Uri Margolin, „On the 'Vagueness' of Critical Concepts“, *Poetics*, 10/1. 15–31.
  66. **Марићевић Балаћ 2019:** Јелена Марићевић Балаћ, „Тата-мата емблемата. Поезија попа Д. Ђурђево у светлу емблематике“, у: *Песничке игре и поигравања Попа Д. Ђурђево*, ур. Јован Љуштановић, Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић“. 45–59.

67. **Марјановић 1998:** Воја Марјановић, *Портрети српских писаца за децу*, Чачак: Дечје новине.
68. **Марковић 1996:** *Антологија српске поеме за децу*, приредио Слободан Ж. Марковић, Београд: СКЗ.
69. **Марковић 2003:** Слободан Ж. Марковић, *Записи о књижевности за децу III*, Београд: Београдска књига.
70. **Марковић 2020:** Бојан Марковић, *Поетика и поезија авангарде за децу и младе (александар вучо, оскар давичо и васко попа) – методички и теоријски аспекти*, докторска дисертација одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2020. године.
71. **Маршак 1945:** Самуил Јаковљевич Маршак, *Двадесет школских правила ученицима да науче напамет* (препевао А. Вучо), [Б. м.]: НОПОК [б. м.]: Омладина.
72. **Матић 1933:** Душан Матић, „Предговор за децу“ у: Александар Вучо, *Подвизи дружине 'Пет петлића'*, Београд: Надреалистичка издања.
73. **Мејер 1997:** Jim Meyer, „What is Literature? A definition based on prototypes“, *Work Papers of the Summer Institute of Linguistics, University of North Dakota Session: Vol. 41*, Article 3, 2–11.
74. **Меклаури 1991:** R. E. Mclaury, „Prototypes revisited“, *Annual review of Anthropology*, 20, 55–74.
75. **Мелетински 2009:** Елеазар М. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, прев. Радмила Мечанин, Београд: СКЗ.
76. **Мијић Немет 2016:** Ивана Мијић Немет, „Подвизи дружине 'Пет петлића' у светлу просветне политике краљевине Југославије“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, XLII, бр. 3, 3–19.
77. **Микић 2013:** Радивоје Микић, „Два модела лирске биографије – Оскар Давичо и Бранислав Петровић“, *Песничка поетика Оскара Давича*, ур. Јован Делић и Д. Хамовић. Београд/Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 339–362.
78. **Миларић 1977:** Vladimir Milarić, *Signali sunca*, Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica Irgig.
79. **Миљинковић 2014:** Миомир Миљинковић, *Историја српске књижевности за децу и младе*, Београд: Bookland.
80. **Миљинковић 2014:** Миомир Миљинковић, „Савремени српски роман за децу и младе“, *Књижевност за децу у науци и настави*, 2014, Јагодина: Педагошки факултет, 35–47.
81. **Милосављевић 1997:** Петар Милосављевић, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
82. **Милутиновић 2009:** Дејан Милутиновић, „Жанр – појам, историја, теорија“, *Philologia Mediana*, бр. 1(2009), 11–39.
83. **Милутиновић 2013:** Dejan D. Milutinović, „Popularna/zabavna/trivijalna/žanrovska/masovna ili samo književnost (umetnost)“, *Књижевна историја*, XLV (2013)/151, 815–831.
84. **Миндеровић 1947:** Чедомир Миндеровић, „О непосредним задацима наше књижевности и наших књижевних радника“, *Летопис Матице српске*, октобар 1955, 376, св. 4, 241–249.
85. **Мишић 1952:** Zoran Mišić, „Млади београдски песници“, *Jugoslavija*. str. 101.
86. **Морети 1996:** Franco Moretti, *Modern epic: the World System from Goethe to Garcia Marquez*, New York: Verso.
87. **Новаковић 2002:** Jelena Novaković, *Tipologije nadrealizma*, Београд: Narodna knjiga/Alfa.
88. **Огњановић 1978:** Dragutin Ognjanović, *Stvaraoci i deca*, Београд: Nova knjiga.
89. **Огњановић 1997:** Драгутин Огњановић, *Дечје доба*, Београд: Пријатељи деце.

90. **Огњановић 1999:** Драгутин Огњановић, *Звездано јато*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
91. **Опачић 2011:** Зорана Опачић, *Поетика бајке Гроздане Олујић*, Београд: СКЗ.
92. **Опачић 2013:** Зорана Опачић, „Писмо из Индије за друга Кардеља (слика других култура у часописима за децу 50-их година 20. века)“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, год. XXXIX, бр. 2, лето (2013), 3–13.
93. **Опачић 2017:** Зорана Опачић, „Одрастање као обред преласка у Андрићевим приповеткама о детињству, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 65 (св. 2), 407–416.
94. **Опачић 2018:** Зорана Опачић, „О живој води – савремена поезија и приповедна проза за децу и младе“, *Српска књижевност данас: зборник радова са округлих столова 2014–2017*, Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 298–314.
95. **Опачић 2019а:** Зорана Опачић, *Преобликовање детињства*, Београд: Учитељски факултет.
96. **Опачић 2019б:** Зорана Опачић, „Књижевност и идеологија у периодици за децу Краљевине Југославије (*Политика за децу и Југословенче*)“, *Југословенско наслеђе – часописи за децу 1918–1991*, ур. Тијана Тропин и др Станислава Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност. 49–73.
97. **Опачић 2019в:** Опачић, Зорана, „Неосимболистички и неоавангардни импулси у певању Десанке Максимовић“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књ. 67 (2019), св. 2, 529–548.
98. **Опачић 2019г:** Зорана З. Опачић, „Деструктивно неимарство Попа Д. Ђурђева & интертекстуално поигравање у поеми *Мрђавчевићи*“, *Песничке игре и поигравања Попа Д. Ђурђева*, ур. Јован Љуштановић, Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић“, 5–25.
99. **Павличич 1983:** Pavao Pavličić, *Književna genologija*, Zagreb: Liber.
100. **Павлов 1947:** Todor Pavlov, *Teorija odraza*, Beograd: Kritika.
101. **Панић Мараш 2016:** Јелена Панић Мараш, „Да ли је смрт бајка“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, XLII, бр. 4. 86–89.
102. **Панић Мараш 2017:** Јелена Панић Мараш, „Давичово ратно *Детињство*“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, XLIII, бр. 1. 23–33.
103. **Панић Мараш 2019:** Јелена Панић Мараш, *Певање и приповедање*, Београд: Учитељски факултет.
104. **Пасер 2013:** Снежана Пасер, *Фолклорни елементи у стваралаштву Десанке Максимовић*, Београд: Задужбина Десанке Максимовић.
105. **Петровић 2001:** Тихомир Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Врање: Учитељски факултет у Врању.
106. **Петровски 2011:** Мирон Петровски, „В Африку бегом“, *Новый Мир*. №1 / 2011. преузето са: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/v-afriku-begom>
107. **Пијановић 2005:** Петар Пијановић, *Наивна прича*, Београд: Српска књижевна задруга, Учитељски факултет.
108. **Погачник 2009:** Јоже Погачник, „Проблем дечје књижевности – појам и рецепција“, у: *Принцеза лута замком : теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дечјих игара*. (избор начинио Јован Љуштановић). Нови Сад: Змајеве дечје игре, 63–72.
109. **Полић 2019:** Страхиња Полић, „Поема у српској књижевности за децу – жанровски оквири“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, 2019, бр. 45/ 2, стр. 40–52.
110. **Полић 2021:** Страхиња Д. Полић, „Поетички меандри Добрице Ерића: фолклорна фантастика у поеми *Фењер Стојадина Анђелковића*“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, XLVII, 1 (2021), 32–43.

111. **Попов 2003:** Јован Попов, „О употреби термина жанр у новијој српској и хрватској теорији књижевности“, *Зборник Матице српске за књижевности и језик*, Нови Сад: Матица српска. Књ. 51, св. 3 (2003), стр. 457–471.
112. **Поповић 1999:** Тања Поповић, *Српска романтичарска поема*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
113. **Поповић 2010:** Тања Поповић, *Поема или модерни еп*, Београд: Службени гласник.
114. **Пражић 1979:** Милан Пражић, „Прва и последња бајка“ у: Мирослав Антић, *Друга страна ветра*, Београд: ИРО „Народна књига“.
115. **Пражић 2002:** Милан Пражић, *Речи и време*, Нови Сад: Библиотека Матице српске.
116. **Прат 1981:** Mary Lousie Pratt, „The short story: the long and the short of it“, *Poetics*, 10 (1981) 175–194.
117. **Премингер 1993:** Alex Preminger, T. V. F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
118. **Проп 2012:** Владимир Јаковљевич Проп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.
119. **Радикић 2001:** Василије Радикић, „Авангардне и неоавангардне тенденције у српској књижевности за децу“, *Детињство: часопис о књижевности та децу*, XXVII, 2, 12–14.
120. **Радикић 2004:** Василије Радикић, „Римована прича за децу“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, 3/4, 35 – 44.
121. **Радовић 2006:** Душан Радовић, *Баи свашта*, Београд: Завод за уџбенике.
122. **Радуловић 2009:** Немања Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, Београд : Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа.
123. **Рајан 1981:** Marie-Laure Ryan, „Introduction: on the Why, What and How of Generic Taxonomy“, *Poetics*, 10/2–3 (June/1981), 109–126.
124. **Ристић 1972:** Ристић, Марко, „О модерној дечјој поезији. Поводом књиге Подвизи дружине ‘Пет петлића’ ”, у: *Књижевност између два рата*, књ. 2. прир. Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Нолит, 217–227.
125. **РКРВ 2015:** *Rečnik književnih rodova i vrsta*, priredili Gžegož Gazda i Slovinja Tinecka Makovska, Beograd: Službeni glasnik.
126. **РКТ 2007:** Тања Поповић, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
127. **Рош, Мервис 1975:** Eleanor Rosch, Carolyn B. Mervis, “Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories”, *Cognitive Psychology*, 7(1975), 573–605.
128. **Самарџија 2011:** Снежана Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.
129. **СМ 2001:** *Словенска митологија* (редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић), Београд: Zepher Book World.
130. **СМР 1970:** Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
131. **Солар 1971:** Milivoj Solar, *Pitanja poetike*, Zagreb: Školska knjiga.
132. **Солар 1985:** Milivoj Solar, “Теорија новеле”, *Књижевни родови и врсте: теорија и историја I*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1, 37–84.
133. **Солар 2005:** Milivoj Solar. *Теорија књижевности*. Zagreb: Školska knjiga.
134. **Степанов 2020:** Александар Степанов, „Монолог Крокодила К. И. Чуковског: к проблеме источников и перекличек“, *Детские чтения*, т.18, 2/2020. преузето са: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/aleksandr-stepanov-monolog-krokodila-k-i-chukovskogo-k-probleme-istochnikov-i-pereklichek>
135. **Стоквел 2003:** Peter Stockwell. *Cognitive psychology: An Introduction*. New York, London: Taylor and Francis E-library (imprint of Routledge).
136. **Тартаља 2003:** Иво Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
137. **Тахмишчић 1971:** Husein Tahmišić, *Biti na putu*, Novi Sad: Zmajevе деџје игре, Kulturni centar Novog Sada.

138. **Тејлор 1995:** John R. Taylor, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, New York: Oxford University Press.
139. **Тињанов 1977:** Ю. Тынянов, „Корней Чуковский“, *Воспоминания о Корнее Чуковском. Советский писатель*, преузето са: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/kornej-chukovskij>
140. **Тињанов 1990:** Jurij Tinjanov, *Stihovana semantika – Arhaisti i novatori*, prev. Nazif Kusturica i Branko Tošović, Sarajevo: „Veselin Masleša“.
141. **Тодоров 2010:** Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Службени гласник.
142. **Тошовић 2017:** Branko Tošović, „Poetika Ćopićevih heterotopija“, *Ćopićeva poetika prostora: lirski, humoristički i satirički svijet Branka Ćopića / Ćopićs Poetik der Heimat: die lyrische, humoristische und satirische Welt von Branko Ćopić*, ur. Branko Tošović, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banjaluka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske). 15–109.
143. **Требјешанин 2009:** Жарко Требјешанин, *Представа о детету у српској култури*, електронско издање доступно на: [www.antologijasrpskeknjizevnosti.com](http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.com)
144. **Трифковић 1957:** Ристо Трифковић, „Бранко Ћопић – дјецџ“ у: Бранко Ћопић, *Чаробна шума*. Сарајево: Народна просвјета. 5–16.
145. **Тропин 2015:** Тијана Тропин, „Крава носи два шешира: илустрације поема за децу Александра Вуча између надреализма и социјализма“, *Авангарда: од даде до надреализма*, ур. Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности, стр. 319–330.
146. **Тропин 2015б:** Тијана Тропин, „Григор Витез као преводилац Чуковског“, *Поезија као завичај – Поетика Григора Витеза*, Београд: Учитељски факултет, Институт за књижевност и уметност.
147. **Тропин 2020:** Тијана Тропин, „Старо и ново: обнова дружинског романа у трилогији Морее Банићевић“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, год. 56, бр. 2. 89–98.
148. **Фаулер 1997:** Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Oxford University Press.
149. **Финци 1947:** Ели Финци, „Наша књижевност у отаџбинском рату“, *Летопис Матице српске*, 121/360, св. 2, 65–71.
150. **Фишелов 1995:** David Fishelov, „The structure of generic categories: some cognitive aspects“, *Journal of Literary Semantics*, 24(1995), 117–126.
151. **Фишер 1991:** Hermann Fischer, *Romantic Verse Narrative: History of a Genre*, Cambridge: Cambridge University Press.
152. **Фојер 1992:** Jane Feuer, „Genre study and television“: *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, Robert C Allen (Ed.), London: Routledge. 138–159.
153. **Хамнет 2011:** Brian R. Hamnett, *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction*, Oxford University Press.
154. **Хамовић 2008:** Драган Хамовић, „Излазак из осмерачке матрице дечјег стиха у збирци *Поштована децо*“, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, ур. Александар Јовановић и Драган Хамовић, Београд: Учитељски факултет, Институт за књижевност и уметност, 97–103.
155. **Хамовић 2008:** Валентина Хамовић, *Два песника превратника*, Београд: Учитељски факултет.
156. **Хамовић 2015:** Валентина Хамовић, „Брана Цветковић – скрајнути класик међуратне поезије за децу“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, год. XLI, 2/2015, 54–62.
157. **Хамовић 2019а:** Валентина Хамовић, *Поетика чистог даха*, Београд: Службени гласник.

158. **Хамовић 2019б:** Валентина Хамовић, „*Политикин* додатак за децу“, *Часописи за децу – југословенско наслеђе (1918–1991)*, ур. др Тијана Тропин и др Станислава Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност, 135–147.
159. **Хацић 2009:** Зорица Хацић, *Отворена писма Јована Јовановића Змаја ('Невен'1880–1904)*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
160. **Хемфер 2017:** Klaus W. Hempfer, „Theory of the Lyric: a Prototypical Approach“, *Journal of Literary Theory*, 11/1 (2017), 51–62.
161. **Цуцић 1949:** Сима Цуцић, „Наши млади дечји писци“, *Летопис Матице српске*, 125/364, 114–117.
162. **Цуцић 1951:** Сима Цуцић, *Из дечје књижевности: осврти и чланци*, Нови Сад: Матица српска.
163. **Чајковска 2002:** Ирина Чайковская, „Заметки о Крокодиле, говорящем по-турецки“, *Русский язык*, Издательский дом „Первое сентября“, № 1 / 2002. преузето са: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/irina-chajkovskaya-zametki-o-krokodile-govoryashhem-po-turecki>
164. **Чендлер 1997:** Daniel Chandler. *An Introduction to Genre Theory*, 1997. преузето са: [https://www.researchgate.net/publication/242253420\\_An\\_Introduction\\_to\\_Genre\\_Theory](https://www.researchgate.net/publication/242253420_An_Introduction_to_Genre_Theory)
165. **Чутура 2012:** Илијана Чутура, „Комуникацијске загонетке Ерићеве *Велике песме о једном малом јагњету*“, *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*, ур. Виолета Јовановић и Тиодор Росић), Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 463–472.
166. **Шаранчић Чутура 2009:** Снежана Шаранчић Чутура, „Криза читања – чињеница или привид“. *Детињство*, 3/2009. 14–18.
167. **Шаранчић Чутура 2013:** Снежана Шаранчић Чутура, *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом: усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ћопића*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
168. **Шеатовић 2008:** Шеатовић Димитријевић, Снежана, „Модерни традиционализам Десанке Максимовић у песништву 20. века“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, прир. Ана Ћосић-Вукић), Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 43–55.
169. **Шкроб 1983:** Zdenko Škreb, „Simpozij o književnim rodovima i vrstama“. *Umjetnost riječi*, XXVII, 3, Zagreb.
170. **Шкроб 1985:** Zdenko Škreb, „O problemu osnovne sheme podjele na rodove i vrste“. *Književni rodovi i vrste: teorija i istorija I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 11–22.
171. **Шкроб, Стамаћ 1968:** Zdenko Škreb, Ante Stamać. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus.
172. **Шутић 1985:** Miloslav Šutić, „Uvodni informativno-problemski ekskurs“, *Književni rodovi i vrste: teorija i istorija I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 5–11.



## Биографија

Страхиња Полић рођен је у Шапцу 1989. године. Основну школу и гимназију завршио је у Шапцу. Дипломирао је на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Групи за српску књижевност и језик радом на тему „Ониризам у приповеткама Сима Матавуља“, а на истом факултету одбранио је мастер рад на тему „Компаративни потенцијали прозе Данила Киша и Мирослава Крлеже“.

Студент је докторских академских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на модулу *Српска књижевност*, на којима је положио све испите и одбранио све самосталне истраживачке радове предвиђене студијским програмом, и тиме је стекао 120 ЕСПБ на докторским академским студијама.

По завршетку студија, у октобру 2012. године запослио се као професор српског језика и књижевности у Шабачкој гимназији, у којој је радио до 2017. године. Од 2017. године запослен је као сарадник у настави и асистент на предмету *Књижевност за децу и младе* на Учитељском факултету Универзитета у Београду. Учествовао је на више домаћих и међународних научних скупова. Сарадник је НОКЦ „Вук Караџић“ у Тршићу на извођењу курса „Историја српске културе“ намењеном средњошколцима. Живи у Београду.



## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: *Страхиња Полић*

Број досијеа: 13030/д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

*Поема у српској књижевности за децу*

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије  
докторског рада**

Име и презиме аутора: *Страхиња Полић*  
Број досијеа: *13030/д*  
Студијски програм: *Језик, књижевност, култура*  
Наслов рада: *Поема у српској књижевности за децу*  
Ментор: *проф. др Радивоје Микић*

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

### *Поема у српској књижевности за децу*

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CCBY)
2. Ауторство – некомерцијално (CCBY-NC)
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CCBY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CCBY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CCBY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CCBY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

1. **Ауторство.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.