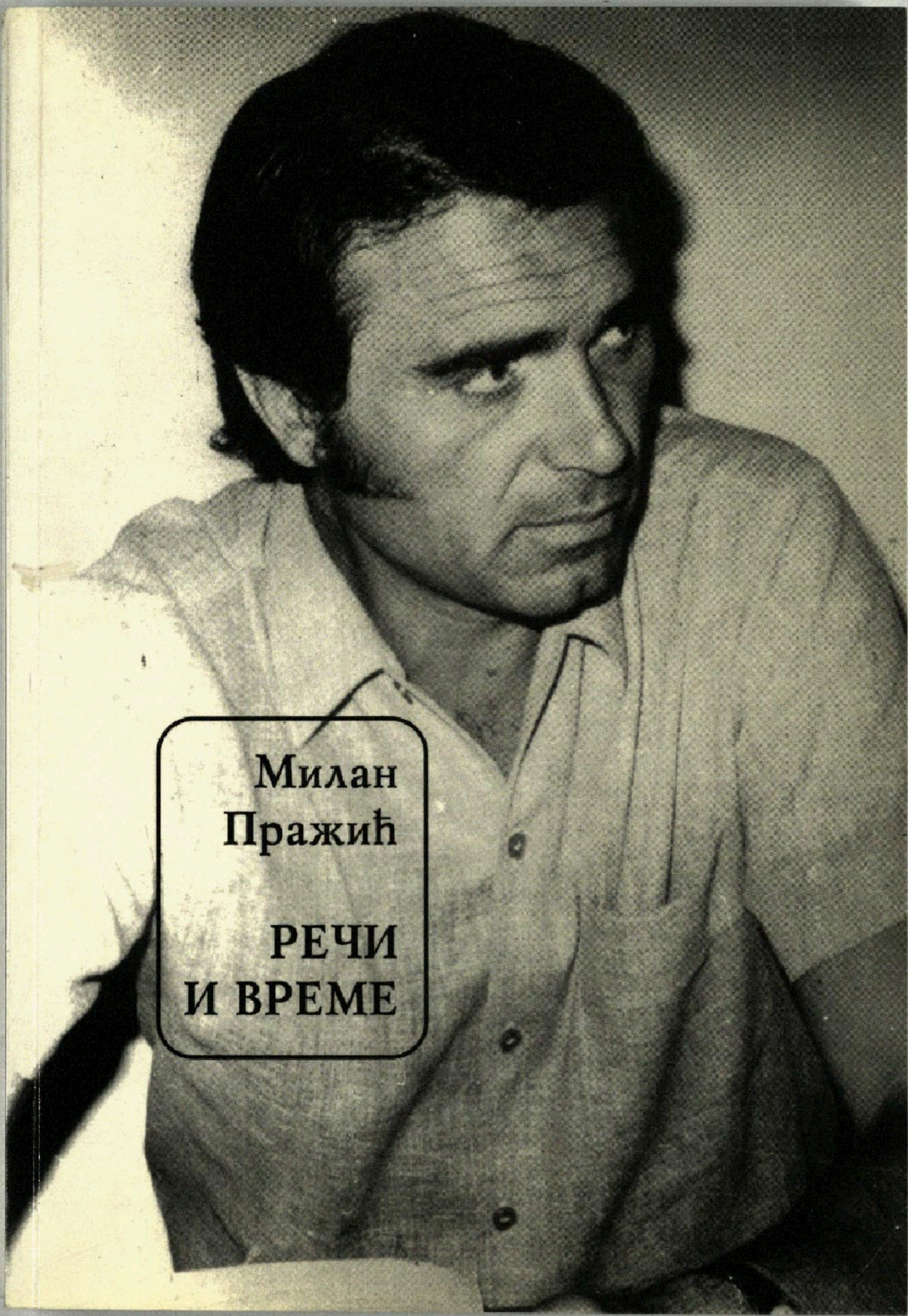


Милан
Пражић

РЕЧИ И ВРЕМЕ

Милан Пражић

РЕЧИ И ВРЕМЕ

Приредила Гордана Ђилас

Библиотека Матице српске
2002

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ

Посебна издања

Књига 3

Уредник

Миро Вуксановић

Нови Сад

РЕЧ УРЕДНИКА

Док исписујем ову предговорну реченицу књизи Милана Пражића коју је приредила, свестрано и савесно, песникиња и библиотекарка Гордана Ђилас која је, раније, у својој књизи детаљно испричала како је Пражић четири године управниковао у Библиотеци Матице српске, успешно, с новинама у раду, док се опомињем да не заборавим помоћ Миланове сестре у припремању ове књиге, видим Пражића у нашем сусрету, на ћошку Дунавске улице, крај парка, у пролећном дану, онако високог, отменог, лепо одевеног, мало нерасположеног, не знам колико нерасположеног, он је то знао и он је то, дознало се касније, умео да прикрије, понекад, не увек. Не памтим цео разговор, наравно, иако није био дугачак. Памтим како сам му се пожалио да људи који су одлучивали која ће књига бити откупљена за војвођанске библиотеке нису хтели да узму фототипско издање сомборског *Голуба, листа за србску младеж*, где су Дучић, Шантић, Нушић, Црњански, Бора Станковић и мнозина писаца објављивали своје почетничке саставе, у стиховима и у прози. Из свих *Голубових* година, њих тридесет и пет, од 1879. до 1914, из уредничког посла Благојевићевог, дугог и беспрекорног, и Стојачићевог, кратког и мање успешног, Мирослав Јосић Вишњић био је саставио огледни број, са свим рубрикама, с најбољим прилозима из њих, и опремио га како он уме – лепо, мајсторски. Међутим, то није било довољно. Некоме је сметао наслов, некоме је сметао поднаслов (то нарочито), некоме је сметао приређивач, некоме издавач чије је име узето из приповедака Вељка Петровића – Раванград. Тешко се присетити свега, а не бисмо имали користи и када би се све поновило. Надајмо се да понављања неће бити.

Тек, како сам почео, рекао сам Пражићу да је неко ставио брану, да изабрани *Голуб* не може у библиотеке, нема новца за њега. Милан Пражић је слушао и пребирао сваки детаљ из моје причице. За све се распитивао. Имао је помињани голубски број, био га је ишчитао. Обрве су му се још више састављале. Рекао је да не бринем, да ће *Голуб* отићи где му је место. Тако је и било. Не знам како је то Пражић постигао, али знам да су му значајно помогле две важне чињенице: његова тактичност, политичка, научена, и његова верност литератури за децу.

О његовом политичком ангажману данас је одвишно било шта. Свака прича о томе имала би трагичан крај. Не волим да га помињем. Памтим како је пролетела језна вест о Пражићевом последњем дану. И памтим коментаре који су долазили одсвакуд. Тајна је остала, а Милана Пражића двадесет година нема међу нама. И памтим, и чујем и данас, често, од оних што су с њим у Библиотеци Матице српске радили како је покушавао да расече чвор, како је успевао у томе, како није имао руку подршке од свих сарадника (о чему ће они, знају разлоге зашто су се огрешили, знају ко је плео мрежу око Пражића, издалека, кришом), како је на крају дошао пред чвор који се не може ни расећи ни одвезати, који се у народном говору зове мртви чвор. Нико не оспорава искреност и чисти напор којима је Пражић подупирао укупни рад Библиотеке Матице српске. Од свега је то најбоље упамћено. Отуда је и дошла ова књига. Као омаж ранијем управнику објављује је Библиотека Матице српске. Тако казује захвалност и оданост Пражићевој доброти. Чини то искрено, без икаквог зазора.

А када је требало да се определимо како да се одужимо Пражићу, како да повратимо пред читаче његова штива, која и одакле, из објављених или оних негде склоњених књига, поверљиво писаних, зато и склоњених, дошла ми је прича о *Голубу*, о *листу за србску младеж*, разлистала се књига *Плави зец* и Пражићеви есеји, нарочито онај који помиње реченицом: „У нашем брзом и звучном времену обиље речи загушује нашу пажњу", испод наслова што га је Гордана Ђилас узела за наслов књиге пред вама, где је Пражић записао: „Реч може имати душу". И није било двоумљења. Одмах смо се споразумели с Пражићевом љубављу према књижевности за децу и с огледима о њој.

Верујемо да би се Пражић радовао оваквој књизи. Зато смо окупили пробране Пражићеве записе који *имају душу* и зато смо им додали понеку своју исто такву реч.

Нови Сад, 25. IX 2002. Миро Вуксановић

I

ИГРА И ЉУБАВ

Модерна[1] дечја песма[2] у српској књижевности развија се и конституише већ непуне две деценије. Било је неопходно да се појави песник изузетне снаге и формата па да устаљена представа о детињству као свету неискуства и неслободе, и уходано схватање поезије као васпитног и сазнајног средства, буду неопозиво потиснути у прошлост, у онај део традиције који је мртав и стваралачки неплодан. Тај песник је Душан

---

[1] Под појмом модерна песма аутор антологије подразумева поезију која се јавља у периоду најновије савремености; то је, дакле, темпорално одређење. У естетичком смислу речи модерна поезија представља конституисану поезију, а у аксиолошком погледу то је доминантна песничка струја која традиционалан начин осећања и изражавања света чини коначним и историјски завршеним. Разуме се, свака модерна поезија, односно њена епоха, има свој неопозиви завршетак како у естетичком тако и у временском одређењу. Модерна српска дечја песма, међутим, у овом тренутку још увек интензивно разграњава своје живо биће, тако да се коначност њене доминације не може наслутити.

[2] Дечја песма, или – песма за децу? У оскудној критичкој литератури фигурирају у пуној неодређености оба ова појма. Будући да се током историје, од Змајевог времена до данас књижевна критика само повремено и узгредно, под притиском Змајеве песничке величине, бавила предметом дечје књижевности, хвалећи је или је негирајући, а да се теорија песништва све до најновијих истраживача Хусеина Тахмишчића, Владимира Миларића и Милована Данојлића није ни у покушају осврталa на тај специфичан феномен, то је терминолошки дуализам остао и даље на снази у ретким написима о дечјој књижевности. Нарочито стога што је све до наших дана испитивање природе дечје песме исходило из схоластике и педагогије, из грубог школског утилитаризма који је дечју књижевност сводио на сазнајно средство и васпитне циљеве.

По Милована Данојлићу, међутим, „дечја песма – то је детињство саме поезије, прво усхићење и пролећни празник емоције". Дечја песма конзервира „основне елементе певања – префињену осећајност, машту, игру, звучну реч, лепоту поверења – у њиховом најпростијем, најживљем, најприроднијем стању". Данојлић сматра да песма за децу „може бити све што је на било који начин приступачно и препоручљиво детету као читаоцу: скоро сви романтичари, народна и родољубива поезија, па и сама дечја песма, наравно" (Расправа о наивној песми, у књизи *Лирске расправе*, Нови Сад 1967, стр. 121, 125. и 126). Проблем, очигледно, није терминолошке природе; отуда се на терминолошком плану и не може разрешити. Потребно је онтолошки и феноменолошки одредити дечју песму, да бисмо потом доспели до могућности за њено појмовно означавање. Та могућност још увек није установљена.

Опредељујући се за појам дечје песме ми га употребљавамо у значењу које је одредио Милован Данојлић. У појединим случајевима користимо и синтагму књижевност (поезија) за децу из стилских разлога.

Радовић. Сем тога, било је потребно да његову поезију прихвате и други песници. На срећу, то се убрзо догодило. Јавили су се, један за другим, и упоредо песници Милован Данојлић, Драган Лукић, Бранислав Црнчевић. Мирослав Антић проширује песничку феноменологију детињства задржавајући се на оном њеном конститутивном елементу који дефинише као „велико детињство". Тако је модерна дечја поезија наступила као покрет, као хомогена естетска струја која своју укупну и јединствену конзистентност утемељује на снажним песничким индивидуалностима. Хронолошки и по годинама живота најмлађи песник ове песничке групације, Љубивоје Ршумовић, држи отвореним изражајне границе дечје песме, уносећи у свој израз динамичку ликовност чије је порекло у медијуму телевизије – с једне, и остварујући хумор као принцип саме поезије – с друге стране.

I

У глобалној историјскокњижевној вертикали мора се имати на уму чињеница да се између Душана Радовића и великог песника Змаја простире период у којем је појава модерне дечје песме била омогућена поезијом Александра Вуча[3] у великој мери, а у мањем обиму и индиректно стваралаштвом за децу Десанке Максимовић и Бранка Ћопића. У односу на песнике заступљене у овој антологији, Десанка Максимовић и Бранко Ћопић припадају традиционалној песничкој струји, али та линија књижевне традиције није истоветна са Змајевим начином осећања и изражавања дечјег света. Примарна одлика стваралаштва за децу Десанке Максимовић јесте панхуманизам и панкализам. Етичка утемељеност естетичких схватања ове песникиње, својеврсна стоичарска оријентација у погледима на законитости стваралаштва за децу, видна су обележја њене поетике. Бранко Ћопић пак за основну боју и позадину свог имагинативног света узима хумор (реч је само о поезији), подижући смех до громогласности, до свеопште заразе; чак би се рекло да га проглашава основом свеукупног стваралаштва за децу. Ни један ни други песнички поступак, међутим, не укида радикално класичне оквире и постулате дечје књижевности, оквире које поставља народна (усмена) књижевност, а утврђује и заокружује Андерсоново дело. Више је реч о оригиналним поступцима престуктурације принципа и размештају акцента унутар поетике традиционалне књижевности за децу, него о новом песничком покрету и модерној поетици детињства.

Али, ако својим значајним делима не заснивају актуална песничка схватања у српској књижевности за децу, Десанка Максимовић и Бранко Ћопић плодотворно та схватања наговештавају.

---

[3] Избор из поезије за децу Александра Вуча доносимо у прилогу на крају књиге. Избор је преузет из Антологије нове српске дечје поезије Владимира Миларића *Зелени брегови детињства*, Нови Сад 1970.

Савременик Десанке Максимовић и Бранка Ћопића, Александар Вучо својим значајним поемама *Подвизи дружине „Пет петлића"* (1933) и *Сан и јава храброг Коче* (1957; прва верзија објављена је, међутим, још тридесетих година) у великој мери напушта границе песнички утврђеног света детињства. Могло би се рећи да је Вучо први прави модерни дечји песник у српској књижевности, али да то још увек није модерна дечја поезија у пуној мери. Настојаћемо да ову наизглед парадоксалну тврдњу образложимо.

Идејни радикализам Александра Вуча огледа се пре свега у његовом песничком односу према феномену дечјег света. Тај свет јесте свет унутрашње слободе коју није у стању да сузбије нити да укине сурови живот и супериорни, на сили и превласти заснован, свет одраслих. Вучо, дакле, полази од претпоставке да је свет детињства посебан свет, ограничен од спољног света и света одраслих, тако рећи неусловљен њиме. Унутрашњи закони дечјег света јесу слобода, машта, игра и хумор. Као историјска категорија, дечји свет Александра Вуча егзистира, додуше у друштвеним условима заоштрене класне беде епохе у којој је на помолу други светски рат, али објективитет социјалних околности не детерминише пуно одређење дечје посебности као такве. Ако се о неком каузалитету ипак може говорити, онда је он у следећем: друштвена (спољашња) неслобода дечјег света управо је узрок неспутане унутрашње слободе детињства. И заиста: унутрашња слобода детињства хуманистички је противстав ропском и алијенираном устројству људског друштва.

Могло би се рећи да је Александар Вучо револуционарни песник у двоструком значењу тог појма: као песник који изражава унутрашњу слободу дечјег света који је свет по себи, свет игре, маште и хумора; такође, он је песник против света одраслих и његових нехуманих друштвених односа заснованих на поробљавању свих слободних људи и негирању основних људских вредности.

Александар Вучо је песник за слободан свет деце и афирмацију његових изворних хуманистичких вредности; он је, истовремено, песник против антихуманистичких норми одраслог дела човечанства које доктрину силе и експлоатације простире и на слободне дечје односе.

Модерна дечја песма на тај начин, и идејно и историјски, рађа се у поетском визионарству Александра Вуча. Али, Вучо је усамљен песник; његова поезија снажан је израз једног песничког индивидуалитета који се бори за, условно речено, чисту поетику детињства, али у ту поетику уноси и ванпесничке пројекције – идеологију борбе против неправедних друштвених односа. Вучова модерна поезија је, дакле, директно социјално ангажована. Свет вучовског детињства на тај начин више је песнички изражен у односу на свет одраслих, него што је остварен као свет по себи и за себе. Вучо је проломио оквире традиционалног дечјег песништва, очаран изворним хуманизмом у себи слободног дечјег света, али

је на нејака плећа својих симпатичних јунака превалио претежак терет програма и борбе за боље друштвене односе. Док су дечји песници пре њега, и његови савременици, посматрали дечји свет са утврђеног (и често супериорног) становишта здравог разума и скептичног искуства одраслих, Александар Вучо свој песнички поглед заснива на слободи наивне маште, усмеравајући га критички и борбено ка свету одраслих.

Први део песничког програма овог револуционарног песника модерна дечја поезија прихвата одушевљено и без остатка. Према другом делу тог програма – оном који се односи на етичко и, рекло би се, политичко ангажовање детињства против неправди одраслог света – модерна поезија гаји разумну дистанцу. Међутим, не као примаран елемент у свом односу према свету.

Александар Вучо је, дакле, и на песничком и на етичком плану револуционарна појава, усамљена у времену које покрива епоху између Змаја и Душана Радовића. Ако би се тражила основна успоредба Вуча и Радовића, могло би се рећи да је Александар Вучо револуционар и идеолог модерне дечје српске песме; Душан Радовић је прави велики модерни дечји песник. Појавом Душана Радовића, и са њим невелике али снажне песничке екипе, поезија Александра Вуча потврђена је стваралачки на најплодотворнији начин – она је потврђена тако што је превазиђена, како би рекао Хегел. Она је прешла у епоху која се конституише после Вуча. Вучо је ову епоху директно омогућио, али је песничку струју основала поезија Душана Радовића. Тако се модерна дечја поезија, на захвалан и дужнички начин, удаљила од свог идејног творца напуштајући га у игри своје пуне слободе. И није у питању само временска удаљеност (која свакако није мала; реч је о двема различитим историјским епохама!), него и естетска.

Модерна дечја поезија креће се просторима које је ослободило песништво Александра Вуча, али у новим пределима. То није више, или је само у незнатној мери, прогоњена поезија. Она не зазире. Границе освојеног пространства она проширује, продубљује и надвисује. Ослобођена егзистенцијалне земљине теже, она се игра и поиграва са дечјим светом, са свим световима и са собом самом. Модерна дечја поезија је игра.

II

Дакле, модерна дечја поезија је игра; стваралачка игра детињства и стваралачка игра са детињством.

Мора се одмах истаћи да модерна дечја поезија није открила (дечју) игру. Њу је уметност познавала од давнина; разуме се, игру је знала и уметност Змајевог и постзмајевског времена. Модерна дечја поезија открила је нешто друго – супстанцијално значење игре. Према овом открићу – игра је, пре свега, егзистенцијална категорија детињства, битна ознака дечјег слободног постојања у строго детерминисаном свету, а онда – игра је стваралачка делатност детињства, израз његових

малих али значајних порива и моћи за трансцендирањем физичког и биолошког бића.

Понесена открићем, модерна дечја поезија битно је, у поређењу са класичном поезијом за децу, изменила однос према детињству и дечјој игри. Детињство не може бити сведено на безлични облик школских и одгојних циљева. Детињство није свет немоћи и беспомоћности. Детињство је феномен маштовите игре духа чије су моћи *in statu nascendi*. Дечја игра, пак, није и не може бити у служби васпитања. Игра је стваралачки чин детињства, дакле активност која је сама себи циљ, делатност чији је смисао и сврха у њој самој.[4]

Некада је песништво за децу гајило убеђење да је игра израз недовољности дечјег света. То песништво носило је у себи снисходљив однос према човековом дечјем постојању; настојало је да му се приближи претварајући се да прихвата наивност, безазленост, очараност игром и бесмисленом слободом детињства. Дечји свет и свет одраслих нису се разумели. Последице су вишеструке – у социјалном положају детињства, који су одређивали традиционалистичка психологија, крути и нехумани школски систем, педагогија усмерена против изворне слободе детињства. На песничком плану такође има значајних последица. Поезија за децу сматрана је нижом граном литературе, другоразредном формом уметности. Дечја литература примењена је уметност, дакле неслободна форма уметности; она је у служби других, „значајнијих " циљева друштва – школе, васпитања, рада.[5]

Велики песник Змај, целином свог песништва, у пуној мери креће се унутар оквира овако схваћене поетике детињства, поетике коју бисмо могли назвати примењеном. Али, као сваки велики песник он те оквире с времена на време пробија. Змај је неприкривен и искрен песник-родољуб, песник-родитељ, песник-учитељ, али он је у тренуцима луцидног споразумевања са аутентичним и слободним дечјим светом песник без предрасуда и посебних програмских циљева непримерених бити песничке уметности. Тада је песник игре, човек дете које се игра и игром

---

4 О самосврховитости и њеном аутономном бићу видети: Јохан Хуизинга: *Хомо луденс*, Загреб 1970. са карактеристичним поднасловом – „О подријетлу културе у игри", и Роже Кајоа: *Игре и људи*, Београд 1965.

О генетичкој сродности дечје игре и модерне дечје поезије видети нашу књигу *Игра као слобода*, Нови Сад 1971.

5 Познати антологичар, критичар, историчар књижевности и естетичар Богдан Поповић, велики ауторитет свога времена и у неку руку заменик најпознатијег српског критичара Јована Скерлића, потпуно је одбацивао идеју о уметничком бићу дечје литературе. Говорећи о Јовану Јовановићу Змају, највећем дечјем песнику у српској књижевности, он истиче: „Његове дечје песме су оне које су му досад једнодушно и од поштовалаца, и од противника, највишом хвалом хваљене. Што се мене тиче, ја не само да сам далеко од тога да се с тим слажем, но држим да је савршено неозбиљно дечје песме, песме за децу, сматрати као озбиљну књижевност, и држати да Змајеве дечје песме доприносе озбиљно песничкој слави његовој". (*Чланци и предавања*, Београд 1932, стр. 44 – 45).

утемељује своје егзистенцијално и своје трансцедентно (стваралачко) биће; тада је песник слободе испуњене самом собом.

Модерна дечја песма, дакле, из основа мења песничко схватање детињства и свој однос према дечјој игри. Отуда није никаква случајност, него чињеница дубоке законитости развоја дечјег песништва, наслов прве збирке песама Душана Радовића, објављене 1954. године, – *Поштована децо.* У тој изузетној књизи, са невеликим бројем песама, налази се директан песников позив деци на игру, ослобођену свих спољашњих циљева.

П о з и в
Поштована децо!
Овај дивни, овај страшни брод зове се
САНГБАНГЛТИНГЛТАНГЛРОД!
Капетан му је Христифоријуса
Колумбуса унук
или неки мало даљи род.
Министарство морнарице наредило је:
За морнара на тај диван брод могу да приме
само оног ко му брзо изговори име.
И онда тај може да се пење на катарку,
да плови смело за Африку жарку;
може да пуши лулу колико хоће,
да једе банане и друго хавајско воће
и да се прави важан као неки капетан Кук!

У питању је игра која изгледа бесмислена: треба брзо изговорити реч која нема одређено значење сем што је име брода. Ту реч не познаје граматика нити постојећи језик; она је створена, измишљена за ову специјалну прилику, за игру. Измишљен је и капетан, као и његово сродство са славним Колумбом; чак је и Колумбово име измењено у слободној језичкој игри. Дакле, једина реалност и истинита личност ове песме је Колумбо, али и та реалност у песми је преображена; и са њом се песник игра.

Какво нам даље размишљање предстоји? Не баш тако једноставно, али ни особито тешко. Песник се обраћа деци са пуно стварног поштовања; наслов песме изричит је – *Позив*, а први стих недвосмислен. Поштована децо! Песник, дакле, озбиљно поштује децу и озбиљно јој уручује позив. Куда је позива? На игру! Сматрати свет детињства озбиљним светом и уважавати га пуним поштовањем не значи преместити тај свет из његових природних граница у лажну озбиљност света одраслих. Напротив! То само значи разумети и прихватити тај „мали" свет као хуманистички феномен који одређује посебне егзистенцијалне и стваралачке законитости. То даље значи – не приступати дечјем свету према схоластичким представама о детињству, него као сфери хуманистичке посебности која захтева радикалну измену нашег досадашњег

мишљења и непрестану корекцију убеђења до којих ћемо, и на основама равноправнијег те слободнијег комуницирања, доћи. Међу тим посебним законитостима игра заузима веома значајно место.

Игра није немоћ некритичког и неискуственог духа детињства, игра је, обратно, надмоћ слободног, предискуственог стваралачког духа човековог дечјег постојања, духа неоптерећеног логиком и релативизмом скептичног света одраслих. Душан Радовић непогрешиво препознаје у својој песми играчки дух слободног детињства, и на реалном постојању законитости таквог духа он гради наоко бесмислену, а заправо дубоко ставаралачки утемељену реалност своје песме. Играјмо се да бисмо се играли, да бисмо до последњих граница осетили и доживели пуноћу дечјег бића – порука је Радовићеве поезије. У игри духа стваралаштва и духа слободе ни историја нити њене личности не представљају неизмењиву датост и извесност. У таквој игри нема ни победе ни пораза, јер нема рационалног и прагматичног односа према животу.

Битна претпоставка стваралачке игре детињства, разуме се, јесте унутрашња слобода дечјег света. Рекли смо да је свет детињства у себи слободан свет; његова је слобода, кад је реч о спољашњим околностима и социјалним животним приликама (изузев рата или природне катастрофе), индетерминисана. Унутрашња слобода детињства није релативна, она је апсолутна. Према томе, она је искључива. Царство нужности непознато је аутентичном свету детињства, или је у најмању руку неразумљиво и несхватљиво.

Слободу о којој говоримо могућно је сузбијати и спречавати њено испољавање. Могућно ју је и трагично угрозити. Таква су сва ратна детињства и детињства изразите социјално-класне беде. Међутим, слободу није могућно укинути – она је егзистенцијална ознака детињства, неуништива као и оно само.

Прави дечји песници одувек су наслућивали и разумевали унутрашњу слободу детињства. Модерна дечја поезија то наслућивање и разумевање подигла је на ниво песничке законитости.

Унутрашња слобода детињства не може се замислити у пуним димензијама и правом карактеру ако се посебном тумачењу не подвргне машта као категорија духа уопште, а особито дечјег духа. О машти, или стваралачкој фантазији, исписана су бројна теоријска објашњења. Кад је реч о машти дечјег света, уобичајено је квантифицирано постављање односа између маште у дечјој и маште у поезији уопште. Сматра се, наиме, да је у дечјој поезији машта присутна у већој мери него у другим књижевним формама. То није само упрошћено схватање, него и нетачно. У дечјој поезији нема у вишем степену маште, нити је пак машта у њој ослобођенија него што је то фантазија у другим видовима уметности. У питању је другачији карактер маште детињства, њена посебна и специфична природа која извире из унутрашње слободе детињства и почива

на законима те слободе а не на законима искуственог, рационалног и прагматичног света.

Машта није исто што и фантастика. Фантастика је стара тежња човечанства, али се тек данас реалности фантастике потврђују и остварују. Међутим, машта је прворођена особина људског рода и у већој је мери мистерија од фантастике. Фантастика је тајна која се сваким даном све успешније одгонета, машта је тајна која се обнавља и никад не разрешује. Фантастика је дело маште, али је машта изнад ње и никада се њоме не исцрпљује. На тему односа маште и фантастике могу се испредати бескрајне, вероватно и опречне, асоцијације и размишљања, али стваралачка моћ и предност маште над фантастиком тешко би се могла оборити. Фантастику следи, потврђује или оповргава наука, али је наука немоћна пред маштом и тајном њене уметности. Коначно, фантастика је нарочито производ модерног доба и носи на себи печате модне ефемерности, машта је трајна привилегија уметности и њена неумрла господарица. Фантастика ће се током будућности која је непрестано превазилази преображавати и претварати у неке друге исто тако пролазне облике људских хтења и тежњи, машта ће, неодгонетнута и смештена у само језгро уметности и њене тајне, преживети мене човечанства и његове повремене историјске и сваке друге хирове.

Значајан прилог нашим размишљањима о машти као стваралачкој сили детињства и њеној генетичкој вези са феноменом слободе дечјег света представља мисао Анрија Бергсона, познатог француског филозофа. У свом есеју *О смеху* он каже да постоји „логика маште, која није исто што и логика разума, која јој је често чак и супротна, а с којом филозофија мора рачунати не само ради проучавања смијешнога већ и ради другог истраживања исте врсте"[6]. Млади писац и редитељ Телевизије Београд Драган Бабић у једном луцидном саопштењу каже: „Ако уопште пристанемо на помисао да нека вучица може подићи дечака, онда је низ догађаја у Киплинговој прози о Моглију савршено реалан, али у оквиру логике коју би требало назвати логиком поверења". Логика маште је, дакле, логика поверења, по Драгану Бабићу сила „без прецизне дефиниције", сила „која има неодољив квалитет отимања простора од реалности"[7].

Хумор је модерно дечје песништво произвело у принцип саме поезије. Не може се тврдити да хумора нема у класичној књижевности: у делу народних умотворина које се тичу детињства (бајке, приче, шаљиве песме), у стваралаштву Андерсена, Радјарда Киплинга, Шолама Алејхема, Ериха Кестнара. Али у класици хумор није онтолошко својство уметности речи, као што је то у модерној дечјој песми. На раскршћу

---

6 Анри Бергсон: *О смијеху*, Сарајево 1958, стр. 28.

7 Драган Бабић: Логика поверења, у књизи *Дечја књижевност – шта је то?* Нови Сад 1970, стр. 177.

класике и модерног доба Волт Дизни је свој чудесни имагинативни свет градио на хумору, комици и смеху као на подлози која одређује реалитет слободног дечјег света, а тиме и уметности која се њиме бави и њему посвећује.

Онтолошка ознака модерне дечје поезије – хумор – трајна је генетичка одредница детињства уопште, а дечјег света нашег времена посебно. Хумор је иманентна одлика детињства. Свој однос према свету деца успостављају по мери својих предискуствених, дакле изворних, перцептивних и психичких моћи, што значи да такозвано објективно устројство света њима врло често личи на смешну, неразумљиву и нескладну појаву.

Неспоразум између света деце и света одраслих врло често почива на неразликовању специфичне логике детињства, која реалне датости пропушта кроз, за рационалну психологију искривљену, посебну оптичку призму. Категорије као што су разум и целисходност непознате су дечјем поимању ствари, и није случајно један од највећих савремених писаца за децу Антоан Сент-Егзипери саградио својим чувеним делом *Мали принц* поетски захтев да се свет срцем разуме. Хумор је, дакле, битна компонента у дечјем доживљају реалног света, јер тај свет нису изградила деца; она су у њега доспела на тајанствен начин, мере га својим мерилима, процењују га из своје необичне перспективе, смешни су им њихови закони и вредности. За њих је свет у коме живе увек на неки начин нескладан и она му се због тога врло често смеју.

Смисао (или предодређеност) за хумор код деце, дакле, произилази из њихове „прворођености" која доспева у свет што су га векови људског рода већ обликовали. Суочавајући се са нескладом тога света, дете у њему непрекидно налази огроман број „смешних" ствари, на које непосредно реагује смехом. Тиме оно „критикује" стварност која је удешена на „наразумљив" начин. Ако дакле одричемо детету ону врсту критичких моћи које постоје, развијене, у духу одраслог човека, не можемо му одрећи критичку способност у потпуности. Она се, најлакше и најприродније, манифестује преко смисла, преко потребе за хумором.

Хусеин Тахмишчић исправно примећује да дете „налази повод за смех и у ономе што је за одрасле довољно сувисло и неизмерно озбиљно". Потцртавајући на тај начин критичку компоненту категорије смешног у дечјем доживљају чињеничног света, овај песник-есејиста запажа и унутрашњу неодвојивост хумора и дечје игре схваћене у смислу стваралачке активности: „Смешно у животу деце сасвим је у складу са основним начелом игре материјалних, психичких и духовних сила"[8].

Значајан прилог размишљањима о песничкој бити хумора јесте уверење Бранка Ћопића. Класик дечје књижевности тврди да је „за дечју

---

[8] Хусеин Тахмишчић: *У лепом кругу* (студија о песмама за децу Јована Јовановића Змаја), Крушевац 1963, стр. 140.

литературу потребан специфичан таленат, исто онако као што је потребан специфичан таленат и за хумор. Уосталом, гледање на дечји свет и хумор имају неке сличности, то су слични углови гледања. Због тога, ко нема смисла за хумор тај не може написати хумористичку ствар, ма колико се трудио. И колико се више труди то ће бити све горе. Исти је случај с тим стварима за децу. Није случајно да у светској литератури, а и код нас, писци хумористи пишу истовремено и за децу. Ето вам: Марк Твен и Киплинг, Карел Чапек и други"[9].

Друга збирка песама Душана Радовића, за модерну поезију детињства не мањег значаја од прве, објављена је 1961. године у књизи са насловом *Смешне речи*. Поетика детињства и дечја поезија овом синтагмом добијају пуније онтолошко и феноменолошко одређење. У збирци *Смешне речи* налазе се песме

Тарам, Замислите, Песма, Деца воле... То нису само песме од програмског значаја за слободу и игру детињства, за отворену природу модерне дечје песме која настаје у са-стваралаштву (заједничком стваралачком чину) песника и деце. Те песме изражавају игру чија егзистенцијална нужност и стваралачка самосврховитост (самоцељност) представљају тоталитет људске ситуације детињства.

У уводу збирке *Причам ти причу* (1963) Душан Радовић језгровито формулише своје схватање поетике детињства[10]. Ако писац хоће да „занимљиво прича", каже Радовић, он, прво мора „да буде кратак; друго, да измишља немогуће ствари; треће, да прича смешно". Није нам познато краће и прецизније одређење дечје поезије од овог Радовићевог. Реч је свакако о свевременским, трајним, законима песништва за децу које је Радовићево стваралаштво унело у песнички поступак и текућу песничку праксу.

У третману дечјег света као феномена изворне, несумњиве људскости и хуманизма, модерна поезија не разликује се као у осталим својим елементима од класичне књижевности за децу. У многим духовним дисциплинама наше време изменило је или преокренуло дојучерашња сазнања. Део англоамеричке литературе новијег времена које коинцидира са продором психоанализе посматра дечји свет и као феномен изворне суровости, свирепости која је обележје аморалности и етички

---

9 Наведено према брошури Марије Крсмановић и Оливере Зечевић: *Златни фонд књига за децу*, Београд 1960, стр. 18.

10 Ваља обратити пажњу и на индикативно значење наслова књиге која гласи *Причам ти причу*. Као веома скрупулозан песник, Душан Радовић свакако ни овај наслов не употребљава без дубљег смисаоног разлога. Чини се да причање приче као чин уметничког стварања представља трајну и непресушну потребу људског бића за уметношћу, за духовном активношћу вишега реда, дакле оног нивоа који је изнад рада као човековог отпора егзистенцијалној нужди и тескоби. Рад као отпор свакако је битна значајка човековог хуманистичког одређења, али није истовремено и пуна смисаона довољност. Тек уз уметничко стваралаштво, уз чарање које се зове причам ти причу, смисаона мера човековог делатног постојања је испуњена, а егзистенцијална тескоба и нужда превладана.

неутемељене инфантилности по себи. И савремена егзистенцијалистичка литература исписује знак сумње и скепсе над идејама о хуманизму дечјег света, и ако сасвим не доводи у питање моралну сферу детињства, онда бар сматра погубним њено дејство на живот човекове зрелости. У тамном свету зла и насиља, самоће и страха у литератури Иве Андрића најпрецизнија ознака детињства гласила би – свирепе игре или детињство без смеха.

Па ипак, мишљења смо да открића психоанализе, те модерни песнички и филозофски системи нису довели у питање изворно хуманистичко одређење детињства. Скептицизам и бојазан извиру из података о трауматичном детињству како модерног тако и класичног доба, дакле резултат су чињеница да непрестано постоји и дечји свет чија је слобода угрожена или укинута, чија је пуноћа изложена репресији и чије је биће трајно деформисано. У свеопштем свету зла и страха, у свету трајне неслободе и трајног детерминизма ни дух детињства нема реалних шанси.

Модерна дечја поезија српска сагласна је са класичном литературом у претпоставци и уверењу да је дечји свет феномен изворног хуманизма, изван етике зла и насиља. Уосталом, етика апсолутне слободе каква је унутрашња слобода детињства и не може бити другачија, нити се може мењати уколико се та слобода репресивно не укине.

У песми После детињства Мирослав Антић експлицитно поручује:

Ал нека свако од вас
бар мрвицу детињства
понесе кришом у руци
и сачува у глави...

...без те мрве,
сићушне мрве детињства,
бићемо толико туђи,
бићемо толико страни.

Песник открива тајну којом се остварује људско биће у свом хуманом и хуманистичком одређењу, и даје јој карактер апсолутности и метафизичности која благотворно реинкарнира живот у свим његовим суморним тренуцима.

Аутентична дечја песма одликује се јединственим постављањем и разрешењем проблема времена. Феноменологија дечјег света познаје само једну временску димензију; то је стално време садашњости. Песничко време детињства отуда траје само у равни актуалности; прошлост и будућност не постоје. Прошлост и будућност као димензије материјалног, психичког или филозофског поимања времена изван су искуства и перцептивних могућности дечјег света. „Дјечји свијет није свијет простора, то је свијет времена, свијет четврте димензије", записао је фран-

цуски писац Клод Авлин[11]). Песма књижевноисторијске прошлости, врло често неправа дечја песма, није познавала нити осећала закон песничког времена детињства. Стога је она клизила у проповед који се дечјем свету упућује у име апстрактне, за дечји свет непостојеће, будућности. И прошлост и будућност дете сагледава само као садашњост. Дечја песма не познаје време које актуално не траје.

Дечја песма слави тренутак постојања као једино реално време детињства. Време дечје песме јесте време апсолутне садашњости.

Напоменимо још да медијум у коме се егзистентно остварује модерна дечја песма није искључиво медијум уметности речи. Скоро у истој мери колико се она остварује у језику, толико се реализује и у медијуму телевизије као новом и технолошки владајућем изражајном средству. Могућности језика нису довољне за испољавање свих интенција модерне дечје песме; поезија рачуна и на изражајне могућности телевизијске слике. Покретна слика и писана или изговорена реч, „мали екран" и књига, – не стоје у односу међусобног антагонизма. За модерну дечју песму то су комплементарна изражајна средства и медијуми који се допуњавају. Тако је продор модерне дечје песме доживео неслућене размере по свом дејству, јер песма не рачуна само на читаоца него и на гледаоца; заправо, она рачуна на обојицу у исти мах, јер је тек у том случају остварљив комплетан естетски доживљај. Колико год да су ствараоци модерне поезије за децу, Душан Радовић и Љубивије Ршумовић су и модерни телевизијски песници. Поезија Мирослава Антића, иако није писана за телевизију, тек посредством овог медија постаје свеприсутна и општеприхватљива. А кад је реч о језику, онда књига није једини простор за лоцирање нове песничке речи; та реч реализује се и као звук у ширем простору, простору који сажима и испуњава радиозвук. Отуда није никаква случајност што модерни песници детињства имају ако не више, а оно исто колико и књига – остварених радио-игри и телевизијских емисија и серија.

Песничка реч добила је тако у ширини свога дејства, у продубљеној слојевитости значења и у поливалентности свога доживљајног ефекта. Та реч постала је драмски сложена и структуирана. Будући веома конкретна, она се прима свим чулима а не само духом. Реалност песме није више имагинарна, то је сада посебно снажна и тако рећи опипљива стварност. Песништво на тај начин силази са својих олимпских висина и постаје део сагледљивог и реалног живота, његова лепша и празнична страна, смисаоност која суштински ослобађа. Песничко време детињства и време резервисано за доживљај модерне дечје поезије представљају ентитет снажне људске реалности.

---

11 Клод Авлин: *Писати за дјецу*, у сарајевском часопису ИЗРАЗ 1957, I, 6, стр. 531.

ДЕТЕ И КУЛТУРА

Са које тачке гледишта прићи овој теми која у највишем могућем степену садржи општост у значењу? Можемо бити филозофи, етичари, психолози, педагози, социолози; могућан је приступ теоријски, или историјски.

Наш однос према овако формулисаној теми одредили смо пре свега у проблемском смислу, тражећи одговоре на суштинско питање кад је реч о култури и о феномену детињства. То је заправо једно и јединствено питање како за културу тако и за детињство – питање стваралачког односа према свету.

Појам културе у централној сфери свог значења подразумева стваралачки човеков однос према свету и себи самом. Култура се у историји људског друштва јавља у периоду кад је човек стекао могућност да трансцендира своју егзистенцијалну проблематику у пределе духа, када је дакле борба за биолошко одржање живота укључила у себе и неке неегзистенцијалне елементе као што су игра, религија, право, морал. Кажемо – неегзистенцијалне мислећи на биолошку егзистенцију. У овом смислу речи култура је, дакле, индивидуална и друштвена манифестација вишег реда, то није више само чулни, него првенствено духовни однос према свету.

I

Нека нам не буде замерено што ћемо читав свој текст интонирати у духу једне значајне мисли која се теоријски утемељила у нашем веку – у духу мисли Јохана Хуизинге и његове све значајније књиге ХОМО ЛУДЕНС. Није у питању случајно опредељење или понесеност инспирацијом; реч је о томе да наши властити погледи, разуме се на изразито скромнијем нивоу од оног који постиже чувени лајденски мислилац, о релацији песништва, дакле значајног сегмента културе, игре и детињства коинцидирају са идејама Јохана Хуизинге.

Хуизинга пише:

> Готово све значајне исконске дјелатности заједничког људског живљења проткане су игром. Узмимо, нпр. говор, то прво и најсавршеније оруђе што га

је човјек себи створио, да би могао саопћавати, проучавати, заповједати, говор којим он разликује, одређује, утврђује, укратко: именује, што значи – уздиже предмете у подручје духа.

Могуће је идеју Јохана Хуизинге о пореклу културе у игри оспоравати у целини или у значајним појединостима, што се и чинило у току њене јавне циркулације светом теоријске мисли. Ми, међутим, припадамо кругу уверених присталица ове теорије. Чак и ако би се појавили разлози којима мисао о играчкој бити културе не би могла одолети, тешко је оспорити супстанцијалну везу која изворно стоји између игре и феномена детињства. У човековој историјској и теоријској свести дубоко је укорењено уверење да су детињство и игра јединствен свет који природно постоји и чија се јединственост не може оспорити.

На жалост, подстицајна и плодна мисао Јохана Хуизинге само периферно дотиче подручје дечје игре; његова пажња усмерена је играма одраслих, играма пуног, рекли бисмо зрелог друштвеног значења, оним манифестацијама које регулишу систем чврсто фиксираних правила.

Са естетске тачке гледишта, дечјој игри такође не придаје значај ни Роже Кајоа, социолог и класификатор игара (одраслих); међутим, и по његовом убеђењу игре су „плодан и пресудан елемент културе".

Играчку природу стваралаштва дубоко је преосетио и поставио велики песник Фридрих Шилер. Али дечје игре и њихову стваралачку природу Шилеров идеалистички дух чак и не наслућује.

Не желећи да у овом тексту развијамо историју мисли о игри, нити да поставимо теорију дечје игре, морамо истаћи још нека начела која одређују наш однос према теми *дете и култура.*

Мислиоци на које се позивамо одређују игру као самосталну категорију човековог понашања. Игра је стваралачка делатност која свој смисао носи у себи самој. „Свака је игра у крајњој линији и прије свега *слободан чин.* Игра на заповијед више није игра", каже Јохан Хуизинга.

Не разлажући даље ову мисао, морамо одмах истаћи њен, по нашем уверењу, огроман стваралачки значај. Игра, дакле, није средство, игра је циљ! Игра, додуше, може бити схваћена, и практично то веома често бива, као средство, нарочито као васпитно средство за младеж, али ако тако схватимо игру, повредили смо њену бит – она више није слобода и није стваралаштво.

Не желимо овде да антагонизирамо однос између естетичара и педагога. Али кад је реч о дечјој игри, морамо рећи да су управо педагошка мисао и педагошка пракса, током историје, а и у нашим данима, много тога учинили на заробљавању слободе која је срце игре, на претварању игре у пуко средство за васпитавање способности.

Срећом, детињство је по себи такође феномен слободе. Без обзира на околности у којима детињство опстоји, сем уколико то није егзистенцијална угроженост као што је, на пример, рат или нека катастрофа,

оно поседује унутрашњу слободу коју систем друштвених норми, упутстава и забрана не може никад довести у питање. Наравно, то не значи да строга нормативност друштва усмерена према деци не угрожава ту унутрашњу слободу, али свакако значи да је не доводи у питање.

Детињство је, дакле, као и игра, феномен слободе.

II

Придржавајући се полазних тачака свога гледишта, можемо изрећи још једну важну дефиницију детињства. Детињство је човеково дечје постојање. Мишљења смо да овом дефиницијом одрасли човек није ништа изгубио, али је детињство добило. Да будемо јаснији – само детињство је мање добило, јер је оно феномен слободе; највише је у добитку наша представа о детињству.

Ако пристајемо на формулу да је детињство човеково дечје постојање, морамо уважити и неке друге захтеве у односу на такав хуманистички третман дечјег света. Први такав захтев јесте постојање начина на који постоји дечји свет.

Кад је реч о хуманизму и култури, начин постојања дечјег света могао би се, и морао би се, овако одредити.

„Игра је начин егзистирања детета као својеврсног људског бића. Кад дете каже: хајде да се играмо, то значи: хајде да живимо на свој, дечји начин. Да живимо као деца, не као одрасли. Живот на начин деце и живот на начин одраслих – то су два начина људског постојања. Први није мање вредан од другог, ни други од првог, они су равноправни по вредности".

Игра је, другим речима, егзистенцијална форма детињства бар у истој оној мери у којој је рад егзистенцијална форма човековог хуманистичког постојања. Међутим, као што се смисао човековог постојања не исцрпљује радом, тако се ни смисао детињства не исцрпљује игром биолошких и психичких моћи детета. Дечја игра није само посебан начин егзистенције детињства, она је више од тога – израз стваралачких снага детињства. Можда би се морало рећи стваралачких импулса, а не стваралачких снага, али та дистинкција не утиче битно на смисао нашег закључивања.

Игра је, дакле, истовремено и егзистенцијална и стваралачка категорија детињства... У досадашњем ходу историје човечанство, а кад се каже човечанство мисли се искључиво на свет одраслих, није имало ништа против идеја о игри као егзистенцијалној форми детињства. Међутим, читавом организацијом школства, васпитног рада и укупног дечјег живота човечанство је осведочило непомирљивост према идеји о дечјој игри као изразу стваралачких позива детињства. Можда у тој чињеници леже разлози за касну појаву те слободоумне идеје која је тек

на путу да се охрабри и утемељи као теорија слободног и стваралачког феномена детињства.

Игра је израз стваралачких потреба и моћи детињства онако као што је уметност и култура уопште израз стваралачких потреба и моћи одраслог човека. Дечја игра јесте историјски схваћен тоталитет људске ситуације детињства на сличан начин као што је игра човекових стваралачких способности – уметност и култура – тоталитет човекове људске ситуације, такође историјски схваћен.

Песници су врло поуздано утврдили да је најкраћа песничка дефиниција детињства – догађање. Песници су најраније и најпоузданије открили истине о детињству које теоријска мисао још ни данас није успела да рационализује у одговарајуће појмовне системе.

III

У досадашњем излагању изразили смо, дакле, уверење да је игра унутрашњи и покретачки елеменат културе, у чему су нам пресудно помогли значајни мислиоци данашњице. Повезали смо слободу као принцип игре са слободом као принципом детињства. Обе слободе заправо су јединствена слобода, односно израз ослобођених човекових стваралачких снага. Чињеница по којој дечја игра није на исти начин као човекова стваралачка игра – уметност, у стању да објективира и материјализује своје импулсе, говори само о томе да су резултати једне и друге активности различити, али не и да се та два импулса, као стваралачки пориви, генетички разликују. И дечја игра, и уметност одраслог човека исказује се као изворно хуманистичка тежња за превладавањем бесмислене егзистенцијалне тескобе. Дете које би само живело а не играло се и радило, и човек који би само живео а не радио и уметнички се изражавао – ако би то уопште и било могућно – више не би били људи у хуманистичком смислу речи.

Задати наслов нашег излагања јесте *дете и култура.* У оквирима које смо формулисали овим текстом тај наслов се може превести у одговарајуће и пројашњавајуће синтагме – дете и игра, дете и слобода, стваралачка снага слободе детињства и слободе игре, дечја игра и уметност одраслих, дечја игра као принцип културе и стваралаштва и тако редом.

Уколико су тезе које постављамо сумњиве, одговорност пада на ауторово опредељење да на овакав начин говори о теми за коју се највероватније претпостављало да ће бити прагматично обрађена, као неки приручник или упутство за акцију. У том смислу више је погрешно одабран аутор реферата, него што је аутор погрешио у приступу теми. Међутим, уколико су изложене мисли подстицајне за наша будућа размишљања о томе колико су традиционалистички погрешно оформљене наше представе о дечјем свету, о његовој немоћи и неважности о

његовом неискуству и несамосталности, онда није важно да ли се са сваком формулисаном идејом слажемо или не.

Чак и ако нису тако чисте и тако непосредне везе између стваралачке игре детињства на једној, и уметности одраслог света на другој страни, верујемо да су игре детињства у истој оној мери, значењу и значају пресудан елеменат културе у којој су то, по идејама Јохана Хуизинге и Роже Кајоа, игре одраслог света.

Нема пуноће детињства која се може остварити уколико се не стекну над сваким дечаком и девојчицом потребни услови за игру. Да поновимо још једном, плашећи се искуства прошлости – услови за такву игру која је сама себи циљ (и смисао, и разлог). Као што је данас већ сасвим природно да поезија која се пише за децу не служи више другим идејама нити пристаје да буде заробљена поуком и наравоученијем, јер та поезија хоће да без оптерећења уђе у сферу слободне игре дечјег света, исто би тако морало бити природно односити се према дечјој игри као стваралачкој смисленој и аутономној делатности.

Друштвену акцију морали бисмо усмерити ка следећим циљевима:

– да у нашем друштву, у читавој организацији живота и рада деце, буде довољно игралишта, довољно времена и простора за игре детињства;

– да са децом раде највећма они људи који показују смисао и имају знања за разумевање унутрашње слободе дечјег света и стваралачке природе дечје игре. Друштвена брига за уважавање друштвеног положаја и рада тих људи морала би бити много већа него што јесте, али и захтеви за одговорношћу тих људи морали би бити на вишем нивоу од постојећег;

– предшколске установе и основну школу морали бисмо реформисати много пре и чак радикалније него универзитете и високе школе, или бар упоредо са највишом наставом. Данашње, модерно детињство, управо је највише заробљено старинском школом и механички бездушном количином наставне грађе. Дете које похађа први и други разред основне школе проводи само у клупи четири школска часа пре подне и скоро исто толико поподне, у кући. Није ли то облик насиља нерешеног школског система над невиним динамизмом слободног дечјег бића?

– дечје библиотеке, књиге, часописи, радио, телевизија и филмови, музичке плоче – све то морало би постојати у сваком насељу где има деце. Никакво касније образовање одраслих и у том правцу организоване милосрдне мисије друштва не могу надоместити човеку оно што му је у периоду детињства ускраћено. Куће и домове у којима би ове чудесне справе и маштовите књиге за децу постојале ваљало би изградити пре многих фабрика и многих луксузних зграда;

– књиге би морале бити високотиражне и врло приступачних цена, а многе од њих и бесплатне. Школске поготово. У нашем друштву мишљења се деле на она ЗА и она ПРОТИВ бесплатних школских књига. За децу су то апстрактни проблеми, њима је књига неопходна. Одрасли се, из различитих разлога, не стиде ако не купују себи или деци књигу, зато их треба опорезовати и делити деци књиге бесплатно;

– као што је природно да у селима постоје домови културе а у градовима културне и научне институције, морало би исто тако бити природно да у већим насељима постоје и куће културе за децу, дечја интересовања и дечје игре.

*

Стара народна пословица каже да на младима свет остаје. Друштву које своје односе гради на најпрогресивнијим хуманистичким начелима и програму не сме бити свеједно какав свет предаје младима у наслеђе. Тај свет може бити материјално сиромашнији од других, економско и технички недовољно развијен, али не сме бити шкрт и небрижљив према детињству и идеалима младости, да би заиста био бољи од других.

(*Кораци*, Крагујевац, 1971, VI, књ. VI, св. 9-10, стр. 421-425.)

О ПОЈМУ ПАТРИОТИЗМА У ДЕЧЈОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Било би значајно за наша даља разматрања ове теме, која је стална тема Фестивала Курирчек, извршити покушај прецизнијег естетичког значења и садржаја појма патриотизма. Уобичајено, свакодневно значење тога појма подразумева рационалан однос човека према свету, један став према животу уопште и животном простору који се зове домовина; у крајњој линији то је програмиран однос према свету. У том уобичајеном значењу појма патриотизам има своје превасходно идејно и политичко обележје.

Међутим, патриотизам се, ма како рационалан и програмиран био као човеков однос према свету, ипак не може свести на ту своју рефлексивну, програмирану ноту. Патриотизам изван категорије рационалности подразумева и афективан однос према свету, који се мора тумачити као емотиван став. Мишљења смо да је најдрагоценији елеменат патриотизма пре свега љубав која се јавља према свету у коме се живи, или мржња која настаје према непријатељу тог света.

Ових година и овом приликом ми се пажљивије бавимо литературом, и чини се да бисмо морали напустити оне просторе који обухватају политичко и идејно значење појма патриотизма, и прихватити ове друге просторе, које покрива уметност, које испуњава поезија, а који нас могу довести до назначења естетичког садржаја појма патриотизма.

Уколико би патриотизам, као однос према свету, био само рационалне, политичке, идејне природе, ту би било веома мало шансе за поезију. Међутим, будући да патриотизам подразумева и љубав као компоненту тога односа према свету, ту се налази шанса за поезију, ту је садржана и могућност за естетичко разматрање љубави која постоји у поезији.

Патриотизам у идејном, политичком смислу речи изван је дечјег односа према свету. Он није садржан у том односу, нити може бити садржан упркос напорима читаве историје родољубаца који су управо такав патриотизам насилно гурали у дечји свет. Патриотизам као љубав унутар је дечјег односа према животу и према свету. Први патриотизам

изван је поезије као уметности, припада идеологији у најширем смислу речи, у оном смислу како Маркс схвата идеологију; тај патриотизам је спољашњи садржај поезије. Други патриотизам, љубав, дозвољава и омогућава естетичка размишљања. Ако говоримо о дечјој поезији, а желимо остати унутар феномена детињства и у оквирима естетичког постављања проблема, морамо одбацити прво, политичко значење појма патриотизма и препустити га социологији, психологији, педагогији и евентуално политикологији.

Естетичко значење категорије патриотизам битно је другачије од рационалног, програмираног, опредељеног родољубља. У једној књизи налази се мисао чувеног Жана Пијажеа која, по сећању, гласи овако: мали Француз може на неки начин бити несрећан кад сазна да сви други људи и сва друга деца нису Французи. Једино конкретно осећање света малог Француза јесте, дакле, оно осећање које се ствара у перцепцији света у којем тај мали Француз постоји и живота у којем тај мали Француз живи. Мали француски дечак је дакле по априоризму свога постојања, по нужности свога рођења, већ осведочени родољуб јер нема моћи да успостави дистанциран однос према свом животу и свом животном кругу. Мали Француз, као и свако дете, не мисли свој „мали" живот, него га живи. Дете отуда не мисли своје родољубље, него га такође живи. Поезија која смера према свету деце мора напустити рационалне схеме света одраслих ако жели да аутентично изрази феномен детињства. У те рационалне и програмске схеме спада патриотизам у оном смислу који смо овде обележили као идејни, као политички. Естетичко значење појма патриотизам у дечјој литератури, према томе, нема ничег заједничког са педагошким и политичким садржајима истог појма.

Естетичка усмереност тога појма мора се кретати у оквирима који обележавају аутентичност феномена детињство. Аутентичан феномен детињства, овом приликом то је нужно споменути, има као своје битне, унутрашње, конститутивне елементе следеће чињенице: игру као начин егзистирања дечјег света, с једне, и као израз стваралачких могућности тога света, с друге стране. Затим, има хуманизам у смислу посесивног, активног односа према свету; дете наиме жели свет да поседује. Ако човек, по Марксу, својим радом очовечује природу, онда дете својом игром одетињује природу и свет око себе. Аутентичан феномен детињства, такође, као супстанцијалне унутрашње елементе садржи лепо и добро; то су чиниоци активизма „малог света" у чијим се импулсима налазе стваралачки пориви *in statu nascendi.* Стваралачки импулс детињства посматрамо као „дивљу мисао", као свевременски синкретизам уметности, као однос човековог дечјег постојања према животу.

У дечји свет, у изворну егзистенцију детињства која има своја мерила за аисторично осећање света, за ванпросторно и космичко осећање простора, не може се без грубих последица, уносити рационализам програмираног и утилитарног света одраслих. У дечју поезију и укупну

литературу за децу не може се без грубе повреде интегритета уметничког бића уносити политички и идејно програмирано родољубље. Историјски посматрана, наша литература (особито дечја) показује како је управо прешла овај први пут, пут рационалног уношења програмских схема родољубља у феноменологију детињства, у свет уметности за децу. Та појава је, према историјском законима развоја друштва и законитостима по којима дух постоји у историји, нужна, али је предуго трајала. Национално родољубље XIX века, као идеологија низа покрета народа усмерених ка одређивању националног идентитета, продужило се тако рећи до наших дана, јер су га управо историјски догађаји омогућавали и одржавали. Национално родољубље није било само идеологија друштвених покрета него и идеологија поезије и уметности уопште. Народи које без икаквих стварних прекида угрожава тако много ратова као што их је било под овим поднебљем, морају певати борбене песме, песме о светој љубави према земљи и љутој мржњи према освајачима, више него коју другу врсту песама, и са много више разлога.

Савремена дечја поезија, којој, на пример, припада песма Љубивоја Ршумовића *Домовина се брани лепотом* (збирка *Ма шта ми рече*, Нови Сад, 1970) води рачуна о аутентичном дечјем сензибилитету. Нова дечја поезија напушта историјски утврђен али окоштао и неадекватан начин постојања патриотизма у поезији. Она и формално-језички потпуно напушта термине којима се њена историјска претходница поезија бавила, не прихватајући ни садржај тих термина. Водећи рачуна о аутентичном комплексу феномена детињство, модерна поезија говори о патриотизму као о љубави, изражава га као лепоту, именује га као слободу.

(*Израз*, Сарајево, 1971, XV, књ. XXIX, бр. 4, стр. 358-360)

ДОЖИВЉАЈ КАО ДЕТИЊСТВО

1

Одрасли нису дорасли деци – прочитао сам ових дана мисао Љубивоја Ршумовића. Гајим исто уверење. Мислим да је свет детињства идеалан, а да свет одраслих то никада не може бити.

Шта овде значи идеалан свет? Свакако, не идиличан или полепшан, него аутентичан. Детињство је човеково дечје постојање, ни лепше ни ружније него свако друго људско постојање; нема чак ни више маште ни бољих идеја у детињству него у животу уопште.

Реч је о доживљају. Као дете, гледамо у очи стварима, бићима, бајкама и сликама. Наш доживљај света је непосредан и потпун. Нема разлике између целине и дела; све је, као део, целина истовремено, заправо постоји само јесте и није.

Доживљај код одраслих је оштећен, или га нема. Он је увек више или мање искуство, дакле опосредована реакција. Ако се држи на уверењу, прераста у догму, ако је без система, завршава у скепси. Човек много не верује, себи као ни другима. Дете не зна за неверицу, за њега је само постојање једна (једина) велика вера.

Засићени бесмисленим спектаклом живота, уморни од смисаоних напора, ми полако тонемо у просторе изван доживљаја. У свакодневном грабежу да не промашимо нешто важно, да не испаднемо жртве традиције, да не одложимо задовољства за будућност, ми постижемо само осећај умора. Човеков живот је заиста прекратак и премален да би обухватио много лепоте и много смисла. Али у бесомучној јурњави ми остајемо и без онога што би нам у миру спорости и спокојства само припало.

2

Живот се мора одживети, али у томе није никаква човекова врлина. Закон неминовности постојања важи за сав живи свет. Потребно је неговати доживљај као празник духа, или чула, дакле као прославу људскости. Али какву прославу, кад су све манифестације најчешће

намештене и лажне? Ми славимо дечји рођендан, али то је само повод; деца су у дечјој соби, а ми се напијамо!

Дечји доживљај света и наш доживљај света разилазе се до неразумевања. Често се трагично разликују. То се дешава кад деца имају доживљај, а ми немамо ништа.

3

Када се упоређују два погледа на свет, може се прогласити вреднијим један или други, или се може наћи да су равноправни по вредности. Али, у принципу, сваки рационалан однос према животу пати од једностраности, и самим тим од недовољности. Човекову појединачност не могу испунити садржајем неке програмске и рационално организоване шеме. Мислимо ли само разумом, осушићемо свет, записао је песник. Између идеје и доживљаја постоји крупна хуманистичка разлика. Доживљај без идеје може бити непотпун, али идеја без доживљаја разара сваки појединачни живот.

Детињство и свет одраслих могу се срести само у доживљају. То је једини прави језик споразумевања између два по природи врло различита феномена.

Доживљај – то је најпунији осећај властитости у егзистенцији. Може се рећи да је тада постојање испуњено собом. Опна која постоји између мене и света тада је најтања и најосетљивија: свет и ја додирујемо се свим чулима и самим духом.

Детињство – то је доживљај који није постао искуство, који се није сублимисао у идеју. То је тоталитет изворне чулнодуховне егзистенције људскости. Отуда, вратити се детињству можемо само преко повратка доживљајности. Не смемо даље сушити, ни тровати, ни умарати нашу скромну животну краткотрајност и непоновљивост. Морамо се лечити доживљајем себе, других људи и предмета за којима жудимо а који нас убрзо не задовољавају.

4

Човек се, већ скрхан умором, скепсом и теретом сулудих година, кад може – враћа детињству и деци у својој старости. Али, то није прави повратак, мада је искрен, и покајнички. То је заправо жудња за доживљајем која је касно спознала себе; јер, исцрпли смо снаге за доживљај.

Најстрашније је умрети без сећања на детињство. То је одлазак без повратка: нико нас неће запамтити. Ми смо постојали, али нисмо доживљавали свој живот. А тако нико није могао да доживи ни нашу пуку појединачну случајност.

(*Дневник,* Нови Сад, 28, 29, 30. XI 1972, XX, бр. 9.367, стр. 21)

О ПРЕВОЂЕЊУ НА ДЕЧЈИ ЈЕЗИК (1)

О проблемима преводилаштва може се рећи и која начелна реч. Нека отуда, не буде замерено тврдњи да је први и прави преводилац дечје књижевности – управо сам писац.

Све су бројнија мишљења у страној, али и у нашој књижевности, која настоје да дефинишу природу дечје литературе. Књижевна критика и теорија нису се довољно нити на задовољавајући начин бавиле том темом у прошлости па и данас су јој дужници. Разуме се, ниједан облик уметности не зависи у крајњој линији од теорије и критике, јер је уметност практичан а не теоријски чин. Рецепт за дело не може се преписати, него написати – и то сâмим делом. Зато је он неупотребљив.

Разговор о мањку и мањкавости теорије и критике дечје књижевности у вези је са преводилаштвом као темом утолико што, верујем, преводилац који се бави дечјом књигом наилази бар на један проблем више него његове колеге које преводе за одрасле. Ако се у својој претпоставци не варам, дечји свет је феномен посебне психологије, логике, па према томе и језика. Наравно, како не постоји посебан дечји језик, него је дечји говор сачињен од истих речи које користе (и које су створили) одрасли, посебност тог језика у томе је што он одражава и изражава ону специфичну супстанцу детињства која је нешто друго и другачије него супстанца света одраслих. Језик своје околине деца користе да њиме и у оквиру њега проговоре својим – дечјим језиком, значењем и смислом.

За разлику од педагога сваке врсте, почев од марљивих родитеља до савесних учитеља, који су се током свеопште историје трудили да дечји свет што боље припреме и обликују за живот у царству одраслих, песници су одувек поседовали чуло за уочавање посебне природе детињства. Њихова наклоност према свету деце, помогнута стваралачким разлозима, уклањала је – бар у књижевности – неразумевање као вечну границу између деце и одраслих, „умекшавала" ју је и преображавала у њену супротност – у разумевање. Успех песника постао је неочекиван и знаменит, а сугестивност њихове поезије тако величанствена и дубока, да су неки мислиоци закључили како је дечји свет по себи поетски феномен. Други су, међутим, гледали с подозрењем на уметнички статус

дечје књижевности као што се и иначе сваки нови облик – филм, на пример, – дочекивао са скепсом коју утврђују системи културног институционализма и традиционализма.

Успех дечје књижевности догађао се, а догађа се и данас, и то упркос свим похвалама које се тој књижевности изричу и наградама које јој се додељују, некако нерегуларно и без оних и онаквих признања каква се додељују великанима литературе за одрасле. (Ниједан писац, на пример, није добио Нобелову награду као писац дечјих књига).

Вратимо се, међутим, намери овог излагања, то јест тврдњи да преводилац дечје књиге мора имати додатно језичко (иако не само језичко) осећање, јер у начелу обавља два посла истовремено: преводи уметност са једног језика на други, и преводи језик једног дечјег света на језик другог детињства. У оном првом послу преводиоци се суочавају са старим и новим проблемима који су већ добили, или непрестано добијају своја теоријска, критичка, методолошка и практична разрешења. У другом пак, паралелном задатку – у превођењу логике и језика једног дечјег света на језик и логику другог, преводиоци су, као и сами песници, без неопходних упоришта и морају се ослонити на своје опсерваторске, аналитичке и стваралачке моћи. И управо то ослањање на своје властито познавање феномена детињства, на примање унутрашњих својстава и законитости дечјег света – и то како пишчевог, тако и оног којем се превод намењује – упућује преводиоца на стваралачку сарадњу са писцем чије се дело преводи. Ако до те и такве сарадње не дође, рекао бих да је теоријски могућ следећи парадокс: превод може да задовољи, а да не обезбеди пун естетски ефекат.

Наравно, овај закључак није безбедан пред приговорима. Може му се пребацити да не води рачуна о томе како је свет детињства универзалан феномен, па ако писац успева да се приближи деци свога народа и језика, исти тај ефекат (у начелу) обезбедиће добар превод и за мале читаоце другог језика и поднебља. Другим речима – ако писац успешно обави својим стваралачким чином „превођење" онога о чему пише на говор детињства коме се обраћа, преводиоцу, који претаче један језички материјал у други језик, преостаје само да тај посао обави на начин који задовољава уобичајене захтеве и мерила превођења.

Да ли је баш тако?

(*Мисао*, Нови Сад, 8. III 1978, IV, бр. 5(72), стр. 13.)

О ПРЕВОЂЕЊУ НА ДЕЧЈИ ЈЕЗИК (2)

Када би проблем био само у језику, онда не би било ни основе за постављање тезе о двоструким мукама превођења дечје књижевности. Заправо троструким: треба превести језик на језик, уметност на уметност, и детињство на детињство. Прва два нивоа преводилачког умећа муче, и мучиће све преводиоце уметничких дела, трећи само оне који преводе за децу.

Може бити да тема која је у овом излагању проблемски постављена и није на први поглед значајна, јер је треба подразумевати као саставни део преводилачких проблема уопште. Осим тога, вероватно је доличније да о њој говоре сами преводиоци, а не да се она разматра као теоријска претпоставка естетике дечје књижевности. Међутим, проблем превођења дечје књижевности у крајњој линији јесте естетички проблем, иако се тој књижевности не може одрећи естетска специфичност, не може се ни отклонити као ирелевантан приступ који је овде изложен. То је један разлог који ме је навео да изложим претпоставку о нужности стваралачке сарадње дечјег писца и преводиоца дечје књижевности. Други разлог проистиче из практичног искуства, из једног примера који је свакоме од нас на дохвату руке, иако не потиче из књижевности него из стрипа. Тиче се света који је измаштао и остварио велики Волт Дизни. Његове стрип-јунаке Микија, Шиљу и Пају Патка деца која говоре српскохрватским језиком прихватала су одувек, као што и данас чине, као истините личности из света који је њихов, дечји свет. Да ли би их тако прихватала кад би, рецимо Паја Патак уместо тог имена поседовао име Доналд Дак? Може бити да би их догодовштине Доналд Дака, док их непосредно прате на филму или у стрипу, исто толико занимале, али смо сигурни да Доналд Дак није име које би им интимно припадало као Паја Патак. Оно није природно искуство нити звук њиховог језика, него страног. Са странцем се може бити и велики пријатељ, али само са својима се може бити у безбедним и најдубљим рођачким односима. Паја – то је неко наш, Доналд није.

Нека ми на крају буде дозвољено и сећање на једну епизоду из властитог детињства. Као дете, годинама сам живео у свету Дизнијевих јунака; или је тачније рећи да су они живели у стварности детињства и

моје генерације. Веровао сам да је Паја Патак Београђанин, то јест да Волт Дизни живи и црта у Београду (јер се „Политикин забавник" штампао у Београду). Није ми чак пало на памет да име као што је Волт Дизни не може припадати ниједном човеку који говори мојим језиком. Једноставно, име Паја Патак било је наше име, а WALT DISNEY само необичан и неважан потпис, више ликовно занимљив и некако неопходан у стрип-сличици, него значењски одређен. WALT DISNEY је припадао Паји, а није Паја Патак био Дизнијев! (То је идеал сваког уметника: претопити се у свог јунака, или у своје дело). Ето дечје логике, и језика те логике, која може сасвим да обрне ствари и односе. А онда ми је неко једног дана саопштио да је Волт Дизни Американац, и да се Паја Патак не зове Паја Патак него некако друкчије. Запањила ме је та вест, и одбио сам је са грдним разочарењем и неверицом. Како је могуће да Паја Патак није „наш"? Осећао сам се као неко коме одузимају најрођеније биће. Чак сам омрзнуо, одмах гласоношу.

И данас верујем да је сурово лишавати децу естетских илузија пре оног времена када деца за то сазру, или их сама не прерасту. За разлику од других, естетске илузије једине су које не штете, него оплемењују придоносећи култури и човечности.

(*Мисао*, Нови Сад, 22. III 1978, IV, бр. 6(73), стр. 8.)

О ДЕЧЈОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ДАНАС

Одговорити на телефонски постављено питање „Књижевне речи" о дечјој књижевности данас, на малом простору, може се само у општим цртама.

I

По нашем уверењу, од Доситеја Обрадовића, преко народних умотворина сакупљених у делу Вука Караџића и изузетног стваралачког опуса Јована Јовановића Змаја, до дана данашњег, књижевна историографија, теорија књижевности, естетика и књижевна критика биле су и остале дисциплине инфериорне у тумачењу феномена дечје књижевности. Књижевни назори прагматичара, дидактичара и педагога, повремени излети књижевне мисли и с времена на време пригодни текстови у српској књижевности, – нису били у стању да се приближе бићу детињства нити онтологији дечје књижевности. Ту чудну појаву треба тек проучавати, ослањајући се на почетне резултате.

II

Из претходног става следи закључак да се дечја књижевност током историје развијала аутохтоно, без правог критичког и теоријског коментара. Она је и данас мање-више у статусу самородности. Могућно је уочити да је читава српска дечја књижевност видно обележена стваралачким печатом Десанке Максимовић, Александра Вуча, Бранка Ћопића, Душана Радовића, Милована Данојлића и Мирослава Антића. При томе ваља истаћи да стваралаштво тих писаца актуализује вредности књижевне традиције оличене у Змајевом делу, разуме се свако на свој начин, и наравно уз велику црту самосвојности и удаљавања од великог узора.

То не значи да српска књижевност у прошлости сем Змаја нема вредних дечјих писаца, и да у нашем веку нема других значајних песника какви су Гвидо Тартаља, Момчило Тешић, Стеван Раичковић, Драган Лукић, Брана Црнчевић, Љубивоје Ршумовић, Добрица Ерић и други.

Напротив. Реч је о међашима, о онима који се налазе у горњој скали вредности и стваралачког утицаја.

И у прошлости, као и данас, било је мноштво посленика, следбеника и ученика великих песника. Најбољи примери изражавају се делимично и као самосвојни писци, али има много више пратилаца, а највише епигона. Данас никоме није тешко да објави дечју књигу, али то не значи да добра дечја књига више није реткост. И управо у тој појави – много званих, мало одабраних – гранају се проблеми око дечје књижевности који истичу низ питања о вредности, о мерилима, о критици, о књижевној политици, о васпитавању књижевног укуса деце и омладине.

IV

Неопходно је учинити знатно више на сређивању прилика у дечјој књижевности и око ње у смислу заштите и пропагирања добре дечје и омладинске књиге, а против услова који придоносе конфузији и штетној равноправности добре и рђаве дечје публикације. У естетском смислу речи, вредности су, додуше, неуништиве, али у оквирима књижевног и културног живота оне могу бити више или мање затрпане епифеноменима, ефемерним продуктима недаровитих а упорних списатеља и скрибомана.

Да није тако, зар би се могло објаснити гашење изузетног дечјег часописа „Полетарац", публикације која се две године упињала да преживи сурову конкуренцију дечје штампе на подручју СР Србије? „Полетарац" је из велике „Борбине" куће као сироче истрчао на тржиште дечје штампе као на вучје поприште, оставши без праве друштвене подршке.

Изрекли смо толико критичких речи о либерализму и тржишној стихији у култури, а колико је нама познато нико се јавно није узбудио због тихе ликвидације маштовитог „Полетарца". А „Дечје новине" из Горњег Милановца у просторе дечјег света, у огромним тиражима, сеју шунд и кич, иако су неки продукти тог магната били жестоко критиковани, поред осталог и на пролетошњем саветовању у Загребу.

V

Има вредних издавачких подухвата у СР Србији на плану дечје књиге последњих година, и то оживљавање треба подржати организованим друштвеним утицајем и напорима. Истовремено, треба се супротставити ширењу дечје књиге штампане без вредносне оријентације и критичких мерила. У неким мањим културним центрима надобудни писци користе расположење средине и повећана друштвена средства за формирање едиција од рукописа писаца без дара и уверења, од рукописа које су озбиљне редакције и уредници одбацили као невредне.

Све док се носиоци књижевне и културне политике не пребаце са речи на дела, што значи из простора оштрих захтева, начелног залагања и вербалне критике на поприште књижевног живота у којем добре дечје књиге и публикације треба да издрже битку са високотиражним серијама шунда и књигама епигона у естетски запуштеним едицијама – дотле неће бити дубљег преокрета у издавачкој делатности дечје књиге.

Што се тиче критике књижевности за децу, и евентуално теорије, потребно је, на жалост, чекати. Има, можда, довољно рецензената, оних који пишу лако о дечјој књижевности, мучећи себе и друге. Има сваштара од којих се може наручити текст на сваку тему, па и о дечјој књижевности. То су еклектичари који заредом исписују празне похвале свакој књизи које се дохвате, интегралисти који се залажу за свеобухватан третман књижевности, не знајући при томе ни за једну специфичност дечје књижевности.

И овде су дакле потребни писци од вокације.

(*Књижевна реч,* Београд, 6. XII 1975, IV, бр. 46, стр. 6.
Анкета „Књижевне речи" о дечјој књижевности данас.)

О ХУМОРУ И СТВАРАЛАШТВУ ЗА ДЕЦУ

I

Да је хуманизам дечјег света стара претпоставка литературе која се тим светом бави, сведоче најбоља књижевна остварења и европске и наше традиције. Довољно је да се подсетимо Чарлса Дикенса и бројних страница његовог обимног дела; на местима где писац говори о деци налазе се једини трагови искреног оптимизма у суморној визији света коју садржи његово стваралаштво. Наша тврдња може се позвати и на дело бесмртног Данца Андерсена, а такође и на класичне странице из опуса Максима Горког, Ромена Ролана, Томаса Мана, Лава Толстоја, Антона Павловича Чехова, – да не набрајамо даље. Исто тако у сећању су нам најпроживљеније и најтреперавије слике које је на мотивима (свог) детињства исписао Борисав Станковић. Немогуће је заборавити трагично осећање света које је у делу Ивана Цанкара настало, између осталог, и поводом сазнања да живот немилосрдно сакати најдрагоценије вредности које собом носи осетљиво биће детињства. Колико су трагови живота уцртани у души детињства оставили своје дејство на потоњи живот стваралаца Иве Андрића, требало би тек испитати; неке од његових најбољих приповедака говоре о тамним сенкама које се надносе над детињство, и о првим сусретима изворног хуманизма са трагичним животним искуствима. Тајанствена личност Андрићевог Ђоркана задржала је у свом одбаченом и униженом бићу неке титраје аутентичног дечјег хуманизма као необјашњив парадокс, који постоји упркос животу у коме му нема места. Што се тиче стваралаштва Десанке Максимовић, целокупно њено дело показује да је врло тешко, чак немогуће без огрешења, одвојити поезију за децу од осталих страница песникињине поезије. Ми смо већ истакли да у њеној збирци *Врт детињства* доба дечјег живота представља, због непатворене душевности и аутентичне људскости, централну вредносну сферу човековог постојања уопште[12]. По

---

[12] Видети – Милан Пражић: „Панхуманизам и панкализам у стваралаштву за децу Десанке Максимовић", у књизи *Игра као слобода*, Нови Сад, 1971, стр. 117, 118, 119.

њеној карактеристичној поеми „Детињство"[13] пут ка поетском изразу води преко човековог детињства. Оно је посредник који стоји између песника и света те песника и песме, медијум не само инспиративног него и каталитичког значаја, критеријум који не врши једино селекцију мотива и тема већ битно одређује и природу сваке песме понаособ.

II

Можда не у истој мери и интензитету, али свакако врло присутно, усталила се и претпоставка да је супстанцијална одлика феномена детињства потреба за хумором, за игром. Записано је да је Бернард Шо, „заједљиви стари Ирац", једном приликом рекао: „Хуманизам Дизнијевих ликова највреднија је ствар у тим стриповима и филмовима. Хумор и гротеска тих ситуација, које нипошто нису само папирнате, задовољавају и жеље најчангризавијег педагога"[14]. Пеђа Милосављевић каже: „Подједнако комични и дирљиви, наивно зачуђени пред лепотом или суровошћу овог света који ни човека не дочекује увек гостољубиво, Дизнијеви јунаци су модели живих појава, приказани час са пуно нежности, час са иронијом, фарсом или персифлажом"[15]. Уосталом, и наша властита искуства, настала у додиру са Дизнијевим светом уметности, сведоче да тај свет обилује комиком и хумором као иманентном одликом детињства и дечјег погледа на ствари.

Не претендујући на то да пружимо комплетан одговор на питање зашто се у погледима на уметност за децу јавља мишљење да је нераздвојни део те уметности њено хумористичко обележје, ми ћемо навести само нека схватања о природи бића поезије за децу, и повезати ту природу са основном карактеристиком хумора. У свом знаменитом делу Књиге, деца и људи Пол Азар је записао: „Деца нас враћају живим изворима. Ми смо блазирани, видели смо превише необичних ствари, оне нас позивају да гледамо и волимо слике чија је снага у њиховој једноставности. Баш у тој једноставности и лежи тајна успеха најпознатијих књига за децу. Оне су разумљиве деци свих поднебља"[16]. У есеју „Ка стварном разумевању дечје песме", напису чије су претензије значајне пре свега због уложеног напора да се на високом, мада врло дискутабилном, теоријском нивоу разматра онтолошка структура поезије за децу, Милован Данојлић радикално заокружује у закључак азаровско гледање на природу бића уметности за децу: „Једноставност је драгоцена одлика поезије уопште; у случају дечјег песника реч је о природној, несинтетизованој једноставности"[17]. И даље: „Дечја песма –

---

13 Десанка Максимовић: „Детињство", у збирци *Мирис земље*, Београд, 1955.

14 Мића Милошевић: „Дизни-свет наш свет", Борба 18. XII 1966, стр. 12.

15 Пеђа Милосављевић: *„Једноставно: Волт Дизни"*, „Политика" 18. XII 1966, стр. 17.

16 Наведено према брошури Марије Крсмановић и Оливере Зечевић *Златни фонд књига за децу*, Београд, 1960, стр. 18.

17 Милован Данојлић: *„Ка стварном разумевању дечје песме"*, ЛМС, 1963, CXXXIX, књ. 392, 117-128.

то је детињство саме поезије, и детињство емоције". По Данојлићу „дечја песма конзервира основне елементе певања – емоцију, машту, игру, звучну реч – у њиховом најпростијем, најживљем и најприроднијем стању". Она је, најкраће речено, „тријумф наивности и једноставности у уметности"[18].

Прихватајући у потпуности мишљења ових знаменитих стваралаца о природи бића поезије за децу, ми указујемо на везу која постоји између тако схваћеног бића поменуте поезије и хумора како га дефинише Марко Ристић[19]. Ако његову дефиницију проширимо у том смислу што бисмо рекли да је хумор нагонска, изворна критика сваког, а не само мисаоног и осећајног, конвенционалног устројства уопште, онда произилази да је хумор иманентна одлика детињства; јер деца свој однос према свету успостављају по мери својих предискуствених (што не значи ванискуствених!), дакле изворних, перцептивних и психичких моћи; „објективно" устројство света њима врло често личи на смешну, неразумљиву и нескладну појаву. Неспоразум између света деце и света одраслих врло често и почива на неразликовању специфичне логике детињства, по којој су реалне датости пропуштене кроз, за рационалну психологију искривљену, посебну оптичку призму[20]. Категорије као што су разум и целисходност непознате су дечјем поимању ствари, и није случајно један од највећих савремених писаца за децу, Антоан Сент-Егзипери, саградио својим чувеним делом Мали принц поетски захтев да се свет срцем разуме. Хумор је дакле битна компонента дечјег доживљаја реалног света, јер тај свет нису изградила деца; она су у њега доспела на тајанствен начин и мере га својим мерилима, процењују га из своје необичне перспективе, смешни су им његови закони и вредности[21]. За

---

[18] По појмовима једноставност, изворност, непосредност, искреност, треба – кад је реч о поезији – разумети естетски резултат а не неко спољашње, придодато, обележје поезије. Јер, како је то истакао Душан Радовић у дискусији на Десетим Змајевим дечјим играма (1967), једноставан, непосредан итд. јесте и свакодневни, говорни, језички исказ, па опет није никаква поезија. Истичемо то због тога Што се врло често под тим појмовима разуме њихово животноемпиријско а не естетско значење. Разликовање емпиријског и естетског карактера тих појмова најчешће је у стању да одвоји лоше од добрих песама за децу. Лоши песници, наиме, те квалитете праве поезије претварају у њихову негацију: у извештаченост, инфантилизам, упрошћеност, поједностављивање. „Песник није дете, а његова наивност дубоко је условљена", с правом истиче Хусеин Тахмишчић (*"Ту, где већ јесмо"*, Израз, 1960, IV, 3, 289).

[19] Марко Ристић: *„Хумор и поезија"*, *Политика* 7788 (божићни број за 1930), стр. 22.

[20] У есеју „Хумор" Вера Тренковић пише: „У вези са хумором, међутим, чини се да је вредно анализирати поезију београдског круга дечјих песника. Поезија ових песника открива новину неочекиваном сликом, изломљеним асоцијацијама, речима које се слободно друже, хуморним разбијањем стереотипног, алогичношћу која даје ново значење и димензију. Срођена са чистом инвенцијом детета, она посебно постаје интересантна одраслима баш због хуморног елемента који руши устоличене вредности. Гледајући читаве поетске серије ових песника на телевизији могли смо, најзад, да приметимо да је инвенција падала када је био потиснут елемент хумора. Надреалистичка теза да је хумор услов новине била је тиме често потврђивана" (*Дело*, 1967, XIII, 1, 103-104).

[21] Хусеин Тахмишчић исправно примећује да дете „налази повод за смех и у ономе што

њих је свет у коме живе увек на неки начин нескладан, и она му се због тога врло често смеју[22].

Смисао (или предодређеност) за хумор у деци, дакле, произилази из њихове „прворођености" која доспева у свет што су га векови људског рада већ обликовали. Суочавајући се са нескладом тог света, дете у њему непрекидно налази огроман број „смешних" ствари, на које непрестано реагује смехом. Тиме оно „критикује" стварност која је удешена на „неразумљив" начин. Ако дакле одричемо детету ону врсту критичких моћи које постоје, развијене, у одраслом човеку, не можемо му одрећи критичку способност у потпуности. Та способност се, најлакше и најприродније, манифестује преко смисла, преко потребе за хумором.

Као најзначајнији прилог овим размишљањима може послужити уверење Бранка Ћопића изречено у једној дискусији: „Ја мислим, другови, да је за дечју литературу потребан специфичан таленат, исто онако као што је потребан специфичан таленат и за хумор. Уосталом, гледање на дечји свет и хумор имају неке сличности, то су слични углови гледања. Због тога, ко нема смисла за хумор тај не може написати хумористичку ствар, ма колико се трудио. И колико се више труди, то ће бити све горе. Исти је случај с тим стварима за децу. Није случајно да у светској литератури, а и код нас, писци хумористи пишу истовремено и за децу. Ето вам: Марк Твен и Киплинг, Карел Чапек и други. То је случај и са нашим Бранисавом Нушићем. И он је био почео да пише за децу, међутим њега је одвукло позориште, иначе верујем да би више написао за децу"[23].

је за одрасле довољно сувисло и неизмерно озбиљно". Потцртавајући на тај начин критичку компоненту категорије смешног у дечјем доживљају реалности, Тахмишчић запажа и унутрашњу неодвојивост хумора од дечје игре схваћене у смислу стваралачке активности; „Смешно у животу деце сасвим је у складу са основним начелом игре материјалних, психичких и духовних сила" (*У лепом кругу*, Крушевац, 1963, стр. 140).

22 Из овога што смо рекли о постојању две логике (логике света деце и логике света одраслих) јављају се врло значајне консеквенције. И мада оне нису најдиректније повезане са идејом којом се у овом поглављу бавимо, ипак није наодмет, бар у најкраћим цртама, истаћи у чему се оне састоје. Наиме, дугогодишњи инфериоран положај поезије за децу произилазио је, по нашем уверењу, и из инфериорног положаја самог дечјег света у схватањима одраслих. И на једно и на друго гледало се током историје дуго са олимпијске висине „озбиљног" уметничког стваралаштва. Не признавати вредности које собом носи дечји свет значило је не признавати ни могућност поезије за децу, ма колико иначе било јасно да поетичан феномен детињства није идентичан са феноменом поезије уопште, па дакле ни дечје. „Креативност почиње оног момента кад се писац поистоветио с дететом, кад га је почео поштовати колико и себе. Предуслов да би даровитост стварала даровиту литературу" каже Хусеин Тахмишчић („Покушај уопштавања: о литератури за децу", Израз, 1957, I, 4, 371). По Клоду Авлину „били су потребни вјекови да се открије ... основна истина", тј. чињеница да дете морамо гледати „у свијетлу које је само његово". Он каже: „Способност споразумијевања с дјецом несумњиво постоји, али она се не стиче као способност споразумијевања с осталим свијетом" („*Писати за дјецу*", Израз, 1957, I, 6, 531).

23 Наведено према споменутој брошури *Златни фонд књига за децу*, стр. 15

Мишљење овог познатог стваралаца двоструко је значајно: и као теоријски став који прихвата узајамну везу између хумора и стваралаштва за децу, и као лично искуство песника чије је дело у тој мери прожето хумором да хумор представља најбитнију одлику естетске конзистенције тог дела.

Ако, дакле, прихватимо азаровско-данојлићевска схватања природе бића поезије за децу, и ако хумор прихватимо као изворну манифестацију човекових критичких моћи, онда морамо установити да је веза између дечјег доживљаја света и хумора као реакције на тај свет нужна и врло чврста. Отуда није случајно што се у стваралаштву за децу јавља не само обиље него и спектар нијанси комике и хумора, толико финеса тих манифестација здравих човекових снага да их је немогуће побројати и прецизно установити. Може се говорити о сентегзиперијевском носталгичном осећању за хумор, осећању које настаје поводом сазнања да је поредак света рационалнологичке а не емоционалне природе, о црном и горком хумору чеховљевског детињства, о благом и ведром хумору поетског света Десанке Максимовић, о громогласној лакрдији и комици у свету Ћопићевог мачка Тоше, о тужном хумору Андерсенових јунака-маштара. Сем тога, смешно је, као естетичка категорија, за разлику од преживелог лепог, испољило изванредну виталност, прострло се, како видимо, и у литерарном стваралаштву за децу, и у новој уметности – филму на најживотворнији и најприсутнији начин. Подсетимо се само интегралног и поливалентног значења хумора у Чаплиновим раним филмовима; не синтетише ли свака његова смешна ситуација трагично и ведро осећање света на начин који је дотле био непознат нашем уметничком искуству?

Додајмо свему овоме и једну привидно безазлену опаску. И само детињство је по себи смешан феномен; као што је њему нескладан свет у коме се нашло, тако је и оно за свет који га посматра некакав симпатичан несклад. Смех је дакле двоструко присутан у релацији коју два света међусобно успостављају, и његов значај је вишеструк; тај смех је основа за комуникабилност два света, он олакшава њихову кореспонденцију; смехом се толеришу непропорционалне димензије оба света; њиме се изражава спремност за сарадњу[24].

Да је хумор, и смешно уопште, иманентна категорија самог феномена детињства, сведоче драгоцена размишљања Анрија Бергсона. У свом есеју О смијеху он је записао: „А нарочито пречесто занемарујемо оно што је још дјетиње, да тако кажемо, у већини наших веселих

---

[24] Није наодмет упозорити овде и на једну психолошкосоциолошку одредбу смеха по којој је он „у великој мјери колективни феномен"; чини се да та одредба важи нарочито за дечји смех (Г. Р. Тамарин: *Теорија гротеске*, Сарајево, 1962, стр. 117). По Бергсону друштво је „природна средина" смеха, а корисна функција смеха је „функција друштвена" (*О смијеху*, Сарајево, 1958, стр. 10).

узбуђења. (...) Ко чак зна да ми не постајемо, од извјесног доба, непријемљиви за свјежу и нову радост, и да ли најмилија задовољства зрела човјека могу да буду нешто друго него поновно оживјела осјећања дјетињства, мирисни лахор што нам га шаље у све рјеђим налетима све удаљенија и удаљенија прошлост?". Чак и више од тога, Бергсон је „у концима што повезују ситуацију у комедији" налазио идентичност са поступцима израженим „у играма дјетета, кад оно размјешта своје лутке и пајаце" и „удахњује им живот" доводећи их „до стања коначне неодлучности, када су, иако нису престали бити пајаци, ипак постали људи"[25]. Овај мислилац, дакле, иде не само до експлицитне формулације свог уверења о смеху као супстанцијалној категорији детињства него и до изједначавања природе поступака у дечјој игри са поступцима који производе (комичне) ефекте у једној одређеној сфери уметности.

III

Пошто је у поступку анализе Вучовог стваралаштва за децу било речи о присутности хумора у његовом делу, овде ће бити начињен покушај да се природа вучовског смешног синтетичније сагледа. Речено је већ да, у општим линијама, песникова визија света није ведра; напротив, човечанство је у тој визији најпре оштро подељено на област зла (цивилизација уопште) и област добра (унутрашњи свет детињства). Међутим, песник постаје свестан идеалног карактера таквог решења проблема људског постојања у временима заоштрености класне беде и ратова, па дели свет и по другој основи: на богате и сиромашне. Тако су деца и пролетери изједначени не само својим положајем у свету него и по свом вредносном обележју. Песник се двоструко односи према носиоцима неправде у тако подељеном свету: или их са револтом и гневом у души осуђује, или увећава размере њихове апсурдне и одљуђене психологије да би их тако изручио критичкој оштрици смеха.

Све у свему, панорама света у Вучовој поезији за децу суморна је и безнадежна. Песник је над своју поетску визију живота надвио опасно питање о смислу човековог постојања у временима свеопште алијенације. У његовом делу стекле су се елементарне значајке за формирање једне песимистичке филозофије. Па ипак, порука Вучовог дела ведра је и виталистичка; она позива на ангажовање, на акцију; она указује на универзалну вредност човековог опредељења и чина. Песник верује у могућност победе човекових позитивних вредности над људском отуђеношћу. Основни утисак који се јавља над поетиком Александра Вуча јесте да песник верује у активистичку, како би Ниче рекао – „заразну" моћ поезије.

---

25 Анри Бергсон, наведено дело, стр. 41-42.

Што суморна панорама света није у складу са елементарно ведром филозофском основицом поезије за децу Александра Вуча, и што јој чак противречи, „крив" је пре свега хумор, његово место и дејство у делу овог писца. Хумор је медијум који трансформише и прочишћава сваку значајнију ситуацију у Вучовом делу; он има видног удела у стварању психологије ликова, у транспоновању песниковог идејног става; он је присутан у језику ове поезије, у темељима њеног стиха: метрици и версификацији. Вучов хумор има у основи две боје: једну за одрасле и другу за децу. Први ће на хумору приметити тамније, загаситије нијансе песниковог расположења, деца ће уочити ведрије, свежије тонове песникове игре и маште. Вучо је хумором потенцирао несклад и ружноћу у свету који окружује децу, али је њиме истовремено и негирао такав свет. Својим иманентним склоностима ка комици Вучови јунаци супериорно се уздижу над таквим светом, етички се од њега ограђују, превладавају несрећу свог постојања у околностима које им нису наклоњене. Хумор је, дакле, онај посредник који каталитички делује на везу између у основи трагичне слике света Вучове поезије и њене оптимистичке поруке.

Песимистичку филозофију у Вучовој поезији превладава, сем хумора, још један елеменат те поезије. Подсетимо се само двеју најзначајнијих његових поема: ма колико интензитетом своје основне идеје засецале у историјску стварност једне епохе, те поеме заправо су поетске визије детињства обузетог игром. Крупни и реални животни проблеми који струје Вучовим поемама не пригушују чари игре којима се предају песникови јунаци. У целини посматран, свет је у поемама размештен и уређен према стваралачким моћима и етичким премисама детињства обузетог игром. Трагична основа света, видно истакнута у поемама, превладана је дечјом игром; Вучови малишани играју се са човечанством на начин који детерминишу закони феномена детињства. Ружном свету одраслих они су наметнули свој свет слободне дечје игре, принципу трагичности постојања супротставили су принцип радости постојања, и на тај начин претворили су укинуто детињство у феномен унутрашње ослобођености и посебних етичких вредности.

У укупном утиску може се рећи да је песник не само допустио свом урођеном смислу за хумор да учествује као битна компонента у његовом стваралачком поступку него је, интуитивно или свесно, схватао прворазредну важност и поливалентан значај категорије смешног како у естетском бићу поезије за децу тако исто и у дечјем естетском доживљају. У луцидним тренуцима свога стваралачког чина он се сасвим приближио, скоро би се рекло да се са њима стопио, главним ознакама феномена детињства, оним које су његово трајно и свевременско власништво. Самим тим, он је обезбедио свом делу, које би иначе било чвршће и непосредније везано за једно карактеристично али пролазно историјско

време, универзалније значење и далекосежнији значај који неће угрозити актуалности у епохама које долазе.

(*Израз*, Сарајево, 1971, XV, књ. XXIX, бр. 6, стр. 601-608.)

II

ПОЕЗИЈА ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА ВУЧА

I Уводне напомене

Од тренутка када се, као књига, појавила поема Александра Вуча *Подвизи дружине „Пет петлића"* (1933. године) па до наших дана критика је једнодушна у својој оцени значаја овог писца у историји књижевности за децу. Мада у критичкој мисли која прати овај вид песниковог стваралаштва има и опречних, међусобно несагласних судова, она је по једној својој основној компоненти јединствена, – по истицању прекретничког значаја Вучове појаве и закључку да је он наш највећи стваралац за децу после Јована Јовановића Змаја. Додуше, из тог свеопштег хора одобравања дисхармонично се издвајају усамљени ставови Младена Хорвата (поема је само „надреалистички експеримент"[26], Ива Фрелића (метафоре и алегорије су „неразумљиве" деци)[27] и чудноват закључак Симе Цуцића како ће Вучова поема можда „имати и успеха, али својом појавом не обележава никакав трајнији датум у нашој дечјој књижевности"[28]. Међутим, опште уверење о уметничкој вредности поеме и високом месту на коме она стоји у историји наше књижевности за децу до данас је непољуљано у својој стабилности.

Да би се стекао бар у основним цртама најопштији утисак о атмосфери и тренутку у којима се појављује Вучо својом поемом, потребно је указати на нека владајућа схватања и третирања књижевности за децу с краја прошлог и у првим деценијама овог века. Упркос чињеници да је на том пољу литерарног стваралаштва израсла у нашем романтизму снажна и неоспорна Змајева песничка личност, која је поезију за децу стварала на принципима уметности исто онако као и своје најбоље песме које нису биле писане за децу, ипак се не може рећи како су теоријски

---

[26] Др М(ладен) А. Х(орват): Александар Вучо (Аскерланд): *Подвизи дружине „Пет петлића". Живот и рад*, VI, књ. XVII, св.103, Београд 1933, 1469-1470.

[27] Иво Фрелић: *Једна надреалистичка књига за дјецу*, Зета, V, 43, Подгорица 1934, 3.

[28] Сима Цуцић: *Из дечје књижевности*, Нови Сад 1951, стр. 88.

и књижевнокритички погледи на стваралаштво за децу били лишени не само противречности него и заблуда. Можда је још тачније рећи да књижевност за децу, баш због Змајеве величине, и није била у периоду који помињемо третирана као посебна област уметности писане речи, него је по правилу увек везивана за Змајево песничко дело, тако да је оно постало синоним за ту област књижевног стваралаштва, тј. идентификовано је са њом. Ако је та појава с једне стране значила неоспорно, мада прећутно (неформулисано) признање критике и књижевне мисли вредности Змајевог песничког опуса за децу, она је с друге стране била неповољност у том смислу што се књижевност за децу није посматрала и одвојено од њега, као нова и релативно аутономна област литерарног израза која има своје специфичне законитости и посебне вредности. У сплету таквих околности књижевност за децу није мамила ствараоце, књижевне критичаре и теоретичаре на нове продоре у своје непознате пределе. Идентификована са Змајевим песничким делом за децу, она је постајала предмет пажње књижевних посленика само у тренуцима када се та пажња окретала Змају.

Пре него што приступимо изношењу неких противречности и заблуда у схватањима књижевности за децу до појаве Александра Вуча, напомињемо да се нећемо бавити оним идејама које нису естетичке природе, тј. које својим нормативистичким и доктринарским карактером припадају васпитним, образовним, социјалним, политичким и сличним програмима и сферама, које су, дакле, изван оквира теоријских погледа на књижевност схваћену као уметност. Иако историја књижевности мора водити рачуна и о таквим, некњижевним околностима које су нарочито на развој литературе за децу имале пресудан утицај, ипак би нас посебно бављење њима одвело у дигресије које су за наше намере непотребне. Довољно је, наиме, указати на критичко поимање Змајевог стваралаштва за децу и на нека мишљења о карактеру књижевности намењеној деци да би се оформио утисак о положају те књижевности у предвучовско доба.

Критичка мисао која је настала поводом Змајеве поезије за децу може се поделити на две главне линије: једну која је ту поезију схватила као грану литературе, у крајњој линији дакле на вид уметности, и признавала јој неоспорне уметничке резултате и домете, и другу која одриче или значај Змаја као песника за децу или негира могућност постојања саме књижевности за младе читаоце, тј. не признаје је као област уметности. Прву линију критичке мисли о Змајевом стваралаштву за децу граде мишљења Љубомира Недића и Јована Скерлића, а другу ставови Лазе Костића и екстреман закључак Богдана Поповића.

Како Љубомир Недић мисли, Змајеве „дечије" песме „заслужују помена пре свију других. (...) Он је њима створио *ову врсту поезије* у нас, и тиме задужио српску школу и учинио услугу српском подмлатку,

најлепшу што му је *песник* могао учинити"[29] (подвукао М. П.). Истичемо подвучене мисли у овој тврдњи због тога што оне пре свега признају стваралаштво за децу као уметност. И без обзира на то што је Недићева тврдња о вредности Змајеве поезије за децу аналитички незаснована, што не представља изведен и образложен суд, јер „и оно што је тачно и оно што је спорно у његовом закључку остало је недоказано"[30], нама се чини да подцртане мисли као идеја о неоспорности уметничког бића Змајевих песама за децу имају велики историјски значај и заслугу. То утолико више што, како ће се нешто касније видети, успомене Марка Цара на последње деценије XIX века сведоче да је ова врста Змајевог стваралаштва била пре Недића потцењивана.

Јован Скерлић делио је мишљење свога значајног претходника о високој вредности Змајевог песничког дела за децу. По њему Змај је испевао „најбоље дечје песме у српској књижевности, где су велике истине људске и благородна човечанска осећања казивана приступачно, лепо и просто"[31]. Изрекавши овакав суд, Скерлић је истовремено њиме наговестио и своје схватање природе и значаја поезије за децу. У њој су, како он каже, „велике истине људске и благородна човечанска осећања"; та елеменарна помисао на битне компоненте поезије за децу може се тумачити као назначење њених основних садржинских одлика. По нашем највећем критичару, људске истине и племенита осећања морају бити „казивана приступачно, лепо и просто"; на тај начин наговештени су и принципи формално-стилског и изражајног обликовања поезије за децу[32].

---

29 Љубомир Недић: *Целокупна дела* I, Београд б. г., стр. 83-84.

30 Хусеин Тахмишчић: *У лепом кругу*, студија о песмама за децу Јована Јовановића Змаја, Крушевац 1963, стр. 18.

31 Јован Скерлић: *Историја нове српске књижевности*, Београд 1953, стр. 291.

32 Хусеин Тахмишчић у наведеној студији о Змају мисли да Скерлић наглашава „морални и социјални (друштвени) смисао песничке намере" али да не говори „и о особеној лепоти самог песништва. Одређења 'приступачно' и 'просто' изван су естетске сфере. Узмемо ли их као песничке одлике, онда се налазимо на цедилу: оне припадају и рђавој песми за децу. Приступачност и једноставност су захтеви којима удовољава сваки језички израз што смера према свету деце". У лепом кругу, (стр. 28-29). Међутим, и кад прихватимо овакав коментар о непотпуности, тј. естетичкој непрецизности Скерлићевог суда кад је реч о појмовима „приступачно" и „просто", не смемо занемарити ни најмање безазлен нити случајан појам „лепо" који је утиснут између њих. „Лепо" је као централна естетичка категорија трајала у филозофији уметности од најстаријих античких времена до Хегелове и постхегеловске естетике, дакле до Скерлићеве младости и школовања. По појмом „лепо" могао је Скерлић разумети не некакву спољашњу и споредну одлику Змајеве поезије за децу, него њену уметничку вредност, склад између садржине и форме, идеје и израза. Он чак није ни морао мислити на Хегелову дефиницију „лепог" а да ипак под тим појмом разуме баш њу, наиме склад између идеје и форме у којој се та идеја јавља. У сваком случају, познајући осведочену скрупулозност Скерлића при употреби естетичких и критичких појмова, можемо веровати да он „лепо" *није случајно употребио*, тј. да је њиме рачунао на квалитет поезије за децу а не неко њено узгредно и спољашње обележје.

Можемо, дакле, закључити да су Љубомир Недић и Јован Скерлић не само високо оценили Змајево стваралаштво за децу, него су при изрицању својих судова имплицитно приказали и своја схватања књижевности за децу уопште, не одричући јој право да се убраја у уметност.

Друга линија критичке мисли о Змајевом песништву, она која није признавала поезију за децу као уметност писане речи, јавила се још у време када је Змај интензивно ангажовано радио не само као стваралац песама намењених „српској омладини", него и као покретач часописа за њу. Сећајући се „осамдесетих година прошлога века" Марко Цар пише: „И нек ми буде дозвољено да на овом месту признам једну велику заблуду своје младости. Делећи погрешно мишљење многих наших људи оног времена, ја сам Змајеве дечје песме сматрао као мање важан део његове поезије, те их према томе посве слабо читао. Мени је, у тим годинама, изгледало као да су песме за децу, уопште, једнако злоупотребљавање поезије у сврхе педагошке и дидактичке"[33].

Анализирајући Змајеве песме за децу на свој бизаран и слободоуман начин, Лаза Костић једва да је нашао коју реч хвале за њих[34]. Костићев став тачно је сумирао Хусеин Тахмишчић: „По песнику-критичару Костићу, готово све Змајеве песме за децу настале су у незаносном песничком часу: или су стармале или сувише паметне или су изнад свега резултат 'смишљене поезије'. (...) Лаза Костић није имао довољно разумевања ни за свет деце ни за особену нарав Змајеве песме за децу". Мада Тахмишчић сматра да нас чињеница што је „песник-критичар открио једну од највреднијих Змајевих песама за децу... обавезује да озбиљно узмемо његов иначе распршен говор о Змајевом песништву за децу"[35], ипак се мора закључити да је Лаза Костић у нападу на Змаја много више говорио шта поезија за децу није него шта она заправо јесте, или бар шта би требало да буде. Лаза Костић нигде није негирао поезију за децу као врсту уметности писане речи, али се ипак чини да јој у склопу феномена поезије одређује другоразредно место. Он тврди да је мисао песме коју иначе веома хвали *(Које је боље)* сувише лепа, умна и дубока „за детиња уста"; затим да је *Дед и унук* васпитна песма („што је главно", каже он) али да је у њој све „размишљање, рефлексија". У крајњој линији, дакле, песма животне истине иоле филозофског карактера не би смела дотицати. Можда тако упрошћеном и поједностављеном схватању песме за децу заиста и одговара назив који Лаза Костић предлаже – „детиња песма". Међутим, мора се изрећи неслагање пре свега са тврдњом да је најважнија одлика песме за децу њена васпитност; довољно је истаћи чињеницу да је свака уметнички добра песма за децу

---

33 Марко Цар: *Дечја литература и чика Јова Змај*. ЛМС 1933, CVII, књ. 336, стр. 193-199.

34 Лаза Костић: *О Јовану Јовановићу Змају*, Сомбор 1902, стр. 114-140.

35 Хусеин Тахмишчић: *У летом кругу*, стр. 20-22.

истовремено и морално и хумано; та чињеница помера васпитност из проблематичне сфере *узрока* у мирну и извесну област *последица* добре поезије. Такође се поезији за децу не може одрицати ни могућност да у извесној мери и на одређен начин буде и мисаона, да се у њеним бојама и тоновима нађу и мисаоне сенке ако не идеје и чисте рефлексије[36].

Оцењујући целокупно Змајево песничко дело веома оштро, Богдан Поповић је нарочито показао своју искључивост при разматрању песама за децу. Он каже: „Његове дечје песме су оне које су му досад једнодушно, и од поштовалаца, и од противника, највишом хвалом хваљене. Што се мене тиче, ја не само да сам далеко од тога да се с тим слажем, но држим да је савршено неозбиљно дечје песме, *песме за децу*, сматрати као озбиљну књижевност, и држати да Змајеве дечје песме доприносе озбиљној песничкој слави његовој". Као да је Богдан Поповић овим судом имао на уму исказ Љубомира Недића, јер напада две најбитније тезе свога претходника: не сматра песме за децу „као озбиљну књижевност", што Недић чини, нити држи да „Змајеве дечје песме доприносе озбиљно песничкој слави његовој"[37], како истиче Недић. Змајева поезија за децу као и сама идеја да поезија таквог вида може постојати нису се дотицале оквира Поповићеве нормативне естетике.

Категоричко одрицање Богдана Поповића било какве вредности Змају као „дечјем" песнику и поезији за децу уопште штетило је идеји која је, видели смо, врло тешко и споро настајала, и то више узгредно, – да је књижевност за децу уметност[38]. Естетско образовање овог критичара уливало је респект према његовим тврдњама и судовима ма колико они иначе изазивали отпор. Нови велики ствараоци у поезији за децу нису се после Змаја јављали, Скерлић је прерано умро, Змајеви епигони репродуковали су из Змајевог дела оно што није поезија, и због тога није чудо што у српској књижевности нема више ауторитативних заговорника ове осетљиве уметности. Све до појаве Десанке Максимовић (1927), критичког осврта Милана Богдановића на *Врт детињства* (1928) и есеја *Дечја поезија Змајева* (1929), Вучове прве књиге за децу (1933) и поводом ње значајног есеја Марка Ристића *О модерној дечјој поезији* (1934), она је препуштена људима просветарских и националродољубивих идеја и програма. Како су се они односили према књижевности за децу убедљиво показују, између осталог, написи у Летопису

---

36 Примера ради упућујемо на проткане егзистенцијалним проблемима песме Мирослава Антића *Плави чуперак*, Београд 1965) и филозофскоетичка значења комплексне а ипак једноставне приче Десанке Максимовић *Догађај у учионици*, (*Хоћу да се радујем*, Сарајево 1967).

37 Богдан Поповић: *Огледи и чланци из књижевности*, Београд 1959, стр. 103.

38 Мишљење Богдана Поповића сматра Хусеин Тахмишчић судбоносним за дуго ћутање књижевне критике у односу на књижевност за децу. По Тахмишчићу Богдан Поповић је „својом резолутношћу инаугурирао ћутање, старо већ пет или шест деценија, о уметности писане речи за децу у нашој књижевној критици" (*У лепом кругу*, стр. 160).

Матице српске из четврте деценије овог века. Владислав Миленковић, на пример, приказујући роман Ериха Кестнера *Емил и детективи* пише: „Све до недавна у нас се осећао велики недостатак помоћног инструмента у васпитању деце – дечје књижевности"[39]. К. Т. Тарановски сматра да Стеван П. Бешевић, иначе минорни песник за децу, „достојно служи" великом друштвеном задатку који „књижевност врши у васпитавању нараштаја". Запажање Тарановског је занимљиво за упознавање односа тридесетих година према књижевности за децу: „Међу нашим књижевницима, изгледа, влада нека врста литерарног снобизма, према коме се књижевност за децу сматра као нека подређена врста уметности, којом 'прави' књижевници не треба да се баве. Ми нећемо спорити, да књижевност, намењена деци, у низу уметничких прегнућа, заузима другостепени значај и донекле игра подређену улогу; али, ипак, нико не може порећи високу уметничку вредност бајкама Андерсена или Грима"[40]. Не прихватајући „литерарни снобизам" по коме је књижевност за децу „нека подређена врста уметности", Тарановски ипак признаје њен „другостепени значај". Чини се да су јасни разлози његове колебљивости и неодлучности: он осећа снажно дејство Андерсенове и Гримове уметности, али му укорењена мишљења поповићевског карактера и владајуће предрасуде сметају да свој суд о уметничком бићу књижевности за децу изрази чисто и слободно. Мада Миленковић и Тарановски не припадају водећим него сасвим просечним књижевним посленицима свога доба, њихова мишљења и дилеме су можда баш због тога карактеристична за време уочи саме Вучове појаве, јер изражавају општа и свакидашња гледања на књижевности за децу, схватања шире читалачке публике.

Слика коју стичемо о положају књижевности за децу у критичкој мисли предвучовског доба није, дакле, нимало охрабрујућа. Да би се ефикасно разбила уврежена схватања о стваралаштву за децу као „помоћном инструменту у васпитању деце" и његовом другостепеном значају „у низу уметничких прегнућа", морао се појавити песник који ће таквим мишљењем супротставити уметничко дело и њиме истовремено учинити видљивим лажни сјај епигонске поезије.

II Поема ПОДВИЗИ ДРУЖИНЕ „ПЕТ ПЕТЛИЋА"

Поетско дело за децу Александра Вуча, ма колико било јединствено и носило печат свога творца, можемо у овој анализи поделити на две основне групе. Прву би сачињавала поема *Подвизи дружине „Пет*

---

39 Владислав Миленковић: Ерих Кестнер: *Емил и детективи* – роман за децу. ЛМС 1932, CVI, књ. 331, стр. 222-223.

40 К. Т. Тарановски: Стеван П. Бешевић: *Снови из дечјег царства*. ЛМС 1933, CVII, књ. 335, 81-82.

петлића", а другу остали Вучови песнички производи.[41] Основни разлог за ту поделу је историјскокњижевне и естетичке природе. Та поема, наиме, својим појављивањем управља пажњу поезије за децу ка новим временима кидајући везе са Змајевом поезијом и оном која се ствара после Змаја на радикалан начин. Она означава почетак новог доба певања за децу, установљава поезију која ће дубље и сложеније захватити стварност не кријући њене тамне стране. Затим, та поема је по садржинским и формалним импликацијама најбоље и најцеловитије дело Александра Вуча, она поседује све елементе будућих Вучових текстова за децу. Та два разлога сматрамо довољним за издвајање ове поеме од осталог опуса Александра Вуча намењеног дечјем читаоцу.

Основа на којој је грађена поема *Подвизи дружине „Пет петлића"* сачињена је од две компоненте: то су на једној страни суморна реалистичка слика стварности тридесетих година овог века, и на другој страни свет деце и феномен детињства смештен у само гнездо те стварности. Другачије речено, поема представља обликовање два света: света одраслих и света деце. Између њих повучена је оштра граница у том смислу што је аутономија оба света нешто од чега поема полази као од необориве претпоставке. Наиме, јунаци поеме су деца, тема је живот тих јунака и догађаји у којима они учествују, – и то је за песника довољно као доказ постојања једног света, дечјег, који егзистира паралелно уз свет одраслих, штавише, расте у његовом крилу и развија се на његовој подлози. Међутим, мада је по Александру Вучу евидентно да између два света постоји мноштво недодирљивих тачака, што се, између осталог, види и из песниковог безрезервног прихватања вредности, категорија и односа који владају унутар света дечака, ипак је исто тако евидентно да је та два света немогуће потпуно раздвојити. Може се рећи да је пре свега њихова подлога једна и јединствена – то је стварност. На тој подлози, пак, настају оба света, и ако се они по својој структури у много чему разликују,

---

[41] Хронологија дела за децу Александра Вуча изгледа овако:

– *Путовања и авантуре храброг Коче*, Политика, од бр. 7837 (27. II 1930) до бр. 8013 (28. VIII 1930). Знатно измењена, лишена јалове нарације и непотребне дескриптивности, ова поема објављена је као књига 1957. године у Београду под данашњим насловом *Сан и јава храброг Коче*. У Сарајеву је објављена 1962. године, а заједно са поемом *Подвизи дружине „Пет петлића"* у Београду 1963. (два издања) 1964, 1965. (два издања), 1966. (два издања), и у Сарајеву 1956.

– *Исправка Тозе Трећавлије*, Политика, 7950, (26. VI 1930).

– *Полудели Бициклет*, Политика, од бр. 8041 (25. IX 1930) до бр. 8055 (9. X 1930),

– *Подвизи дружине „Пет петлића"*, Политика од бр. 8326 (16. VII 1931) до бр. 8417 (15. X 1931). Као књига, поема се појављује две године доцније (1933) у Београду са предговором и прозним међутекстовима Душана Матића. Потом излази у Београду 1959.

– *Сантатузин папагај*, Политика, 8424 (22. X 1931).

– *Како је кит дошао до Станимировог новца*, Политика, 8438, (5. X 31).

– *Хуни, Јапанци, Кинези и врбица*, Штампа, I, Београд 1934, од бр. 3 до бр. 77.

– *Мој отац трамвај вози*, „Жена данас", II, 12 Београд 1938, 10.

– *Парк у предграђу*, исто.

– *Титови пионири*, Београд 1945.

баш због истоветне подлоге и оквира у којем се пружају ти светови су испреплетени и, упркос разликама, у неким својим елементима додирљиви. Историјски тренутак и друштвена стварност јесу, дакле, и темељи на којима та два света расту и оквири у којима се они крећу; ма колико дивергирали у свом настајању и развоју, њихова иста подлога и оквири епохе изван којих не могу пружају могућност не само за установљење разлика које постоје у њиховим бићима, него и сличности.

Александар Вучо је, дакле, пошао од претпоставке по којој се на подлози стварности развијају два света: један припада одраслима, други деци. Њега ће у овој поеми интересовати претежно овај други свет, али неће запоставити слику ни оног првог. Напротив, оно што чини друштвеноисторијске координате света одраслих биће у центру и дечјег света. На тај начин главно обележје поеме јесте поетско структурирање и обликовање дечјег света, при чему се свет одраслих не напушта потпуно, већ се непрестано налази у видном пољу песника, и пропушта се кроз призму дечје перспективе.

Значај овако конципиране поетске тачке гледишта у историји наше књижевности за децу, по нашем мишљењу, огроман је. Јер, свет деце у довучовској литератури за децу сагледаван је увек и једино из перспективе одраслих. Код Змаја, на пример, деца су деца родитеља, маме и тате, па не само њих, него су унуци баке и деке, и мезимци осталих рођака напосе. Свет тих одраслих особа (чувара) будно стоји као светионик у центру дечјег света који је Змај, као песник, осећао у свој његовој маштовитости али га се, као грађанин, родитељ и педагог и прибојавао не желећи да у њему буде више деце попут Пура-Моце. Одрасли су у довучовској литератури стража, критеријум који рангира вредности дечјег света са својих становишта, који подешава живот деце према моделу идеалног детињства запостављајући његове (тог живота) реалне могућности и особености. А јунаци Александра Вуча ослобођени су таквог присуства родитеља и родбине, и на уметничком плану то доводи до значајних консеквенција: деца стварност непосредно осећају и доживљују а не посредством родитељских умилних и умивених причица; дечје креативне снаге долазе тако до пунијег израза, плодови маште и акције (игре) остварују се нецензурисано.

Ако истичемо значај и историјскокњижевну вредност дечје перспективе којом Александар Вучо сагледава стварност свога времена, то не значи да заступамо тезу како је у литертури за децу потребно прилагодити се дечјем поимању. Није реч о песниковом прилагођавању и „спуштању на дечји ниво" поимања ствари, него о признавању реалности једног особеног света, о плодоносном поетском третману феномена детињства, о истраживању законитости на којима тај свет почива[42]. Да

---

[42] По Миловану Данојлићу Вучова поема „се не 'спушта' на детињи ниво, она се уздиже до детињства" („Дечје поеме Александра Вуча", предговор књизи *Пет петлића, Сан и јава*

је Александар Вучо настојао да се „прилагоди" дечјем схватању реалности, он би се срозао на детињарије, на лажно и неискрено ласкање деци као што су то издашно чинили Змајеви епигони. Он је дечји свет тематски и поетски посматрао као свет који је равноправан са светом одраслих, који постоји у склопу целокупне стварности, и који је, самим тим, материјал за поезију једнак сваком другом животном материјалу.

Вучова поема отпочиње директним захватом стварности градског живота. Уводну слику представља крива градска улица начичкана радњама и излозима, с једне стране, и са друге, стара кућа девојачког института. Поетски простор саграђен је тако да одмах сугерира преломни карактер једне историјске реалности. У тој реалности видљиви су атрибути времена које је прошлост али које још траје – то су зидови „старе куће" девојачког института смештеног „под сенком густих грана" и обележја новог доба које стоји у знаку трговине и капитала:

Улица је ова крива јер је сама, као река
Која својим током врда,
Направила себи пут...

Песник је, дакле, поетски транспоновао на почетку своје поеме стварност једне обичне градске улице, реалност коју одређују типична религиозна установа и финансијски капитал. Ова слика конкретне градске улице једног доба постаће универзална панорама времена које чине прве деценије овог века. Ту панораму граде завршни стихови поеме, у којима људи лажу децу да:

По свемоћном ћефу неба
Долази земаљска греда:
Богатство или беда...

и према којима

Највећим делом света данас крекећу паре.
Уместо плодних њива дремају смрдљиве баре;
Највећим делом света данас су још једино сити
Хуље и паразити.

Слика стварности, започета првим и довршена наведеним последњим стиховима, биће употпуњавана новим елементима и подацима које експонира развојни ток ове поеме, и њима ћемо посветити посебну пажњу у даљем поступку анализе.

храброг Коче, Београд, 1965, стр. 7). Немогућност апсолутног прихватања дечје перспективе често истиче и Хусеин Тахмишчић.

Непосредно после слике амбијента[43] у коме ће се одиграти главна збивања и чворни моменти у развоју радње, песник нас упознаје са протагонистима свога дела. Његови јунаци су дечаци града, обликовани према карактеристичним особинама које их, упркос томе што су вршњаци и што њихов живот има пуно заједничких црта већ по самој припадности социјално угњетеном слоју друштва, индивидуалишу и често чине врло различитим. Први дечак, звани Крака,

У стању је, кад затреба, да прескочи сваки зид;
А кад жмирне левим оком кроз најцрњу помрчину
Угледаће паучину,
Тако има оштар вид!

Његово суморно детињство сачињено је од штурих шегртских дана проведених у браварској радионици мајстора чији је „педагошки" поступак сведен на древну девизу „батина је из раја изашла". Држећи се принципа по коме

Занат нико не научи
Док се добро не намучи

мајстор Лазар практично ће спроводити у живот своја начела, закидајући своме шегрту плату. Први додири са животом довешће овог дечака до сазнања дубоког раскорака који постоји између онога што се учи у школи („да је сваки занат златан") и онога што у животу бива.

Сличан животни положај заузима и други дечак, „ждера Ђоре, кога краће зову Ђор". Он је чистач у фабрици трикотаже. Мукотрпан и за дечје снаге претежак посао, који је поврх свега толико бедно плаћен да дечаку не достаје ни за храну, учиниће га вечитом гладницом по чему је и добио надимак. „Нема дана нити ноћи кад је Ђоре сасвим сит", каже песник. Глад је прерасла у начин на који дечак егзистира, она је његово основно осећање света у коме он постоји. Глад је по овом дечаку универзална егзистенцијална категорија, она је манифестација свега постојећег. У стиху

Зато увек, после рада, када *зине гладно вече*

(подвукао М. П.) изречена је прецизна поетска дефиниција његовог животног стања и осећања. Спознаја света одређеног на тај начин продуковаће у дечаку жељу да „постане риба кит" и да

---

[43] „У најлепшим описима за које знамо у песништву за децу, у рађању атмосфере београдске периферије и њених малолетних јунака, песник открива наличје једног живота и његову беду", каже Хусеин Тахмишчић (*Коцка је већ бачена*, Израз, 1960, IV, 5, 412).

... своје бесне газде, у кошуљи без капута,
Једним махом све прогута,
Да би најзад били квит.

У Јови, „нежном детету", богато је развијен унутрашњи живот. Основни однос према свету овај дечак успоставља преко своје осећајне маште. Нарочито се ноћу разгарају његове унутрашње визије. Ноћ у поетском контексту овог Вучовог дела има значење и значај двоструког симбола: с једне стране она покрива неправде које дан тако немилосрдно наноси деци, с друге стране открива чудесан свет маште у коме су чак и вампири већи пријатељу детету (и човеку уопште) од људи. Има у његовом понашању племените тежње за чистотом и лепотом. Ноћу сањари а дању посматра авионе. Превише је слаб да би издржао ругобе света, због чега у његовом односу према свету машта има превасходно компензаторску функцију. За децу је дан, због неправди и унижења које наноси малим људским бићима, „дуг". Авиони изнад таквог живота, према дечјој представи, „лако лете", као што то чине снови. Авиони су материјализација тежње ка лепшем и помисли о племенитом.

Склоност ка вратоломијама доминантна је особина четвртог јунака из дружине *Пет петлића*. Његова природа израз је живота коме је дечак препуштен. Нема сумње, наиме, да дечаци из дружине проводе слободне тренутке својих дана на улици. Ако су границе спољног света за њих с једне стране чврсто затворене фабриком или шегртском радионицом, оне су, на другој страни, отворене до бескраја: то је, уже гледано, поменута крива градска улица, а шире, то је периферија града, њени празни „плацеви", зграде и дрвеће које мами на освајање, река која пружа уточиште после изведене авантуре. Дечаци су господари у тим градским просторима, они се слободно развијају гајећи своје разнолике склоности којима успостављају своју власт над њима. Пентрајући се по дрвећу, дечак Мита развио је извесне црте примитивистичког понашања, и песник се не либи да их без икакве осуде констатује:

Чим угледа прво дрво, он постане луди мајмун... По тим цртама дечак је добио надимак Буља,

Јер се увек – враг би знао –
Кад га неко нешто пита
Тако страшно исколачи
И намрачи...

Ако би се, ипак, могло говорити о некаквој осуди, она се свакако са много више разлога односи на животне околности једног детињства, него на само то детињство.

У слободном царству градског уличног детињства односи између малих јунака одређују се и мере квалитетом и снагом њихових елементарних особина. Пошто је „петлић пети, кога зову „Ђођа-вођа", „сна-

жан" и „врло смео", издржљив „ко гранит-камен" и „има витак и наоштрен ум", пошто има

Шамар врео
Као пламен,
Нарав љуту као рум

– то је његов статус вође целе дружине природна последица снаге поменутих личних особина. Његова виталност и издржљивост неоспорно надмашују једностране особине вршњака и делују свакако комплетније од сваке појединачне врлине.

У портретисању својих малих јунака песник је, можемо закључити, реалист. Кратким али упечатљивим и ефектним поступцима и средствима он остварује сваки лик дечака понаособ, захватајући непосредно грубу стварност градске улице и преносећи је на сирове боје своје поетске слике. Међутим, иако је песников поступак срачунат на то да издвајањем доминантне особине сваког од петорице јунака оствари ефекат типичне индивидуалности, тј. да постигне упечатљиву индивидуализацију тих јунака, ипак се не може рећи да су портрети једнострани и упрошћени због такве своје сведености. Наиме, индивидуалишући јунаке своје поеме, песник је наговестио и њихову сложенију природу упркос томе што су они још дечаци и премда у сваком од њих доминира по једна јака особина. Крака је, на пример, „врло вредан и оштроуман малишан, он уочава животне противречности и неправде. Његов пријатељ, вечито гладан чистач Ђоре, стрпљив је и тврдокоран дечак, он „ни по коју цену неће да напусти друга свог". Очигледно, сложеније душевне одлике и морално чувство ових дечака плод су прерано сазрелог животног искуства, и оно што им даје посебну вредност јесте чињеница да су те одлике настале у малишанима упркос ружном и неправедном устројству света у коме се никад није довољно сито[44].

Песникову дружину, дакле, сачињавају дечаци разноликих индивидуалних обележја и личних црта, али истоветног животног положаја и једнаке друштвене судбине. Најважније је, ипак, истаћи да њихове на изглед неподударне и диспаратне карактерне црте представљају услов за формирање чврсте дружине. Дружина је, наиме, баш с обзиром на то што је сачињавају дечаци тако разнородних квалитета и способности, постала значајна скупина чије предности – издржљивост, сналажљивост, другарство, хуманост и маштовитост – никад неће бити доведене у питање[45]. Она је постала јединствен и животно комплетан организам;

---

[44] „Главне личности су добро дате, са карактеристичним цртама и потпуно диференциране", написао је Сима Цуцић у својој рецензији (*Из дечје књижевности*, 84-85).

[45] Слободан Ж. Марковић истиче да карактерне разлике ове дечаке „чак привлаче и зближују; некако се тиме међусобно допуњују" (*Књижевност за децу и рад у дечјим библиотекама*, Београд 1958, стр. 104. У даљим напоменама ову књигу бележићемо као *Зборник*).

сваки њен члан унео је као улог своје природне склоности и моћи, чиме је дружина постигла висок степен виталности, и сваком је члану, заузврат, омогућено да се користи плодовима заједнички остварене акције. У крајњем ефекту може се рећи да је кохезиона снага дружине петорице дечака не само последица њиховог једнаког и суморног животног положаја, него је и резултат аутентичног хуманистичког одређења њиховог бића, чистог упркос недаћама које угрожавају човечно у човеку[46]. У неосетљивом свету религиозне догме и профитерских настројења, чију је слику Вучо транспоновао у прве и завршне стихове ове поеме, од којих последњи постижу ефекат стравичне равнодушности према људским патњама у свету:

Ко те пита!
Ко те пита!

– у том свету где је отуђеност попримила универзалне размере, мала скупина дечака, дружина чија кохерентност почива на непатвореним, изворним људским одређењима и хуманистичким вредностима, делује као спасоносна оаза људскости у пустињи реифицираног, поствареног човечанства. Не мислимо да се треба упустити у проблематично и упрошћено трагање за одговором на питање да ли је Вучо песимист или оптимист. Песимистичка слика човечанства у овој поеми није никаква теза: таква слика резултат је поетски проистекао из транспозиције друштвеноисторијских координата једне епохе развоја човечанства. Исто тако, изворне људске вредности, које по песниковом поетском ставу садржи феномен детињства као своју битну онтолошку ознаку, не значе никакву оптимистичку идилу за коју песник верује да ће спасти одљуђено човечанство. Ни песимизам овог дела, који није мали, ни оптимизам и вера у аутентичне вредности детињства, нису плод песникове идеје или априорно формираног става. И једно и друго проистиче из укупног ефекта који остварује читава поема као уметничка визија живота, и то је оно што чини посебну вредност овог дела. Ми нећемо спорити да је Вучо ангажован стваралац у најплеменитијем значењу те речи, али истичемо да и песимизам и оптимизам у поеми није резултат његове идејне оријентације (коју је као надреалиста још како имао), него је природна консеквенција поетске визије живота једне историјске епохе у којој су људске вредности, мерене новчаним релацијама и на тај начин деградиране, нашле уточиште у детињству и задржале се у недораслим људским бићима.

---

[46] За објашњење кохезионе снаге дечјих дружина могу се узети и запажања Пола Азара: „Дечје друштво је толерантно (...) Оно има колективну свест која се формира брже и сигурније, јер се не заснива на критичком мишљењу већ на инстинкту" (у делу *Књиге, деца и људи*, наведено према: Марија Крсмановић и Оливера Зечевић: *Златни фонд књига за децу*, Београд 1960, стр. 17).

Дружина Вучових малих јунака може се, дакле, на неки начин посматрати и као скупина дечака настала на тлу отуђених људских односа. У потрази за хуманом и хуманистичком суштином света и људског постојања, изгубљеном у суровој збиљи одраслих, дечаци Вучове градске улице спонтано су се окренули према себи формирајући друштво у малом у коме неће бити неправде и злостављања. Постављајући међусобне односе на основи коју чини другарство, љубав и тежња ка лепим и чистим животним просторима, чланови ове дружине кренуће у акцију која се граничи са авантуром, ангажоваће своје недовољне али зато не мање племените снаге за исправљање (друштвене) неправде нанесене једном детињству, чиме ће према мери своје људскости даровати свету у коме живе оно што је највише затрпано страшном силом капитала: потребу за слободом.

Као контраст шареним, динамичним, препуним боја и живописности сликама у којима су остварени портрети дечака и улични амбијент, Вучо даје стравичну и беживотну атмосферу института. Свака реч у стиховима ефектно гради ту атмосферу. У институту „зидови одјекују ко пећина нека шупља", мртвачки и мрачан простор зацарио се између њих. Све је у одајама између тих зидина нивелисано и доведено у ред под конац, девојчице су размештене као ствари, као клупе. Све је дисциплиновано, умртвљено у ред и мир, обезљуђено. Сестра Калавестра потпуно је с оне стране живота уопште, а посебно дечјег. Одљуђена и отуђена, она се као злодух надноси над невине главе питомица симболишући и оваплоћујући метаморфозу коју су осуђене да овде доживе. Она хода као сабласт, „тихо ко да не сме ногом да притисне земљу јаче", њене су очи водњикаве „ко да целог дана плаче"; „забрађена крутим платном" она сугерира утисак задављености, – песник каже: „ко да хоће да се гуши". Речи којима она у свом леденом царству успоставља власт у буквалном смислу речи представљају оружје; те речи кад се изговоре, звизну као „љуте стреле". Напоредо са ефектним обликовањем лика главне сестре, песник на најкраћи могући начин, али зато не мање прецизно, портретише чувара института. Тај човек је механизам управљен на спречавање излива дечјег у детету. „Препредени лисац Гуга", који „својом сувом руком" стражари над заточеним дечјим светом, попримио је значење симбола, – он је Кербер. И само његово име своди се на низ непријатних асоцијација; то је сврчени старац, има се утисак да шири кужни задах око себе. Његова моћ испољава се не у снази, које је лишен, него баш у стравичности коју исијава из себе његова мртвачка егзистенција, у парализи што је продукује сазнање мере до које сеже људска изгубљеност. Сестра Калавестра и стражар Гуга крајње су консеквенције једне идеологије, једног ванживотног система постојања, једне оностраности у односу на све што чини људскост. Институт је монструм који је насликан као смртни непријатељ духа детињства[47]. Песник изванредно добро схвата да

---

[47] Сима Цуцић назива тортуру којој су подвргнута деца у институту серијом „средњевековног мучења". Он примећује исправно да се „васпитачки метод" у институту

пре свега *као шакав* институт делује на децу (особито на јунаке поеме), па *шек онда* као религиозна установа. Он зна да деца не разумеју религиозност, поготово нису у стању критички да се према њој односе, али она схватају (боље рећи осећају) непријатељство. Вучо *не учи* децу да је религија непријатељ човеков, он то, као песник, *показује.*

По свом социјалном обележју поема је чврсто везана за стварност[48]. Али по својим унутрашњим поетским нитима она је и свет детињства: отуда је могућна и реална авантура у коју су песникови јунаци изненада упали. Другим речима, реалност авантуре Вучових јунака мора се процењивати и са становишта дечјег доживљавања једног догађаја, једне акције – акције спасавања заточене девојчице из института. Ако се, посматрано строго емпиријским мерилима, спасавање мале заточенице није могло одиграти онако како је у поеми приказано, оно се ипак могло десити, у том облику, у свету којим живе маштовити, правдољубиви и слободоумни дечаци. Поред тога, ваља упозорити и на различите и међусобно недодирљиве квалитете објективне и уметничке истине. Уметничка транспозиција стварности, наиме, ослобађа уметничко дело од захтева да његови детаљи и елементи кореспондирају са детаљима и елементима стварности. Према томе, догађаји у Вучовој поеми почивају на поетској, уметничкој истинитости, а не на објективној. Естетска уверљивост Вучове поеме заснована је и уобличена на њеним унутрашњим, поетским интенцијама, на односу који постоји између њених садржајних импликација (идеје, психолошког третмана личности, хуманистичке оријентације) и њеног формалног склопа (композиције, начина вођења и развијања радње, стилских и језичких особености). Уколико је између садржајних интенција поеме и њених формалних особености постигнут већи склад, утолико је уметничка убедљивост (тј. естетска истинитост) овог дела неоспорнија. У даљем поступку анализе биће детаљније испитан тај однос, његова природа и начин његовог постојања, да би се дошло до елемената за процењивање коначне уметничке вредности поеме, њене естетске егзистентности[49].

„састојао у угушивању дечјих нагона и дечје личности" (*Из дечје књижевности*, стр. 86). Хусеин Тахмишчић пише: „Дечаци су противстављени самостану. Они о богу оцу и религији не знају готово ништа. Њих, на путу ослобађања Мире, не води никаква рука антирелигиозности. У рађању атмосфере самостана, као и оне специфичне дресуре људског тела и духа, песник отвара, посредно, читаоцу смисао односа дечаци – самостан. Дечаци *виде* да Мира живи у условима који су *за њих* абнормални и сулуди. Читалац види и једно и друго. Самостан је симболично одређење система васпитања, отуђења и уништења детињег у човеку" (*Коцка је већ бачена*, 412).

[48] Слободан Ж. Марковић сматра да је садржина поеме израз њене социјалне и антирелигиозне основе (*Зборник*, стр. 105).

[49] Као стваралац Вучо добро познаје законитости на којима почива уметничка истина. У тренуцима кад необичност, несвакидашњост и у крајњој линији фантастичност запрете да изазову неверицу према догађајима које поема гради, песник ће се позвати на те законитости поетске истине, указујући на њену битну и независну различитост од

Потреба за спасавањем девојчице Мире из ропства институтског живота наметнула се дружини изненада и спонтано по императиву елементарног и чистог хуманизма[50] који је, видели смо, централно обележје бића Вучових јунака. Може се слободно истаћи да је логици тог императива подвргнута необична радња поеме, авантуристичка и фантастична фабула овог дела. Без обзира, дакле, на чињеницу по којој је фабула поеме препуна невероватних и чудних збивања – спасавање мале Мире луфтбалоном, сакривање одбегле девојчице, авантуре даљег бежања и налажења уточишта на речном острву – читалац је принуђен да прихвати та збивања са становишта њихове поетске заснованости и убедљивости, он мора да призна њихову уметничку оправданост и уверљивост.

Посматрајући развојни ток ове поеме, можемо лако видети да она представља један поетски лук маште, лук чији су крајеви чврсто везани за стварност јер су њена уметничка транспозиција. Између две слике стварности, – једне, на почетку, ужег карактера и значења, конкретне градске улице, и друге, на крају, глобалне, опште панораме човечанства, – смештен је феномен детињства који има своје историјске и друштвене карактеристике; убачен је свет чије су претпоставке и обележја битно различита од оних које су у основи света одраслих. Имплицирајући тако својим поетским становиштем поделу човечанства на два различита по вредности света, песник је читавим својим бићем пригрлио свет одбаченог градског детињства, упустивши се у трагање за његовим законима и особеностима, за његовим хуманистичким одређењем и унутрашњим лепотама. У том трагању он је доследно поштовао принципе света који открива: његову маштовитост, правдољубивост, жеђ за слободним просторима и остале његове вредности.

Због тога постоје битне разлике између крајева овог поетског лу̑ка (како смо означили поему) и његовог централног дела. Наиме, у средишњем току поеме ми се суочавамо са динамичним, захукталим поетским изразом чија је погонска снага машта и унутрашња ослобођеност детињства. Ништа пред свемоћним снагама те ослобођене маште која је, прихваћена од света деце, заразила нашег песника, није немогуће; напротив, све им је доступно. Реална слика света подељеног на оне који затварају и оне који су затворени и обесправљени а желе слободу, видно

објективне истине. Тако, на пример, у сцени која приказује пожар на балону са дечацима и малом Миром и чудно, неочекивано спасење дружине из те безизлазне ситуације, Вучо истиче:

Аскерланд је сведок био (неверник је сваки хуља)
Кад се ово чудо деси:
На жицама телеграфа
Луфтбалон се наш обеси...

50 Сима Цуцић, који је замерао песнику што „нежно дете" Јова уопште припада дружини („чуди нас како је он ту упао, кад је 'нежно дете'"), истиче да дечаци „имају и много срца и саосећања"(*Из дечје књижевности*, 85).

истакнута на почетку поеме и претворена на њеном крају у универзалну поетску дефиницију једне историјске епохе, посредством несамерљивих моћи маште и хтења једног детињства коме се приклонио песник, почиње у средишњем току дела да се прелама и кида, да се искривљује и поприма друге боје, да се мења на тај начин што у сукобу два света, тако неједнаких снага у почетку, сада премоћ има свет детињства. Реч је, дакле, о специфичном драмском сукобу у који је песник довео два супротстављена света, о судару два универзума неједнаких снага и антиподних вредносних ознака. На том драмском сукобу утемељена је фабула поеме.

Противставивши два непомирљива света[51], песник је драмским током фабуле заоштравао њихов сукоб на један врло специфичан начин. Драматичност[52] је, наиме, грађена неуобичајеним поступком: перманетним уплитањем хумора у токове радње. Сем хумора песник је у приличној мери користио на изглед ублажавалачко дејство неочекиваних решења и фантастике. На тај начин остварен је утисак поетске лакоће којом се заплиће и расплиће драмски ток фабуле, и сукоб не почива на драстичним ефектима борбе између двеју „зараћених" страна[53]. Међутим, то никако не значи да је песник посредством захуктале и хумором те фантастиком проткане имагинације потирао или ублажавао разлике два света. Напротив, он их је тиме потцртавао; чинећи их смешним, невероватним и апсурдним, он их је тако истицао. Јер, исход тако постављене и вођене борбе у овој поеми превише је идеалан да бисмо могли лако поверовати у његову реалност и одрживост. Побуњеници из песникове дружине нису победили свет са којим су се ухватили у коштац; они су га напустили, нашли су уточиште на острву поштеђеном од неправди

---

[51] Ово оштро противстављање два непомирљива света, у чему ми видимо изванредан теоријски и практичнопоетски прилог аутономизацији дечјег света и стваралаштва за децу, и које произилази из песникове визије живота, у пуној је сагласности са идејом формулисаном у манифесту Позиција надреализма (1930), међу чијим је потписницима и Александар Вучо:

Цео један свет против целог једног света. Свет бесконачне дијалектике и динамичне конкретизације против света мртвачке метафизике и апстрактне и задригле статичности. Свет ослобођења човека и несводљивости духа против света репресије, свођења, моралне и друге кастрације. Свет неодољивог некористољубља против света посесије, комфора, и комформизма, кукавне личне среће, осредње себичности, свих компромиса.

Значај Вучове поетске поделе света на две несагласне области, дакле естетска вредност те поделе, није међутим у њеном доктринарском пореклу, већ у њеној поетској, стваралачки подстицајној и делотворној функцији. Манифест надреализма је, можда, омогућио сагледавање разлике два света, али је сама подела за нас уверљива и ефектна тек кад је поетски оживотворена, а то постиже Вучова поема.

[52] Милоје Чиплић тачно је уочио да се „цела та занимљива поема" дели „у пет драмских певања" (*Нови дух дечје поезије*. – Ваљци, I, 3-4, Никшић 1933, 179).

[53] Илустрације ради наводимо да су и други наши стваралаци за децу осећали проблем раздељености и границу која постоји између света одраслих и света деце (Д. Максимовић, М. Ловрак, Т. Селишкар). Неки од њих су чак сликали и сукоб та два света који је умео бити и врло драстично разрешен (Б. Нушић у *Хајдуцима*).

тога света и тамо су основали своју колонију. Утопијски карактер таквог разрешења драмског сукоба очигледан је; песникова порука, преведена на језик експликације, суморна је – она не налази место за слободно детињство у просторима које настањују људи[54]. Такво место, казују стихови шестог певања, постоји „далеко од подлог света", одстрањено од цивилизације и њених ругоба. Мали јунаци крећу се слободним Русоовским природним амбијентом речног острва, остварују идеално детињство као поетски реалну консеквенцију својих жеља и хтења, своје запаљене и хуманистички обележене маште. Седмо, последње певање, подржава овакво значење нашег закључка: слику ослобођеног и препуштеног својим унутрашњим лепотама детињства, идеално оствареног, замењује опет суморна панорама реалистички огољеног човечанства и његове класне беде[55].

Драмски и драматичан ток радње поеме остварује се у интензитету који непрестано расте. Такав ток нужан је у овој Вучовој поеми пре свега због тога што је песник већ на самом почетку, при сликању амбијента слободне градске улице и затвореничког мира института, при контрастном уобличавању ликова деце и представника света одраслих, супротстављао та два света и тако стварао основу за њихово касније драмско сукобљавање. Није, дакле, никаква случајност или произвољност фабуле ове поеме по којој дружина запада у све отворенији сукоб са околином и према којој тај сукоб прераста реалне оквире остварујући фантастичне димензије. Линија раста драматичности фабуле оправдана је вишеструко: поделом света на две области неједнаких вредности, тежњом дечјег света да оствари слободу чему противречи настојање друштва да одржи постојеће односе и институције; заоштравањем обеју тих тежњи до принципијелне непомирљивости; визија беспоштедне борбе конструисана из дечје перспективе премеравања стварности и несаг-

---

[54] Интересантно је да је Сима Цуцић, тражећи смисао поеме, врло тачно записао како је „подвиг ових Петлића... гигантски, они нису ослободили само Миру, већ сву децу. То је, мислим, идеја спева" (*Из дечје књижевности*, 87). Необјашњиво је, међутим, да после овог тачног запажања Цуцић одједном тврди да се „у суштини" ни по чему „не би дала наслутити оригиналност овога дела", и да, ако је већ има, „она је само формалне природе, споља, у сликама и неким јаче наглашеним ставовима". Иако се, дакле, приближио правој могућности да оцени вредност поеме, Сима Цуцић је ипак испољио неразумевање те вредности.

[55] Седмо певање издвојено је као посебно тек после рата. У издању од 1933. године оно је било издвојено од текста шестог певања само звездицама, дакле, ипак је његов саставни део. То певање, међутим, ни као саставни део претходног нити као посебно, не постоји у првобитној композицији поеме када је она, током 1931. године, у додатку Политике („Политика за децу") била објављена у наставцима. Разлога за допуњавање текста поеме из 1931. године, а потом и издвајање допуне у посебно певање нашли бисмо највероватније у универзализацији значења дела, у ономе о чему смо већ говорили. Јер, седмо певање постиже двострук ефекат у значењу: њиме је слика градске беде проширена у симбол светске беде, и њиме је потцртан јаз који постоји између идеалног детињства, остварљивог само у сновима, и одбаченог и гладног дечјег света модерног капитализма.

лашавања са њом; напокон, песниковим стваралачким поимањем унутрашње безграничне ослобођености детињства коме је он приступио са чистим намерама, без унапред припремљених схема и програма.

Тако се пред читаоцем одмах после првог певања у коме су постављене и формулисане поетске основе за драматичну и чудновату фабулу ређају догађаји узбудљиви, динамични, филмски убрзаног ритма. Неочекивано сазнавши, у потрази за лоптом, да је мала Мира заправо заточеник института у коме се затекла, дечак Буља позива дружину на акцију спасавања. Показује се, међутим, да је за тај посао сем добре воље потребно имати и памети; јер, први покушај пропао је кривицом прождрљивог дечака у коме је глад победила његове другарске намере и обавезе. Смишљање плана за спасавање мале заточенице, авантуристичко бекство луфтбалоном, прогон ослобођене дружине реком и свеопшта хајка читавог града; најзад, слика дечјег другарства на „Заноги, лепој ади" где „задовољно живе деца" у атмосфери слободе, „далеко од подлог света", – сва та драматична радња и догађаји рађени су у темпу брзог ритма, примерени логици дечје уобразиље и дечјег доживљаја света, доживљаја у коме маштање игра често компензаторску улогу потирући неправде нанесене детињству. И у развијању радње и у спровођењу идеје о потреби слободнијег третирања детињства због његових, пре свега, хуманистичких одређења и вредности, Вучо је показао пуну поетску доследност: радња је саобразна темпераменту дечјег духа и распламсавању дечје жеље до димензија утопије, а идеја о постојању унутрашње аутономности детињства добила је пуну поетску потврду у слици остварене слободе на острву чији су једини житељи деца. Ружна стварност детињства која је остала за дружином потиснута је, према поруци ове слике слободног дечјег света, у прошлост; па ипак, та стварност надноси се као сенка над оствареном срећом подсећајући на своје објективно постојање, и носталгични стихови које пева дечак Ђоре поетска су рекапитулација о данима неправедног живота деце у тој стварности, и истовремено израз жеље да сва деца света, попут ове дружине, остваре своје снове.

Песнику се, према томе, не може пребацити да је својом утопијском сликом слободног детињства прешао у област нереалности и празне фантастике. Свет који је остварен на „лепој ади" реализација је и поетска објективизација дечје жеље и дечјег маштања, једне изворне потребе за хуманијим односима међу људским бићима и за слободним животом; краће речено, тај поетски свет је израз једног, како хегеловски каже Хусеин Тахмишчић, „у себи слободног детињства"[56]. Затим, песник

---

[56] Хусеин Тахмишћчић врло тачно примећује да „у тој свеколикој противречности живота исказаној у релацијама богати-сиромашни, богати-моћни и сиромашни-немоћни, читалац очекује да је детињство сиромашних дечака немоћно. Посредством оног рационализирања ситуација и односа песник твори обрт и казује истину: то детињство је у оскудици, али је срећно и безбрижно, срећније него што можемо помислити, безбрижније јер је у себи слободно".

је и сам свестан утопијског разрешења сукоба који лежи, према поеми, у основама света; последње певање враћа нас у грубу реалност статичности и неизмењивости алијенираних друштвених односа које најмање могу преображавати идеалне или постојеће дечје жеље. Па ипак, његова поема није тиме ништа изгубила од своје поетске истинитости; напротив, она је баш том властитом свешћу о тешкој и стабилној инерцији стварности једног доба само добила у свом хуманистичком обележју, у својим племенитим и етички фундираним порукама.

У разматрању осталих формалних особености поеме *Подвизи дружине „Пет петлића"* може се лако уочити потпун естетски склад између садржајних интенција и начина њиховог поетског обликовања. До сада је било речи о природи фабуле, њеној поетској заснованости и консеквентном развијању; такође је, узгредно, назначена и специфичност композиције. Речено је, наиме, да почетно (прво) и завршно (седмо) певање, сликовито гледано, представљају крајеве поетског лука поеме који су чврсто везани за стварност, а да је сам лук (тј. певања од другог до шестог) поетско развијање дечјег доживљаја света, развијање у коме су маштања и жеље главне детерминанте збивања и догађаја. Међутим, мора се уочити чињеница да ни ова, средишња, певања нису грађена на чистој уобразиљи. Догађаји, ма колико били авантуристички и маштовито уобличени, увек су тако постављени да значе фино преплитање животне јаве и дечјих снова. У сцени која приказује задовољење вечите глади дечака по имену Ђоре, на пример, суочавамо се са хиперболом:

Топ да пукне сад не вреди,
Јер у ћошку тесног шпајза,
Поред корпе парадајза
И на џаку од пасуља,
Сав ознојен, без капута,
Прекрштених ногу седи;
Ждера Ђоре.
Једном руком испод мишке
Лубеницу грдну стеже,
А другом пак сече кришке
И плод сладак страсно гута...
. . . . . .
... Семенке и празне коре
Око њега свуда леже...

Сама по себи, ова хипербола је немогућност, али посматрана у односу на садржајноидејне елементе поеме, а посебно у склопу психолошког третмана дечаковог карактера обележеног елементарном сна-

---

Довршујући ову мисао, Тахмишчић закључује: „Све је ослобођено – и стварност детињства, и стварност снова, и игра сна и збиље" (*Коцка је већ бачена*, 412).

гом импулса глади који тражи задовољење, она је истинита и потпуно уверљива слика. Она је поетска консеквенција стања једног гладног детињства а не рационалнологичка фактографија која своју истинитост постиже механичким одражавањем чињеница. Тако гледана, ова слика губи од своје хиперболичности, јер нам у чистом и јасном виду пружа сазнање о животу сведеном на глад, о тренутку у коме дечак анимално гута храну јер је први пут у прилици да једе колико хоће. На истом таквом ткању снова и јаве у јединствен сплет поетске реалности саграђена је слика сусрета дечака и подрумског мајстора кога представља.

Један чика блед и сув,
Погрбљен и мало глув,

– особа, дакле, која инкарнира мемлу подземног живота проведеног у влази и без светлости, али чији виртуозни прсти у дечјим очима постају чудотворни и свемогући, јер су у стању да сачине балон које се граничи са савршенством. Поменимо, најзад, и изврсну слику свеопште хајке која се подигла на бегунце после њиховог подвига (у шестом певању). Опет имамо пред собом хиперболу у којој се „љуте тате", адвокати, ватрогасци, полицајци „многобројни ко Китајци"[57]; рефлектори, „брижне маме", куварице, „сањиве собарице", „тужни баштовани", „јетке тетке", „љуте као оштре четке"; голубови, „дресиране руље паса", авиони, тенкови и луфтбалони, – заправо, читаво човечанство једног времена и свеукупна техничка достигнућа бацају у потрагу за слободном дружином која оснива свет пуног и чистог детињства. У тој слици песник је недвосмислено изрекао свој суд о реалној подели света, поетски формулисао своју ангажованост на страни слободног детињства уствардивши да

Све је залуд, јер петлиће
Ухватити нико неће.

Градећи ову слику, он се послужио филмским гро-планом који захвата целокупно човечанство једног доба и изражава страх тог човечанства суоченог са могућношћу да се детињство отме његовом моралноваспитном устројству и да одбаци институције које леже у темељима друштва. Свет Чаплинових прогонитеља (из епохе немог филма) подигао се на ноге и јури безглаво слободну децу, баш као на филму[58].

Морамо, дакле, закључити да је композиција ове поеме не само изванредно функционална у односу на значења која ослобађа и у односу

---

[57] Још један упечатљив податак о Вучовом гледању на стражарску функцију друштва над детињством које тежи слободнијем животу.

[58] Још је Сима Цуцић добро запазио да, „уопште говорећи, спев има све особине доброг филмског сценарија" (*Из дечје књижевности*, стр. 85). Милоје Чиплић садржај поеме назива „филмски занимљивим" (*Нови дух дечије поезије*, 179).

на психолошки третман света деце и света одраслих, него је и естетски делотворна структура која та значења и тај третман омогућава; тако их чини максимално истинитим и уверљивим.

У пуном складу са песниковом идејом о иманентној тежњи детињства за слободом и правдом, те психологијом градског детињства које се формира на улици, налази се језички израз поеме. Лингвистичка основа овог дела јесте говор града, жаргон и шатровачки језик улице у свим оним ситуацијама у којима су јунаци приказани у дејству или у којима се трага за њиховим унутрашњим ликом – мислима, идејама, жељама, сновима, расположењима. Али и у ширем смислу, у свом укупном обиму, језик Александра Вуча представља ослобођен поетски исказ који обезвређује „васпитне" обзире грађанског морала и указује на лажност потребе певушења и идиличноромантичног језичког чистунства у поезији за децу. Уосталом, ако је Вучо и могао да делује шокантно у тренутку кад се поема појавила, онда је шок морао бити вишеструк: и на етичком плану, и на идејном, и на васпитном, и на језичком. Али сви ти шокови много више су говорили о свеукупној констелацији једног друштвеног система, једног времена, једног окошталог начина певања за децу, него о самој поеми и њеним шокантним намерама. Вучо је срачунато и поетски засновано увео модерни језик града у своју поезију, показавши при томе пун осећај мере и песнички слух за естетски склад. Наравно, то је данас лакше оценити него пре три деценије, али та чињеница само доприноси вредности Вучовог дела и указује на његову поетску далековидост.

Детаљније истраживање природе, врсте и квалитета језика у овом Вучовом делу свакако би пружило пунију слику његових чисто језичких вредности. Мишљења смо да таква анализа овом приликом није најпотребнија, и да би она могла бити циљ посебног истраживања. Нас на првом месту интересује језик у функцији поезије, дакле однос између онога што се назива поетским и језика као његове формулације. А о томе је већ изречен генерални суд. Није потребно ради примера указивати на посебне речи поеме; у досад наведеним стиховима показују се основне језичке особености Вучовог израза и стила. Песник није зазирао од свестране употребе живог и постојећег градског речника, посебно фонда речи којим располажу (улична) градска деца. Прихватио је жаргон те деце служећи се њиме у портретисању својих малих јунака[59]. Интуитивно или са намерама, песник је на тај

---

[59] Испољавајући фини смисао за разумевање поетских могућности језика (чак и кад је у питању жаргон), Александар Вучо постигао је надимцима својих малих јунака вишеструке ефекте: ти надимци (ждера Ђоре, Крака, мали Јова, Мита Буља, Ђођа-вођа) по свом симболичном значењу јесу кондензовани психолошки портрети дечака; по свом тону (звуку) и форми они су израз хумора који лежи у основама дечјег доживљаја света; најзад, надимци су преузети из слободног језика стварности, града, језика неоптерећеног тепањем и милоштом. У том смислу треба разумети и само име дружине.

начин остварио максималну комуникативност овог дела, које је језички живо и савремено, које не одбија „бираним" изразима већ привлачи својом говорном присношћу и, сликовито речено, ступа у равноправан и квалификован дијалог са градским дететом. Значајно је напоменути да већа фреквенција модерног градског језика ослобађа поему баласта романтичарског и псеудоромантичарског језичког фонда[60] који је вештачки бојио слику, пружао милозвучност и чинио мале читаоце наивнијим него што они јесу. Код песника се, на пример, вечерње сунце „замумуљи и протегне", док оно у поезији за време Змаја и после њега најчешће само „тоне"; док се у тој поезији по заласку сунца јављају „сјајне звездице", код Вуча „сва учмала варош легне". Овај свакако сувљи и мање пробран језик ипак није поетски нефункционалан; напротив, он је пре свега препун животности, кроз њега директно говори динамичан и убрзан живот града који рачуна на економичност у комуницирању и према њој мери језичке могућности и квалитете. Оживљено наведеним речима, сунце је дочарано модерном а не овешталом персонификацијом; оно је „постало" градски становник, и „одлази" на починак заморено градском хуком и вревом, скоро угушено („замумуљено") индустријским димом техничке цивилизације. Из тих истих разлога и ва-

---

60 Колико је песник свесно супротстављао свој слободни и модерни језички израз псеудоромантичарском, може се закључити и из слике у којој сестра Калавестра носталгично певуши „омиљену" песму своје младости „Још ми каткад дрхти душа":

Пст ... из старе виолине
Вири један кукурек,
А на врху сандолине седи млади Росулек.
И одједном, кад из тмине
Зажубори болни плач,
Испод беле пелерине
Извуко је младић мач.
Челик севну, оде гуша ...
. . . . . .
„Још ми каткад дрхти душа"

Ту су нагомилане конвенционалне песничке речи једне усахле поезије: жубор, болни плач, бела пелерина, мач, свенути, дрхтава душа. Та фигуративност и та патетика демодирано звуче у новом, урбанизованом темпу живота, то је једно бивше стање поезије, као што је Калавестра заправо један бивши живот. Да би учинио видљивим сву театралност тих речи, песник их коначно деградира модерним језичким каламбуром.

„Сваком другом после тога остала би само рупа
У језивом, хладном гробу;
Ал судбина хопа-цупа,
Што преврће и све слупа,
Посвети ме благом богу,
И тад као Геновева,
Што злој деци вади црева,
А над добром бди ко кева,
Пустих живот свој слађани над дечицом да се згруша,
И постадох оскоруша ...
. . . . . .
Још ми каткад дрхти душа".

рош је увече „учмала", мада се у звуку ове речи осећа, сем ефектне сликовитости, и морална осуда жабокречинске устајалости друштва које је своје псеудохуманистичке програме и схеме чврсто институционалисало.

Кад је реч о језику, и овде ваља посебно истаћи његову обојеност хумором, мада се хумор разрађује у једном од посебних поглавља. Већ последњи пример показује да је у песниковом језичком одбиру, сем поменутих детерминанти, играо својеврсну улогу и хумор, његово оживљујуће дејство које свакако постиже и приснију комуникативност. „Дубоко природни говор деце има елементе хумора. Њихова чиста инвенција је у индиферентности према језичком канону, у неадаптираности и непознавању закона", каже Вера Тренковић[61]. Вучо је разумео ово природно својство спонтаног дечјег говора омогућавајући му пуно испољавање у језику своје поезије.

У функцији поетског израза налази се и свеукупна фигуративност коју Вучо примењује у свом уметничком поступку. Речено је да се песник радо служи контрастом и да њиме реализује различите ефекте: портретише своје јунаке, развија драмски сукоб, супротставља језик своје поезије постромантичарској и епигонској, сликовито дочарава амбијент радње. Поређења, метафоре, епитети, симболи, – функционално су усклађени са природом слободних идеја и савременом језичко формалном основом ове поеме. Тако вођа дружине има „нарав љуту као рум"; он ни у каквој неприлици „неће бити пекмез". У стиховима које песник гради око вечито гладног дечака уме да „зине гладно вече", лажни морал школе и њено лицемерство језгровито ће бити формулисани синтагмом „суви, глуви буквар". Поласкан дечјим поверењем, мајстор који трули у подруму правећи абажуре постаће „румен као кифла реш"; његова мајсторија приказана је динамичном сликом која интегрише разна значења и остварује вишеструке ефекте:

Он опружи прсте веште,
Са полице зграби клеште,
А са стола абажур,
И започе сјајну свилу да раскида и да руши.
Тако да од абажура,
После овог каламбура,
Оста само један леш.
Тад од жице зграби костур
И отпоче да га гњави,
Да га дави,
А најзад га тако вешто заврте и нагло сави.
Да се облик луфтбалона одједном пред њиме јави.
Да би сада мого жицу неким платном да превуче,
Морао је из кревета прљав чаршав да извуче;

---

61 Вера Тренковић: *Хумор*. – Дело 1967, XIII, 1, 99-100.

А затим је нешто дуго (док се мали Јова муво)
У шерпењи старој куво,
И лепио свуда редом око трупа,
Све док није изненада,
Сав заливен
И завијен,
Ко парадна нека беба,
Искрснуо балон цео.

У пуној сагласности са наведеним формалнојезичким и стилским особеностима грађена је структура стиха поеме *Подвизи дружине „Пет петлића"*. Ако бисмо тражили основну карактеристику тог стиха, морали бисмо констатовати да је он слободан и неоптерећен нормама традиционалне версификације, које су доминирале стихом довучовске поезије за децу. Вучов стих омогућује неспутану нарацију, он остварује ефекат спонатног поетског приповедања. У њему нема натегнутог римовања по сваку цену. Напротив, рима се наизглед јавља неравномерно, успутно, она постоји али на начин који није обавезан, па према томе ни ограничавајући. Илузију спонтаног и лаког грађења стиха нарочито потпомажу бројна прекорачења (enjambement), динамично измењивање дугих и кратких стихова те дугих и кратких строфа.

Нарочито ваља истаћи мајсторство којим Вучо извлачи тонске и сликовите ефекте из свог слободног и у односу на садржинске компоненте поеме изванредно функционалног стиха. Примера ради упућујемо на две строфе из последњег певања. У првој песник суморно, резигнирано али и са протестом пружа читаоцу општу слику човечанства свога доба:

Највећим делом света данас крекећу паре,
Уместо плодних њива дремају смрдљиве баре;
Највећим делом света данас су још једино сити
Хуље и паразити.

Прва три стиха адекватна су језичка форма која омогућује да њоме струји песниково мрачно расположење продуковано сазнањем беде коју доноси развој техничке цивилизације. У свету чијим највећим делом „крекећу паре" нема цветних њива, њих је прекрила жабокречина устајалог и лажног морала чије су последице нехумани и отуђени људски односи. Такво песимистичко сазнање и тмурно расположење изречени су тоном дубоке резигнације, и тај тон захтева привидну мирноћу и равномерност у свом језичком исказу и облику. Али песникова људска бунтовност, немирење са чињеницом мрачне и неправедне перспективе света, провалиће јеткошћу и оптужбом кроз привидну мирноћу трећег стиха, претвориће се у крик који морално жигоше носиоце „просперитета" савременог друштва – хуље и паразите, у четвртом стиху. Према томе, психолошки, идејно и естетски дубоко је оправдано што су три

потмуло мирна и равномерна стиха у овој строфи завршена четвртим, врло кратким, грчевитим по тону и расположењу, усијаним по температури. Графичка кривуља песниковог расположења расте преко ова четири стиха, функционално организована у строфу, од привидне мирноће преко резигнације до гнева и оптужбе, до револта и побуне.

И наредна строфа начином организације стихова, изнијансираном изменом тоналитета, сведочи о осетљивом и прецизном песничком рефлексу Александра Вуча. Она гласи:

Остали народ је песак,
О њему не воде бригу;
Ветар гони
Па се пита,
Па те пита
Ко те пита!

Метафора која „претвара" народ у песак амбивалентна је по свом значењу. Песак је свакако безначајност кад се посматра у односу на интегралне људске вредности; први стих на фини начин сугерира мисао да је „остали народ" (онај који није хуља нити паразит) не само сведен на безначајност, него да представља огромно мноштво људи, неизбројиво као песак. Ако бисмо испод та два, елиотовским језиком речено, нивоа значења тражили и трећи, онда би он свакако био у прецизној поруци да су класне супротности (или, модерније, економске разлике) савременог света заоштрене до апсурда. Постојање тог нивоа значања недвосмислено потврђују наредни стихови; пустињом беде у коју је уваљен „остали народ" дувају равнодушно и монотоно ветрови отуђености, у чијем се фијуку, дочараном ономатопејском организацијом стихова, губе вапаји угњетених.

Сличним поступком истраживања одлика осталих Вучових стихова и строфа, његове метрике и версификације у целини или у појединостима, само би се потврдиле основне ознаке које тај стих носи, – његова изванредна поетска функционалност, гипкост и усклађеност са садржинским интенцијама поеме.

У свом истраживању садржинских (идејних, психолошких, социјалних елемената поеме *Подвизи дружине „Пет петлића"* и њених формалних (језичких, стилских, композиционих, метричких) особености, ми смо затворили круг анализе која показује да се поема држи на темељима поетске заснованости, на консеквентном усклађивању и развијању свих конститутивних елемената, уједињених у кохерентан естетски резултат доследним песничким поступком.

III НАДРЕАЛИЗАМ У ВУЧОВОМ СТВАРАЛАШТВУ ЗА ДЕЦУ

При разматрању ставова критичке мисли према стваралаштву за децу Александра Вуча често се сусрећемо са тврдњама које, у блажем или одлучнијем виду, налазе везу између постулата надреалистичке теоријске мисли и поезије за децу овог песника. Додуше, један део критике одриче удео надреализма у песничком Вучовом поступку, а има и написа који то питање не дотичу[62]. Најлакше би, свакако, било оставити тај проблем нерешеним, или прибећи еклектичком усвајању свих оних мишљења која се у овом тренутку чине уверљивим. Одбацујући, међутим, одлучно еклектичност, ми ћемо покушати да оформимо свој став, без обзира на извесност да ни он неће, вероватно, докрајчити и сасвим разрешити ово питање.

Подсетимо се на почетку чињенице да је Вучова поема о дружини прошла кроз три фазе „живота". Најпре је она, како је показано, била у извесном смислу компромис између грађанске и слободне (самосвојне, нове, оригиналне) песничке творевине, да би затим, као књига, угледала свет са прозним уделом Душана Матића. Њен коначни, данашњи облик који је песник фиксирао послужио нам је за претходну анализу поеме. Из самог поступка спроведене анализе имплицитно се намеће закључак да ирационалности није придаван особит значај, мада је било речи о стваралачкој спонтаности и интуитивно постигнутим поетским резултатима. То ипак не значи да рационалистичка усклађеност није саставна компонента Вучовог стваралачког проседеа, али кад је реч о делу које смо издвојили као највишу вредност она није оптеретила коначан естетски ефекат; напротив, она се налази у пуном складу са спонтано оствареним резултатима, прожима их и учествује у њиховом доживљајном дејству.

---

62 Првој групи ставова припадају написи Младена Хорвата, Ива Фрелића, Елија Финција (*Књига из истинске дечје поезије.* – Зета, V, 43, Подгорица 1934, 3), Владимира Буњца (*Вучо, дечји песник.* – Књижевне новине 19. V 1957, нова серија, стр. 4), Милоја Чиплића (*Нови дух дечије поезије.* – Ваљци, I, 3-4, Никшић 1933,178-181, Марка Ристића (*О модерној дечјој поезији.* – Данас, I, 3, Београд, 1934, 366-372), Хусеина Тахмишчића, Борислава Павића (*О дечјој поезији*, предговор антологији *Врт детињства*, Сарајево 1960), Боре Ђосића (*Дечја поезија данас*, предговор у антологији *Дечја поезија српска*, Нови Сад – Београд, 1965). Критичке написе који негирају надреалистичко порекло и природу Вучове дечје поезије чине текстови Слободана Ж. Марковића, Ристе Трифковића (*Пред књигом критика литературе за децу.* – Израз, 1961, V, 10, 355-360) и Ивана Чоловића (*Пура-Моца, Пет петлића и Пепо Крста.* – Политика, 7. II 1960, 17), а то питање уопште не додирују искази Симе Цуцића, Жике Богдановића (*Александар Вучо: Сан и јава храброг Коче.* – Борба, 14 V 1957, 5) , Синише Пауновића *Александар Вучо: Сан и јава храброг Коче.* - ЛМС 1957, CXXXIII, књ. 380, 266-267), Милована Данојлића (*Дечје поеме Александра Вуча*, предговор у књизи: *Александар Вучо – Пет петлића, Сан и јава храброг Коче*, Београд 1965), Бранка Пеића (*Александар Вучо: Сан и јава храброг Коче.* – Израз 1957, I, 7-8, 127-129) и Тода Чолака (*Језик песме за децу.* – Одјек, XVIII, 4, Сарајево 1965, 10).

Пошто је, дакле, било речи о првобитном и данашњем облику ове поеме, размотримо сада њену другу варијанту, остварену као коауторско дело. Можда ћемо на тај начин, с обзиром на то да у надреалистичку подлогу и карактер Матићевог текста досад уопште није била изражена сумња (напротив!), лакше допрети до односа који Вучова поезија твори према надреалистичким теоријским принципима.

Већ прва слика коју гради Матићев предговор, смишљено назван *Предговор за децу*, уверава нас у постојање дубоког стваралачког дослуха на чијој је основи реализована сарадња у коауторској књизи из 1933. године. Матић пише:

> „Птица, коју је фотограф обећао толико пута детету да не плаче и да мирује пред црним, раскреченим фотографским апаратом, није никад долетела. Само је долетело једно црно-сиво парче хартије, над којим су се одрасли у кући смејали и тресли као претоварена кола с намештајјем чији коњи јуре. И подврискивали су: 'Пљунути Пега'. – То је била само његова фотографија".

Погледајмо какве се могућности крију у дешифровању порука ове симболичке слике, без намере да све те поруке овде откријемо.

Одрасли су исмејали дечаково очекивање птице коју су му сами обећали. Уместо ње једна ружна направа понудила му је мртво парче хартије са пегом која би требало да га представља. (Не треба изгубити из вида ни умртвљавање имена које носи једно радознало биће – Пêга – безличном и апстрактном, уосталом и ружном, речју пега, умртвљавање које је последица приказаног надмоћног и исмејачког става одраслих према детету на Матићевој слици). Дечак се опире одраслима: он је *поштено* очекивао обећану птицу; он *верује* задатој речи. Смејући му се, одрасли вређају његов понос, његово поштење и поверење. Они су зато *ружни*, ружан је звук њиховог смеха као звук претоварених кола. Дечак је *понижен*: ако је мртва хартија „пљунути Пега", он закључује да је вероватно и сам „пљунута пљувачка". У овом безнадежном стању он разматра и шире свој положај: пошто је само „пљунута пљувачка", дакле потпуна безначајност, чак и мање од тога – нешто чега се треба отарасити као од испљувка, није онда чудо што су га одувек „шамарали свакога часа, и газили, и заборављали, и остављали самог" и зашто су се „драли". У детету се јављају клице свести, оно се опире апсурдном положају у коме је опкољено одраслима. Оно се, дакле, *буни*. Оно се *етички ограђује* од монструозних створења око себе. Оно то исказује наивним, дечјим уздахом: „Ох колико су *смешни*, намргођени, осорни и *неразумљиви* ти одрасли људи" (подвукао М. П.). Њихова љубав, и кад покуша да се испољи, лажна је, јер се пружа преко лицемерних руку; руке су лицемерне, јер пре но што пруже љубав, бију. Како може да туче онај који тврди да воли? *Дете не разуме свет одраслих* (који се и не труди да буде разумљив), питања која га муче претешка су. Зато оно

резигнирано каже: „Зашто није долетела птица колибри, или бар врабац, птица коју је обећао фотограф."

Подцртали смо речи у овом пасусу које формулишу примарна, непосредна значења Матићевог текста, и које садрже у потпуности све битне елементе Вучове поетске визије два реална света – дечјег и оног који припада одраслима. Међутим, уводна слика у предговору представља сложен уметнички симбол чија се комплексност не исцрпљује постојањем једног (примарног) значењског слоја. Видели смо да није било тешко концептуално формулисати непосредне поруке садржане у Матићевој слици, пошто оне ефектно резултирају (чак се намећу) из унутрашње схваћене драматичне ситуације у којој се нашао дечак окружен одраслима. Нешто дубљи значењски ниво од претходних порука у „Предговору за децу" додирују алегоријска фама о обећаној птици која неће доћи, и сугестивна чињеница која снажно извире из драмски постављене ситуације да је граница између света деце и света одраслих врло оштра и чак трагична – то је неразумевање[63]. Птица је дечаку потребна због неодгонетнуте тајанствености коју у себи носи: она лети, лепа је, неухватљива, живахна, загонетна. Колико се она разликује од мртве и раскречене фотографске направе, која, уместо дивне птице, пружа де-

---

[63] У причи Десанке Максимовић *Пролећна киша* (збирка *Расйеване йриче*, Београд 1938) наилазимо на значајне мисли песникиње које попримају вредност њених теоријских погледа и схватања законитости у стваралаштву за децу уопште.

Ако велики наиђу на ову йричу, молим их да је не чишшају, јер је йисана само за децу. Кад деца не смеју чишшаши оно шшо је йисано за сшарије, онда ни они нека се не мешају у дечје йриче. Уосшалом ако их и йрочишшају неће разумешши: йонеки дога̄ђаји се збивају само за малишане, йонеке личносши мого̄ само они да виде и йонеке речи само они да чују и разумеју. Осим шога̄ велики су чесшо досадни због̄ своје йрешеране бриге за децу, йа би йочели, кад йрочишшају ову йричу, да се йлаше да Боба, њен мали јунак, није озебао, йочели би да се љуше на њега̄ шшо није йрво узео кишобран йа онда изашао на йљусак.

Десанка Максимовић запажа проблем непостојања аутономије дечјег света у тадашњој литератури. Не само што је у овом наводу експлициран њен теоријски став о потреби за респектовањем дечјег света, захтев да се поштују његове особености, него и практична настојања песникиње – саме приче, аутономизују и ослобађају дечји свет проглашавајући га суштом истином. (У уводним речима за Бајку о Кратковечној пише да се бајке „не измишљају, оне се збивају око нас, само их треба умети читати из живота". Песникиња уверава младог читаоца преко девојчице-илустратора књиге да је „бајку о Кратковечној не само наслутила у природи", него да ју је „видела својим очима ходајући покрај реке одакле су се дигли бели ројеви водених цветова"). Колико је свет деце одвојен од света одраслих показује трећа реченица у првом наводу. Граница та два света је, и по Десанки Максимовић, неразумевање. Најважније, чини се, запажање песникиње ипак је указивање на различитост уметничке и објективне истине, због чијег је непознавања настајало подражавалачко и нормативно схватање и третирање дечје књижевности. Тим разликовањем две истине песникиња је дотакла онтолошки проблем дечје литературе и дала му свој важан допринос.

О неразумевању као најчешћој компоненти односа између одраслих и деце Казимјеж Брандис пише: „Дакле, стварно, шта хоће одрасли? Да ли су доследни? Замислимо се само. Купују деци књиге о Баба-Роги, а касније траже од њих картузијанске сазнајне методе" (*Дечак и изгубљена лоша*, Израз, 1965, IX, 5, 451).

чаку парче папира са мрљом! Нема сумње, птица је симбол маште[64], те вечите птице уметности, нарочито у делима за којима деца жуде. Сем естетског значаја који има машта у дечјем уметничком доживљају, Матић у алегорији о птици-машти истиче и њен компензаторски значај: исмејан и увређен дечак, одгурнут од одраслих, после претрпљеног бола вратиће се мислима о птици која није дошла. Он је тако побегао на *једини могућни начин* од ружне и неморалне околине. Као симбол времена у коме малишани жуде за бајкама али уместо њих добијају механички одражене и до апстрактности безличне, па још и ружне, серијски израђене сенке свога зачуђеног и комплексног бића, показује се и фотографски апарат; реч је о технички устројеној цивилизацији која осиромашује богатство људске личности, која замењује неке драгоцене човекове активности механичким справама. Птица се, дакле, може узети и у значењу маштовите бајке чија ће лепота деци увек бити потребна и неопходна, а фотографски апарат као њена супротност, као беживотан творац механичких производа који треба да у дечјем доживљају света и уметности замене вековно чаровито дејство бајки.

Што се тиче границе између два света, назване неразумевање (то неразумевање не само што дефинише мали Пега, него оно и извире из његове ситуације), Матић тим ставом пружа могућности за установљење изванредно плодотворних теоријских импликација садржаних у тексту предговора. Ми смо већ говорили о издашној вредности Вучовог стваралачког поимања и третирања детињства, које се огледа у томе што он овом драгоценом феномену прилази са унутрашње стране, одбацујући празно одушевљење његовим шареним и спољним атрибутима. Тиме он остварује присан контакт са изворно чистим дечјим светом у једном тренутку историје, не комуницира са њим преко устаљене и схематичне представе о детињству која на тај свет гледа као на мртав и празан објект погодан за испуњавање вануметничким нормативима. Исто као Вучо, и Матић прихвата специфичну логику детињства, јер само на тај начин може да избегне фалсификовану слику о њему, и из њене перспективе свет одраслих поприма комичне, неморалне, ружне, свирепе карактеристике.

Развијајући даље мисао о компензаторском дејству старих прича „без краја и конца", Душан Матић каже да у њима „сви клинци додирују своју срећу". Затим да се у њима „дешавају чудне ствари", нека посебна истина која је истинитија од свих осталих (животних). „Толико клинци живе у чаробном и чудесном", пише Матић. „Склапају очи и мисле да ће се одистински наћи у овој чаробној земљи, о којој причају те приче и бајке, кад поново отворе очи. И тешко бабама ако погреше једну

---

[64] Да је птица симбол маште, а ова опет, по Матићу, битна ознака и синоним слободе стварања, сведочи његова позната мисао: „Такозвана птица МА-шта, која лети око МА-чега, спава на МА-чему, претвара се у МА-шта" (*У размеђу замрзлости*, 1928-1931).

реч!". Заиста, тешко бабама, јер су тиме повредиле највећу истину која постоји за децу, истину о птици-машти и њеном чудесном свету, једином правом и лепом[65]. Дечак Иван у предговору-причи заборавља сва своја горка искуства са одраслима само зато што они умеју дивно да причају. Он мисли: „Кад би тако непрестано причали и кад бих ја могао да живим у тој земљи!".

Дакле, дечаци траже у причама истину која је већа и лепша од постојеће, свакодневне. Деца, по Матићу, боље осећају и вредност и различитост уметничке истине од животне, емпиријске. Јер, одрасли се тој истини смеју (са свога прагматистичког становишта); тиме је проглашују лажном, а лажан је заправо њихов свет јер је ружан, јер је лицемеран, јер је суров[66]. Својим грубим и утилитарним поступцима одрасли уче децу „да постоји велика раздаљина између чаробне земље где Пепељуга носи златне ципеле, где се шетају царевићи и лабуд-девојке, где је све дивно и лепо, и суморне куће где клинац Иван проводи дан", каже Душан Матић. Пошто је истина у причи боља од истине одраслих (јер никога не вређа), лепша од постојеће, хуманија (чини људе срећним за сва времена), демократскија (људи из народа постају равни царевима), онда је она *једина и права истина*, а свет одраслих је лаж и привид. Таква истина може се пронаћи у стваралачком дослуху праве уметности и детињства како га схватају Вучо и Матић.

Одрасли су учинили да су деца срећна у причи али не и у животу. Они стално понављају, међутим, да су деца и у животу срећна, али то је лаж. Они су комплетно разорили детињство; не поштују његове

---

65 Савремени пољски есејист и писац Казимјеж Брандис пише: „Деца читају бајке и схватају да велики проценат тајни света треба објашњавати чаролијама" (*Дечак и изгубљена лопта*, 451). Још важнијим сматрамо изванредно прецизно запажање Анри Бергсона: „Постоји, дакле, логика маште, која није исто што и логика разума, која јој је понекад чак и опречна, а с којом ипак филозофија мора рачунати не само ради проучавања смијешнога, већ и ради других истраживања исте врсте" (*О смијеху*, Сарајево 1958, стр. 28).

66 Међутим, дете не воли бајку само зато што је у њој све лепо и дивно, док је у животу ружно. Основа те тезе је психоаналитичког порекла, а сама теза сужава комплексност дечјег естетског доживљаја. Разлог за дечју љубав према уметности која је детету доступна на другој је, важнијој, страни. У бајци је догађај уметнички организован, постоји јединствена радња, идеја је целовита и постепено се гради и заокружује, личности су хармоничне и доследне целине. Живот је, по детету, хаос, неразумљив збир догађаја без уочљиве међусобне везе, нешто што се не може схватити. Дете и кад трпи од живота не повлачи се у бајку као у идеално прибежиште, оно баш трпи живот као нужност, и не прихвата бајку, само и увек, као замену за живот, него као лепоту по себи. Бајку једнако воле и богата и сиромашна деца. Без ње су, заправо, сва деца једнако осиромашена. У крајњој инстанцији, дакле, деца воле бајку (причу, песму) због тога што она пружа уметнички доживљај, што задовољава потребу за естетским уживањем, које није никаква привилегија одраслих. И деци је потребна поетска надградња збиље, суштинска истина о животу и свету. Иако се сматра да су интелектуалне и душевне снаге детета у елементарном стању, деца нису лишена стваралачких потреба и моћи. И те потребе и те моћи, будући да су *in statu nascendi*, велике су, неисцрпне и неограничене, животним искуством и уметничким захтевима још увек неспутане.

истине; располутили су га на милионе гладне и стотине сите али празне деце. Свој свет прогласили су јединoм вредношћу, а видели смо да је она лажног сјаја. Деца не знају шта је то економска неједнакост, али виде трагичност свеопште људске неједнакости.

Порука која се намеће из предговора једноставна је: деци треба дати уметност која ће им пружити истину о њиховом времену и детињству, у њему. Деци треба рећи где су праве вредности и где су лажи и пороци. Делима за децу потребна је чудесна птица машта. На тај начин Матић је не само формулисао поетику Александра Вуча, он је продро до праве логике уметности за децу, схватајући њену природу уопште, и обавезе која она има у једној историјској епохи посебно.

Не може се рећи да нема у овом предговору идеја које су блиске надреалистима. То је, на пример, већ поменута мисао да је за децу срећнији живот у причама и бајкама него онај свакодневни; та мисао развија се код Матића под сенком психоаналитичке теорије о компензаторском дејству уметности. Затим, тврдња да „право детињство, које хоће да угуше, пробија кроз камење претњи, тешке шамаре, грдње, школске лажи, псовке, беду и богатство" као што трава „пробија кроз плочнике и камење калдрме". Најзад, ту је и сазнање о реалном постојању и истинитости дечјих снова. Снови су чак истинитији од бајке или приче, јер свет о коме баке говоре нико није видео, а сва деца видела су своје снове. Међутим, ако су ове побројане идеје надреалистички обојене, то не значи да су и надреалистичког порекла. Још је народни стваралац добро знао истинитост дечјих снова, и испредао је бајке према моделу и дечјих и својих снова. И жеље тога ствараоца пробијале су кроз окове ропства као што детињство пробија „кроз камење претњи". Најзад, ни снага народних јунака није грађена према мери животне, него према мери уметничке истине, па је зато и могла да враћа увреде поробљивачу као што бајка пружа деци илузију лепоте и среће наместо ружне стварности. Ми ћемо се касније још детаљније задржати на разматрању баш ових елемената Вучове поезије који су означени као надреалистички, да би се показало како их је надреализам не открио него само подигао на принцип универзалне важности, претерујући у идентификацији сна као стваралачког процеса, подређујући естетске захтеве моралним и политичким циљевима. Али Вучо и Матић не носе својим текстовима за децу грехове и екстремне ставове надреализма; њихове стваралачке позиције слажу се до извесне мере са доктрином којој су по свом идејном убеђењу припадали, али у коначном ефекту не равнају се према постулатима те доктрине него према бићу уметности као носиоцу највише истине.

Уводни текст Душана Матића није никаква неразумљива и мутна надреалистичка декларација, како тврди Слободан Ж. Марковић. Та есеј-прича, на самој граници између дискурзивног и интуитивног израза, на двострук начин – преко уметничких слика и симбола, те теоријским

формулацијама – дефинише остварене резултате једне нове поезије, износи карактеристике модерне поетике детињства, бори се за принципе који би стваралачки прилазили једном феномену аутентичних вредности и идеалних поетских могућности. Чак и више од тога: Матић и Вучо крећу се око универзалних принципа поетског стваралаштва за децу, верују да је детињство у себи слободан свет, прилазе му са унутрашње стране и поштују његову логику. Сем тога, оба ова ствараоца поуздано предвиђају време које ће доћи, антиципирају координате песничког стварања које ће сменити њихово настављајући путем што су га они створили. О томе ће, кад је реч о Вучовој поезији, бити говора у последњем поглављу, а овде нека буде показано на Матићевом тексту, и то на оном одломку који би традиционална критика посигурно сматрала еклатантним доказом ирационалистичког егзибиционизма.

„Маказе цртају. Књиге без слика су досадне, каже Алиса из Чаробне земље. Књиге са сликама могу бар да се гледају. У Русији су све књиге за децу са сликама. Кад сто пута погледате слике и досаде вам, пустите маказе нека их обрсте. Маказе су брже од кенгура: Одсеците чичи бркове и залепите их на фуруну. Одсеците девојци ножице и прилепите их на врата. Зашто би врата увек била отворена или затворена, нека пођу. Одсеците гавране са снега и прилепите их на луфтбалон. Ту бар нису злослутни пророци. Изрежите гуску која лети и стрпајте је сестри Ананији у руке. Одмах ће показати своју тајну мисао. – Тако се добија лепак-слика. Слика-прилика, слика-осећање. Тако се добија из непомичних слика-гробница, жива слика, живот слика. Тако се спајају растављене заувек слике и добијају се слике какве ви хоћете: *слике-жеље*".

То није само објашњење технике којом су настали Матићеви колажи; кад би тако било, ове луцидне идеје не би надмашивале интересантност и бизарност тих колажа, исцрпљивале би се као и њихов пролазни значај. Као што је Бергсон супротстављао динамичност и животворност стваралачке интуиције статичној и механичкој схематичности интелигенције, тако и Матић обезвређује мртвило традиционалних уметничких средстава и логичку мотивисаност псеудопоетских ситуација и догађаја, величајући сликовитост и осећајност ослобођене дечје маште и спонтаних дечјих жеља. Не тврдимо да у тренутку кад су се јавиле ове идеје нису деловале распуштено и нереално, али време је потврдило њихов антиципаторски значај и делотворност. Ако их у потпуности није реализовала литература, не значи да се трагови и естетски ефекти тих идеја не садрже у Вучовој и модерној поезији (Душан Радовић). Ако су превазилазиле могућности поетског израза, на тлу телевизије као специфичног изражајног медијума, уродиле су богатим плодом. Две најбоље емисије за децу остварене на телевизијском екрану код нас – „На слово, на слово" и „Хиљаду зашто" – издашно су се послужиле Матићевом техником анимирања света ствари, тако важног у дечјем доживљају света уопште. Матићеве идеје као препоруке за реализовање стваралач-

ког ефекта делују попут убеђења правоверног бергсоновца: коначни смисао употребљених уметничких средстава – а у њих спадају не само речи, него и маказе, и цртежи, и све постојеће ствари – исцрпљује се преношењем интуитивних ефеката. Уметност камере – телевизијске и филмске – уверава нас да је овај мислилац био у праву.

Тако су стваралачки дослух и видовитост оба аутора књиге из историјске 1933. године доказани. Плодотворно окренути централним питањима живота и уметности свога доба, они су гледали у будућност предвиђајући оно што ће доћи. Они су и сами стварали према програму те будућности, допринели су својим уделом да баш предвиђено време дође; један на уметничком, други на теоријском плану. Манифест нове уметности прихваћен је тек кад се његови принципи отелотворе у конкретном делу; или ваља рећи да је за дух и будућност једне уметности најбоље кад њена свест и самосвест иду руку под руку. Елементи надреалистичког програма налазе се у Вучовој уметности за децу и Матићевој теорији те уметности, али су они стваралачки превладани; уметничка истина већа је од сваке програмске истине.

Својим *Предговором за децу* Душан Матић је боље и тачније од Марка Ристића схватио и формулисао принципе модерне поезије детињства. Он је надмашио и све доцније интерпретаторе Вучове поезије. Међутим, његови прозни умеци као међуткиво поеме нису остварили самосталан и трајни значај. Њима недостаје неколико битних особина да би били проглашени трајном уметничком вредношћу. Они су настали поводом целовитог и у себи завршеног уметничког дела коме нису потребни допунски коментари. Они су демонстрација једне вештине, па и као такви не могу бити изједначени са стваралачким поступком. За њих се може рећи да су потпуно у власти једног програма који је тежио револуционисању читавог живота и свеукупне уметности у одређеном историјском тренутку; недовољност и пролазна судбина тога програма одразили су се и на њима. По нашем убеђењу, дакле, надреализам је имао удела само у овим текстовима, који су буквална демонстрација његовог теоријски конципираног стваралачког проседеа.

Размотримо сада какав је однос између надреализма и Вучове поезије. Када се сумирају претпоставке за чију се ваљаност залажу присталице става да је Вучово дело конкретизација постулата надреалистичке доктрине, добијају се следећи закључци. На моралном и социјалном плану Вучова поезија значи рушење догми и норми грађанског друштвеног поретка; међутим, она је и афирмација изворних и правних хуманистичких вредности. На естетском плану она разара лажне вредности и бесплодну артифицијелност официјелне псеудопоезије стављене у службу вануметничких циљева; али она је истовремено и ослобађање уметничког израза нове поезије (садржинско: увођењем свакодневне животне проблематике и уличне деце у уметност, идејном оријентацијом; и формално: језиком, стихом, ритмом, фигуративношћу, компози-

цијом). На плану односа хумора и поезије она доказује надреалистичку тезу да је хумор „позитиван услов поезије"; међутим, хумор је иманентан сваком стваралачком поступку у уметности за децу. На теоријском плану књижевности за децу ирационализам ослобађа поетски израз; али унутрашња ослобођеност дечјег света у Вучовој поезији јесте естетски резултат проистекао не из програмске оријентације песника него из дефинитивног облика његовог дела. У укупном утиску, дакле, Вучова поезија носи два основна принципа: руши постојеће животне и естетске каноне и конституише истовремено властите и оригиналне. То су два вечна принципа праве уметности. Пошто је уметност универзалнија од свих посебно постављених и у себи ограничених програмских циљева и начела, то Вучово дело природно садржи и елементе једне доктрине, у овом случају надреалистичке, али их оно истовремено естетски осмишљава, дакле превладава. У том превладавању својих полазишта, у њиховој универзализацији, и огледа се трајност уметности Вучове поезије за децу.

Ако је рушилачки карактер Вучове поезије и био у извесној сагласности са идејном основом надреализма, њен градитељски значај превазилазио је ту основу пошто надреалисти, док нису прешли на стваралачке позиције марксизма, нису имали чисту и прецизно разрађену концепцију о човековој ослобођености како у погледу његовог друштвеног, тако (можда још и више) и у погледу његовог стваралачког бића. Рушење (свега) старог (и постојећег) и грађење новог два су интегрална принципа које свака комплетна поезија мора остварити, и ако се та два захтева у Вучовој поезији поклапају са доктрином надреализма (нарочито први), то још не значи да сву заслугу за њихово постојање треба тој доктрини приписати. Вучово дело стварано је према програму саме уметности, а како тај програм не постоји као метафизичка датост, то значи да га је оно морало само собом не само стварати, него и стваралачки доказивати.

Чини се, према томе, да је Хусеин Тахмишчић преценио утицај који је надреализам имао на Вучову поезију за децу. Тај наш утисак појачава се касније, кад Тахмишчић успоставља везу између народних умотворина и Вучових дела. Народно стваралаштво, пуно сна и језичких радикалних песничких метафора, ван сваких је оквира надреалистичке доктрине, па ипак твори, како и сâм Тахмишчић каже, исти значајни уметнички ефекат као и Вучов поетски израз. Верујемо да није надреализам, као што није ни Фројд нити психоанализа, открио Вучу поетске могућности феномена детињства; а и ако јесте, то нимало не доприноси разјашњењу тајне његове уметности. Уосталом, када би тако било, сви надреалистички песници писали би првенствено поезију за децу. Ако је реалност дечјег сна битна чињеница Вучове поезије, неважно је што су самом сну надреалисти посвећивали толику пажњу, јер сан је у центру пажње и традиционалне књижевности за децу; сетимо се само Андерсена или

бајки из *Хиљаду и једне ноћи*. (Какав је тек сан код Достојевског, који ипак није надреалист!). Свакако, поетске могућности сна јесу онај фактор који је својом примамљивошћу и искушењима деловао особито на надреалисте; сем тога, дечји снови у Вучовим песмама подударају се, као хтења, са револуционарним сновима надреалиста. Али сви ти, и други још, елементи заједнички надреализму уопште и Вучовој поезији не доказују да вредност те поезије зависи од програмских начела песничке групе којој је и Вучо припадао. Они евентуално могу послужити за установљење порекла песникових стваралачких подстицаја и преокупација, али је са̂мо биће његове поезије превладало сва своја изворишта (и социјална, и морална), међу којима је и надреалистичка школа са својим програмом.

Тахмишчићева мисао по којој је „реалност сна ушла... равноправно у реалности надреалистичке *надстварности* " не уочава чињеницу да је „реалност сна" ушла равноправно у област реалности за коју се интересује стваралаштво још посредством народних умотворина, дакле пре надреалиста. Нису се надреалисти изборили за то да сан (па ни хумор, хуманизам, слобода) за поезију буде посебна и драгоцена реалност, мада су тај захтев у свом програму нарочито истицали, јер је то већ била учинила народна уметност, а у ширем смислу и свеколика поезија.

Ако је, дакле, сан или, шире, сновиђење, давнашње откриће и привилегија поезије (и уметности уопште), онда се надреализму не могу приписати све заслуге за увођење те животне манифестације у поезију[67]. Оно што се може уписати у заслугу надреализму, тачније Вучовој поезији за децу, јесте што је проценио и продубио драгоцене поетске могућности сна, али не и да их је открио; а затим, то је сан и маштање које настаје на тлу одређене друштвеноисторијске стварности, дакле могућно је препознавање једне одређене историјске епохе у фантастичном свету Вучових малих јунака. Међутим, вредност Вучове поезије не исцрпљује се само тим препознавањем; напротив, сем чврсте везе коју та поезија твори са стварношћу свога доба, у њој су још и везе са дечјим сновима и жељама уопште, дакле са трајним, рекли бисмо метафизичким, карактеристикама феномена детињства. И то је оно што поезији Александра Вуча прибавља трајни значај и непресушну вредност. На тај начин песник није остао заробљен границама тежњи и хтења своје епохе, он их је надмашио универзалношћу своје поетске поруке и свога поетског открића.

---

67 Истине ради ваља истаћи да ни сам Тахмишчић није радикално „прилепио" интенције, и нарочито, вредности Вучових поема за надреализам. Његове су претпоставке о вези између једног програма и једне поезије, неоспорно, тачне у основи, али их треба до извесне мере релативизовати. Тако он на једном месту сам преовлађује искључивост својих тврдњи; говорећи да „дечји цртеж" постаје у машти и сновима „за дете најстварнија стварност", он каже: „Ова *надстварност*, и њено понављање с колена на колено, најиманентнија је особина певања и мишљења за децу"(*Коцка је већ бачена*, 414).

Треба још рећи да је према уверењу психоанализе подсвест богато складиште потиснутих и неафирмисаних човекових импулса, који у свом гомилању и нарастању у фрустрационим околностима доводе до патолошких манифестација у понашању јединке. Подсвест Вучових јунака, уколико постоји, очишћена је међутим и од најбезначајнијих симптома таквог понашања. И свест и подсвест тих јунака испуњене су уравнотеженошћу и здрављем (да се послужимо медицинским терминима), и једина казна коју они намењују неправедним представницима света одраслих јесте да их прогута „риба кит"; жеља колико дечји наивна и неостварљива, толико исто безопасна и у крајњој линији нормална и хумана; у сваком случају врло праведна.

Да закључимо: кад се говори о односу надреализма и Вучовог стваралаштва за децу, важнија него успостављање везе између појединих структурних елемената ове поезије и надреалистичке концепције чини нам се чињеница да је песник превладао, у естетском смислу речи, сва своја полазишта, да их је поетски осмислио. Тако се утврђивање релације на линији надреализам – Вучова поезија показује важним само у оквиру разматрања генезе Вучовог дела, а неважним у одгонетању тајне бића ове поезије. Вредност уметничког дела није у концепцијама које му претходе, него у њему самом, у дефинитивном и коначном облику у коме оно постоји.

(*Књижевна историја*, Београд, 1969, I, 4, стр. 823-864.)

II

Оцењујући значај поезије за децу Александра Вуча књижевна критика је, изузимајући неадекватна мерила и погрешна предвиђања у рецензијама Младена Хорвата, Ива Фрелића и Симе Цуцића, испољила пуну једнодушност у одређивању места те поезије у историјским просторима наше књижевности за децу. Ако би се критичка мисао излагала хронолошки, видело би се да је током времена та поезија само добијала у свом значају и вредности. Мада се међутим Вучо постепено указивао као стваралац који после великог Змаја највише заслужује епитет револуционарног и комплетног песника, то још увек не значи да је његово место у развоју књижевности за децу прецизније и студиозније дефинисано. Додуше, у неколико најзначајнијих и аналитички чвршће заснованим написима уложени су напори да се назначе релације Вучове поезије према Змајевој, или према народном стваралаштву, или чак према модерној послератној поезији за децу, али се о довољности и дефинитивнијим резултатима тих напора не може говорити. Потпуно су остала по страни питања односа између Вуча и Десанке Максимовић на пример, као два стваралаца савременика, и разматрање природе веза и утицаја Вучове поезије на најновију послератну.

Због тога се мора имати на уму не само низ тешкоћа које стоје пред покушајем да се на питање постављено у наслову овог поглавља одговори, него и хипотетички карактер судова до којих ћемо доћи. О нашим значајнијим стваралаоцима за децу, изузимајући Тахмишчићеву студију о Змају и његове критичке и есејистичке написе посвећене појединим крупним проблемима и песничким личностима, још увек нема озбиљних радова, монографија, студија, или бар комплетнијих есеја. Критичка мисија дугује своју пажњу таквим великанима какви су Ивана Брлић-Мажуранић, Мато Ловрак, Десанка Максимовић, Бранко Ћопић – чија дела свакако спадају у класичне вредности наше литературе за децу. У таквој ситуацији одређивати место поезије Александра Вуча у књижевној историји, открити везе те поезије са традицијом и њена зрачења на потоње стваралаштво, те бити свестан укупности њеног значаја и њених вредности, – представља веома тежак, да не тврдимо скоро немогућ задатак.

Одређујући се према традицији нашег народног песништва и усменог поетског израза уопште, Александар Вучо делује као стваралац који је у најприснијем дослуху са логиком језичког развитка. Издашне поетске могућности нашег језика у његовој поезији остварили су свој максимални поетски ефекат. Гледан у целини, језик Вучове поезије носи све оне карактеристике које је у њему пронашао Хусеин Тахмишчић. Не надовезујући се на језик усмене традиције својим спољашњим обележјима, не усвајајући и његову милозвучност и рустикални штимунг као реквизите већ превазиђене романтичарске поезије, Вучов језик наставља се на претходни својим унутрашњим својствима и особеностима, користи његову потенцијалну многозначност и преливе бремените хумором и сликовитошћу. То није једносмеран и једнодимензионалан језик, већ језик парадокса како би рекао Клинт Брукс. Поезија за децу у времену које претходи Александру Вучу деловала је својим закаснелим језичким арсеналом као псеудоромантичарска; оптерећена преживелим звуком и значењем, пуна лажне сеоске идиличности и непотребно јарких боја, официјелна поезија није могла да успостави комуникацију са језичким слухом једне патријархално већ разбијене средине. На тај начин она је одрицала могућност певања за децу на језику који је носио елементе урбанизованог и индустријализованог менталитета читалаца. Језик уопште, па према томе и језик писане речи, у тридесетим годинама овог века није више био распеван и епски широк у својим токовима. Он се згуснуо и стврднуо, постао економичнији и прецизнији у говорној употреби. Вучова поезија, пак, показује да он тим својим изменама није ништа изгубио од поетских могућности, већ да је само захтевао другачији поетски израз који би био у складу са његовом урбаном конституцијом и устројством.

Најкраће речено, својим поетским изразом песник је следио логику језичког развитка; њему није било тешко да ствара на модерном градском језику јер је, како је већ примећено, по природи свог песничког бића градски песник.Одбацујући све што је звучало несавремено и демодирано у поезији за децу, читав арсенал окамењених појмова, исказа, песничких фигура и језичких обрта, он је ослобађао језик поезије окова у које га је рутински и застарели израз углављивао, и на тај начин (у другом времену и на другом месту) вршио ону историјску мисију коју су својевремено великани нашег романтизма остварили на плану освајања живог народног језика за поезију.

Везе Вучове поезије са народним стваралаштвом не исцрпљују се, међутим, само чињеницом да песников израз почива на живом и динамичном језику свога времена. Вучова поезија носи у свом бићу неке елементе за које бисмо могли рећи да су, кад је реч о стваралаштву за децу, непролазне вредности и значаја. То су чиста морална осећања: правдољубивост, човекољубље, и читав низ осталих етичких вредности о којима је већ говорено. Ту је затим смисао за афирмацију животних

лепота, и естетско превладавање трагичности људског постојања. Сви ови елементи представљају додирне тачке између Вучовог и народног стваралаштва; одржавање и континуирано развијање тих елемената испит је за трајну вредност сваке поезије, и тај испит Вучово дело успешно је издржало.

Међу компоненте које повезују класичну књижевност за децу и Вучову поезију могу се убројати песниково схватање детињства као изворно чисте животне вредности, а нарочито маштање као драгоцена особина и чаролија малог света. Маштање, снови и игра као стваралачки процеси примерени моћима деце постоје једнаким интензитетом и у класичној и у модерној литератури за децу. Те манифестације дечјих духовних и душевних снага не само што освајају животну реалност за дечји свет, оне истовремено и граде посебну реалност феномена детињства. Вучова дела за децу, ма колико наизглед делују оригинално и ново, представљају у ствари модерне бајке писане за модерног (градског) читаоца.

Кад је реч о односу између Вучове поезије и традиције, свакако да посебно место заузима, сем релације коју ова поезија успоставља према народном стваралаштву и класичном наслеђу светске литературе за децу, и питање везе нашег песника са Змајевим делом. Гледано у глобалу, чини се да је Ристо Трифковић тачно оценио могућности за установљење додирних тачака између Змајеве и Вучове поезије, исто тако и основне разлике између два песника. У уводним напоменама ми смо, међутим, истакли тврдњу да Вучова поезија ипак значи у извесном смислу и радикалан прекид са змајевским певањем и мишљењем за децу. Покушаћемо сада да ту тезу докажемо.

Резимирајући своје схватање и одређење Замајеве поезије за децу, Хусеин Тахмишчић каже: „У часу када се сав окренуо према свету деце да би одолео очајању и удовољио новим искушењима, он (Змај, М. П.) није изашао на мала врата из великог света одраслих, он се с њим никада није развенчао, већ је у његово име ограничио свет деце и створио свој песнички свет за њега"[68]. Овде је веома тачно истакнута једна од основних карактеристика Змајевог стваралаштва. Уједињујући у својој песничкој личности више разнородних елемената већ према потребама и захтевима историјског тренутка (просветитељске, социјалне, хуманистичке, моралне, сазнајне намере, на пример), Змај је увек на неки начин водио рачуна о ефекту својих песама, или, како би се то данас рекло, о видљивости песничке поруке. Његова песма, у целини гледана, интегрални је носилац идеја песниковог доба, и она те идеје без зазора исказује. На Змаја се не би могло применити хегеловско схватање по коме уметност мора имати циљ у самој себи, јер је овај песник

---

[68] Хусеин Тахмишчић: *У лепом кругу*, 137.

веровао у активистичку улогу поезије употребљавајући је као средство за формирање позитивних вредности у човеку. Змај је искрено веровао у могућност човековог напретка, па је и његова поезија исто тако искрен израз тога уверења. Истичући ову карактеристику његове поезије, долазимо до сазнања да је детињство у тој поезији грађено по моделу идеалног и идеализованог детињства, у крајњој линији дакле према представи о детињству једног времена а не према детињству самом. То не значи да Змај не уме да оствари присан контакт са малим светом; у многим његовим песмама тај контакт је директан, песник се такорећи идентификује са светом о коме пева, али тај поступак није толико карактеристичан за Змаја колико је то поступак стављен у службу песникове намере. И управо на том плану, на плану безрезервнијег прихватања дечје перспективе и дечјег поимања света, Вучо се радикално одваја од Змаја. Тиме се не мисли рећи да се Вучо идентификује са дечјим светом, нарочито не да он то чини у потпуности, јер потпуне идентификације заправо и не може бити, али он сагледава феномен детињства изнутра, одбацује дакле бројне нормативне представе о детињству као спољашње и лажне трудећи се да га феноменолошки сазна и одреди. Разуме се, овде не може бити речи о потпуном успеху, јер би апсолутна спознаја детињства значила аисторичну мистификацију, али сам тај напор плодоносан је, видели смо, како у погледу уметничке остварености тако исто и на теоријском пољу. О детињству се после Вуча више није могло певати према фиксираним и шаблонизираним представама, нити као о подређеном животном елементу; да би се о њему, и њему, певало, морало се оно добро упознати, ваљало је учинити га равноправном сфером са осталим животним сферама, и касније ћемо видети да је то закон који доследно спроводи модерна поезија за децу. Вучова историјска заслуга у откривању и поетском реализовању тога закона неоспорна је, и у њој се очитује вредност и животворност његове поезије[69].

Да се Вучо својим становиштем и приступом дечјем свету заиста радикално отцепио од Змаја сведоче, по нашем мишљењу, три битне чињенице, које смо на одговарајућим местима ове студије већ истакли. То су прва реаговања конзервативног дела критичке мисли на Вучову поезију за децу, реаговања која су евидентно изразила ускост и застаре-

---

[69] Тврдња која је овде истакнута не долази у сукоб са открићима која су досад у раду учињена у погледу постојања извесних додирних тачака између Змајеве и Вучове поезије. Ако је становиште са којег Вучо посматра детињство другачије од Змајевог, то још увек није знак да су два песничка опуса потпуно разграничена и недодирљива. Јер, пре свега, и сам предмет обе поезије – детињство – исти је; сем тога, ова основна дефиниција Змајевог поетског становишта не исцрпљује у потпуности све одлике његове поезије. Међу тим одликама налазе се и оне које не улазе у оквир ове дефиниције, које су, дакле, стваралачко одступање од правила. Отуда је могућно код Змаја и Вуча говорити не само о разликама, него и о сличностима.

лост својих критеријума, оформљених на неживој (постзмајевској) поезији. Критичари ове врсте формулисали су бројне замерке чија је сврха била да установе естетску некохерентност, прејаку зрелост и озбиљност, те опасну револуционарност Вучовог дела. Критика, очигледно, није била навикнута да у књигама за децу сусреће прави живот, реалне и крупне животне проблеме, ослобођено детињство, због чега је осудила песника налазећи да његово дело неће имати будућности. Са своје стране, официјелна поезија за децу тога доба слутила је у Вучовом делу свог властитог гробара, и плашила се популарности коју би оно могло имати код читалаца.

У целини посматрана, Вучова поезија јесте заправо оживљавање оних компоненти Змајеве поезије које су трајне и подстицајне вредности (змајевски „потенцијал игре", луцидно развијање и разграњавање слободног стиха, хуманизам дечјег света, радост постојања), и одбацивање гледишта и уметничких поступака који су историјски постали неприхватљиви. Песник је дакле својим делом показао да традицију зрело и стваралачки схвата; прихватајући њене врлине и ценећи њене заслуге, он истовремено превладава њене ограничености, крећући се ка новим просторима и освајајући их за своју поезију.

При утврђивању места које заузима Вучова поезија за децу посебно је интересантно питање односа између овог песника и Десанке Максимовић. И један и други стваралац делују у исто време, мада је стваралачки век Десанке Максимовић знатно дужи, јер почиње нешто раније него Вучов и још увек интензивно траје. Међутим, мора се одмах истаћи да су Александар Вучо и Десанка Максимовић два у основи сасвим различита песничка темперамента, две неподударне природе, па би истраживање разлика у њиховој поезији за децу свакако уродило богатијим плодовима него проналажење сличности. Поезија ове наше значајне песникиње сва је у оквирима традиционалног стваралаштва за децу, у границама литературе класичних могућности и домета; то се подједнако односи како на садржинске тако и на формалне особености њене поезије. Може се, најуопштеније, рећи да песникиња схвата детињство као јединствен феномен, као вечни елеменат живота, који карактеришу радост постојања, отвореност за све лепоте света, срећа у једноставности. У њеној поезији дечје биће значи комплекс елементарно чистих и непоновљивих људских вредности које трепере у амбијенту природних богатстава и лепота. У Вучовој поезији, пак, детињство је смештено у сам центар реалног живота, оно је непрестано угрожавано тим животом и постоји упркос свим његовим недаћама. Десанка Максимовић схвата дечји свет као животну идилу у којој вредности и лепоте људског постојања достижу свој најпунији облик, док у Вучовом осећању света доминира схватање живота као драме, могло би се чак рећи у извесном смислу као трагедије.

Пошто се утврђивање особености ова два стваралаца налази ван оквира циљева постављених у нашем раду, ми ћемо учинити покушај да назначимо неке сличности у њиховим делима за децу. У том послу свакако ће бити тешко разграничити утицаје од сличности у ширем смислу, јер оба песника представљају снажне и оформљене индивидуалности. Па ипак, заједнички именитељ за њихово поетско деловање јесу време и средина, јединствени животни проблеми једне историјске епохе према којима поезија ни једног ни другог песника није могла остати равнодушна. Тако се већ у најглобалнијем упоређивању поезије Десанке Максимовић и Александра Вуча уочава етичка утемељеност њиховог стваралаштва, хуманистичка оријентација њиховог дела. И по једном и по другом ствараоцу хуманизам је битна претпоставка света детињства, мада се у истицању ове сличности између две поезије мора рачунати и на специфична обележја која диференцирају хуманизам песникиње од Вучовог хуманизма. Поезија Десанке Максимовић је у целости панхуманистички обојена, јер је посвећена безбројним лепотама света и живота утемељених на добру и супротстављених злу, док Вучо није оптимист у погледу панхуманистичке утемељености света; он је свестан реалног односа који постоји између зла и добра, и ако сматра да је детињство основано на добру, он не сумња у велику снагу зла; чак би се могло рећи да упозорава на извесност премоћи зла над добрим. Додуше, Вучо није песимист, и у његвом делу није тешко открити постојање извесног симболистичког значења које зрачи оптимизмом. Ми смо већ истакли симболичну поруку песме *Парк у предграђу* као најприметнију, али се може рећи да у целини његово дело има симболичко обележје. Тако песма *Мој отац трамвај вози* говори о дечјем и радничком срцу као последњим уточиштима људских вредности; слично значење садрже и Вучове поеме, по којима човечнија и људски богатија будућност може бити рођена и остварена напорима које усмеравају етички идеали идентични са идеалима дечјег света. Па ипак, поезија овог песника није задојена оптимизмом и вером у људе у оној мери у којој је то стваралаштво за децу Десанке Максимовић. Према томе, може се говорити о хуманизму обе ове поезије као о елементу који их зближава и чини до извесног степена сродним, али се морају респектовати и специфичности хуманизма код оба стваралаца.

Пошто је у претходним поглављима истакнут значај који на теоријском плану стваралаштва за децу има сазнање да је граница између света одраслих и света деце неразумевање, сазнање до којег су независно једно од другог, према властитим стваралачким искуствима и интуицији, скоро истовремено дошли и Вучо и Десанка Максимовић, ми ћемо се у покушајима проналажења сличности између два песничка опуса задржати још на једном моменту који се не чини безначајним. Иако је баш у формалном погледу највидљивија разлика између две поезије, јер Десанка Максимовић пева класичним ритмом и стихом, чистим вуковским

језиком трајне свежине и звучности, док је Вучо сав у токовима модерног урбаног језичког израза и метафоричности, ипак се у једном случају наговештава могућност за уочавање континуитета између Змајевог и Вучовог стиха, и тај континуитет обезбеђује баш Десанка Максимовић. Наиме, њена песма „Вече" (из збирке *Врт детињства*) извесним елементима своје поетске структуре, нарочито ритмом, посебно организованим (преломљеним) стихом који неочекивано прелази са дугог на кратки, трагањем за формалним ефектима који би подупирали слику, боју или звук, указује се као претходница формалног склопа поема за децу Александра Вуча. Елементи сличности су више недодирљиви него додирљиви, али чини се да они ипак постоје. Ако ништа друго, песничка интуиција Десанке Максимовић најавила је ново, вучовско доба певања за децу сугестијом која је баш таквог, интуитивног порекла и има значај антиципације. Тако се још једном потврђује исправност тврдње Хусеина Тахмишчића да Вучо није појава без корена. У ослобађању стиха од правилне риме и строфе једна танка нит креће се од Змаја (*Циганин хвали своја коња*), преко ове песме Десанке Максимовић до Вуча, разуме се не као права линија већ изломљено, опосредовано, али ипак ухватљиво. Уколико је та веза тања и флуиднија, утолико боље за оне који су њоме додирнути. Тако је резултат те везе у крајњем облику чињеница да Змај стоји као животворан поетски елеменат упркос епигонима, да Десанка Максимовић значи самосвојан песнички резултат у стваралаштву за децу, и да је Вучо одлучно кренуо ка новим могућностима, али не без темеља и духовноестетске везе у времену, тј. историји.

У својој поезији за децу Александар Вучо трага за могућностима излечења суморних и трагичних проблема епохе у којој алијенирана стварност гуши аутентичну људскост, и те могућности проналази у свету детињства и у сферама његових вредности. Та основна преокупација нашег песника, тако видно изражена у целокупном његовом стваралачком опусу за децу, постаје убрзо, већ при крају исте (четврте) деценије овог века, главна карактеристика социјалне литературе чија је тематика дечји свет и проблеми тог света. Појављују се романи о дечјим дружинама (Мато Ловрак, Тоне Селишкар) које се супротстављају друштву и његовим неправдама, настојећи да бар у малом изграде праведније удружење одраслих и деце од оног које постоји у стварности. Међутим, за разлику од Вучове дечје дружине, колективи дечака у тим романима скоро по правилу представљају неаутентично детињство, они су заправо носиоци идеала који, по својој рационалистичкој природи, пре свега припадају жељама одраслих чланова друштва и са правим детињством немају много везе. И код Ловрака и код Селишкара дечје дружине остварују својим хероизмом идеалне друштвене системе у којима нема неравноправности, и тако примером утичу на одрасле, пружајући им модел хомогене и праведне људске заједнице. Надмашивши на тај начин зрелим и револуционарним подвизима не само властито детињство него

и противречности свеукупног друштвеног устројства пред којима су снаге одраслих затајиле, дечји јунаци романа о дружинама нису животне инкарнације, и своде се углавном на схематичне ликове који су носиоци прогресивних али у основи идеалистичких програма својих твораца. У Вучовој поезији, међутим, иако дечје другарство између осталог носи у себи идеално остварене међуљудске и пацифистичке односе, што би свакако могло да послужи и као савршен модел према коме би требало револуционисати класне друштвене односе, ипак нема грубе повреде аутентичности феномена детињства; такве поруке у његовој поезији, настале као резултат песникове прогресивне оријентације и ангажованог стваралачког чина, постоје без штете по слободу дечјег света, који је увек и пре свега осталог феномен унутрашње ослобођености, простор неоптерећен животним искуством, рационалним активностима и програмски замишљеним делатностима. Као ангажован песник напредних уверења, Вучо није могао да револуционарне задатке свога доба не повери својим малим јунацима, али је битно истаћи да он тиме није повредио њихову аутентичну дечју природу. Схватајући своје јунаке као борце и револуционаре у малом, Вучо је испољио пун смисао за уочавање историчности у категорији детињства: његови дечаци прецизно су смештени у одређен друштвеноисторијски миље, исто онако као што су то ликови деце у Змајевим песмама; проблеми који муче дружину *Пет петлића* и храброг Кочу, централни су проблеми једне историјске епохе. Међутим, не само зато што су идеали малих јунака универзалне вредности, него и због чињенице да се у њиховој свести укрштају комплекси сна и јаве, парадокси реалности и фантазије, могућег и немогућег, – најкраће речено микрокосмос и макрокосмос, Вучова поезија, како је то на претходним страницама овог рада истакнуто, мимолази судбину оних дела чији је значај чврсто омеђен ивицама једне епохе и ван њих се не простире. Детињство у поезији Александра Вуча носи на себи јасну историјску боју свога времена, али и превазилази то време обухватањем и оних елемената који су, у структури детињства уопште, његова трајна и свевремена ознака: маштовитост, ослобођене унутрашње просторе дечјег бића, игру.

Ако је Вучо означен као претходник стваралаца који ће своја дела посвећивати тематици и проблемима дечјег колективизма, и ако се та чињеница узме као доказ песниковог најдубљег осећања централних проблема епохе у којој живи, то још увек не значи да је овде реч о директном утицају Вуча на те ствараоце. Могло би се чак устврдити да таквог утицаја није било. Извесне сличности у идејама које се јављају код Вуча, Ловрака, Селишкара свакако су настале, најшире гледано, о смислу човековог постојања, о идеалима за које се ваља ангажовати, о начину на који би се могла превладати отуђеност као последица оштре класне структуре друштва. Иако се, дакле, Вучо не мора третирати као стваралац који је својим идејама директно утицао на групу писаца

социјалне литературе за децу уочи последњег рата[70], ипак је он први обратио пажњу на психологију детињства која спонтано тежи удруживању и формирању група.

У односу на дело за децу Бранка Ћопића, поезија Александра Вуча не пружа ухватљиве моменте за утврђивање знатнијих сличности и подударности. Штимунг и амбијент у Ћопићевом делу, препуни рустикалне атмосфере, вечна природа и небројене чари и опасности живота у додиру са њом, одвајају поезију овог песника од Вучовог осећања модерне урбане психологије детињства, и сведоче о класичном поетском оквиру у стваралаштву за децу који показује много више сличности са поезијом Десанке Максимовић. Чак и кад је у питању хумор, мора се рећи да Вучо и Ћопић граде две посебне категорије смешног у својим делима. Много више различит од Вучовог но што му је сличан, Ћопићев хумор дигнут је на принцип универзалне поетске вредности. Хумор је једини начин правог осећања света, он је код Ћопића постао највреднија манифестација живота; у хумору се купају Ћопићеви јунаци и у најтрагичнијим животним околностима. Ћопић је појачао смех до громогласности, његово дело за децу као да се држи гесла – смејем се, дакле постојим! Смех је благодет живота, а деца се највише и најрадије смеју; уметност за децу мора бити адекватан израз те благодети, мора дакле садржати смешно у огромним и разнобојним количинама, – као да поручује Ћопићево стваралаштво намењено деци. Вучов хумор, пак, по својим ивицама увек садржи извесну критичку ноту, и ма колико успео и искрен, не може да затаји своју рационалистичку природу. Код Ћопића је хумор најспонтанији и највреднији доказ човековог постојања, због чега у својој комплетности садржи између осталог и критички однос према свету, али је далеко од тога да се њиме поклапа без остатка.

Ако се изузме део стваралачког опуса Десанке Максимовић и Бранка Ћопића настао у току ратних дана, може се рећи да је Александар Вучо међу првима захватио својом поезијом за децу нову тематику, ону о борби и изградњи земље. Поема *Титови пионири* садржи скоро комплетан регистар мотива и тема који ће у читавом послератном периоду доминирати великим делом нашег стваралаштва за децу. И у овом случају, међутим, не може се рећи да је Вучо одредио оквире те тематике, јер је у питању политичкосоцијална књижевност која реагује на судбоносна збивања у преломном историјском тренутку; песништво је заправо у таквим околностима својим највећим делом израз заједнич-

---

[70] Посебно и детаљно истраживање настајања, кретања и разграњавања идеја у стваралачким програмима писаца о којима је овде реч свакако би дало одређенији одговор на питање директног или индиректног утицаја Вуча на социјалну књижевност за децу. При томе би се, можда, закључило да на стварање дечјих колектива у литератури има утицаја и тадашња европска књижевност, нарочито дела Ериха Кестнера, и да та појава не представља особиту новину пошто је позната и класичним делима усмене књижевности (*Снежана и седам патуљака*).

ке свести и колективног осећања света, због чега се потискују у други план захтеви за особеним, индивидуалним поетским исказом. Вучо је, дакле, као Бранко Ћопић и Десанка Максимовић, писао већ при крају рата о темама које песницима задаје један одлучан тренутак историје, и ако га та чињеница не истиче на посебан начин, онда то свакако чини стваралачка доследност којом се поема *Титови пионири* наслања и наставља на интенције претходног песниковог стваралаштва. Не само што је та поема у духу и оквирима идејних и етичких постулата Вучове предратне поезије, јер песник заправо и пре и одмах после рата пева о свету деце као о свету будућности, него се чак чини да је историја следила песников визионарски пут потврђујући га сама собом. У поеми *Титови пионири* препознајемо исте, само бројније, јунаке дечјег света чије напоре воде историјом потврђени хуманистички идеали из раније песникове поезије; поново смо сведоци њиховог оптимизма и жеље за изградњом лепших и бољих животних простора, присуствујемо њиховој дечјој игри у којој учествују и вечни становници шуме. У тој поеми се неприметно и ненаметљиво земља идеалног детињства (ада на којој се пред отуђеним човечанством сместила дружина *Пет петлића*) премешта из утопијске поетске сфере у просторе историјске реалности. Вучови ратни стихови морају се, према томе, схватити не само као песников одзив на проблеме једног изузетно револуционарног времена, него и као природна поетска консеквенција једне стваралачке визије света која је у пуном складу са најпрогресивнијим тенденцијама историје.

У послератном периоду Александар Вучо не бави се више стваралаштвом за децу; тек 1957. године објављује своју поему *Сан и јава храброг Коче* у дефинитивној верзији. Водећу улогу у нашој литератури за децу играју тада Десанка Максимовић и Бранко Ћопић, а њима се може прикључити плејада прозних писаца и песника чија су дела поникла на тематици узетој из борбе и изградње земље. Важно је, међутим, истаћи да делатност нашег песника у области стваралаштва за децу не престаје ни у новим временима. Вучо се налази међу уредницима који почетком 1954. године покрећу дечји књижевни часопис *Змај*, и та врста његове активности продужује се до најновијих дана. Већ у току прве године излажења *Змај* доноси одломке из поеме *Подвизи дружине Пет петлића*, а наредне године песму *Мој отац трамвај вози*; у 1956. штампани су у *Змају* одломци из поеме о доживљајима храброг Коче.

Сигурно је да се не може мимоићи значај Вучове уредничке делатности и превидети његов удео у одређивању физиономије овог дечјег књижевног часописа. Осећа се да *Змај* комуницира са савременим дететом, градским и сеоским, да у почетку нема пропагаторски или педагошки карактер као што су га, на пример, у прејакој дози имали *Пионири* и *Пионирске новине*. Песник чије је дело у најприснијем дослуху са модерним осећањем света морао је и личним примером деловати на сараднике *Змаја*. Тако се већ у првим годинама постојања

часописа јављају на његовим страницама и млади песници: Арсен Диклић, Александар Поповић, Душан Костић[71], Владимир Булатовић, Слободан Лазић, и њихови стихови показују у већој или мањој, али свакако приметној, мери да им је Вучова поезија узор, подстрек и инспирација. *Црна лађа* Арсена Диклића[72] не дозвољава сумњу у погледу инспирације која је на њу утицала; у њој се опажа Вучов утицај у двоструком смеру. Најпре, ту је идеја о човековој поробљености религијом. Папина црна лађа (са попом) има исто значење као и манастир у коме је заточена мала Мира. Затим, Диклићев стих и формални склоп целе песме у знаку су стилског поступка који је Вучо применио у поеми о доживљајима храброг Коче. Дуги стихови умереног и мирног ритма поетски су оквири у којима се налазе краћи и по темпу бржи стихови драматичног казивања. Равномерна измена та два песничка ритма спроведена је на начин који постоји у поменутој Вучовој поеми. У песми *Барка на Дунаву*[73] Арсен Диклић још једном потврђује да је његов песнички узор у најјачој мери Александар Вучо; читав формални поступак још на самом почетку ове песме идентичан је са начином на који Вучо организује уводне стихове у поеми *Подвизи дружине Пет петлића*. Може се рећи да је овим и сличним стиховима Арсен Диклић покушао да се у својој поезији за децу ослободи класичне стереотипности која влада у његовим првим песничким делима, насталим одмах после рата; међутим, сличности са Вучовим песничким поступком прејаке су да бисмо могли констатовати стваралачко превлађивање Диклићевог новог узора[74].

Трошораши Александра Поповића[75] јесу мала поема о пресељењу дечака и њихових суграђана на острво „пуно плода", „у хладове цветних гора". Дакле, авантуризам саграђен на крилима маште дечака у првом је плану поеме. Распознају се елементи Вучових поема: социјално порекло дечака („босоношци" живе у „шоровима" сиромашним, периферијским), њихова тежња ка бољем животу, авантура изведена у машти; стихови теку равномерним ритмом али са убрзањима. Као и код Диклића, и овде је Вучово (тј. Кочино) море које мами на пут, подстиче маштовите визије дечака, неисцрпно је по опасностима али и привлачним искушењима у којима дечаци испољавају своју моћ над погибељним

---

71 Поема Душана Костића *Градић Јеленгај* (Београд 1954), чији су одломци објављени у *Змају* исте године, преузима формалну структуру Вучових поема и у целини и посебно у организацији стиха. Ако је мотив у поеми ћопићевски и у извесној мери сличан мотивима у поезији Десанке Максимовић, ритам стиха, његова фактура, под дејством су Вучовог поступка.

72 Арсен Диклић: *Црна лађа*, Змај, 1954, I, 2, 22-23.

73 Арсен Диклић: *Барка на Дунаву*, Змај, 1955, II, 4, 28-29. Песма је узета у збирку *Дунавске баладе*, Београд 1966.

74 У есеју *Више и мање од самоискушења* Хусеин Тахмишчић пише: „Његова (Диклићева, М. П.) поезија настала је у дослуху са поезијом Александра Вуча" (*Поново освојен град*, Сарајево 1961, 57).

75 Александар Поповић: *Трошораши*, Змај, 1957, I, 2, 10-11.

околностима. У сличној мери Вучов утицај може се пронаћи и у Поповићевој песми *Славна черга*[76]. Ако данас знамо да је Александар Поповић израстао у самосвојну песничку индивидуалност, ова песма показује утицаје под којима су настали његови први стихови за децу; она је доказ да се међу Вучовим следбеницима нашао и овај млади песник.

Песма Владимира Булатовића *Сто балона доброг слона Гингалона*[77] апсорбује оне елементе Вучових поема (нарочито прве) који представљају потпуно предавање игри и машти, када се заборавља све сем опчињености игром и њеним несцрпним могућностима. Ту су и вучовски језички изрази, чудни, неочекивани, који плене необичним склопом гласова и звуком, каламбури који звоне као дечји смех, језичка игра ради игре. Вучо је на моменте градио ефекте у којима се његови мали јунаци потпуно предају игри, кад се на стварност заборави и она замени светом сновиђења (поглавље „Моћ чигре" могло би, у поеми о Кочи, по свом суштинском значењу да носи наслов „Моћ игре"); а такође је, по својој надреалистичкој склоности и афинитетима, прибегавао, мада ретко, низовима чудних речи које своје поетско дејство не дугују значењу већ необичном гласовном склопу и несвакидашњем звуку. Ти елементи представљају додирне тачке између Вучових поема и Булатовићеве песме, тј. они су преузети од Вуча и, обливени великом дозом хумора, постали су основно обележје ове песме.

Мала поема Слободана Лазића *Летећи брод*[78] у целини је само донекле модификована идеја уграђена у поему *Сан и јава храброг Коче*: и код Вуча и код Лазића ноћ отвара врата која воде у земљу маште, код оба песника дечја фантазија преображава ствари и претвара их у средство за постизање циља, лети се преко мора и земаља чије се основне карактеристике сажимају у информативне и лепршаве стихове; најзад, има доста подударности формалностилске природе: визуелно, то су чак Вучови стихови, мада постоји нијанса разлике у њиховој организованости. Дуги стихови наративне и дескриптивне функције смењују се кратким у моментима кад причу или опис треба заменити узбудљивим догађајем или драматичном ситуацијом.

Највише је подржавао звук и стих Александра Вуча Гвидо Тартаља. Када се чита циклус његових песама о гусарима и авантурама лађе *Силна бура*[79], утисак да се слушају Вучови стихови најјачи је, али се ипак одмах распознаје да они то заправо нису: нешто недостаје да би се потпуно доживела атмосфера Вучових поема. И то што недостаје осећа

---

76 Александар Поповић: Славна черга, Змај, 1957, IV, 3, 68-69.

77 Владимир Булатовић: *Сто балона доброг слона Гингалона*, Змај, 1955, II, 8-9, 24-25.

78 Слободан Лазић: *Летећи брод*, Змај, 1955, II, 12 (без пагинације).

79 У часопису *Змај* за 1959. годину Гвидо Тартаља је објавио делове из циклуса песама о гусарској дружини. Године 1964. (у Београду) *Гусарска дружина* штампана је као посебна књига.

се као врло важно, битно. Тај елеменат, наиме, јесте језгровита животност која струји Вучовим стихом, док у Тартаљиним изостаје. Поема *Подвизи дружине Пет петлића* проткана је виталним соковима и бојама реалности, а ако је Вучов стих наизглед спонтан и лак, ипак се осећа, да тако кажемо, специфична поетска тежина и маса у њему, постигнута захватом животне збиље. То се још боље опажа у поеми *Сан и јава храброг Коче*. У моментима кад запрети опасност да певање постане забава духа који се предаје уживању у бескрајним могућностима игре и маште, Вучо ће прекинути слап таквих стихова замењујући их равномернијим током песничког говорења, дужим и мирним стихом у коме се појављује реалан и прецизиран лик малог авантуристе Коче, истичу се његове зебње и страховања. Вучов стих је испуњен богатом поетском и животном садржином, он је непрестано веза између поетске и животне истине. Стих Гвида Тартаље, међутим, лишен такве сдаржине, покривен фиктивним и клишетираним авантурама некакве гусарске дружине, изгубио је језгро које га пуни и даје му тежину, и свео га на пуку шаљивост, спонатно и механичко одвијање хумористичких слика чији је циљ да забаве. То је стих-манир. У њему препознајемо Вуча, али врло оштећеног, лишеног праве садржине. Споља гледано, овај Тартаљин стих чак је и спонтанији, лакши од Вучовог, он глатко тече као да га је сам Вучо усавршио. Али то је привид. Не поседујући праву идеју, будући пресађен у лепршавост и комику што му не одговара, Вучов стих на тај начин редуцирао се на голу форму, празну љуштуру која само звучи али не значи.

Стеван Раичковић у песми *Сусрет на мору*[80] нуди неке могућности за успостављање везе са поезијом Александра Вуча. Ту везу не смемо, ипак, у случају овог песника схватити тако непосредно као претходне. Раичковић је трансформисао Вучов стих у својеврстан индивидуални звук, и ако се о некој сличности може говорити, она би пре упућивала на далеку асоцијацију: Раичковићев стих као да је *пореклом* од Вучовог стиха, али он то у коначном облику више није. Он делује сажетије, синтетичније, док Вучо гомила синониме Раичковић је увек изабрао реч, нема понављања која прете монотонијом, нема ломљења стиха ефектима које се умећу, као код Вуча. То је чистији израз бржег дејства.

Овај песник у *Песми једног трговца*[81] пак подсећа на Десанку Максимовић, и то на сличан начин, или можда и више, као што претходном песмом сећа на Вуча. Чини се да његов стих тражи свој сопствени и индивидуални ефекат лутајући и додирујући изражајне линије у поезији Александра Вуча и Десанке Максимовић.

---

[80] Стеван Раичковић: *Сусрет на мору*, Змај, 1959, VI, 5, 164.

[81] Стеван Раичковић: *Песма једног трговца*, Змај, 1959, VI, 5, 165. И ова и претходне песме налазе се у збирци стихова за децу *Гуриј*е (Београд, 1962).

Стваралаштво младих песника на страницама *Змаја* које смо овде разматрали, заједно са објављивањем поеме *Сан и јава храброг Коче* у засебној књизи (1957), показује да је преломни период у нашој најновијој поезији за децу настао на почетку и у току друге послератне деценије. Нешто касније, појавом стихова Душана Радовића, Драгана Лукића и Милована Данојлића, који су такође сарађивали својим прилозима на страницама *Змаја*, оформиће се стваралачка линија у нашој поезији за децу која значи потпун прекид са поетиком послератног певања и мишљења за децу, и која је заправо стваралачко развијање поетике Александра Вуча. Док се ова група песника, за нашу данашњу, модерну, књижевност за децу веома значајна, није појавила, стихови песника на којима смо проналазили Вучов утицај показују непосредним присуством тог утицаја да ослобађање модерног израза није текло глатко, и да је оно почело тако што је модерни поетски дух и трептај најпре настао у оквирима вучовске поезије; у њима се кретао врло опрезно, да би тек потом смелије закорачио ка слободном дечјем свету опчињеном стваралачком снагом игре. У трагању за Вучовим утицајем могу се, према томе, разликовати две фазе у развитку наше модерне поезије: она која је настајала на страницама часописа чији је уредник био Вучо и на коју је његов утицај директан и очигледан, и она (Драган Лукић, Душан Радовић, Милован Данојлић) која већ посредно трпи Вучов утицај, тј. значи настављање и индивидуално развијање смера који је велики песник установио и открио.

Ми смо већ досад, на местима која су била погодна за утврђивање везе између Вучове поезије и модерних песничких схватања и резултата, помињали додирне тачке и стваралачке сличности између Вучовог дела на једној страни, и поезије Душана Радовића и Милована Данојлића на другој страни. Речено је да ови песници, којима се може прикључити и Драган Лукић, полазе од резултата Вучове поезије и даље их стваралачки унапређују додајући им личну ноту и тон, сопствена песничка искуства и индивидуалну црту која прераста у самосвојност. Ова група песника пошла је од могућности Вучове поезије, али се на њима, што је и разумљиво кад је реч о значајним песничким личностима, није задржала. Њихова поезија прихвата разумевање и поштовање аутономног света детињства, трага за бескрајним лепотама и чарима дечје игре, полази од хуманистичких и етичких вредности детињства као од његових иманентних претпоставки, и креће се даље у освајању тих чудесних простора за модеран поетски израз. У свом врхунском домету поезија Душана Радовића, Милована Данојлића и Драгана Лукића можда најчешће брише трагове свога порекла и чини невидљивим линије које је везују за првобитну инспирацију, али у тој појави похвала значају и вредности Вучове позије може само да расте. Наш песник је у релативно дугом временском распону (преко две деценије) остао без адекватног стваралачког одзива и резонанце, морао је да сачека на изоштравање

слуха за оригиналне вредности свога изузетног дела, које можда баш захваљујући том парадоксу потврђује своју изузетност. И као што то често бива у историји, значајне поетске речи и кад остану без релевантне интерпретације у критичкој мисли, и кад се критика оглуши о њихове вредности које се после извесног времена чине априорнима, и о судбини Вучове поезије одлучила је највише сама поезија, она која је дошла да је замени али је пре тога морала да је прихвати и да од ње пође.

Не мислимо да је овде могућно детаљно истражити читав сплет односа који постоји између Вучовог стваралаштва и поезије песника које смо узели за најзначајније модерне ствараоце. Као најглавнија препрека том, свакако веома потребном послу, указује се непостојање правих и комплетнијих анализа наше модерне поезије за децу; сем тога, реч је о песницима чији стваралачки опус није завршен и од којих се може још много очекивати. Задовољићемо се стога само глобалним разматрањем ствари, рачунајући притом на могућност погрешака и недовољност формулисаних закључака и судова.

Град који је Вучовим делом, како би рекао Хусеин Тахмишчић, напокон освојен за поезију намењену деци, постао је главна тема и непресушан извор мотива које собом носи стваралаштво Драгана Лукића. У целини посматрана, Лукићева поезија представља идилу дечјег живљења на градским улицама, трговима и парковима. При томе ваља имати на уму да овде употребљен појам идиле није најадекватнија реч, тј. да не носи своје уобичајено значење; треба га прихватити у значењу реалности градског дечјег живота који има своје тренутне радости, чуђења и одушевљења, али исто тако осветљује и озбиљну страну људског постојања. У Лукићевој поезији за децу ипак претеже радост над суморним животним појавама. Овај песник добро познаје логику чудесног малог света, он пева о њему прихватајући је и изражавајући своју одушевљеност њоме. За разлику од Вуча, међутим, он налази да је град неизмерно богат простор за разна чудесна збивања, у којима учествују деца; Лукићев град није потребно напустити да би се нашао живот улепшан маштом, напротив, ваља га упознати да би се откриле његове скривене лепоте и пронашле боје које га чине привлачним. Укратко, град је за модерно дете и модерну поезију место на коме се одигравају савремене бајке, које су некада постојале само у далеким шумама и преко непознатих мора. Солитер је, по Лукићу, такође „био беба", само „није умео да плаче" (*Бајка о солитеру*); облаци су „бели кадилаци" (*Новогодишња жеља*); „жути храстови ормани" нису само незанимљив и статичан декор у строгом сивилу малог градског стана, они су заправо „велики чудни дворци" на којима стоје „тегле са слатком у строју" и који крију капуте, „снажне дивове" (*Бајка у соби*); април није пролећни месец који долази са зелених поља и расцветалих шума, то је „међу месецима прави кловн", и он у зеленој циркуској шатри „изводи тачку смејање" (*Зелени кловн*); код овог песника „оловка је кројачица

(великих и малих слова) и сејачица снова" (*Оловка*); јесен је годишње доба задужено „да пробуди школе" (*И јесен заставу има*); увече „небо облачи црвену спаваћицу" и размешта „беле кревете облака" (*Вечерња песма*); данашњи врапци радије слећу на телевизијске антене него на застареле телефонске жице (*Врапци*); аутомобили играју „шуге" (*Шуге*). Некадашњи патријархалан живот припада прошлости, он је данас демодиран и смешан:

Куће са крововима личе
на старе даме са шеширима
и перима од дима –
а то више није у моди. (...)

Кућама у граду треба скинути капе
куће треба да имају терасе без крова
и деца ће бити ближа сунцу
за два, три или десет спратова.
(*Предлог*)

Балкони су у Лукићевој поезији „висеће оазе", то су „чудни комадићи Африке" и истовремено „тајанственог брода капетански мост" (*Балкони*); прозори у кући су „слике у соби" (*Три прозора*).

Тако је поезија Драгана Лукића, сумарно и летимице прегледана, прошла према просторима модерног градског детињства смером који је поставило дело Александра Вуча. Стварајући под девизом која суверено влада Вучовом поезијом – „другарство је песма све деце света" (*Друг другу*), Драган Лукић прихвата још два значајна открића поезије великог претходника: то је сазнање о неопходном присуству хумора и смеха у стваралаштву за децу, и уверење да се у дечјој игри садржи слика човековог макрокосмоса. У песми *Смеха деци* он програмски истиче универзалну важност једне законитости која се мора остваривати у свакој поезији намењеној деци:

И смеха,
смеха,
смеха деци.

Смешан облак небом нек плови,
учитељ нек прича смешне приче,
смешни нек су брци у чиче,
и нек су смешни дечји снови. (...)

У песми *Успаванка* машта и дечја игра прерастају у симболе стваралачког човековог односа према животу:

Кад спава дечак мој,
спавају му и ноге,
у ногама ход,
у ходу пут,
на путу птица.

Кад се пробуди дечак мој,
поскоче му ноге,
у ногама ход,
у ходу пут,
на путу птица.

Нек узме птицу и нек се игра.

У свом „покушају да се именују, преиспитају и сведу први рачуни поводом прве песничке књиге Данојлића за децу", Хусеин Тахмишчић[82] истакао је неколико основних одлика данас већ незаобилазне збирке песама *Како спавају трамваји*. „Емотивно жариште Данојлићеве поезије одговара емотивном жаришту детета обузетог игром", каже он. „У поезији за децу песник Данојлић устаје против социјалне неправде, грађанског морала и лицемерства, душебрижничке и морализаторске дидактике, непоштовања човека уопште и човека у малом понаособ, стиховане граматике, правописа, зоологије и ботанике, он устаје, напокон, и против *природног* права, по коме свет остаје на млађима и у име којег свет не припада, већ сада, млађима". Говорећи о трима песмама о животу дечака Крсте Пепе, Тахмишчић истиче да оне „иду у ред највреднијих песама које је Данојлић до данас написао" јер су „у поетском смислу ... *синтеза* потицаја, побуђености, и самог песничког израза". У квалитет збирке он убраја „присуство социјалног плана (не социолошког!)", који је израђен „специфичним језиком песме на обиљу конкретности преузетих из живота". Прикључујући овим вредностима књиге и своју високу оцену њене језичке основе, Тахмишчић пише: „Говорни језик београдских шатроваца, као и говорни језик у најширем смислу тог одређења, временски условљеног, оживео је и на јуриш освојио место за себе у књизи *Како спавају трамваји* ... То је победа поезије за поезију".

Ако данас уствpдимо да је Хусеин Тахмишчић при одређивању координата Данојлићевог песничког система био потпуно у праву, чини се ипак чудним што у овом његовом напису одсуствује разматрање, или бар помињање, односа који се управо намеће између ове и Вучове поезије[83]. Јер, нема сумње, већ и по Тахмишчићевим тврдњама види се да је реч о одликама Данојлићеве поезије које су исто тако основне ознаке и стваралаштва за децу Александра Вуча. Мали циклус о три песме о детињству Крсте Пепе обремењен је снажним поетским хума-

---

82 Хусеин Тахмушчић: *Ту, где већ јесмо.* – Израз, 1960, IV, 3, 288-293.

83 Додуше, нешто касније, у приказу збирке песама Стевана Раичковића *Дружина под сунцем*, Тахмишчић назначује: „Песничка књига М. Данојлића *Како спавају трамваји* реализирала је у максималној самопродорности оно што је било зацртано у народним бројалицама, загонеткама и лирским песмама (успаванкама) и што је живело кроз песме и поеме А. Вуча" (Хвала сунцу, земљи, трави, у књизи *Поново освојен град*, стр. 137).

низмом који је битно својство и поезије Александра Вуча. Ако ово указивање на подударности две поезије још увек није довољно за објашњење феномена Данојлићеве поезије, а свакако да није, оно ипак сведочи да је реч о вредном и зрелом настављачу једне поетске речи чији је родоначелник Вучо. Тахмишчић је тачно уочио да се Данојлић залаже за измену „природног" права и тражи да се већ сада у поезију унесе правило по коме не само будућност, него и садашњост, припада подједнако свету деце као и свету одраслих, али је чињеница да се читава Вучова поезија бори против освештаног „природног" права. Побуна против свеукупних конвенција животног система који су установили одрасли, изражена код Данојлића оснивањем Дечје Републике, исто је тако неодвојива карактеристика и Вучове поетске визије детињства. Обузетост лепотама и стваралачким моћима дечје игре, демистификација легенди и митова, језичко ослобађање поетског израза, – све то постоји и код Вуча и код Данојлића, и могло би се рећи да је млади песник, као припадник групе стваралаца која репрезентује модерну поезију за децу, највернији следбеник Вучове песничке мисли. Ову тврдњу подупиру и високо мишљење које је Милован Данојлић изразио у својим написима о вредности Вучовог дела, а исто тако и знатан део теоријских убеђења формулисаних у већ помињаном есеју *Ка стварном разумевању дечје песме*,[84] убеђења која се могу адекватно применити на Вучову поезију као феномен модерног песничког израза.

За поезију Душана Радовића могло би се укратко рећи да је она сва у власти пантеистичке диктатуре дечје игре. Песник не приступа детету као читаоцу већ као равноправном партнеру за игру. При томе он уважава све могућне врсте игара; ниједна није забрањена, све су подједнако лепе. Песник се тако са дететом-партнером увлачи у шпајз, у мишју рупу, пење на прашне таване, јури за оџачарима, скакуће на ваги, рони у подморнице и потопљене бродове, пење се на таване и облаке, и отуда излази прашњав, поцепан, изгребан, чупав, изубијан, са мишевима и драгулијама по џеповима; али он је радостан јер је поетски оживео многе могућности игре. Велика је авантура упустити се у игру коју нуди овај песник. Закони игре дигнути су на принцип универзалног важења по коме нема одустајања. Мора се играти до краја и бескомпромисно. Песник је уклонио све препреке које сметају игри да буде само игра, права игра. У тој пантеистичкој игри не сме се само једно: спречавати игру било каквим обзирима. И тако се код њега сви играју: Брана са (нацртаним или правим, свеједно) лавом, новембар са врапцима и мачкама, миш са сиром и сир са мишом, мрак са „председником" прекидачем, капетан Џон Пиплфокс са целим светом и историјом класног друштва, Аћим са Мићом. У ствари постоји само игра (*Игра*), а личности

---

[84] Милован Данојлић: *Ка стварном разумевању дечје песме.* – ЛМС, 1963, CXXXIX, књ. 392, 117-128.

и ствари само су две стране игре, њено лице и наличје, као што је Аћим заправо Мића и обратно. Игра се поделила на ствари и личности јер сама за себе не може да постоји, нема начина да се искаже. Разделивши се тако на безброј (чудних и обичних) људи, Игра је оформила своје царство, населила га својим поданицима, а себе је прогласила монархом и апсолутним владаром који не мисли да се икада повуче са престола.

Али поезија Душана Радовића није наивна нити једнострана. Ако је свет у тој поезији сазнат превасходно као игра, то не значи да су занемарене компликације и сложености живота. Јесте, свет је игра, и васиона је игра, поручује ова поезија, али није свака игра весела, има и таквих које су мрачне и тужне. Које се не могу волети и које се не могу објаснити. Има чак појава које уопште нису игра. Међутим, тим сазнањима није пољуљана вредност игре; напротив, игра је, суочена са разним недаћама и чак трагедијама живота, само добила у вредности. Она је, сем тога, у овој поезији постала најтачније и једино мерило, универзалан систем вредновања и животних појава. Све манифестације живота, и сва догађања на свету, могу се мерити игром и могу се њоме изразити. Тако се израчунава њихова вредност.

Душан Радовић је, свакако, најдаље отишао као стваралац који неке елементе у својој поетској визији детињства дугује поезији Александра Вуча. Његова слика детињства комплексна је поетска синтеза живота посматраног из једног необичног, али изузетно интересантног угла. У сусрету са његовом поезијом рађа се питање пуно страхопоштовања – којим ће новим путевима ићи наша поезија за децу, и да ли они уопште постоје. Ако одговор на то питање морамо препустити самом песнику и поезији будућности, можемо ипак изразити своје скромно убеђење да тај пут, бар до сада, води из унутрашњих простора поезије за децу Александра Вуча. Ако песништво Душана Радовића отвара нову етапу у живом кретању и развоју модерне поезије за децу, етапу која нама, песниковим савременицима, по логици нужног заостајања читалаца за идејом стваралачког генија, изгледа још увек мутна и неухватљива, ипак је јасно да се за слободу ове поезије изборило и Вучово дело, а то је довољна похвала његовој савременој вредности и изузетном историјском значају.

(*Књижевна историја*, Београд, 1969, II, 5, стр. 139-163.)

КРИТИКА О СТВАРАЛАШТВУ ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА ВУЧА

Када би се тражила основна карактеристика књижевне критике која се бавила стваралаштвом за децу у међуратном периоду, могло би се рећи да она у пуном смислу речи није ни постојала. У књижевним часописима четврте деценије овог века врло су се ретко појављивали критички написи и прикази књига за децу; кад их је било, налазили су места на последњим страницама часописа, и обично су потицали из пера људи који су се литературом за децу узгредно бавили, без амбиција да за њу испоље своје стално интересовање. Већу пажњу овом виду књижевног стваралаштва посвећивао је тада једино Сима Цуцић, који је доста редовито писао о новим књигама и писцима. Њему би се можда могао прикључити и Гвидо Тартаља[85], који је, упоредо са продукцијом својих стихова за децу, настојао да се бави теоријским и књижевнокритичким проблемима стваралаштва за децу. Међутим, у свим њиховим текстовима и другим написима који су се о књижевности за децу појављивали у периодици приметан је скучен и нормативан приступ овој литератури. Дела су се увек оцењивала са становишта њихове разумљивости за дете, тражило се присуство васпитности и поуке. Метод испитивања био је шематизиран; говорило се о радњи дела, ликовима, језику. Појмовни апарат тих написа врло је сиромашан, мисао неразвијена, судови најчешће нису аналитички изведени. Ако је у њима било залагања да и ова литература одсликава реалан живот, ти захтеви кретали су се у оквирима упрошћених постулата механички схваћене теорије одраза; уверљивост дела процењивана је са логичког и емпиријског, а не са естетског становишта.

Овакво стање критичко-теоријске мисли у литератури за децу свакако је било у уској вези са јаловошћу и униформношћу саме те литературе. Не може се рећи да књижевна продукција није стајала на пристојној висини, али се може рећи да у њој, са изузетком дела која

---

[85] Радови Гвида Тартаље ове врсте скупљени су у књизи *Дечја књижевност*, Београд 1940.

припадају класичној ризници књижевних вредности, није било ни јаких стваралаца нити приметнијих остварења која би се својом вредношћу наметала пажњи књижевне јавности.

Када се све то има у виду, можда се одзив књижевне критике на поему Александра Вуча *Подвизи дружине „Пет петлића"* (1933. године) и не би могао назвати недовољним. Јер, бар што се броја написа тиче, поема је била врло запажена: о њој су писали Сима Цуцић, Милоје Чиплић, Младен Хорват, Ели Финци, Иво Фрелић и Марко Ристић. Ако су ти написи махом у оквирима и могућностима рецензентске критике, тј. по домету представљају текуће реаговање људи од пера на ново дело, сама чињеница да је Марко Ристић написао есеј са дубљим и сложенијим претензијама него што је дефинисање односа према једном делу, те податак да је Милоје Чиплић поводом Вуча изразио неке далекосежније мисли о вредностима литературе за децу, показује изненађење Вучовим делом и сведочи о томе да се оно издвајало из монотоног и неинвентивног епигонског стваралаштва за децу. Због нестваралачке позиције књижевности за децу и прецизно недефинисаног естетичког односа критике и теорије према њој, не може се очекивати од ових текстова уједначеност у мишљењима и јединственост у погледима на вредност поеме, али баш то супротстављање судова, који се често екстремно разликују, сведочи о преломном тренутку у стваралаштву за децу који је настао Вучовом делатношћу.

После другог светског рата, тачније тек по објављивању поеме *Сан и јава храброг Коче* (1957. године), критика се са много више пажње односила према делу овог песника, и, што је важније, постигла је пуну јединственост и сагласност у оцени значаја тога дела у развоју наше књижевности за децу. Па ипак, Вучо није ни у овом периоду добио свог тумача који би детаљније и са потпунијом пажњом испитивао његово дело. Ни у једном од послератних текстова о Вучу, на пример, не помињу се остала дела овог писца; сви написи држе се само двеју познатих поема, а ретки помињу и песму *Мој отац трамвај вози.* Сем тога, мало је сложенијих приступа Вучовом стваралаштву за децу, који би, попут есеја Марка Ристића, још увек веома значајног и скоро непревазиђеног по дубини запажања и ширини претензија, значили више него што је реаговање на тренутак кад се Вучо појављује у књижарским излозима; изузетак су само есеј Хусеина Тахмишчића и синтетички суд Милована Данојлића. Зато не би било претерано рећи да је критика, укупно узевши, више наслутила огроман и преломни значај Вучовог дела у нашој књижевности за децу, него што је потпуније и образложеније тај значај установила и дефинисала. Рад на процењивању како обима Вучовог дела за децу, његове генезе, поетске структуре, тако и дејства на време у коме се оно јавило, те на прецизном установљивању односа тог дела према традицији, песниковим савременицима и модерној поезији тек предстоји. Да не говоримо о потреби проучавања релације која

постоји између овог вида песниковог стваралаштва и осталог дела његовог опуса, релацији која би била изузетно интересантна и у ширем, теоријском смислу.

Прегледности ради ми ћемо критичку мисао о Вучовом стваралаштву за децу поделити на три основне групе: на групу која припада рецензијама, тј. која не испољава више, теоријско-критичке амбиције јер има намеру само да формулише утисак о једној књизи; на есејистичку мисао чије се претензије крећу како у оквиру захтева да се дубље аналитички сазнају судови о Вучовом раду, тако и да се пружи прилог теоријским погледима на литературу за децу; и на групу написа чија је тема шира или специфичнија, не тиче се само Вучовог дела али говори и о њему[86].

1. Рецензије

Рецензија Симе Цуцића[87] са једним бројем тачних али неразвијених запажања о карактеристичним својствима Вучове прве књиге за децу, противречна је по својим закључцима и неповољног коначног суда о вредности и значају Вучовог дела. Буквално се придржавајући девизе, формулисане у рецензији, да се „писање дечје књижевности мора базирати како на реалном животу, тако и на циљевима васпитања", без икакве теоријске основе која би му помогла да диференцира уметничку од објективне истине, овај приљежни хроничар наше књижевности за децу више је у свом напису изразио властите слабости него што је успоставио релевантан критички контакт са књижевним делом. Време је оповргло његова предвиђања ефемерне судбине Вучове поезије, и ако заборав потпуно не прекрије Цуцићеве неспретне и критички ирелевантне закључке, то ће бити само зато што рецензија садржи у ембрионалном облику неколико тачних запажања. Највећу заблуду изразио је овај рецензент када је, не схаватајући хуманистичку поруку поеме, тј. сматрајући да маштовита авантура дечака прикрива животне ругобе, прогласио причу *Мали певач* Јанка Веселиновића за „савременију и оправданију" од Вучове поеме.

---

86 Границе између ова три основна вида критичке мисли о Вучовој поезији, ипак, не треба схватити као превише оштре, јер су оне назначене само из практичних разлога. Док се, на пример, у одељку који разматра рецензије налазе написи типични за ту врсту књижевне критике, ми смо им прикључили и развијеније судове Милована Данојлића просто због тога да не делимо његову мисао, у основи јединствену, на рецензентску и есејистичку. Исти је случај и са ставовима Борислава Павића; његову рецензију доносимо на месту где се излажу његови антологичарски погледи на Вучову поезију, дакако у трећем а не у првом одељку овог поглавља..

87 Сима Цуцић: *Надреалисте за децу*, у књизи *Из дечје књижевности*, Нови Сад 1951, 83-88.

Пошавши од убеђења да је Вучо имао намеру „да пружи маленој деци враголасту причу у песничкој форми", Младен Хорват је већ на самом почетку свог написа показао криво схватање суштине песникове идеје[88]. Тачно је, наиме, да је прича „враголаста" ако се има на уму хумористички интонирана и вођена фабула, али је далеко од тачности да је поема само једна „враголаста прича". Да је приказивач управо то о њој мислио, показују и његова схватања детињства као доба живота у коме је човек *tabula rasa*: „Мало је деце, које ће знати шта је то стратосфера и ко је тај Пикар, ко је Икарус, а ко су Китајци". По њему „дете у основној школи неће ни једне јединцате речи да разуме, а одраслије неће више задовољити отмица 'луфтбалоном' лепе Мире". Због тога у закључку Хорват проглашава дело за „надреалистички експеримент", и налази да су једино значајни стихови у њему они на завршетку поеме. Сем тога, он тврди да се морао избећи (Матићев) предговор, пошто није писан за децу него за одрасле; по Хорвату, казати деци „да су она жртве овога друштва као и одрасли – то не може одгојно да утиче на дечју душу – ма била та душа усађена у малог шегрта или у скитницу или у принца". Употребљавајући појмове „враголаста прича", „лака лектира за децу", и „забава", Хорват показује да упрошћено схвата ову врсту стваралаштва, и да су му мерила изграђена на традицији постзмајевског епигонског стиховања. Отуда није чудно што неке елементе у својим судовима, који би могли бити тачни („истински напор"), он потире већ завршним делом исте реченице („да створи лаку лектиру за децу"). Па ипак, упркос свим заблудама и схемама које детерминишу његове утиске (и много више говоре о погрешном односу књижевне критике грађанског друштва те незавидном третману на који је наилазило стваралаштво за децу), овај рецензент морао је да призна како се поема „лако чита и извлачи нам често искрен осмејак на усне".

Ели Финци[89] супротставио је Вучову поему „целој... грађанској литератури за децу", чији су писци „подложни једном рационалистичком поступку и нормативном моралу"; по њему, Вучо је „проговорио о жељама, о тежњама, о сновима, о правим подсвесним нагонима дечјих хтења, њихових аспирација, које се тако немилосрдно сукобљавају са целокупном тортуром данашњег уобичајеног начина васпитања, данашњег дечјег живота уопште". Финцијева мисао креће се линијом психоаналитичког схватања детињства; утицај Фројдове науке и иначе је тада присутан у једном делу наше књижевне критике, и то науци дугује у извесном степену, видећемо, и есеј Марка Ристића. Финци сматра да фабула поеме, „најобичнија на први поглед, одговара потпуно духу дечје фантазије". У поеми се дечје жеље „јављају непосредно, у

---

88 Др Младен А. Хорват: Александар Вучо (Аскерланд): *Подвизи дружине „Пет петлића"*. – „Живот и рад", Београд 1933, VI, књ. XVII, св. 103, 1469-1470.

89 Ели Финци: *Књига из истинске дечје поезије*. – „Зета", Подгорица 1934, V, 43, 3.

једној ирационално бојеној садржини, са призвуком правог поетског хумора". Тиме се Вучо „приближава правом лицу стварне поезије уопште". У извесним тренуцима, међутим, „рационализовање поетског поступка", које настаје „да би начин казивања био доступан интелектуалним моћима детета", по Финцију „иде на уштрб поетском смислу садржине, тако богате правим ирационалним подацима". На тај начин се „прекида спонтани след објављивања ирационалних вредности". Рецензент додаје да су „ти уступци" ипак „минимални" и да „имају, у ефикасности директне социјалне тенденције, своју пуну, оправдану замену". Овај критичар, иначе, врло прецизно и тачно дефинише етику поеме проглашавајући је за „морал ослобођене жеље".

Финцијево противстављање Вучовог „ирационалног" песничког поступка, чиме се заправо признаје надреалистички карактер поеме, официјелном „рационалистичком" певању за децу, из данашње перспективе чини се превише радикалним. Критичар је, нема сумње, оформио тај утисак у оштрој форми због тога што је постојећа поезија за децу тога времена заиста била бременита срачунатим ефектима, чиме се гушио у заметку потребан поетски дух овог вида стваралаштва; Вучова поезија пак деловала је на Финција (и не само на њега) својом свежином спонтане песничке креације, ослобођене свих ванпесничких садржаја. На Финцијев суд о надреалистичкој боји поеме утицао је и Душан Матић својим предговором, објашњењима и колажима, које критичар назива „алогичним и ирационалним у правом поетском смислу".

Мада у нешто еластичнијем виду него Хорват, али у суштини исто, и Фрелић Иво[90] разматрао је „повијест" о дружини „Пет петлића" са становишта њене „разумљивости" за децу. И у предговору и у стиховима, каже он „често има метафора и алегорија које нису никако приступачне и разумљиве деци"[91]. Осећајући врло добро и сам, међутим, дејство и

---

[90] Иво Фрелић: *Једна надреалистичка књига за дјецу*. – „Књижевник", Загреб 1934, VII, 2, 81-82.

[91] Иако је током наше књижевне историје било веома мало критичара који су се бавили изучавањем проблема стваралаштва за децу, може се рећи да је највећи део њих врло често процењивао песму са становишта њене „разумљивости" за дете. Ми смо већ говорили о једноставности поезије за децу као о њеном битном квалитету, али тај захтев нема ничег заједничког са захтевом да песма за дете мора бити „разумљива". Арбитри који то траже нису ништа друго до лоше прикривени резонери који песму посматрају само као рухо васпитне или моралне идеје, бринући се да оно не одвуче превише пажњу са предмета који одева на себе. Они су оштећеног слуха за уметнички доживљај, хтели би да читаоца лише могућности да се том доживљају преда, желе чак да му га укину и упуте га правцем резоновања и препознавања замотане поуке. Тврдећи да имплицитном поруком уметност ништа не губи, данашњи критичари ове прастаре врсте не признају да су је тиме још спутали, док је још Змајева песма отворено носила идеје песника и његовог неуког (а, видимо то чини и Вучова), од новије се тражи да то чини кришом, лоповски. Да би „неосетно" пренела ванумeтничку поруку, песма мора да се довија, да глуми, да блефира дете правећи се пред њим (лажно) слободна и позивајући га на (прикривено туторско) другарство. И често није највећа невоља у томе што је мали читалац открио маскирано наравоученије које зна напамет, несрећа је што је лишен аутентичног

значење тих алегорија и метафора, Фрелић истиче како поема указује на „једну од негативних друштвених појава од које дјеца много страдају; самостанску школу, институт, под клошарском стегом опатица". Он чак констатује за „тај апсурд" да је приказан „фином иронијом и најпозитивније је у књизи".

Међутим, у даљим размишљањима Фрелић је испољио знатну противречност и чак конзервативност. Одговарајући на питање ко су Вучови јунаци, он тврди: „То су грађанска дјеца, градски мангупи, и премда писац каже за једног да је браварски шегрт а други ради у творници, они сви заједно ипак изражавају типичну психологију и испаде дјеце из 'бољих кућа'. Па и сам институт, као центар радње, одаје то, јер чија дјеца обично полазе институте? А и огромна граја код нестанка дјевојчице може бити реална само тада ако је дјевојчица из какве, већ врло 'крупне' породице".

Буквалним тумачењем грандиозне алегоријске слике у којој је човечанство подигло хајку на одбегле слободне малишане, и кривом претпоставком по којој су јунаци поеме деца из „бољих кућа", Фрелић је знатно сузио и упростио значење Вучовог дела. Он осећа да је у основи песниковог одбојног става према друштву иронија, али не прихвата, као ни Младен Хорват, напад на укупно друштво, већ тај напад своди на критику „клошарске стеге опатица". Он чак није ни против религиозне институције као такве; противставља се само њеном васпитном систему. Да револуционарна идеја поеме није пријала грађанским књижевним критичарима хорватовско-фрелићевског типа показују и редови текста у којима рецензент покушава да обезвреди уверљивост ликова у Вучо-

---

доживљаја. Достојанство песме којој је некада поверовао срозала је лажна песма својим неистинским постојањем. Добро је што се највеће истине траже и налазе у бићу уметности; али је трагично кад се са поверењем приђе фалсификату који има привид уметничког бића, утолико већи уколико је читалац једноставније и људски изворније природе, јер се после тога поверење смањује и може се неповратно изгубити. У оваквом светлу сагледани најбучнији педагози приказују се заправо као опасни антипедагози.

Овој групи књижевно-педагошких арбитара треба прикључити и захтеваче који премеравају однос песме и детета, њен „смисао за психу дечјег доба" и њену „погођеност" дечјег поимања света. Такве су особе себе прогласиле најмериторнијим судијама не само за песму, за дете, за песника, него и за мудрост живота уопште. Јер, процењујући да ли, како и колико стваралац и његово дело „погађају" дечју психу, они се стављају изнад дела о коме суде, испред видовитости уметника и узурпирају право читаоца на сложенији уметнички доживљај. Они су уопште изнад свега. Стваралац је њиховим ставом унижен до ефемерног занатлије чија се обученост у „погађању" психе читалаца увек ставља на испит. Уметникова је „заслуга" неоспорна тек уколико његов израз „одговара" деци каквом је замишљају ове свезналачке судије. Уметниково је, дакле, да у песму заодене оно што је тим арбитрима већ познато, и уопште, уметниково је да стихује, да одражава, да се помири са пасивним одсликавањем а не да ствара. Да ли је успео или није, то ће они ценити на основу готовог и свеопштег познавања ствари. Тако је прави, оригинални, нови, модерни итд. израз унапред прогнан из литературе за децу, јер поменути процењивачи најбоље знају како се „погађа" дечја психа.

вом делу. Фрелић каже: „Ту се дјечаци скупљају као неки древни витези-кавалири, пењу се на пети спрат, савијају стабло до земље, избављују дјевојчицу балоном, бјеже у чамцу, итд". За маштовито вођену фабулу он пише да је „нестварна и немогућа", а за догађаје пуне дечји доживљене авантуре тврди да су „обична индијанштина". По њему је и „читава обрадба ... подбацила". Све то, закључује Фрелић у духу својих конзервативних васпитно-моралних обзира и грађанске лојалности, побуђује и одржава „код дјеце и надаље ону болесну фантазију 'јуначких' подвига, који са стварношћу и њиховом свакодневном околином немају никакве везе".

Видели смо, ипак, да ни овај рецензент не успева да потпуно обезвреди Вучово дело; он се нехотице похвално изражава о метафорама и алегоријама, те истиче „апсурд" живота у институту проглашавајући песникову „фину иронију" највећом вредношћу књиге. Фрелић, сем тога, помиње језичку вредност поеме. „Стихови су", каже он, „писани особито свјежим и живим језиком локалног дјечјег жаргона".

Кад је реч о међуратној мисли о Вучовом стваралаштву за децу, навешћемо и две неуобичајене критике упућене делу овог писца. За време објављивања поеме *Путовања и авантуре храброг Коче* у *Политици* се (19. VI 1930, број 7943), потписан са *Стеб.*, јавио покушај пародије Вучове поеме. Под насловом *Ко је бољи: Коча или Ива?* и под насловом *Како је Ива донео слона из Африке,* штампана је песма чији је циљ да исмеје „претераности" Вучове поезије и да истовремено уобличи јунака који би умањио Кочину славу и евентуалну популарност тога јунака код малих читалаца. После првих стихова:

Чито Ива, ту, у листу,
О храбрости нашег Коче
Па пустио да се хвали,
Да се својски историче;
Ал га ипак то разбеси,
Разбеси, ко бесну глисту
Па у себи зареče се,
Да му колач он умеси;
Зато одмах, тако љут,
Спреми се на далек пут.

читамо о путу малог Иве у Африку на авиону добијеном од деде за седми рођендан; летећи над пустињом, дечак не види никаква „чуда" као Коча. Угледавши слона у пустињи, Ива напише смешан рачун од чега крупну животињу спопадне смех; тада га овај „јунак" увеже, донесе кући и добије чоколаду за подвиг.

Пародија настоји да увећа димензије примарних садржајно-формалних одлика Вучове поеме да би их у том светлу приказала као смешне, нелогичне или апсурдне. Међутим, она једва да доспева до спољних

ознака Вучовог дела, јер исказује потпуно одсуство смисла за разумевање песникове идеје и етичких вредности дела. Искрени хуманизам поеме, не само ове него било које, не може се никад пародирати. Не разумевајући главне компоненте предмета који жели да изврге смеху, пародичар је дисквалификовао свој бесадржајни производ и учинио га пародијом која се односи на саму себе. Чак и нека формулисана резоновања у песми показују којом линијом пародичар није прихватио поему: њему смета лик дечака Коче, његова храброст и вештина, његова императивна потреба за слободним деловањем. Настојећи да од свог празног Иве начини идеалног дечјег јунака, он каже да Ива не „прича немогуће". Очигледно, неуки и неталентовани пародичар оклизнуо се већ у првим својим стиховима о неразликовању уметничке и логичке истине.

Одговор на ову „пародију" написао је Вучов дечак Светозар „трећавлија", Кочин пријатељ у првој верзији поеме, и текст тог одговора објављен је у *Политици* 26. VI 1930. (број 7950). Он захтева од уредника дечје стране да исправи „једну тешку / Намерну и грубу грешку", истичући на самом почетку: „Анонимне мрзим приче, / Представљам се зато свима / Ја сам Тоза трећавлија". Напомињући с правом за јунака „пародије" да је то „неки шврћа Ива, / Размажено неко дете", он додаје: „Ја знам да та мала маза / Изваљено сад ужива, / У мамином крилу седи / Грицкајући чоколаду, / И да ни за мали нокат / Храброг Коче он не вреди". Кочин пријатељ помиње Ивину гувернанту и течу „у кога је каса пуна / А чије се име крије"; он зна да је тај теча Иву „протекцијом вешто стрпо / Тамо где му место није". Тако песник преко Кочиног пријатеља брани право својих уличних јунака да постоје у литератури која се дотле бавила само размаженом децом богаташа; да је Ива припадник такве деце најбоље сведоче остале песме у којима се он јавља на страницама *Политике за децу*. Тоза трећавлија каже да Ива напада Кочу „из прикрајка као подлац, / Вицкасто ко глупи пајац", истичући његов лутански карактер, и кад би отворени Коча сазнао за тај подмукли и анонимни напад, „од револта и од беса / На теме би своје пао, / Од гађења он би пљуно". Улични дечак брани свога пријатеља следећим стиховима:

Није Коча морем скито
Да би свет у новинама
Тек његово име чито;
Није Коча прашумама
Прогонио дивље звери,
Ни од тропске пусте џунгле
Подеран и гладан дошо,
Да би једном, кад се врати,
Калмегданом гордо прошо
И пустио да га мери
Фотографско црно око;

Није Коча као соко
Полетео тек да лети,
Није пошо да се млати
Шепури и свуда хвали,
Већ да спасе доброг друга
Папуанца Али-Бали,
И да тако живот мали
Вишем циљу он посвети.

Пошто је тако гордо истакао панхуманистичка осећања свога уличног дечјег света презирући безбедно „мамино крило" грађанског дечачића и конформисте, Кочин бранилац разголићује подземне намере анонимног стихотворца који би да забрани сиромашној деци улазак у поезију, и отворено потписује свој пледоаје у борби за истину:

Ја презирем подла лица
Зато молим, уредниче,
Да на крају ове приче
Без намерног неког вица,
Који често гадно крије
Оно што се рећи хтело
Пише јасно име цело
Светозара трећавлије.

Анонимни творац дечака Иве, заједно са хорватовско-фрелићевским књижевним критичарима, јасно показује до које је мере поезија Александра Вуча засецала у владајуће норме грађанске етике и официјелног васпитног система друштва. Чини се да овај неуспели покушај парирања револуционарном дејству нове поезије за децу, које се огледало у избору јунака, најбоље показује колико је Вучо у конзервативним књижевним круговима сматран за непожељног превратника.

Други сличан напад на песника извршен је у хумористичком листу *Бела врана* 5. X 1933. У рубрици „Нове књиге" објављен је овај текст: „Недавно је изашла из штампе књига за децу, под насловом *Подвизи дружине Пет петлића* од г. А. Вуча, са колажом и предговором г. Душана Матића (обојица су надреалисти). У песми о једном шегрту каже се на крају:

Шта ће теби, Крако, плата?
Шта ће теби зимски капут,
Ципеле и топла капа,
Кад је мого чак и Вапа
Без тих ствари да не цапа!

Умољени смо од г. Вапе да на ову песмицу дадемо следећи одговор:

Нећу много да се цапам,
Споредно је што не цапам,
Ал још нисам био бос,
Нит сам имо смрзнут нос.

То, кад бих ја сад реко,
Свет да би се тек цереко:
Како млади писац Вучо
Скоро никад није ручо.

Вучови стихови алудирају на успон чувеног фабриканта Вапе, који се обогатио на типичан начин почињући од „продаје пертли", и у функцији су психолошког портретисања мајстора који закида на плати свом шегрту, јунаку поеме. Анонимни критичар песника, међутим, у складу са заједљивошћу која је својствена лојалном грађанину режима, покушава да изврге смеху Вучову алузију задржавајући се на његовом „надреалистичком" термину *цапати* (у значењу *скапати*). Али овај напад, као и претходни, више говори о тужитељу него о туженом. Погођени сатиричном оштрицом Вучове поезије, представници грађанског друштва, очигледно, нису мировали, настојећи да ту оштрицу неутралишу плитком духовитошћу и празном заједљивошћу.

Не успевајући да, под притиском нормативних морално-естетских процењивачких оквира, допру до суштинских нових и значајних елемената поеме *Подвизи дружине „Пет петлића"*, рецензије настале пре последњег рата сведоче и о томе да Вучово дело за децу није било познато ни уже заинтересованој књижевној јавности у свом укупном обиму. Једини је Марко Ристић споменуо, осим две познате поеме, *Полудели бициклист*, истичући „поред извесних краћих песама" та три дела поименце[92]. Међутим, и он је говорио само поводом најзначајније Вучове поеме. Критички написи и рецензије настале после овог рата испољиле су такође једностраност и непотпуност; ти текстови су, са ретким изузецима, говорили највише о поеми *Сан и јава храброг Коче.*

Поздрављајући поновну појаву Александра Вуча у просторима наше књижевности за децу, Жика Богдановић на самом почетку своје рецензије[93] о поеми *Сан и јава храброг Коче* истиче да она „представља једну од најзначајнијих поема за децу коју је добила наша дечја књижевност". Он указује на „дух авантуре, свакако непресушан и у изворном облику, пустоловине каквој само најживља машта може дати почетне облике" као на трајну вредност у делима за децу, и додаје да „нарочито искуство дечјег писца" може том духу дати „коначне пропорције". Тврдећи да „свежи дах тумарања, племенитог и инспирисаног најлепшом потребом људском, основа је на којој су сви доживљаји Кочини и његових сапутника", и да је то „оно што чини посебан смисао саме фабуле". Богдановић запоставља хуманистичку оријентацију поеме за рачун те најлепше потребе људске. У свом језгровитом и концизном тексту он посебно наглашава формалне квалитете дела: „Стихови који причају о подвизима

---

92 Марко Ристић: *О модерној дечјој поезији*, Књижевна политика, Београд, 1952, 189. Есеј је први пут објављен у часопису „Данас" 1934, I , 3, 366-372.

93 Жика Богдановић: *Александар Вучо: Сан и јава храброг Коче.* – „Борба", 14 V 1957, 5.

нових Вучових јунака сведоци су једног мајсторства заната колико и стално присутне гипкости: теку као планински поток сустижући се и престижући међусобно, стварајући ритам и динамику у најневинијим ситницама. То је, преко свега, оно што испуњава ову књигу: њезина властита интензивност која само у веома ретким тренуцима посустаје, да би затим наставила као бујица нове снаге".

Владимир Буњац[94] примећује да је у основи ове Вучове поеме „расни хуманизам", али није јасно због чега тврди да се у њој песник „послужио само дечјом склоношћу за авантуризмом". По њему је Вучо „непосредан и духовит песник" чији „стихови теку бистрим коритом нарације, испуњене богатим сликама и финесама дечјег језика". Зачуђује констатација изречена баш поводом ове поеме да је прави Вучо „онај када је у својим стиховима за децу помало и надреалиста"; јер тада, закључује Буњац, „показује и највише духа и толико смисла за психу дечјег доба да ја у њему видим сјајног песника који још није показао све што може". Овај рецензент, дакле, тек предвиђа Вучову делатност у књижевности за децу и гарантује јој будућност (коју је она већ освојила); тиме доводи у питање познавање предмета о коме пише и чини свој осећај за књижевну историју врло сумњивим. То утолико више што у наредним реченицама примећује да би песник „требало да буде више у сфери савременог градског живота наших малишана и тиме да занемари старе и овештале реквизите дечје литературе". Буњац заборавља, или не зна, кад је Вучово дело настало и не уме да процени његов књижевноисторијски, па самим тим ни савремени значај; посматра га као да је оно плод тренутка у коме се као књига појавило (како мисли и Жика Богдановић), и тврди: „Непотребно коришћење егзотике и свих оних бића деци познатих само из других књига, не може створити јасну представу света који се деци приказују у великим кућама, прометним улицама, тролејбусима, радију итд. итд.". По њему је дакле амбијент радње непотребна егзотика, голи декор; он не види колико је тај амбијент у функцији „расног хуманизма" као идеје спева коју сам истиче и формулише. Та „једина замерка овој дивној дечјој књизи" говори о противречном и недоследном начину закључивања Владимира Буњца, а не о естетској некохерентности дела о коме он пише.

Напис Синише Пауновића[95] пун је аналитички нефундираних тврдњи о значају ове Вучове поеме: он помиње „најнадахнутије стихове", „свежину", „духовитост", „уверљивост фантазије", „трајну вредност". Нешто развијеније запажање у његовом тексту једино је део који настоји да укратко окарактерише фабулу: „Оно што највише плени и што је можда најоригиналније у овој поеми, то је њена духовита и савремена

---

94 Владимир Буњац: *Вучо, дечји песник.* – „Књижевне новине" 19, V 1957, 5.

95 Синиша Пауновић: *Александар Вучо: Сан и јава храброг Коче*: – ЛМС 1957, CXXXIII, књ. 380, 266-267.

фабула. Она је заиста изаткана од 'сна и јаве'. Али нашег, савременог, сна и савременије јаве"[96]. Овај рецензент је, за разлику од Владимира Буњца, тачно означио два главна елемента естетске заснованости фабуле: њено кретање маштовитом путањом између сна и јаве, и хумор који размере њене фантастичности поетски оправдава и чини прихватљивим.

У напису Милована Данојлића о поеми *Сан и јава храброг Коче*[97] подвлачи се „вештина комотног и маштовитог писања, писања у које се не уткива једно, већ два срца". То је „без крутости и слободно причање, слободан опис осећања". Данојлић такође уочава да је „костур Вучове поеме мајсторски... обогаћен духовитостима". Исправно осећајући да је пред нама поезија „која више и није дечја, која свакако није пренемагање намењено деци", песник-рецензент у духу неспретне младости назива Вучову поему „поезијом која је само то – поезија".

Милован Данојлић писао је још у два наврата о поезији за децу Александра Вуча. Под насловом "Несумњива вредност"[98] он у поеми *Подвизи дружине „Пет петлића"*, после тврдње по којој је „поезија за децу најтежи и најнезахвалнији род модерне литертуре" што је први „код нас схватио Вучо", пише: „Пет петлића ... славе двадестогодишњицу свог постојања, своје чистоте и свог лиризма. У своје време авангардна и превише смела, ова поема за децу се током година сама у себи сталожила и средила, сјај непопуларног новитета ишчезао је, а заменило га прихватање и разумевање публике, критике, и оних који на овој врсти песништва настављају да раде". У складу са својом високом оценом вредности дечје поезије уопште, оценом коју ће касније (у есеју *Расправа о наивној песми*) развити у читав теоријски систем, Данојлић Вучову поему узима као „први знак ренесансе те 'поезије за децу и осетљиве' поезије која из постојећег животног садржаја црпе ванвременску снагу своје невиности и спонтаности". Тврдећи да „ако нека друга песма, 'песма за одрасле', и може да опстане кад је неискрено и неспонтано остварена, песма за децу то апсолутно не може", он за поему каже да је „бунтовна светлост планула у тами грађанског друштва", и да је она „својом чистотом засветлела против тог друштва, које је најплоднији терен за глорификацију имбецилне поезије за децу". Овај до полемичности заоштрен напис, уперен против свих конзервативних и статично-нормативних представа и мерила у књижевности за децу, завршава се овог пута језгровитом формулацијом да Вучова поема представља „зрело поетско дело озбиљног песника".

---

96 Пауновић се сасвим приближио овом примедбом могућности да открије у називу Вучове поеме дубље, симболично, значење о племенитим хтењима и сновима модерног човека окруженог ружном јавом алијениране стварности, имплицитно гледано, он је то и учинио.

97 Милован Данојлић: *Александар Вучо: Сан и јава храброг Коче.– Радник* (Београд) 25. VII 1957, 6.

98 Милован Данојлић: *Несумњива вредност.* – „Борба" 27. XII 1959, 10.

Као писац предговора у књизи са двема најпознатијим Вучовим поемама[99], Милован Данојлић настојао је да прибави објективност својим судовима и да песника истовремено књижевноисторијски одреди и ситуира. Полазећи од дијалектичке претпоставке да је феномен детињства историјска категорија која се током времена преображава („детињство се, упоредо са друштвом, мења"), он установљује разлику између детета Змајевог и детета модерног доба. Змајеви епигони, по њему, нису познавали закон те истине, и нашли су се у простору који је „полуосветљено ћоше литературе". Њима није било јасно да лепа, „срцем и умом срочена дечја песма никада не може деловати неваспитано"; отуда је поука у њиховој поезији увек постајала садржај за себе. Означујући једноставност поетског израза као трајну вредност сваке поезије, он пише: „Једноставност дечје поезије тражи посебну врсту песничке обдарености, подразумева целог човека. И у њој се, као у капи воде, огледају живот, време, људи". Вучова поема о дружини „Пет петлића", настала у временима „кад је дечја песма била на путу да изгуби сваки уметнички углед", представља „дневник једног сасвим новог детињства". То песничко дело, исправно наставља Данојлић, пошло је од „свеукупних чињеница које одређују једно време". У њему „машта слави свој срећан час, свет се организује према песниковој вољи, пространији, лепши, осмишљенији". Уочавајући хуманистичку поруку поеме, писац предговора каже: „Ова мала дружина бескућника, будући нераздвојна, може се смирити тек у некој огромној кући будућности, где ће бити места за све људе". Чланови дружине су „деца живота, нешто попут његове наде. Пратимо их живо, са симпатијом, смешкамо се, а осећамо, видимо: ради се о озбиљним стварима".

Приводећи крају своје овога пута синтетичке судове о битним вредностима Вучовог дела, Данојлић каже да сада постаје „јаснија тајна Вучовог открића, његовог зрелог продора у овој области поезије". Он пише: „Комплетан песник, Вучо је у својим дечјим поемама усавршио уметност једноставности. А знамо да је пре тога, с надреалистима, био дотерао до крајњих граница компликованости. Речи, појмове, језик, све је испреметао, измешао, окренуо наглавце. Из тога невиђеног нереда он се, у дечјим песмама, вратио неком давном, препороћеном, првобитном реду. Очишћене, растерећене, лишене небитног, речи су, ето, изнова засијале као чисто злато". Данојлићеве речи кондензују се у слику која језгровито карактерише Вучово дело: „Свежина, и чист ваздух, као кад сунце заблешти иза тродневне кише. Час је то хумор, час лирика, час приповедање, час сатира".

У завршним реченицама предговора истиче у чему је новина ове поезије, посматрајући је у односу на Змајево дело: „Да дечја песма зна

---

[99] Милован Данојлић: *Дечје поеме Александра Вуча*, предговор у књизи – *Александар Вучо: Пет петлића, Сан и јава храброг Коче*, Београд 1965, 5-11.

у себе да упије и силовит одраз једног друштва, све остајући забавна, једноставна, приступачна деци, томе се чак ни велики Змај није могао надати. Овде, у овом тренутку, кад се чинило да је дечја поезија нижеразредни облик песничког изражавања, у коме је случајно Змај Јова дао нешто више од онога што се може дати – Вучо отвара нова, неслућена врата, открива нову могућност, остварујући поему коју ће волети и деца, и старији, сви".

Напомињући да се о поезији за децу Александра Вуча, „ако узмемо у обзир њене стварне вредности", мало писало, Бранко Пеић у својој рецензији[100] констатује већ познату чињеницу о супротстављању те поезије „шаблонском певању за децу". У односу, пак, на савремену поезију те врсте (то је 1957. година) Вучово дело носи „изузетност постојања поезије која, са разлога инвентивности свога аутора, има моћи да остане ван сваке грубе дескрипције и да уђе у скривене тајне дечјих светова". Овом формулацијом Пеић успева да допре само до гносеолошког значаја Вучове поезије; то је заправо и једини резултат његовог критичког метода који припада оквирним постулатима теорије одраза. Тврдећи да Вучова поезија „поучава тим више што ништа не поучава", јер је „морални њен смисао имплициран у језгру њене поетске вредности", Бранко Пеић већ у следећим редовима изражава своје конфузно и противречно схватање те исте „поетске вредности". По њему је, наиме, „задатак"[101] не само модерне, него и „дечје поезије уопште" да „буди начине слободног, не само 'црно-белог' начина мишљења", са чиме бисмо се могли сложити, али и да буде „протест против традиционалног, крутог, шематичног а нехуманог у својој конкретности отуђења детета од дечјег". Овај други Пеићев захват „дечијој поезији уопште", мада је такође услов без кога поезија не може, није обавезан у смислу у коме га овде рецензент поставља; јер, протест у поезији изражава се на разне начине, али по правилу у два основна вида; или као напад на негативне (постојеће) вредности, или као афирмација (непризнатих). Ако је, дакле, у бити поезије њен критички однос према постојећем, није обавезан и револт као компонента тог односа; а о том револту Пеић управо говори у наредним реченицама свога текста. Једностраност и непотпуност Пеићевог захтева, који он покушава да дигне на ниво општег принципа поезије, лоше прикрива своје психоаналитичко порекло. Уосталом, ми ћемо видети и код Марка Ристића (чије мисли о односу „слободе и живе игре духа" према „тешкој контроли стармале мудрости и уштогљених обзира" Пеић узима за мото свога написа) како инсистирање на песни-

---

[100] Бранко Пеић, *Александар Вучо: Сан и јава храброг Коче.* – *Израз* 1957, I, 7-8, 127-129.

[101] Своја упрошћена схватања Пеић открива и употребом неподесног појма „задатак поезије". Боље је рећи услов него задатак, јер први појам има универзално значење, а други га не мора имати; чак га, имплицитно, и нема, јер у основном виду он значи остваривање спољашњег (задатог) а не иманентног циља поезије.

ковом револту против „репресивног устројства друштвене данашњице" објашњава само моралну компоненту структуре Вучовог дела; остале вредности пак остају или недодирнуте или недовољно уочене. Пеић се креће у оквирима установљавања моралносоцијалних импликација Вучове поезије, оквирима које је поставио Марко Ристић, не успевајући да избегне њихову недовољност. Тако он уочава да је поема и „вид ослобађања детета од недечијег", а нарочито од „нехуманог, егоистичног става". Значајнија су, пак, његова запажања о релацији између садржинских и формалних одлика дела: по њему је дубок и убедљив „склад који постоји између идеје поеме као целине и фактуре стиха, читавог моторичног, динамичног, полетног поетског казивања". Цитирајући мишљење Марка Ристића о хумору као значајној вредности у поезији Александра Вуча, закључује да је та поезија „сва у покрету, и сва у обликовањима која су, у ствари, синтезе и животног и сатиричног, сва оплемењена ритмом непосредне, надахнуте и чулне распеваности, као химна освајања нових могућности младог живота".

2. Есејистичко-критички написи

Можда није најтачније дати рецензију Милоја Чиплића[102] назив есеја, али би исто тако било недовољно адекватно сматрати је само приказом; његов текст ипак прелази оквире текућег критичарског реаговања на актуално дело. Већ у уводним реченицама налазимо изразе добродошлице које Чиплић упућује револуционарном карактеру поема о дружини: „Две изразите протагонисте југословенског надреализма улазе врло суштински, објективно и бескомпромисно у суптилну и фину област дечије психологије дајући, у сваком случају, занимљиво, савремено и исправно штиво данашњој деци. Надреализам је на овај начин, и као тежња и као синтеза новог и револуционарног, дао типичан пример куда и камо може једна логична преокупација духа да се примени, да успело баци своју котву поготову онда, кад се тако *идеално*, суштински униђе у област истинског дечијег интересовања, када се напослетку деци пружа права и нефалсификована забава, разонода и окрепљење". Чиплића је, као што се види, понело одушевљење пред етички и социјално ангажованим уметничким делом, због чега ће устврдити да је тим делом Змајево „божанство разбијено у парампарчад, јер Вучо и Матић дали су *Подвизима дружине „Пет петлића"* нову, револуционарну форму и пример правог стварања за децу". У свом одушевљењу критичар је сметнуо са ума да оригиналност једног уметничког дела не брише вредности традиције него их само стваралачки потврђује; сем тога, Чиплић има у виду више социјалнополитичку револуционарност поеме

---

[102] Милоје Чиплић: *Нови дух дечје поезије. – Ваљци.* Никшић 1933, I, 3-4, 178-181.

него њен естетски превратнички карактер. Наиме, основну вредност дела он види у томе што дело говори о мукама и несрећи детињства савременог (капиталистичког) доба; у питању су, каже он, „деца која су не својом кривицом и не кривицом својих старијих гладна, израбљивана и мучена као стока". Ако се, дакле, данас не може прихватити став по коме су „старе и досадне реквизите Змајовине дечије књижевности спаљене... једном за увек", сем уколико то не подразумева Вучов обрачун са Змајевим епигонима, мора се истаћи Чиплићево уочавање социјалноетичких и политичких импликација поезије о којој пише.

Нарочито значајним указују се наредни судови овог критичара Вучовог дела: „У једном филмски занимљивом садржају кога прати логичност збивања, логичност радње и акције[103], спретно се уплиће нов дух и нова реч за децу. Деца су преко ове књиге саму себе довела у први план, јер је о њима реч и цела та занимљива поема, подељена у пет драмских певања, спевана је ради деце и за децу. Али деца се овде не кљукају већ изанђалим друштвеним лажима, хипокризијом, лицемерством, него она сретним решавањем радње постају, ван оквира криминалних регула својих старијих, егзекутивни носиоци слободе и аконвенционалности". Чиплић врло срећно наслућује песниково плодоносно третирање детињства које је у себи слободно, запажа конфликт који настаје између тако схваћеног феномена детињства и неслободног положаја реалног света деце у савременом друштву. „Деци је", пише он, „овде пружена конзеквентна могућност изградње живота и херојство бескомпромисне борбе противу предрасуда, лажи, хипокризије и свега оног што окружује и прати старије". Тиме је феномен детињства схваћен и као аутентична вредносна сфера човековог постојања уопште.

Пошто је изванредно тачно не само схватио него и формулисао суштински нов и по карактеру далекосежан значај поеме, Чиплић је противставио Вучово певање традиционалној поезији за децу. „Тако опремљена и наоружана ова књига оштро поставља питање даљег опстанка целокупне досадашње наше дечије поезије. Дисквалификације официозних дечјих песника (Тартаља, Жупанчић, Б. Тони, П. Г. Богдановић, М. С. Матовић) зацело да је питање дана", каже он; изузимајући из овог става Отона Жупанчића, ми видимо колико је Чиплић био у праву. Јер, година у којој се појавила Вучова књига заиста је „фатална... по досадашњу школску дечију поезију". Чиплић каже: „Са деце за децу скинута је књигом *Подвизи дружине „Пет петлића"* вековна историјска лаж. Деца су из импотентних бајки и басана доведена и афирмисана у истински животни ток. Деци је књигом Вуча и Матића дата сатисфакција, а кључ њиховог детињства добија нов, критичнији и исправнији изглед и осветљење".

---

[103] Иако Чиплић не прецизира на коју врсту личности збивања, радње и акције мисли, очигледно је да је реч о естетски схваћеној усклађености основних елемената дела.

Врло је значајно за оцењивање трајних вредности поеме и Чиплићево уочавање карактера и врсте социјалне боје у поеми. Ми смо видели да је Финци социјалну усмереност појединих делова поеме прогласио, додуше, оправданом заменом „спонтаног следа објављивања ирационалних вредности", али ипак само заменом која, у крајњој линији, „иде на уштрб поетском смислу садржине". Чиплић пак тврди, и ми бисмо се сагласили са њим, да се Вучова књига „лапидарно... спушта у непосредну стварност дечијег интересовања чак и онда кад расправља тако духовито најелементарније факте економске данашњице". Да је Чиплић у праву показује то што он уочава не само за дечји естетски доживљај веома важан „духовит" начин поетског транспоновања стварности, него и што запажа да децу тишти, због њихове примарне хуманистичке одређености, неједнакост међу људима. Не пате, дакле, деца у поеми због социјалних супротности као економскополитичких феномена, него због свеопште људске неједнакости: „Течни, живи и примамљиви стихови Аскерланда значиће за неутешну дечју душу више него подвиг, више него обрачун са старијима. Они носе праву непосредност изистинског дечијег схватања".

Завршавајући свој надахнути напис Чиплић истиче да „о мањкавости ове исправне књиге не може бити говора", јер је у њој „све на своме месту". Утврђујући да књига „има свога историјског резона", он налази за њу да је поетски израз „марксистичког становишта васпитања" пошто су „деца остављена на себи, својој иницијативи", и јер се деци „прилази... отворено, непосредно, индуктивно". Што се тиче односа надреализма према стваралаштву за децу, Чиплић констатује да су поетски плодови тог односа видни у „прилагодљивости надреализма дечијем језику", и наводи као пример те тврдње познату Матићеву пародију Оченаша.

Есеј Марка Ристића *О модерној дечјој поезији* полази од исправне поставке: „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". Држећи се Фројдове теорије личности, он истиче да од такве књижевности трпи нарочито социјално-нормативна компонента у структури дечјег бића (тј. детиње над-ја), пошто је таква литература „најдрагоценији савезник друштвене репресије" и служи „изграђивању *савести*". Трагајући за књижевношћу за децу која би била „исправна, модерна (у најбољем и револуционарном смислу речи)", Марко Ристић мисли да би она морала пре свега да противставља основном моралном постулату грађанске литературе „изграђивање *свести*".

Марко Ристић приступа поезији за децу Александра Вуча као синтези „тежње за чисто поетским ослобођењем са тежњом за моралним и социјалним ослобођењем". На етичком плану Вучова поезија је „живи протест против угњетавања детета". У свом схватању детињства Марко Ристић видно нагиње психоаналитичким претпоставкама: „Право детињ-

ство, као представник праве жеље, пробија и кроз грађанско достојанство и комичну рационалистичку 'озбиљност' одраслих људи, и тај пробој кроз стеге и решетке психичке цензуре, уобличава се у сну, у хумору, у поезији". Крећући се у оквирима основних премиса и искустава надреалистичке поезије, он ће устврдити да је „начело поезије и начело детињства у суштини исто" и идентификовати га као *„начело жеље*, које је у опреци са репресивним устројством друштвене данашњице". По њему је поезија за децу „двоструко израз тог начела жеље, њеног права да се оствари, и свега што то остварење спречава". Поетски израз мора бити „интелектуално упрошћен, да би дечјем интелекту био приступачан", и у том смислу је Вучова поезија правилно *релативизиран* поетски поступак јер садржи неопходан „минимум рационализације". Он даље пише: „Проблем стварања дечје поезије углавном је проблем интуитивног израчунавања сразмера и односа те рационализације и спонтаног надахнућа које она може ефикасно да спроведе, али и да упропасти".

Вечну мистерију стваралачког чина, садржану у питању које од античких времена до данас није разрешено, а вероватно ни у будућности неће бити: да ли је стваралаштво акт рационалне или ирационалне природе, Марко Ристић решава одлучно, кад је реч о поезији за децу, у смислу спонтане креације. На такав суд наводи га, највероватније, психоаналитичка теорија детињства, према којој је у том животном добу веома мало присутна репресивна функција човековог супер-его фактора. Изједначујући, као што смо видели, начело детињства и начело поезије, он нужно долази до закључка о ирационалном, спонтаном стваралачком акту у поезији за децу. Његова теорија о природи креације у стваралаштву за децу одговара и надреалистичким схватањима творачког чина, јер и та схватања имају за подлогу, као што је познато, психоаналитичка открића. Ристић напомиње да „ирационална алогичност одговара природном облику дечје мисли". Вучова поезија, пак, „пружа деци оно што им је у основи најближе: слободну и живу игру духа који није ометан тешком контролом стармале мудрости и уштогљених обзира".

Не претендујући на то да разрешимо проблем који је овде постављен, било да је реч о поезији уопште или о поезији за децу, чини нам се могућим да ставимо неке примедбе на Ристићево схватање спонтанитета као природе креативног чина. Речено је већ да је његова теза о идентичности начела поезије и начела детињства поникла на темељима психоаналитичке теорије о изворима, то јест подстицајима за уметничко стваралаштво, и о такозваним одбрамбеним механизмима, нарочито о одбрамбеном механизму компензације. Та би се теза могла, чини се, уз извесно даље прецизирање и развијање прихватити. Наиме, данас је јасно да један део поезије настаје и поводом песниковог незадовољства стварношћу, мада је та појава, закључено је већ, предмет психологије уметничког стварања и социологије уметности а не књижевне критике или теорије уметности, пошто ништа не доприноси разјашњењу тајне

бића уметничког дела. Међутим, шире гледано, свако уметничко дело настаје као плод уметниковог незадовољства стварношћу, као резултат уметникове тежње за преобликовањем света и живота, и за стварањем нових веза и односа између постојећих (и „непостојећих") елемената. Уметничко трансформисање такозване објективне реалности врши се уз учешће уметникове субјективности које може бити изражено у већој или мањој мери, али без којег се процес уметничког стварања не може замислити. У крајњој линији, дакле, транспоновање стварности у уметничком делу подразумева не само уметниково (стваралачко) незадовољство стварношћу, него и допуну те стварности битним елементима човекове субјективности.

Разуме се да у односу према стварности субјективизам претеже код стваралаца чији је став некритичкији, а најизразитију категорију таквих стваралаца чине свакако деца. Стваралачки импулси детињства изражавају се у дечјој игри као врсти активности тога „малог" света, и скопчани су чврстим везама за безмерно учешће маште, афеката, непосредног реаговања, алогичности и ирационалности, због чега свет (визија) који свакога тренутка ствара дечја игра или нема ничег или има врло мало заједничког са светом „објективне реалности".

Према томе, теза Марка Ристића добија шире значење и општији значај ако јој се одбије психоаналитичко порекло и компензаторски призвук, па се сличност (не истоветност!) „начела поезије" и „начела детињства" схвати не само као изједначеност у „начелу жеље, које је у опреци са репресивним устројством друштвене садашњице", него које је у опреци са сваким постојећим стањем ствари, са интерним тенденцијама стварности уопште. Та два начела подударају се у томе, пре свега, што им је биће стално у покрету, у стваралачком гибању које се сваког момента испољава надрастајући оно од чега полази на свом стваралачком путу.

Сем тога, Ристић је у дефинисању стваралачког чина за песника употребио одредбу „слободна и жива игра духа". Пошто се и независно од овог мислиоца врло често у написима о књижевности за децу (нарочито о поезији) појављује фраза да у њој постоји „слободна игра маштања", треба се позабавити садржајем и значењем те фразе и испитивањем степена њене веродостојности у естетичком смислу речи. Не значи ли имплицитно да таква „игра духа" не постоји у осталој поезији? Ваља одмах констатовати да је значење ових речи недовољно прецизно. Наиме „слободна игра духа" мора постојати у свакој (правој) поезији, дакле подједнако у поезији „за одрасле" као и у оној „за децу". Ако је машта у овој другој „ослобођенија", онда је то само знак да је она подвргнута другачијим стваралачким обзирима, другим конвенцијама и естетским законитостима. Дакле, није реч о повишеном степену слободе за машту, пошто се та слобода не мери квантитетом (подсетимо се само Рембоовог „Пијаног брода", „Под млечном шумом" Дилена Томаса и, наравно,

Шекспира), него о другачијој врсти слободе. Не прави се поезија за децу од сувишка слободе духа и маште која твори „осталу" поезију, него од другачијег карактера те слободе. Краће речено, машта песника детињства слободна је у односу на детињство у истој оној мери, мада не на исти начин, као што је слободна машта песника уопште у односу на живот уопште. Друга је ствар што се уобичајено мисли да је машта као ознака и део детињства примарнија него као обележје и део живота уопште.

У есеју Марка Ристића најзначајнијом се чини ауторова тврдња да је Вучо могао „сасвим природно своју дечју поезију да оснује, много више још него ма како примамљивим спољним узорима, на резултатима свог сопственог поетског стварања, и на значењу које ти резултати имају за његову свест". Мада је Марко Ристић овде хето да укаже на чврсту везу која, по његовом мишљењу, постоји између остале Вучове поезије и стваралаштва за децу, у овој оштроумној и теоријски врло значајној формулацији садржан је став да је Вучова поезија за децу пре свега поезија па онда дечја, да је дакле њен квалификатив „дечја" само класификаторска а не и аксиолошка одредба. Значај те мисли није толико у чињеници да се она на посредан начин залаже за једнак вредносни статус обе те врсте поезије, мада је то Ристићев књижевноисторијски допринос времену у ком је есеј написан, него још више у схватању да је право исходиште дечје песме стваралачки разлог, основно исходиште сваке поезије уопште. Александар Вучо је стварао поезију продубљујући своје поетско искуство и користећи своје сопствене резултате, дакле у јединственом и доследном стваралачком напору који се не може вештачки разграничавати на продуковање „дечје поезије" и „поезије за одрасле".

У свом есеју о двема Вучовим поемама Хусеин Тахмишчић[104] назначује да ће покушати да именује „авантуру надреализма у сфери певања и мишљења за децу" и да легализује „осећање историчности, које се, по нашем уверењу, не поклапа са хронолошким догађајима унутар књижевности једног повесног народа". Јер, пише Тахмишчић, „историчност треба мислити у смислу успостављања континуитета". Бришући сваки значај поезије за децу настале после Змаја, он напомиње да у том „довољно испразном и јаловом међувремену траје", сем Вучове, „још и поезија Десанке Максимовић". После тих уводних напомена Тахмишчић формулише главно питање свог есеја овако: „Да ли песништво А. Вуча значи прекид са традицијом (Змај), а ако му је осећање историчности иманентно, у чему је онда загонетка континуитета који на тај начин, посредно, успоставља и оглашава његово дело?".

---

[104] Хусеин Тахмишчић: *Коцка је већ бачена.* – *Израз* 1960. IV, 5, 408-418.

Трагајући за односом који Вучово дело за децу гради са надреалистичком песничком доктрином и искуством, Тахмишћчић најпре даје генералну дефиницију Вучове естетске револуције. Он каже: „Појава поезије А. Вуча шокира. У наглашеном презиру према 'лепом' и 'допадљивом' она емитује опорост, која ће увек бити индиферентна према допадању, и исијава самосвојну лепоту слободе, нереда и игривости. (...) У тој ситуацији бацио је коцку могућности певања и мишљења за децу А. Вучо и она је пала на место одређено за игру без правила. Та и таква игра траје. У малом, Вучове поеме су својеврсни манифест. Као да се одговарало на питање: – Како сачувати ослобођену поезију у трајању побуне против грађанског реда? Обе поеме имају и нека класична својства. Инсистира се на радњи, догађајима и представљању личности, присутна је и нит рационализације односа, тако да се у разиграности фантазије и маште, које творе низове метафора и барокних слика, у оном кошмарном и бурлескном збивању поема, збива и неки унутарњи, и тој унутарњости иманентан, ред. Преступ поезије и њен парадокс иду руку под руку". Он затим говори о надреализму и Вучовим поемама. „И ред и хаос једино је кадра да порађа побуна, а надреализам је авантура само толико колико је свака побуна авантура. (...) У почетку надреалистичке побуне требало је извршити ослобађање саме поезије (у смислу превладавања етике грађанског друштва посредством морала побуњених). Онај обрт који у себи носи свесно усмерено превладавање најреалније се збива у хумору. Црно-хуморне ситуације надреалистичких текстова произилазе из симулирања ситуација детињег, патолошког и неконтролисаних енергија подсвести. Велике вербалне моћи и изузетног осећања за градски говорни језик... Александар Вучо најприсније, најспонтаније и најрудиментарније демонстрира непоречне вредности такве концепције хумора, освојивши га за поезију".

Сем хумора, Тахмишчић исправно примећује да Вучо реализује у својој поезији за децу и онај „део надреалистичког тестамента" који тражи „глас побуне, протеста и презира". Тај револуционаран став живи „као детиње у човеку", као „тежња да се поруше конвенције". (Овде се Тахмишчић приближава изједначењу начела поезије и начела детињства, које је извршио Марко Ристић). „Говорити то детиње ником другом до деци била је, и остала, најреалнија стварност у *надстварности* коју је неимарио надреализам".

По Тахмишчићевом уверењу хумор (на поетском) и побуна (на социјално-етичком, дакле идејном) плану не исцрпљују везу која постоји између надреализма и Вучове дечје поезије. Он налази и трећи елемент који је садржан у тој вези. „Извлачећи из копова подсвести што је некад, ко зна зашто и како у њу потиснуо, у пределе самосвести, као и збивања која можемо подвргнути цензури свесног и намерног, песник помера границе властитог искуства и ствара нову ситуацију понављања могућности без које нема збивања поезије. Поема *Сан и јава*... није продуб-

љивање и није такозвано сазревање већ зацртаног песничког израза у поеми *Подвизи дружине...*, она је новостворена могућност понављања, односно збивања саме поезије. Дечји цртеж (чамац захваћен буром на отвореном мору) постаје за дете најстварнија стварност. Оно што је нацртано дете ће, поступком анимизма, да оживи у драму. Ова *надстварност* и њено понављање с колена на колено, најиманентнија је особина певања и мишљења за децу". Дакле, „и сан је реалност која има своје по себи разумљиве реалитете". И овде Тахмишчић, одајући признање надреализму што је проценио драгоцене поетске могућности сна, прави најважнију дистинкцију између науке (психоанализа) и поезије, чији је заједнички предмет сан: „И оно што је за психоанализу у дешифровању формација сна видљиво, сводљиво, раскривено и доступно, за поезију је загонетка. И ту специфичност Видљивог (реалности сна) он преводи у Невидљиво", каже парафразирајући Рилкеа. „Поезија је, дакле, говор невидљиве суштине бића, она је његово постављање, она је ненадокнадива могућност његовог збивања. У оживљавању цртежа поступком анимизма, и 'зауздавању' кита, поступком реализовања фантазије, песник је извршио заказани обрт у односу видљиво-невидљиво, односно реално-иреално". У закључку Тахмишчић каже: „Реалност сна ушла је равноправно у реалности надреалистичке *надстварности*".

На разматрању механизма поетског трансформирања дечјег сна Тахмишчић се детаљније задржава. Он утврђује „да се неостварена очекивања и неиспуњене жеље детета непосредније јављају у сну и да су ослобођене сложенијих симболичких значења". Међутим: „Певати и мислити за децу, па ма у којој намери стварност детињства сама по себи изгледала поетичном, не значи подржати ту поетичну стварност детињства". Будући да опонашати сан детета „значи преводити говор сна у говор јаве", психоаналитичар тиме „долази до чињеница, али не твори поезију". За разлику од њега, „подразумевајући чињенице на којима је фундирана стварност јаве и стварност сна детета, песник настоји да ситуира збивање поезије у стварност детињства". Вучо „ту фундаменталну разлику између научника (психоаналитичара) и себе у односу према сну осећа пуном мером песничке спонтаности"; У његовој поезији тиме „није изречена само 'декларација права поезије' (М. Ристић), овим је и *само стварање поезије извршено*".

Подробније смо изложили Тахмишчићева истраживања генезе Вучовог дела за децу зато што је он однос надреализма и тога дела до сада најтемељније испитивао. Свој став, пак, према његовим закључцима изложили смо у поглављу „Надреализам у Вучовом стваралаштву за децу"[105]. Погледајмо сада где су, према Тахмишчићу, одговори на „заго-

---

[105] То поглавље је, као и највећи део ове студије под називом *Поезија за децу Александра Вуча*, објављено у часопису *Књижевна историја* 1969, I, 4, 823-864 (први део); број 5, 139-161 (други део).

нетку континуитета" који Вучова поезија, у складу са иманентним осећањем историчности сваког великог дела, успоставља на просторима наше књижевности. Његова разматрања дефинишу најпре Змајеву поезију: „Змај је по природи свог песничког бића песник који живи једновремено и отворен и затворен у властитом делу, он нема онај вид живота који се живи у истинским делима будућег песника, а тај вид живота зна бити пунији и целовитији у односу на живот у властитом делу". Вучо, међутим, ипак „није 'самоникао песник', без корена и смера"; Тахмишчић с правом одлучно одбацује могућност постојања „самониклог песника", јер је то фантом који противречи принципу историчности сваког уметничког дела. Док су сви напори Змаја „да пева и мисли у духу наше народне поезије остали... без израза", дотле Тахмишчића Вучови стихови о чудноватом сну малог Јове упућују „на поетска искуства наших народних духотворина, па и епских песама који су у својој бити стиховане бајке. Брзалице, разбрајалице и загонетке, рецимо, обилују силогизмима, алегоријама, игром речи, игром слогова, интензивним ритмичким убрзањима, најрадикалнијим метафорама и најнеобичнијим сликама које је овај језик у стању да твори посредством поезије. Све ове ознаке у мањој и већој мери, заједничке су и поемама *Подвизи дружине...* и... *Сан и јава храброг Коче*". На овом месту Тахмишчић формулише одговор на „загонетку континуитета" Вучовог дела: „Песник града, а Вучо то јесте не по властитом избору него у складу са својим песничким бићем, успоставља управо кроз медиј језика властито осећање историчности унутар књижевности једног повесног народа". Како Тахмишчић мисли, „то је једина могућност за песника уопште да уђе у континуитет збивања поезије јер је њено збивање еквивалент за збивање самог језика". Вучова поезија ужива „превасходан пионирски значај" у томе што је песник „решавао урбане проблеме матерњег језика у сфери певања и мишљења за децу". Та поезија „по свом спољашњем хабитусу нема ничег заједничког са народним духотворинама: брзалицама, бројалицама и загонеткама. Она има своје унутарње загонетке, ритмичке градације и показатеље".

По мишљењу Хусеина Тахмишчића, дакле, Вучово дело успоставља континуитет не са Змајевим делом, него са народним стваралаштвом, са којим Змај није реализовао стваралачки контакт. Затим, док је Змај „по природи свог песничког бића песник који живи једновремено и отворен и затворен у властитом делу", Тахмишчић, следећи мисао Елијара, сматра да су „често значајнији песници који инспиришу за разлику од инспирисаних песника"; јер, „дела оних песника чија песничка намера живи и у делима будућих песника живе један пунији и уреснији живот". Вучове поеме „живе таквим животом у песничким књигама Милована Данојлића, Арсена Диклића, Душана Радовића и, унеколико, Драгана Лукића". Завршавајући своја разматрања два свакако најкапиталнија питања која се постављају при истраживању књижевноисторијске и

актуелне вредности Вучове поезије за децу, Тахмишчић закључује: „Овај низ песника, заједно са анонимним народним певачима и А. Вучом, намеће се већ данас као јасно зацртано осећање историчности и континуитета, нечега што је у себи успостављено, а чија успостављеност ће се мењати сваком новом књигом, чија унутарња вредност ће се увек изнова ревалоризирати новим песничким резултатима који јој ограничи припадају, јер су из ње, из тог већ успостављеног континуитета, и произашла, као из свог непореченог извора.

3. Остали написи

У посебну групу критичких осврта на Вучово дело за децу могу се сврстати они текстови чија намера није да говоре само о Вучу, или који разматрају то дело у ширем књижевноисторијском контексту, или најзад само сумарно дотичу неке компоненте садржане у делу овог значајног стваралаца.

Настојећи да у најкраћим и најопштијим цртама прикаже развој тематике и уметничких средстава у нашој најновијој књижевности за децу Бранко Ћопић у есеју са извесним резигнираним насловом „Раст у сјенци"[106] истиче тематску новину коју је собом донела Вучова поезија: „Некад је Вучо, надреалистички развезан, смјело и не зазирући од 'скандала', улетио трамвајем у дјечји поетски парк („Мој отац трамвај вози") и отада у нашу дјечју поезију неодољиво надире савремени живот".

Пишући за потребе специјалне прилике једну панораму и општи преглед међуратне књижевности за децу, Слободан Ж. Марковић[107] истиче појаву Александра Вуча као „једну специфичност" . Тај песник је „унео нове квалитете у дечју књижевност"; то су „нова мотивска подручја", наиме „градски амбијент", а такође и захватање социјалних проблема. Тврдећи да поема о дружини по „идеји одговара друштвеном ставу групе надреалиста, којој је и Александар Вучо припадао", Слободан Ж. Марковић мисли да је песник, „и поред Матићеве надреалистичке прокламације у предговору књиге... ипак морао да се у методу у многоме одрекне надреалистичке 'живе игре духа' и необичне алегоричности и да се углавном приклони логичком и рационалистичком начину мишљења својственог одговарајућем дечјем узрасту и размаху дечје фантазије". Противстављајући тај став схватањима Марка Ристића, Марковић поткрепљује своје тврђење уводним стиховима поеме који реалистички

---

[106] Бранко Ћопић: *Раст у сјенци. – Политика* 17. XII 1957, 15.

[107] Слободан Ж. Марковић: *Књижевност за децу између два светска рата на српскохрватском језичком подручју.* Књижевност за децу и рад у дечјим библиотекама, Београд 1958, 60-113; о Вучу на стр. 104-108.

сликају амбијент градске улице. Он сматра да је „Вучо надреалиста учинио... уступак Вучу уметнику", и да само понекад „искрсне по нека алегорија неприступачна устаљеном логичном мишљењу деце и подсети одраслијег читаоца да Вучо припада надреалистичкој групи писаца". Марковић пише да се надреализам у књизи испољио „у пуној мери у декларативном предговору Душана Матића и међутекстовима датим уз фотомонтаже".

Према мишљењу Слободана Ж. Марковића у поеми о авантурама храброг Коче „писац је хтео да истакне машту, али и племенитост савременог детета". Том поемом још више се „продубљује напуштање сеоске и шумске идиле у књижевности за децу и доказује да је нужно да писац за децу зађе и у градску атмосферу и пружи деци дело које одише културно и економски развијеном средином". Марковић замера писцу на употреби неких речи и појмова „који нису схватљиви деци којој је књига намењена". У врлине дела он убраја „успеле компарације са сликама из градског живота", лепе и духовите описе, Кочино родољубље, те стих, ритам и слик „који не дају монотонију рецитовања и учења. Стихови се везују један са другим интонацијом природног говора".

У настојањима да дефинише једну линију развитка наше књижевности за децу Иван Чоловић[108] тврди да се „малограђански етички идеал Змајевих дечјих поема и њихов наредбодавни тон" нарочито расцветао у постзмајевској епигонској поезији, која је саму себе угушила јаловим артизмом. Змај је, каже Чоловић, непослушну децу попут Пура-Моце препуштао самој себи и драстично се изругивао над њом. Вучова појава је „први озбиљнији покушај осавремењавања поезије за децу", и у његовој књизи из 1933. године „очигледно се испољава тенденција да се мишљење детета ослободи утврђених навика и мишљења, заблуда у мишљењу у чијој је основи нагомилано дуго искуство конзервативног живота". Чоловић каже: „Морални идеал у поеми није послушност већ слобода". Иначе, по „претежном логичном развоју" поема је „*класична* у односу на Матићеве колаже". Он тврди да се у поеми „више испитује могућност једног слободнијег третирања материје намењене деци" , у чему је њен неоспоран историјски значај, „него што се могу наћи пасажи које ће деца сместа прихватити, разумети и заволети". Пуну слободу „у погледу израза" и пуну одбрану деце супротстављене „Змајевим етичким валерима", по Чоловићу, достиже тек поезија Милована Данојлића.

Борислав Павић у својој (већ поменутој) антологији српскохрватске поезије за децу[109] узима Вуча као „корифеја нашег песничког модернизма" и напомиње да у међуратној књижевности за децу његове песме заузимају „сасвим особено место". Вучови „бизарни стихови" деловали

---

[108] Иван Чоловић: *Пура-Моца, пет петлића и Пепо Крста.* – *Политика* 7. II 1960, 17.

[109] Борислав Павић: *О дечјој поезији*, предговор антологији *Врт детињства*, Сарајево 1963, 5-40; о Вучу на стр. 27.

су, каже он, „револуционарношћу своје тематике", и толико су „одударали од свега што је дотада написано, да нису били правилно оцењени". Песник је унео у поезију „велеградско дете, уличног чапкуна, његов свет, његове фантазме, његов речник, његов начин реаговања". Везу ове поезије са надреализмом Павић дискретно помиње: „Теоријски преокупиран једним екстремним ирационалним правцем у то време, њега (песника, М. П.) је дечјој поезији привукла бескрајна могућност слободног фантастичног комбиновања, безбрижна дечја маштовитост и ирационалност поимања". Другом једном приликом, пишући о најпознатијој Вучовој поеми[110], Борислав Павић каже да је она „најоригиналнија, најсмелија и најмаштовитија песничка творевина за нашу децу". Она је само „наоко духовита", а у суштини је „пуна потајног смисла". Поема је „на песнички начин указала на супротности богатства и беде и у дечјем свету", уводећи у поезију „градско дете, шегрте и мале раднике, децу сањаре, децу борце". Заслуга је песника што је изразио „ново разумевање детета, његова схватања света... ". Павић је у своју антологију унео песму „Мој отац трамвај вози".

Ако бисмо за Павићева схватања вредности Вучове поезије за децу и њеног књижевноисторијског значаја могли рећи да се крећу у оквирима већ утврђених мишљења, то свакако не би могло да се односи и на карактеристике које је Бора Ћосић приписао Вучовом делу. Читаву своју антологију[111] „дечје поезије српске" он је компоновао у пуном складу са властитом дефиницијом овог вида литерарног стваралаштва, које је „чудачки... спрег музике, финог бесмисла, блиставе комбинаторике, праскаве и стално одржаване хуморне температуре, деструктивна, збуњујућа, неуобичајена, свим својим правим дометима стално и дубоко ирационална на средокраћи између јаве и нејаве, сна и несна, умља и безумља... " Очигледно сматрајући поезију за децу као феномен који идеално ослобађа ирационалне стваралачке снаге песника, он се заправо екстремно солидарише са основним позицијама надреалистичке теорије стваралачког чина. Под тим углом посматрана целокупна Вучова поезија обилује, за Бору Ћосића, „чудесним дадаистичким заврзламама, које прскају од језичког преобиља, праве хуморности и сјајне веселости"; то песништво „поседује изворну чар неконвенционалности, као што је аморално, као што је одрешено сваке везе са логиком, тврдим и окрутним распоредима одраслог света". Ћосић, дакле, негира значајне компоненте садржинског богатства Вучовог укупног песништва, одушевљавајући се само његовом формалном слободом, ми бисмо чак рекли песниковим артистичким егзибиционизмом. На тај начин он свесно предвиђа остале

---

110 Борислав Павић: *Подвизи дружине „Пет петлића"* од Александра Вуча. – *Змај* VII, 5, 159.

111 Бора Ћосић: *Дечја поезија српска*, Нови Сад – Београд 1965; предговор „Дечја поезија данас" на стр. 7-30; о Вучу на стр. 25.

вредности ове поезије, и осиромашује је свођењем на артифицијелност. Што се тиче Вучове поезије за децу, о њој Ћосић исписује само једну реченицу: „На другој страни, из неколико поема и песама општепознато и општепризнато *дечјих*, изразите социјалне оријентације, једног чак казало би се друштвено ангажованог напора само заоденутог у реклу дечјег песништва, једва је било могуће издвојити два одломка чија спонтаност превазилази првотни узрок и намеру". Та „два одломка" су песма „Мој отац трамвај вози" и претежни део шестог певања из поеме о дружини „Пет петлића".

Најпре морамо уочити несклад који постоји између Ћосићеве декларативне осуде Вучовог „друштвено ангажованог напора само заоденутог у реклу дечјег песништва" и избора песме о возачу трамваја за антологију. Јер, та је песма сасвим натопљена социјалним хуманизмом, па иако по свом значењу, као што смо већ приметили, достиже универзалну поруку етичке вредности детињства уопште, она је чак „ангажованија" у извесном степену од поема. Сем тога, у њој нема ни трага ирационалном песничком поступку, оном који је једино на цени у Ћосићевим схватањима поезије за децу. Исто тако не можемо се сложити ни са генералном антологичаревом дефиницијом природе бића поезије за децу. Пошто смо међутим, на одговарајућим местима изложили неке елементе свога гледања на овај вид књижевног стваралаштва из којих се може закључити да се то гледање не подудара са Ћосићевим, и пошто би детаљнија полемика са екстремизмом и субјективизмом овог антологичара прекорачивала циљ и оквире нашег рада, нека овде буде напоменуто само ово. Закључци Боре Ћосића много више говоре о његовој личној (да не кажемо приватној) концепцији песништва за децу и изразито субјективном вредносном систему који у најбољем случају може бити само интересантан, али свакако врло једностран, него о реалним и битним карактеристикама Вучове поезије за децу. Та концепција нарочито показује немоћ при покушају да се одреди књижевноисторијски значај ове поезије, покушају који антологичар чак није ни начинио јер није могао. Ћосићево гледање на поезију у суштини је аисторично, па је и по тој својој одлици неприхватљиво. Овај антологичар не признаје, сем тога, ни битне вредности дечјег света, без којих феномен детињства у поезији никад не може бити стваралачки реализован: хуманизам, изворне импулсе за лепим и добрим, моралне вредности. Сводећи поезију за децу у крајњој линији на артизам ирационалног поетског израза, Ћосић је у ствари ларпурлартист, о чему сведочи његово признање Матићевом уделу у Вучовој поеми. Пошто о тој поеми мисли као о „мелодиозној али одвише социјално темпираној" песничкој творевини, Ћосић тврди за „Матићева *међувремена*" да су „надмашила читаву поему" и да су „можда јединствено за ову антологију означила праву меру ирационалних елемената присутних у сваком значајнијем дечјем животу". Он пише: „Опасно играјући на граници надозбиљног и 'неозбиљног',

међувремена" су ништа мање социјално усмерена, ангажована, деструктивно расположена према једној друштвеној и моралној ситуацији, избегла многе дословности, истовремено доносећи доказе духовитости, маштовитости и сјајне језичке комбинаторике". Ти докази „духовитости, маштовитости и сјајне језичке комбинаторике", заправо су, што Ћосић не може да види по логици своје формалистичке концепције, само „беле кости поезије" како би Ниче рекао; а затим, „међувремена" нису никаква самостална поезија јер су условљена и омогућена тек Вучовом поезијом, поводом које и после које су и настала. Изгледа да Ћосића нарочито фасцинира опасност играња „на граници надозбиљног и 'неозбиљног'", због чега и превиђа неаутономност Матићевих текстова, који се истргнути из ткива Вучове поеме суновраћују у бездан ирационалног.

Навешћемо овде и једно мишљење које говори о преломном и подстицајном карактеру језичке вредности Вучове поезије. У напису који разматра језички развитак поезије од Змаја преко Александра Вуча до Душана Радовића, Тоде Чолак[112] каже: „Трагом његова (Змајева – М. П.) језика дуго ће се кретати наша поезија намењена деци, и у његовој сенци она ће остати све до тридесетих година овога пролећа, све до појаве „Подвига дружине Пет петлића", 1933, Александра Вуча Аскерланда, када је језик поезије за децу испуњавао комплексношћу дечјег живљења и када у њега улази језик улице, испреплетен речју улице и авантуре. У том елементу налазила се снага и лепота поетског израза Вучове поеме; означујући прекретницу, он је нужно био подстрекач у трагању за новим изразом, за његовом новом изнијансираношћу и тананошћу".

(*Umjetnost i dijete,* Zagreb, 1975, VI, бр. 35, стр. 21-23.)

---

112 Тоде Чолак: *Језик пјесме за децу. – Одјек*, Сарајево 1965, XVII, 4, 10.

III

ПРВА И ПОСЛЕДЊА БАЈКА

Мирослав Антић постаје признат писац од тренутка када објављује своју најпознатију и најпопуларнију књигу песама *Плави чуперак*. Вероватно нећемо погрешити ако кажемо да су његове надахнуте и романтичне стихове примили сви читаоци, млади и старији, као једна и јединствена публика која је изненада открила своју жудњу за поезијом што савременим језиком изражава чудесна стања и незаборавне преображаје тајних и тајанствених година прве младости. Немиран и запаљив песников дух, одан трагању за различитим могућностима уметничког изражавања (лирским, драмским, филмским, публицистичким, сликарским), у песмама ове књиге богато се расцветао у поетску руковет натопљену чистом и невином осећајношћу, и осенчену првом замишљеношћу над љубављу као најузбудљивијим квалитетом живота. Књига таквих стихова може се написати само у тренуцима надахнућа, оног песничког стања које естетика одувек одгонета а никако не успева да протумачи. Мирослав Антић морао је писати своју најбољу књигу на начин којим се из сваке написане песме, обасјане открићем и дароване слутњом, разлистава нови поетски цвет, кад један развијени пупољак из себе рађа други, а овај отварајући своје латице трећи, и тако све до последње песме у књизи којом се човеково прво пролећно рашћење завршава и када се закорачује „у неки нови живот, / на неку обалу другу". Успех који у непрекидним и поновљеним издањима прати ову најпознатију књигу Мирослава Антића задржава у сенци друге песникове стихове и књиге којима дугујемо потпунију пажњу и анализу.

I

Прву књижицу дечјих песама, *Насмејани свет,* штампао је Мирослав Антић 1955. године.То су стихови са траговима измешаних али видљивих утицаја Змајеве поетике и песничких манира Андре Франичевића (Чика Андре). По тим првим стиховима није се могло наслутити аутентично лице аутора који ће десет година касније објавити полетне и узбудљиве песме о првој младости и љубави.

Године 1964. Мирослав Антић штампа *Последњу бајку*, збирку чији први циклус обухвата у одбиру, доради и допунама песме из књижице *Насмејани свет*, а чији други и трећи циклус садрже неколике песме које наговештавају и донекле одређују мотиве, теме и природу наредних књига *Плави чуперак* (1965), *Шашава књига* (1972) и поеме *Друга страна ветра* (1978).

У раздобљу од *Шашаве књиге* до поеме Мирослав Антић објављује специфичне поетске записе под насловом *Оловка не пише срцем* (1973), збирке песама *Гарави сокак* (1973) и *Живели прекосутра* (1974), и роман за младе *Степенице страха* (1978)[113].

Може се рачунати да је друга књига прекретничка. После ње песник неће писати стихове који дугују схватању и маниру традиционалистичке дечје песме, оној пракси коју је нова поезија за децу у простору српског језика управо тих година убрзано остављала за собом[114]. Песма-

---

[113] Дечји, заправо омладински роман *Степенице страха* објављен је у време када је овај оглед већ био довршаван и у припремама за штампу. Тај податак указује пре свега да је читање првог романа Мирослава Антића обављено „из" његовог песничког дела, што се може узети не само као ограниченост читалачке импресије, него као усмерено, „обојено" читање. Требало би свакако књигу оцењивати и као дело ван контекста Антићеве поезије за децу, дакле као сâмо романескно остварење.

Ваља ипак поменути де се у оквиру контекстуалног читања показује да роман сажима и сублимира целокупно песничко искуство Мирослава Антића, што значи, прво, да је реч о лирској прози која се држи утврђене ауторове феноменологије детињства и, друго, да та проза материјализује поетске снове и утопију детињства у складу са елементарним захтевима романескног проседеа, то јест захтевима фабулативног приповедања. Главни јунак је петнаестогодишњак који се нашао „на ивици оног понора који је делио дечаштво и младост", који мисли „само о крилима", а истовремено га распиње чежња да не поквари „чаролију" и не одрасте. Јер, одрасли и деца говоре „разним језицима", одрасли су далеки (створења „из неког другог вица"), они су друга „обала". Одрасли „нису више умели да сањају", они су људи „осуђени да буду будни до старости". Дечак би, међутим, желео да полети „међу звезде, чак на ону другу, невидљиву страну неба", и он запада у процепе праве и лажне љубави, љубоморе и љубави, сневања о животу и грубе животне истине, мита о икарској младости првих разочарења, да би се суочио са искуством свог оца које говори како човек може „прелетети бесконачност и победити време и машту", али не сме да заборави „како се корача по земљи".

Ова приповест је дакле метафорична, симболична и поетизована творевина која своју естетску истину изводи из постулата једне специфичне романтичне поетике детињства, саображавајући лирски исказ захтевима романескне технике и форме казивања.

[114] *Насмејани свет* критика и књижевна хроника нису ни регистровале. Када су се, међутим, исте песме (уз неколико нових) појавиле као први циклус у књизи *Последња бајка*, пропраћене су добродошлицом. Тако Божидар Ковачек говори о „хумористичкој снази Антићеве речи" која је „непосредна до шале, до вица, до ситне подвале на рачун читалаца". Јасна Мелвингер каже да у овом стиху постоји „слобода колоквијалног говора која уноси у Антићеве песме за децу карактеристичну непосредност какву може да има ваљда само срећно импровизирано, усмено, непосредно обраћање окупљеним малим слушаоцима". Овај рецензент напомиње да су Антићеве песме за најмању децу ослоњене на традиције Змајевог песништва (Божидар Ковачек: „*Суграђанин дечјег света*"; Јасна Мелвингер: „*Цело једно детињство*", *Дневник*, Нови Сад 31. V 1964, стр. 13).

С обзиром на то да су у одзивима на *Последњу бајку* пажњу привукли, с правом, други и трећи циклус, дакле стихови у којима се помаљао оригиналан песнички дух, критика ће ипак остати недоречена у свом коментару првих Антићевих дечјих стихова. Настали у

ма у *Последњој бајци* Мирослав Антић се исказује као аутор који апсолвира школске моделе подражавања, и као стваралац који је на прагу новог и личног израза[115].

Додуше, и у песмама ове збирке, чак и онима које ће критика једнодушно издвојити и поздравити, видљиве су црте које ће се касније пројаснити као мане Антићеве метрике и прозодије, или као нетранспоновани елементи његове поетике. То су сентиментализам, извесна распричаност, повремена склоност према механичком римовању, прејака и претерана хипербола, говорништво које уме да склизне у проповеднички став и позу, ноте импровизације и маниристички тонови – оно што ће књижевна критика одмах или касније, уза све похвале, приметити и изрећи.[116]

Ни најбоље песме у *Последњој бајци,* дакле, с обзиром на хетерогену вредност и неуједначене ефекте збирке као целине, још увек нису друго до сведочанство о новим покушајима, успешном наговештају и

двадесет трећој години песниковог живота, у време када је тек ступао на књижевну сцену Душан Радовић, а када се још нису могле знати све димензије преврата који ће он извести у области певања и мишљења за децу, прве Антићеве песме инстинктивно се окрећу Змају и нарочито оним Змајевим настављачима који пишу јасно, ведро и анегдотски шаљиво. То није унутрашњи поглед у детињство, него схватање дечјег света као атракције којој се песник споља мора прилагодити. Могућно је, исто тако, да млади песник жели да избегне доминантне утицаје свога времена садржане у личностима и делу Десанке Максимовић и Бранка Ћопића; приклања се радије Змајевој школи, дакле оној којој сви песници понешто дугују.

[115] Иван Шоп каже да у песмама које говоре „о преображају дечјег света у свет одраслих" Антић „постиже највиши домет". Оне су „својеврстан звук у нашој лирици". У њима „налазимо не само поетичност једног периода младости, већ и смео (и успео) покушај да зађе у област између дечје и чисте лирике" (И. Ш.: „Мирослав Антић: *Последња бајка", Књижевне новине*, Београд 7. VIII 1964, 229, стр. 9).

[116] Док Јасна Мелвингер истиче Антићеву „сликовиту хиперболу", Божидар Ковачек налази, претерујући, да је она „гротескна". (Природу и изражајну функцију хиперболе најбоље ће оценити Владимир Миларић, што ћемо касније на одговарајућем месту показати). Ковачек такође уочава да код Антића има „траженог гомилања наративних ефекта"; дакле, недостаје „сажетости". Овај рецензент изрећи ће и праву реч о психолошкој заснованости песама „које у својој лиричности вуку ка сентименталном": „Оне су зајапурене од изненадног новог осећања, помало зачуђене и разнежене, предане новом доживљавању себе. Стога им баш одговара тон који дискретно додирује границе сентименталног".

Додали бисмо да је, по нашем уверењу, за касно детињство и прву младост карактеристично управо сентиментално осећање, а тек касније романтично. Дечју сентименталност треба схватити као преосетљивост која је без оријентације и искуства, као свеобухватно осећање треперења (романтично је свеобухватно!), дакле не изједначавати је са сентиментализмом као црто инфантилности и самосажаљења. У том светлу сентименталност и распричаност Антићеве љубавне песме посматрамо као психолошки оправдане поетске чињенице, а не као интегрални естетски квалитет.

Одсуство процењивачког дара и произвољност испољио је Драшко Рађеп изричући Антићу добродошлицу која се, као суд, показала нетачном: „Без емфазе, без фразе". Било је, и има, у Антића и емфазе, и фразе („*За децу и одрасле", Дневник*, Нови Сад 31. V 1964, стр. 13).

лепим појединачним примерима; тек кад се оне нађу у наредној књизи љубавне лирике, окружене стиховима истог нивоа вредности, ојачане мотивским и изражајним јединством целине, показаће се потпун профил стваралаца који уноси битне новине у савремену дечју поезију. Након појаве љубавних дечјих песама могло се закључити да Мирослав Антић нема правог претходника. Његова љубавна дечја поезија – која не само што открива лирске могућности дечје еротике, него их плодотворно установљује – знак је радикалног проналаска и револуционисања песничких схватања и изражавања детињства, оног језгра живота и стања свести које сâм песник именује као „велико детињство".

Већ је речено да песме у књизи *Плави чуперак* остварују пуно естетско јединство. Оне исто тако творе органску целину у логичком, психолошком, композиционом и стилском погледу. „Велико детињство" је метафора која прегнантно дефинише оно раздобље човековог животног пута које је у извесном хуманистичком смислу речи најдрагоценије а у поетском најпривлачније јер је, поред осталог, испуњено великим емоционалним тајанством. Љубав се најпре доживи не као осећајно, него као загонетно стање људског постојања, неочекивано и збуњујуће. То стање је неухватљиво и у први мах неодгонетљиво, али кад овлада „великим детињством", значи да је састанак са љубављу већ заказан. Прва љубав – то је оскудна синтагма за све оне немире и двојства који дезорганизују дотадашње јединство дечјег у бићу човека; тада се индивидуалност и зрелост налазе на правом почетку свог рађања. Прва младост – то је противречно јединство егзистенције која тек почиње да осећа свет и себе у свету, парадоксално и истовремено.

Од прве песме до последње Мирослав Антић као у каквом поетском луку дугиних боја и прелива поставља, разрађује и развија унутрашње визије ђачке љубави, читав низ њених невидљивих и видљивих манифестација. Посматрана у суштини, љубав је свето осећање, осећање светости; а тако је нескладна и смешна кад се први пут јави. Постоји нека дубља веза између радосног лица и комичног наличја љубави, нарочито оне која је прва и првобитна. За њом се жуди, а истовремено јој се опире; њој се радује, али уз осећај нелагодности, стида и страха; планови су јој значајни и визионарски, обухватају изнутра цело људско биће, али речи је мало и њихова је изражајна носивост до ћутљивости незадовољавајућа. Трага се за најлепшим, новим, непостојећим и нереченим речима, у чему је сваки заљубљеник сличан песнику, а допире се до муцавости, неспретних алузија и ћутње, у чему младост наликује стању духовне и душевне несређености.

Уопште, између заљубљеног детињства и стања песничког духа овде постоји принципијелна и вишеструка веза. Именујући љубав као тајну, песник не припрема никакав одговор, него упућује на трагање. Љубав је мистерија која нас обузима али се и од нас крије, загонетка која пита, али и одговор који се не домашује. Она има и лажна лица,

од којих је једно досада. Али и то лице је парадоксално; да ли је и каква је то досада која је свађалачка и бунтовна! Ведрину прати пометња, речи се не слажу са мислима, мисли лутају и лебде. Налазе се и откривају грандиозне идеје, а саопштавају се баналне речи и скучени појмови.

Творећи јединствен песнички циклус, *Плави чуперак* је књига која говори о уздрхталости пробуђеног, али непрогледалог еротског осећања, јаке чулности која се храни и разгорева маштом, лебдећи у њеним неомеђеним и нејасним али опојним просторима. Узнемирења траже свој језик и говор, огледало за своје узбудљиво лице, али како изразити осећање које се развија као привид парадокса? Најречитији језик прве љубави је ћутање. „О чему причамо док лутамо / у предвечерје градом? // У ствари: ми само ћутимо... ћутимо / и гледамо се крадом". О том најтананијем и најизражајнијем дијалогу заљубљеника, о самоћи која се најпре тражи у ђачком друштву, затим у повлачењу и осамљивању, и најзад налази у самоћи удвоје, у двојном и узајамном ћутању, Мирослав Антић испевао је блиставе песме које утолико више казују уколико мање именују[117]. Од укупно двадесет једне песме у збирци, десетак их је посвећено првој љубави која је дошла до спознаје о себи. То су антологијски стихови у сваком погледу. Љубав је себеосећање, које укључује и осећање другога, и осећање света коначно, а све то заједно представља дијалектичке релације узајамности, каузалности и прожимања које производи дотад непознати човеков људски идентитет. Прва љубав јесте и прва мисао која се пита о себи; и упитност као стање духовне понесености. Песме о првој љубави испеване су, као и стихови о претходним емоционалним немирима, тако рећи изнутра, језиком самих расположења, осећања и надахнућа. Мисаоност која их проткива не повређује нежно ткиво песме. Антић је пронашао склад између емоционалног и рационалног у бићу љубавног осећања и у мисли о љубави[118]. Не сметају чак ни покоји експлицитни песникови коментари са нотом резонерства, јер песник не одваја стање заљубљености од полетног стања песничког духа; не сметају, иако се опажају[119]. И тек у последњим песмама, у

---

[117] Божидар Ковачек већ је у *Последњој бајци* уочио једну „изврсну прозодијску особину", означивши је као „нађену меру недоречености": „То је одлично, чак према узрасту, нађена мера недоречености која оплемењује неке од најбољих песама...".

[118] Владимир Миларић аналитички је протумачио овај склад. „Антићев емоционални талас је снажан и он се не судара са препрекама које потичу од контроле разума.(...) Што се тиче Антићеве концептивне намене његове рационалне 'усмерености' – и она је прирођена и пуна душевности: он се детету обраћа као млади родитељ пун дечјег заноса. (...) Антићев родитељ није скрбник, него песник. Док дете приводи 'важним мудростима живота', он се увек сећа грешака мудрости. Ослушкује поетичан резон детета да би кориговао своје искуство", (Владимир Миларић: „Плаве звезде", у књизи *Време као играчка*, Нови Сад 1967, стр. 23, 24).

[119] Владимир Миларић луцидно ће запазити да Мирослав Антић понегде користи „емоционални шок" као неку врсту „позитивног саопштавања, које увек не подлеже поучавању, али некад и не преза од њега", чиме је „део својих песама дословце покварио таквим резонским обртима" („*Плаве звезде*", стр. 26).

стиховима којима се детињство опрашта са собом и поздравља са младошћу у себи, песник ће се издвојити и усамити. Прва љубав величанствено се збила и одиграла, трајала је као блиставо чудо које се завршило управо кад смо га постали свесни. Она нас је исто тако неочекивано напустила као што нас је изненада обузела, али њен останак у нама одсад ће се догађати као искуство са тајном вечности.

Привлачну снагу Антићеве „поетске приповести[120]" о љубави чини примамљивом и песникова позиција, динамична и игрива. Глас унутар песме припада час брижном али пуном разумевања родитељу, час је то глас девојчице („Мама ми каже: луцкасто моје") или дечака („Ништа нећу да јој кажем"); има песама чији су субјект оне саме; најзад, видљив је и глас песника, али ми га примамо као умножен глас јер он садржи и све претходне, јер је дијалошки, разговоран, јер загонета („Погоди како се расте"), испољава разумевање („Свако има неку тајну"), настоји да увери, али без наметања („Није то наговарање, рођени моји"), воли да машта и уме да предводи („Јунаци, / нос у јастук! / Нек машта као локомотива лети!"). То је причљив, искрен, полетан и другарски глас. Тон је разговорни, језик говорни, свакодневни, дечји не само по карактеристичном жаргону, него по синтакси и духу. Иако наративан, није стешњен затвореним системом мишљења, осећања и изражавања; напротив, то је отворен исказ који смера према сабеседнику, који и његов говор подразумева обухватајући га собом, који делује као недовршен и погодан за дописивање. Тај говор, осенчен хумором, постаје присниј, поверљивији, интимнији, и управо се њиме најчешће отклањају опасности сувопарног или прорачунатог приповедања, театралности и патетике; он привлачи и придобија. Антићев хумор првенствено је ведра и блага шала, извесно загледање ако не у наличје опеваног, а оно у његово могућно другачије лице, или у нешто што би могло бити његов привид. Хумор је, такође, склоност ка необичном и неуобичајеном посматрању и гледању, избегавање шаблона и образаца мисли затечених у свету искуства и праксе. Као да постоји пријатељски и прећутан договор између песника и његових саговорника да све што је у вези са љубављу и маштањем узме као лепо и озбиљно, али не коначно, а још мање трагично; да предавање свему бескрајном и чудесном буде летење, а не лебдење. Има неке мале ироније и у оним осећањима која су прожета највећом патетиком. Иронија је највиша мера до које Антићев хумор иде, али она је блага и неприметна; сведочи о разумевању јер није подсмевачка. Она се не пита о истини љубави, већ помаже да је преживимо.

---

[120] Израз припада Владимиру Миларићу; треба га довести у везу и са запажањем да је у песми Мирослава Антића „сценска ситуација ... потенцијално увек присутна" („*Плаве звезде*", стр. 23, 26).

Шашава књига појавила се седам година након претходне; песник је употпунио и разрадио мотивско-тематски регистар љубавне лирике, али није домашио њену изражајност. Ако је *Плави чуперак*, у најбољем смислу речи, ђачка споменарска књига, онда су песме из 1972. године породичне.

Уочљиве су три категорије песама у *Шашавој књизи*. За прву је карактеристична поетска рефлексија детињства. Песник у њима пева гласом сећања и носталгије, или упоређује детињство (своје) прошлости са дечјим светом данашњице, или, уопште, трага за спојевима и, још више, за разликама између детињства и родитељства. Дечји свет је сагледан као феномен у крилу породице. Непоновљивост и различитост оно је што децу и одрасле раздваја, разумевање је елеменат који их повезује. Песник се залаже за однос узајамног разумевања који би морао да влада између слободног детињства и родитеља као неимара другарског породичног живота. Видљив је, међутим, кризни статус те најмање људске заједнице управо због неуспеле улоге родитеља. Песник се, додуше, не бави социолошким, етичким и психолошким компонентама кризе родитељства, а мора се истаћи и чињеница да је породични живот у другом плану кад је реч о овом типу песама. Али импликације о рођачкој нестабилности одраслих и деце постоје; отуда је њихов однос, фактички проблематичан у нашем времену, и у књизи поетски проблематизован.

Друга категорија песама органски се прикључује стиховима збирке *Плави чуперак*: то су песме које изражавају не толико чари првих осећања, колико говоре о духу и трајној вредности љубави као хуманистичкој суштини бића. Оне дефинишу антићевску филозофију љубави и љубавне поезије детињства. У њима је видљиво истакнута позиција песничког субјекта који резимира и укршта своје погледе човека-трагаоца за смислом љубави, и искуства песника-стваралаца љубавне поезије.

Трећу групу песама аутор је издвојио као посебну формалну и композиционо структуру унутар збирке. То су прозни поетски записи, нека врста алегорија и скаски о општим питањима и начелима смисленог живота, мада песник настоји да избегне непосредно и практично закључивање, клонећи се дидактике; додуше не увек успешно. Утисак је да у тим записима, и поред извесних елементарних поетских ефеката, претеже недовољна лирска транспозиција замисли, односно чињеница да између идеје и слике нема усаглашености, због чега се чује тон декларативности или уочава неодређеност алегоријске приче[121].

---

[121] О томе Владимир Миларић каже: „Песник у овој књизи испитује могућност увођења апстрактних речи у медиј дечје песме. Он медитира о животу, умору, бегу, животној бици, даљинама, времену, смрти. Како то Антићу и пристоји, он медитира срцем. Питање је, међутим, да ли старомодна романтичарска песничка лабораторија нуди она прижељкивања која су адекватна верујућим бићима данашњице"(„*Романтик у свету детињства*", у књизи *Сигнали сунца*, Нови Сад 1977, стр. 45, 46).

Уопште узев, *Шашава књига* не остварује ону богату скалу и интензитет јединственог доживљаја, нити ниво конзистентности и целовитости који је естетско својство збирке *Плави чуперак*. Видљив је песников напор да прошири тематски и мотивски регистар претходне књиге, да развије откривене поетске могућности. Осим у неколиким песмама, песник се углавном не приближава некадашњим сјајним резултатима. Не постиже праву непосредност и чистоту доживљаја, нема оног спонтанитета и дивне халуцинантности у стиховима које овде покрива тон упутства и сенчи нота резонерства[122]. Има и једва приметног замора у поетским филозофемама, сентенциозности и рефлексивности у песниковим настојањима да буде јасан у поруци и конструктиван у значењу.

II

Збирка песама *Гарави сокак* (за коју песник каже да представља „ко бајаги циганске песме за децу") указује на нови освојени облик песничког израза у стваралаштву Мирослава Антића. Као и у песмама љубавне лирике, и овде сусрећемо стихове пуног органског јединства. Њихова значењска носивост, међутим, елементарнија је, драматичнија и шира; судбина је овде оцртана као игра под претећом сенком прогона и смрти. Стихови су испевани у знак сећања на „она тако дивна и далека времена" кад је песник био дечак, и њима се он одужује успомени на друга, „малог буљооког циганина" по имену Миле Дилеја. Али носталгија је само повод, узроци и намере опсежније су и хуманије. Миле Дилеја несрећно је дете бездомног ромског народа долуталог у завичај песниковог детињства. У катаклизми последњег страшног рата Роми су увршћени у групу народа чије је уништење спровођено у оквиру програма хитлеровске идеологије и акције фашистичке солдатеске на расном прочишћавању човечанства. Тако је луталачко биће једног народа доведено до трагике егзистенцијалног истребљења.

Четрдесетак песама збирке *Гарави сокак* могу се разумети и као специфична лирска поема због чврстог естетског јединства и универзалног поетског значења. Мирослав Антић замислио је овај циклус не као песме о несрећи, трагедији и удесу, него као стихове о егзистенцијалној драми постојања и опстојања. Роми, народ који је без своје кривице, лишен једне и одређене отаџбине, има за домовину цело човечанство. У Антићевим песмама срце ромског народа рачуна на људску заједницу и људско заједништво, и као да стрпљиво чека на оно време будућности

---

[122] „Оно што у овој књизи порука смета, јесте извесна доктринација песничких идеја, доста (!) често присутни (иако прикривени) дидактизми и сувише олако медитирање о вечним питањима", оправдано истиче Владимир Миларић („*Између дечје и одрасле песме*", *Књижевност за децу*, Нови Сад 1974, стр. 1). И Јован Дунђин налази да је у *Шашавој књизи* песник „трибински гласнији и педагошки усмеренији – хтео би да поправи свет" („*Да звезде не зарђају*", Дневник, Нови Сад 26. XI 1972, стр. 13).

које ће свим људима обезбедити достојанство равноправног и слободног живота у једном и јединственом човечанству.

Дечак Миле Дилеја је убијен, али деца ромског народа неуништиво трају, радују се, тугују, играју и маштом дописују оно што им живот украшује. Песник се идентификовао у свом бићу са бићем тог народа. Ако нам свет и није дом, ми ћемо већ своју кућу саградити. У себи. У срцу. Живимо на начин игре и приче, а оне су стварност лепша од сваке истине.

Миле Дилеја је мртав, али ведро, страсно и загонетно живе толика друга имена људи који припадају народу што је надживео своју осуду на непостојање. Има много тога у животним начелима, схватањима и обичајима Рома што сведочи о духу слободарства и непатворене демократије. У песмама Мирослава Антића не разликују се деца од одраслих, јер разлике нису битне кад је реч о основним питањима живота и смрти. У правој заједници људи живе као човек до човека, као име до имена, па су зато и све песме назване људским именима. Ако и претежу стихови са специфичном дечјом оптиком и интонацијом, онда је то више подешена поетска перспектива него што је настојање да се детињство представи као посебан и издвојен феномен живота. Живети на начин Рома, то значи универзално поетски осећати, доживљавати, мислити и посматрати; а то је, опет, пре податак о уметности живљења, него о живљењу самом. И због тога је, поред осталог, Антићева „ромска" поезија пуна ведрине, усхићења, игре и слободе, иако се у њој често наслућују лице глади и сенка прогона. Антић не прикрива мане својих лирских „јунака", он истинито сведочи кад говори о склоности према лагању, кривом заклињању, крађи коња и воћа, али то су људски пороци а не лажни митови о националним карактеристикама. С друге стране, истинитост не мора бити у опреци са романтичном потком песме. Мирослав Антић и иначе је у дубини свог стваралачког бића песник романтичар.[123] Осим тога, „ко бајаги циганске песме" препуне су маште, а

---

[123] Романтични карактер поезије Мирослава Антића Владимир Миларић дефинише синтагмом по којој је пред нама „песник задржаног детињства", стваралац који изражава „импулс задржаног детињства". Овај умни критичар указује и на „посебан значај" антићевске хиперболе, која је „средство за јако осветљење једног виђења света", али и стилема од ширег значаја; „она показује напон песникове емотивности", оне емотивне констелације „која има несцрпну енергију да се стално обнавља у свом узлету" ("Плаве звезде", стр. 22, 25). У *Шашавој књизи* пак Миларић уочава дејство песникове антитезе: „Како то и пристоји романтику, Антић је целу књигу засновао на антитезама. Супротстављају се детињство и прави живот, уморни и сањари, родитељи и деца, садашњи и будући, сан и збиља; затим супстанцијална имена и мала разина њихових значења, реторичност и интимитет, дидактичност и романтична свеслобода, објаве великог сањара и вајкања уморног човека" (*„Између дечје и одрасле песме"*, стр. 1).

Романтичност саме осећајности прирођена је детињству и младости; питање је да ли ту специфичност осећајности означавамо одговарајућом речју. Урођена је и идилична црта у карактеру првобитних осећања љубави. Све то, укључујући и напомене о сентименталности, треба имати у виду кад је реч о Антићевој љубавној поезији. Али овај песник романтичар је и у стиху који није израз еротског нагона, него осећања љубави према животу, љубавног живљења.

имагинација и фантазија најчешће стварају илузију оптимизма и утопије. Песничка машта овде је блиска карактеру народне фантазије, а познато је да народно стваралаштво као своје природно својство носи претеривање, оптимизам, ведрину и идеалитет. Најзад, у самој клици људског постојања очитује се приврженост животу, самоизражавању и градитељству, а не смрти и разарању. Због свега тога прихватљив је и естетски уверљив оптимизам ових Антићевих песама, романтична визија једног страсног облика живота.

Светлосна озарења ове поезије израстају на подлози велике садржинске и смисаоне конкретности. Песник истиче да на „циганском Ромален значи и људи, и увек се пише великим словима". Имена људи такође се пишу великим словима, а свака песма јесте једно име и личност. Још је важнији податак да стихови проширују скалу конкретних и стварносних података, почев од топониима, преко географских локалитета, до стварних имена и презимена живих људи које може препознати песников савременик. Најзад, конкретизам се очитује и у томе што се појединости из света фактицитета самим песничким поступком трансформишу у симболичан и симболотворан поетски фермент, као што се види на примеру ових стихова: „Ми смо људи који плету корпе, / а уплету у животу самог себе. / Ето шта смо ми". Радња коју описује први стих стварна је и буквална: плести (корпе), али одмах затим иста реч већ носи метафоричан смисао: уплести самог себе. Плести корпу – то значи радити одређен посао, обављати занат, а уплести себе – то је фигуративан обрт који има судбинско значење. Пример је истовремено индикативан и као поступак произвођења елементарне драмске тензије у набоју антићевског стиха. Тај стих изражава егзистенцијалну пуноћу и носи конкретну смисаоносимболичку садржину.

III

Раздобљу стваралаштва Мирослава Антића које обележава *Гарави сокак* припадају још песме у збирци *Живели прекосутра* и специфични поетски фрагменти у књизи *Оловка не пише срцем.*

Уочљиво је да песник тражи израз који би, с једне стране, потврђивао естетику отвореног стиха, а с друге обезбеђивао носивост конкретног садржаја и значења. Свих тридесетак песама у збирци *Живели прекосутра* посвећено је деци из песникове непосредне околине; имена и презимена фигурирају као суштински називи песама у садржају на крају књиге, а уз сваку песму приложена је и фотографија детета. „За мене су сва деца личности", наводи Антић. Деца су, верује он, братство по сродности, дакле једно велико и јединствено детињство, а песник је, очигледно, онај изабрани одрасли којем управо поезија омогућује да их тако разуме и помаже му да им се таквима приближи[124]. Песник је и као

[124] Владимир Миларић запазио је још у љубавној поезији ову песникову опсесију јединством феномена детињства. „Код Антића постоји један чудновати и несвакодневни смисао за тотално остваривање ситуације детета", каже он („Плаве звезде", 25).

човек будућности мање сличан одраслима него дечјем свету, што опет на свој начин повезује феномен детињства са песничким опредељењем. Песме су разговор са децом као са личностима, јер то је услов да песнички говор буде данас прихваћен а сутра схваћен и протумачен.

Песник је своје мале познанике окупио као пријатељску дружину не зато да би сваког од њих учинио јунаком својих стихова, него да би пред њима као осетљивим саплеменицима говорио; несумњив је управо разговорни тон песама[125]. Тај тон у складу је са схватањем детињства као света личности, али и света изворног хуманистичког јединства. Тако се може видети да су деца у крајњој линији унутрашњи протагонисти поетског света Мирослава Антића, сведоци и учесници самог чина песничког стварања; њихов статус није формално присуство, него стваралачки делотворно учешће и коауторско судеоништво.

О чему певају разговорне песме? О неким категоријалним стварима и појавама људског живота, али у смеру који је карактеристичан за схватања песника Мирослава Антића. О уснама које „једино зато постоје / да с неким поделиш нешто своје", о томе да се деца праве „од готових беба / да сама на себе личе", о крилима која расту из главе, о жедној реци, о слутњи, о чаролији, о животу – и тако све до последње песме чији је наслов речит: „Да верујемо у чуда". Живети како то Мирослав Антић учи, значи живети надахнуто, а онда није од важности јесмо ли песник или дете. Треба маштати, сањати, слутити, желети, волети, веровати, градити, лутати. Не треба заборављати (детињство), забрањивати, стајати, сумњати, посустати... У ствари, сав тај наук проистиче из казивања саме антићевске поетике, и у том смислу може се рећи да аутор не скрива своје педагошке намере. Његова идеја је јасна: певати онако како се са пријатељима разговара о животу који је сличан и дечјем и песничком облику постојања.

Мирослав Антић не заговара песнички стил живота као једини који вреди. Он се залаже за немиран и садржајан живот који је окренут самом себи исто колико другима и свету, који је по самосвести, отворености, слободи и алтруизму смислен и целовит облик људског постојања.

Значајно је на овом месту позвати се на сведочење самог Антића који прихвата гесло Кандинског: „Кад нисмо деца, ми смо мртви". У свом одговору на анкетна питања Владимира Миларића он ће устврдити да се речи – *дечаштво, младост, зрело доба и старост* „зову детињство". По његовим схватањима „детињство је уствари цео живот" (Владимир Миларић: *Детињство / поезија*, Нови Сад 1975, стр. 12).

[125] „Мирослав Антић је у својој поезији начинио неку чудну мешавину говорног и говорничког. Ту постоје вртоглави прелази, намерне незграпности, а то, може бити, и јесте онај шарм којим песник опчињава децу. У третману говорног и говорничког Мирослав Антић неће да прави разлике, што је сигурно у складу са дечјим поимањем општег и конкретног. Своју проповедничку реторику Мирослав Антић зна да прави и од уличног жаргона деце, а у њихов духовни пејзаж сместиће каткад и мало јесењинске атмосфере" (Владимир Миларић: *„Плаве звезде"*, стр. 27).

У књизи *Живели прекосутра* препознајемо начела поетике имплицитно садржана у лирици *Плавог чуперка* и експлицитно разрађена у *Шашавој књизи.* Експлицитност је умањила вредност и чистоту поетског заноса првобитности, који више довољно не препознајемо, нарочито ако *Шашаву књигу* непосредно упоређујемо са претходном. У збирци *Живели прекосутра* експлицитност се неретко претвара у вербализам и дидактику, у огољавање теза и манир. Та књига важнија је за разумевање једне поетике, него што је дело аутономне и прочишћене поетске речи; она је више поетизован говор, него поезија сама.

Мирослав Антић није теоретичар, али у његовом песничком дару запажа се склоност према мисаоном третману детињства, и уопште феномена дечјег у човеку. Он опева и изражава дечји свет, али га и интерпретира. Њему је тешко, ако не и немогуће, да пева без коментара.У најбољим примерима та приметна песникова склоност у равнотежи је са стваралачком имагинацијом и елеменат је хармоничности израза који не остаје само интуитиван, али који не постаје ни сасвим дискурзиван. Замишљеност и упитаност над детињством наводе песника да сачини књигу *Оловка не пише срцем,* збирку записа који смерају да буду изреке дечје аутентичности и аутентичног дечјег, фрагменти елементарне метафоричности, необичне мудрости, предупређеног, то јест дечјег искуства и виђења ствари, живота и света. У уводној напомени песник каже да је непосредан повод за ову збирку – књига *Оловка пише срцем* Вање Рупник и Будимира Нешића (1972), двоје психолога који су избором дечјих изрека желели (и успели) да укажу на непосредност и разноврсност, изворност и богатство дечјег виђења света. Душан Радовић потврдио је поетску боју садржаја те несвакидашње књиге указујући у предговору на „изгубљени рај *личног* упознавања и именовања, конкретног, чулног, животног повода за мисао и реч", истичући да „деца пипају очима, ушима, свим чулима, и тим непосредним и бурним доживљајима дају своја, аутентична имена, вредности и карактеристике". Радовић каже: „Само још на почетку откривања и сазнавања наши доживљаји имају толико температуре, толико срећне произвољности и ту неограничену разноврсност".

Мирослав Антић желео је својом књигом да потврди истоветна становишта унутар свог схватања детињства, а нема сумње да је био подстакнут и великим успехом књиге *Оловка пише срцем.* Да потврди и истакне, међутим, на свој начин, јер не би много значило за песника од ранга и утицаја да проширује већ прибављене доказе о дечјој необичности и маштовитости. Одавши дужну хвалу књизи својих претходника, коју упоређује са делом Антоана де Сент-Егзиперија *Мали принц*, песник истиче: „Али деца не би била они прави, једини истински креативци, кад не би сваку ствар извртала на свој начин. Додавала. Претурала. Измишљала. Прерудешавала онако како баш њима одговара". Он указује на „чаролију игре", која у његовом виђењу детињства осведочава

иманентно начело стваралаштва, а која, слободна од свести о себи, није – за саму децу – ништа необично; напротив, реч је о „обичној чаролији игре". Тек у перспективи искуства, разума и ума игра постаје необична.

Инхерентно својство логике детињства да запажа изврћући „на свој начин", песник је хтео да потврди у игри са својом децом; он је почео „да се игра и да има времена за своју децу". Његова књига је, дакле, с једне стране, документат „коауторских" записа који потврђују начела игре и маште, поетску боју тих стваралачких дечјих порива, а са друге, то је „контра-оловка", комплементаран изражајни принцип супротстављања свему што дечји ум сазнаје и према чему се активно и преображавалачки односи. Разговоре, изјаве и опсервације своје деце песник је „срочио у једну књигу", обрадио их „драматуршки", одбацујући оно што му се „учинило као неко мудровање".

Резултат је двострук: *Оловка не пише срцем* наишла је такође на одзив и интересовање читалачке публике, мада сразмерно мање него књига претходница. И она је неоспоран успех издавача, а, са друге стране, доказ који актуално посведочује интересовање читалаца и писаца за аутентично дечје виђење и изражавање. Међутим, са становишта естетске вредности, Антићеви „коауторски" записи не показују ону свежину и онај поетски набој који постиже избор Вање Рупник и Будимира Нешића, не само зато што је њихов сачињен из много ширег анкетног материјала, него првенствено стога што је деци „немогуће конкурисати"[126]. Може се, дакле, са принципијелног становишта проблематизовати стваралачка обухватност и изражајност мотива супротстављања („контрирања"), нарочито кад је реч о делу осведоченог успеха које се узима за повод. Нису, додуше, сви записи у Антићевој књизи настали само као противстав, као супротан одзив, него и као друго и другачије поимање и гледање на „исте" ствари; али ни у тој релацији – осим у ређим појединостима које би се могле (али не и морале) прикључити материјалу двоје аутора психолога – Антићева „контра-оловка" не успева да се одржи сама собом. Њена је интенционална и садржајна вредност, као и вредност збирке песама *Живели прекосутра*, превише зависна од контекста, и то овог пута двоструко: од склопа песниковог опуса, у чијем

---

[126] У београдском листу *Вечерње новости* (5. III 1974, стр. 11) објављена је репортажа Слободанке Аст поводом ове Антићеве књиге са карактеристичним наднасловом и насловом: „Како без по муке направити бестселер", и „Оловка пише, пише... БИЗНИС". „Деци је немогуће конкурисати... ", изјављује психолог Вања Рупник, додајући да „сличност не чини баш најбољу услугу књизи Мирослава Антића". Примаријус др Олга Хаџи-Антоновић запажа да „један песник не може себе да прескочи чак ни кад цитира друге". Књижевник Божидар Милидраговић „сматра да се Антићу десило оно најнепријатније: да буде подражавалац". Глумац Павле Минчић мишљења је да „Антићева идеја није оригинална", а Душан Радовић такође налази сличну замерку: „Иза тог полемичног наслова могло се сместити нешто ново и оригиналније: рецимо, мисаони и језички шаблони одраслих, она шљака речи коју свакодневно размењујемо.То или нешто друго..."

се спрегу обелодањује само као демонстрација антићевске поетике, и од поетске носивости књиге-узора, у односу на коју представља само покушај да истовремено потврди њене тезе и да их у антитези надмаши.

У значајном делу *Шашаве књиге,* затим у збиркама *Оловка не пише срцем* и *Живели прекосутра* натрањен је сјај интуитивне поетске речи, она чистота имагинације која се блиставо уобличила у израз *Плавог чуперка* и *Гаравог сокака.* Песникове идеје и уверења лако могу, као што се види, да склизну у програм и модел, у подражавање детињства, дечје логике и језика, у реторику која не мора бити без поетске дражи, али која не постиже пуноћу прочишћене поетске изражајности.

IV

Поезија првобитне љубавне чежње и поезија унутрашње човекове слободе исказују се у делу Мирослава Антића као изворна тежња за постојањем у људском пространству вољења и човекољубља, лепоте и праведности, етике и стваралаштва. Управо на рефлексивној и моралној подлози та поезија иставља питања егзистенцијалне и смисаоне природе, и у том смислу може се рећи да она није само љубавна и социјалноелегична. Психолошку и емоционалну чињеницу да је примордијално младалачко лице љубави најлепше, најчистије и најчудесније људско осећање, и сурову животну чињеницу да слобода постоји као стваралачко надахнуће и у репресивним историјским и друштвеним оклоностима, Мирослав Антић претаче у поезију чежње и у носталгичноведре стихове о судбини која се превладава нагоном и духом имагинарног и играчког преображавања. Већ у том и таквом карактеру Антићеве поезије уочљива је њена филозофска позадина и боја, извесна шира разложност упитаности о љубави и поводом ње, о слободи и поводом ње, дакле о вредностима живота самог. Смисаони опсег поетског израза Мирослава Антића захвата, дакле, шири значењски простор него што то индицира сам тематски и мотивски распон песама.

Рукопис поеме *Друга страна ветра* (1978) на нов начин потврђује песникову трајну опседнутост питањима смисаоног човековог живота и одређења. Уочљива су два паралелна нивоа у значењском ткиву поеме: први, који је атрактивна слика о чарима путовања на начин морнарског лутања и бројења 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-ловљења и себе-проналажења.

У извесној даљој аналогији може се рећи да је таква замисао слична идеји Александра Вуча *Момак и по хоћу да будем.* Аналогија је могућна, међутим, само при овлашном поређењу. Антић је своју идеју живота као трагања за идентитетом већ досад поетски успешно образложио, а као поетску могућност он ју је плодно заснивао читавим мисаоним склопом и интенционалношћу својих најбољих дечјих песама. Он сада обнавља

своју романтичну визију детињства и утопију младости, феномена који се, као што знамо, сами из себе рађају – уз услов да се „будан сања". Песникови морнари нису морепловци, него занесењаци трагалачки обузети собом и бескрајем људског живљења. Сходно томе, море није географски, него психолошки и песнички појам.

Морнари се, у ствари, не рађају.
Постају од своје маште најзлатније.
Сами се од себе себи догађају,
сваки пут чудније... невероватније...

Има и других песничких разлога за поистовећење мора са животом и лутања са самосазнањем, јер „море је најмилије дете свемира", вечност која је жива, миљеник звезда, штићеник сунца. Над њим су космички елементи рођачки наднесени као над огромним и немирним дечјим огледалом. Песников морнар је биће које одлази „у неку другу димензију"; насупрот свакој људској коначности он је, попут правог детињства, биће несавладане бесконачности.

Морнар не умире.
Он мирно оде
на ону страну неба и воде
у нешто слободније од слободе.

Научити „како се сања" по песнику значи друговати „са сопственом маштом"; заволети плодну самоћу. Али самоћа ни овде не значи егзистенцијалну тескобу, напротив.

Сад и сам схватам како се хоће,
како се жели,
како се може
и у самоћу и ван самоће:
даље од своје тесне коже.

Ако самоћа утире пут самосазнању она је и услов да прихватимо истину постојања свих људских бића. Онај који своје срце „ван себе" уме да држи, овладао је и љубављу према другима:

Срце се нема да се има.
Срце се има да га даш свима.

Постулате своје поетске филозофије детињства Мирослав Антић излаже у уводном делу поеме; ми смо их овде сумарно назначили. То су филозофеме о истини детињства и путоказу сазнања. Преостала два одељка поеме јесу прича о томе како се „престиже брзина", и о начину на који је песников јунак „узјахао и само време".

Треба напоменути да се главни јунак поеме јавља као увишестручена личност поетског субјека. У уводним стиховима реч има песник; он најпре говори у своје име, а затим је саговорник читаоца. Песникове тезе су привлачне, али он се не ослања само на моћ убедљивости; он намеће своја схватања живота, он тражи пристанак за авантуру путова-

ња по просторима људске субјективности. За почетак ваља овладати вештином осовљивања на сопствене ноге. Песник се затим повлачи у дискретну позадину, реч преузима капетан као његово друго лице; онај који се подвргава учењу јесте читалац, такође личност колективног бића слушалаца. Научити ходати сопственим ногама, усправити се и ослањати на самог себе – то је увод у наук летења и освајања живота за себе и живота собом. „Све ми је кренуло од руке, / ал не од талента него од муке". Нама је већ познато лукавство песника: његов капетан, он сам, и читалац – то су прерушена лица јединственог јунака Антићеве поезије.

Али научити ходати и, поврх тога, овладати вештином летења, не значи исто што и спознати тајну животног кретања. Који је смер нашег кружења, одакле извире снага која нас покреће у потрази за собом и другима? Где ћемо се наћи кад савладамо животну јурњаву коју нам намеће време нашег постојања, чему је устремљена мисао која се пита „откуд ветру друга страна"?

Узјахати брзину и овладати њоме у песниковој метафори исто је што и путовати уназад у време, наћи се у просторима нашег дечјег порекла као у крилу људске првобитности, доспети до извора стваралачке жудње преображавања. Тако се савлађује хаотичност и несмисленост времена које погубно тече. Оно више није издељено на прошлост, садашњост и будућност, него је свевременост, трајно време дечје садашњости[127]. Како је у визији овог нашег песника детињство феномен који се из самог себе рађа, то значи да смо се домогли неумрлог бића своје духовне и душевне прворођености и надахнућа. У алегорији Мирослава Антића – вратити се себи значи, дакле, дозвати детињство, али не у своје сећање него у свој живот, у битно стање своје свести („треба поново бити дете"). Путовање у себи за собом озарено је сазнањем да, ако више нисмо дете, не значи да детињство у нама није егзистентно и дејствено. Победили смо заборав, по Иви Андрићу „смрт детињства". Наш људски подвиг је, дакле, не – бити дете, него вратити се детету у себи. Морамо се вратити да бисмо отишли најдаље, да бисмо узлетели:

---

[127] Мирослав Антић: „Нисам окренут ни ка прошлости, ни ка будућности. Ја сам увек окренут ка садашњици и то је смисао оног што радим. И кад сањам, ја сањам данас, не сањам сутра, ни јуче. Волео бих да деца која дођу после мене буду боља, буду ваљанија, али некако све што пишем, ја пишем за ово време што сад постоји у мени и око мене. Многе ствари које ја пишем су тешке и можда тешко схватљиве данашњој деци. Кад кажем деци, мислим на велику децу. Ипак остајем на томе да се ми играти морамо, и у том игрању које се зове живот, и које се негде састоји од играња брака, негде од играња егзистенције, негде од играња војсковођа, инжењера, градитеља, све то има смисао игре, само што се неко игра грубо, неко нежно, неко узалудно, неко тренутно, неко на дуже стазе. У тој игри ја тражим данас и уопште ме не интересује ни јуче ни сутра. Ја сам стално живео на парчиће и увек сам сваки дан почињао из почетка. Мој стил је такав. Ја тако живим. Ујутро кад се пробудим, ја ћу поново почети да живим још једног новог Мирослава Антића који није постојао јуче. Ја морам свакога дана себе измислити поново" (*Детињство / поезија*, стр. 12).

Дубље од светлости.
Дубље од Свемира.
Дубље од својих тајни и немира.

Дубље од свога најдубљег сна.
Дубље од свога најдубљег дна.

Некада давно песник Мирослав Антић заклињао је свог заљубљеника да бар „мрвицу детињства / понесе кришом у руци / и сачува у глави", како му се не би десило да потоне у самозаборав. Говорио је да та „мајушна мрва детињства / нов неки живот вреди". Предосећао је да се посредством њене метафизичке моћи реинкарнирања живи „још много пута / још небројено пута". Поемом *Друга страна ветра* он је ту поетску слутњу етички и мисаоно разрадио и ојачао, учинивши је садржајном, естетски истинитом и убедљивом.

Нема сумње да је у сталном напору да досегне првобитност као непатворен људски идентитет, Мирослав Антић заокружио своју поетику романтичне визије детињства. Показује се да снага хармонизовања и складног прожимања идеје као рационалног, и имагинације као поетског агенса у његовом изразу није пресушила, него се са обновљеном лепотом још једном јавила. Песме у *Плавом чуперку* пример су надахнутог спонтанитета и интуиције која апсолутизује љубавно осећање, али наговештава и питања о чудесној тајни преображавања. Та питања песник касније радикализује, али науштрб поетског израза као таквог. Сада су поново успостављене мера и сразмера. Једно аутентично и специфично поетско сновиђење еротике тражило је и успело да се као доживљајни ефекат употпуни и естетски рационализује; *Друга страна ветра* јесте поезија која је семантички ослоњена на претходна интуитивна значења Антићевог стиха и изведена из његових чворишних могућности као линија заокружења. Песников стих сада је мисаоно прегнантнији и одређенији. Ако као систем поетске метафизике, дакле изгубљене непосредности, и не може да домаши непоновљив сјај и лепоту Антићеве љубавне поезије, он јој је постао комплементаран.

Оригиналност и кохерентност поетских схватања и поетског израза Мирослава Антића, према томе, неће повредити запажање да у његовој поеми има одсјаја идеје и лепоте познате приче Ричарда Баха *Галеб Џонатан Ливингстон*. У овом случају сличност, разуме се, није исто што и утицај. Мирослав Антић у бити је свој и оригиналан песник. Његове најбоље песме примери су поезије која се колико обнавља, толико се у самој себи диференцира и заокружује. *Друга страна ветра* антићевска је поема, као што је *Галеб Џонатан Ливингстон* поетска бајка оверена печатом свог аутора; ако овде указујемо на известан степен њихове сродности у идеји и значењу, може бити само резултат срећне естетске коинциденције.

* * *

Дечја поезија Мирослава Антића значајна ја вредност у књижевности нашег времена. Она поседује сва својства идејне и естетске конзистентности, и велике чари поетске изражајности. Раздобље наше савремености познаје три песника особене индивидуалности и оригиналности. То су Душан Радовић, Милован Данојлић и Мирослав Антић. Први је песник непресушне инвенције, маште, духа, игре и ведрине; несумњиво најизразитија, најизражајнија и најутицајнија стваралачка личност. Други је уметник нарације, елементарне дечје природности и наивизма, елегичномисаони песник природе као исконске тајне рађања и прапостојања. Мирослав Антић је песник романтичар и занесењак који је заљубљен у детињство као у исходиште и уточиште васколиког смисла људског постојања.

(*Друга страна ветра:* [*неверовашна морска песма*] / Мирослав Антић. – Београд : Народна књига, 1979, стр. 71-98. – Летопис Матице српске, Нови Сад, 1979, 155, књ. 423, св. 1, стр. 134-153.)

ПРОГРАМСКА ОРИЈЕНТАЦИЈА „ЗМАЈЕВИХ ИГАРА"

Змајеве дечје игре улазе у тринаесту годину постојања и делатности. Настале сасвим спонтано 1958. године, као „Змајев дан", Игре су се за нешто више од једне деценије развиле у манифестацију са широком афирмацијом. На саветовањима и преко своје трибине, Змајеве дечје игре проучавају стање и проблеме у књижевности за децу свих народа и народности Југославије. Поред тог основног садржаја у својој активности, Игре се баве праћењем свих других појава које извиру или третирају проблематику књижевности за децу: издавачка делатност, листови и часописи за децу, дете и књига, теоријски проблеми литературе за децу, стваралаштво појединих писаца, илустрације и опрема књига за децу и друго. Преглед садржаја и тема свих досадашњих саветовања на Змајевим дечјим играма, пружа увид у проблематику којом су се Игре бавиле у протеклом периоду[128].

Разуме се, спонатни карактер постанка и трајања Змајевих дечјих игара, њихов ванпрофесионални и ванинституционални карактер, њихова драж културног покрета који почива искључиво на ентузијазму једне групе културних радника у Новом Саду и делимично ван њега – обезбедили су играма широко дејство и подршку свих републичких и покрајинских културних центара. Та подршка огледа се, пре свега, у одзиву културних радника и стваралаца из свих крајева наше земље за учествовање у раду Игара. Међутим, у свом дванаестогодишњем деловању Змајеве игре достигле су горњу границу свог ванпрофесионалног деловања, а богаћењем садржаја и разграњавањем видова своје делатности прерасле су оквире и могућности рада под садашњим условима.

Пре две године Игре су поделиле своју годишњу активност на два дела:

Јунско саветовање, које траје три дана. У оквиру овог Саветовања, поред студијског проучавања одређених тема, организују се пратеће

---

[128] Излагање на седници Савета Змајевих дечјих игара, која је почетком јуна 1970. године одржана у Новом Саду.

манифестације: сусрети писаца са децом, сценско извођење дела за децу, ликовне изложбе у ужој или широј вези са тематиком детињства, музичке вечери, сусрети.

Јесење саветовање, које траје два дана, уже по карактеру, усмерено на егзактније проучавање специфичних проблема књижевности за децу (теоријских, методолошких; проучавање одређених ситуација – часописи и слично). Разуме се, број учесника на овом Саветовању, као и врста, много је мањи од броја који остварује делатност и манифестације у јунском програму.

Данас се већ може говорити и о реалној потреби и могућности Змајевих игара да воде и развијају квалитетну издавачку делатност. Укупни и појединачни проблеми издавачке делатности у нас посебно се тешко одражавају на положај дечје књиге, на одсуство вредносних критерија у политици издавања дечје књиге, на проширен обим и дејство појачане продукције шунда и кича који је првенствено усмерен на дечјег читаоца, на цену дечје књиге која ниуколико није демократска. Змајеве дечје игре од самог почетка воде борбу за формулисање и афирмацију истинских вредности у књижевности и уметности за децу, и уколико би приступиле оформљењу сопствене издавачке делатности, њихова активност добила би у правој издавачкој политици и своју практичну потврду. У том циљу Савет Змајевих игара остварује, већ у овој години, сарадњу са културним центром у Новом Саду на заједничком издавању новопокренуте едиције „Детињство".

Треба напоменути да су у току организационе припреме за отпочињање акције која би довела до изградње Змајевог спомен-дома у старом делу града у Новом Саду. Змајев спомен-дом замишљен је као институција која у свом карактеру чува и развија две основне тековине Змајевих игара: њихов институтско-научни садржај и начин рада и њихов популаризаторско-манифестациони део програма који остварују разне категорије културних радника и установа (позориште, филм, телевизија) пре свега уз сталније и бројније учешће саме дечје публике.

Дугогодишњи развитак и разграњавање садржаја и облика рада Змајевих дечјих игра захтева да се већ у овом тренутку приступи смишљенијем организовању и програмирању рада Игара, како би у њиховој делатности, уз очување духа спонтаности, актуелне и виталне, пре свега неконвенционалне проблематике, димензије продубљеног, стручног и научног проучавања књижевности за децу била подигнута на виши и савременији ниво.

У досадашњим околностима, Савет Змајевих дечјих игара одређивао је сваке године садржај саветовања и његове пригодне, пратеће манифестације. При томе је важно напоменути да је финансирање активности и програма Игара било доста скучено, неизвесно, неблаговремено. Савет је током године упућивао захтеве за финансирање Игара разним фондовима културе, од општинских, преко покрајинских до ре-

публичких. Данас је ситуација у погледу финансирања активности Игара квалитетно побољшана. Према одредбама Предлога споразума о учешћу у финасирању културно-уметничких манифестација општејугословенског карактера, документа која треба да потпишу представници фондова за културу и заједница културе свих република и покрајина, Змајеве дечје игре јесу манифестација југословенског културног значаја и достигнућа. У финансијском погледу Предлог споразума обезбеђује три основна извора финансирања Змајевих дечјих игара:

– Заједница културе Општине Нови Сад,

– Покрајинска заједница културе Војводине,

– Републички фондови за унапређење културних делатности и Покрајинска заједница културе Косова.

С обзиром, дакле, на достигнути степен развоја и разграњавања активности Змајевих дечјих игара, као и с обзиром на чињеницу да је финансирање Игара стабилније и дугорочније, потребно је и програмску делатност Игара формулисати тако да она постане организованија и темељнија.

У том смислу, Секретаријат предлаже Савету програм рада који би се односио на период од четири године и који би, у свом основном садржају, организованије усмерио пажњу свих учесника Игара на студиозније изучавање предвиђених тема и питања (време од четири године узето је као период у коме траје мандат члановима садашњег Савета Змајевих игара).

Јунско саветовање. Секретаријат је мишљења да време (месец јун) и обим (три дана) треба и даље задржати. Такође ваља задржати рубрике портрет дечјег писца и критички приказ текуће продукције књига за децу.

Разлози су ови: године 1969. Змајеве дечје игре дошле су на срећну помисао да један дан јунског саветовања посвете разматрању стваралаштва за децу Бранка Ћопића. Овај велики писац предложио је да ове године пажња учесника Игара буде посвећена делу Тонета Селишкара, што је Савет прихватио. Установљењем сталне рубрике *портрет дечјег писца*, Змајеве игре и учесници саветовања имали би прилику да боље организују будућа саветовања и да се припреме за студиозније проучавање дела наших значајних стваралаца у књижевности за децу. Поред Ћопића и Селишкара, мишљења смо да би наредних година, пажњу учесника ваљало усмерити на дела следећих стваралаца;

Мато Ловрак	Григор Витез	Драган Лукић
Десанка Максимовић	Кристина Бренкова	Душан Радовић
Александар Вучо	Славко Јаневски	Милован Данојлић
Густав Крклец	Ахмет Хромацић	Хусеин Тахмишчић

Потребно је утврдити избор писаца и редослед њихових портрета за наредне четири године.

Поред рубрике портрет дечјег писца, јунско саветовање треба да задржи и сталну рубрику *критички приказ текуће продукције књига за децу*. Разлози су бројни: континуирано праћење издавачке делатности, њених проблема и достигнућа; увид у актуелне и нове вредности и њихова афирмација; подршка оригиналности и авангардизму у модерној литератури за децу; подстицање развоја књижевне критике у литератури за децу; формирање грађе за студиознија и синтетичнија проучавања савремене дечје књиге; подстицање и развијање научног интереса за дечју књижевност, њене теоријске и практичне проблеме итд. Треба веровати да би сталност ове рубрике у раду Змајевих игара била значајна компонента од утицаја на политику издавачке делатности, на стварање подстицајне климе за развој новог, оригиналног и модерног израза у књижевности за децу и на развијање критике и есејистике у књижевности за децу.

Евентуална трећа рубрика (тема, садржај) јунског саветовања и све пратеће манифестације одређивале би се сваке године посебно. Овај „покретљиви" део (за разлику од претходног фиксираног и дугорочно програмираног дела) одређивао би Савет Змајевих игара сваке године благовремено, у припремама пролећног саветовања, користећи и мишљења учесника на трибини Змајевих игара.

Јесење саветовање. Ова акција траје два дана, и држи се у новембру сваке године.Теме треба да буду уже по значењу (мада не и по значају), специјалније.

Јесење саветовање је нова форма и релативно нов садржај рада Змајевих игара. Уведено је 1968. године. Разматране су две теме: *Часописи и листови за децу* (незавршено), и *Литература за децу – шта је то?* Дакле, практична, текућа проблематика (прва тема) и известан теоријски приступ феномену дечје књижевности (друга тема). Очигледно је да треба прецизније одредити физиономију и садржај јесењег саветовања, полазећи од његове основне намере да се даље утемељи и развије специјалнија, проблемско-радна димензија активности Змајевих дечјих игара.

Постоје мишљења да један дан јесењег саветовања треба сваке године посветити Змајевом књижевном делу за децу, с тим да се за свако саветовање одреди аспект са којег би се вршио приступ том делу (Змајеве дечје песме, Змај као уредник часописа за децу, Змај као илустратор, Змај као педагошки песник, поетика Змајевог стваралаштва за децу, родољубље у Змајевој поезији за децу). Овакве посебне приступе Змајевом јединственом али и веома сложеном делу ваља свакако прецизирати, такође за четири наредне године, како би шира научна јавност и уопште учесници јесењег саветовања могли дугорочније да обаве своја истраживања тако прецизираних тема.

Змајево књижевно дело, историјски већ сасвим потврђено и у најкрупнијим димензијама југословенске културе сасвим неоспорно, још увек није не само довољно, него ни адекватно проучено. То се нарочито односи на његову књижевност за децу. Радови Милана Богдановића, Вељка Петровића и Хусеина Тахмишчића, драгоцени и усамљени, само подвлаче чињеницу недовољности у критичком, историјско-књижевном и теоријском проучавању бића Змајевог стваралаштва за децу. Пручавајући бројне компоненте Змајевог стваралаштва за децу, Змајеве дечје игре делимично би се одуживале великану на чијем имену и племенитој активности и саме почивају и раде.

Уколико би се ова идеја прихватила, проучавање Змајевог дела испунило би један дан јесењег саветовања, док би се садржај (тема) за други дан одређивала свака година посебно, већ према актуелности уже и шире проблематике која је у вези са литературом за децу (за ову годину одређена је тема јесењег саветовања: *Критика књижевности за децу*).

Међутим, постоје и мишљења да нема довољно разлога за идеју да се из укупне делатности Змајевих дечјих игара посебно извлачи као стална тема саветовања Змајево књижевно дело. Змајев стваралачки дух, његову свестрану активност треба уградити у целокупну активност Змајевих дечјих игара и на тај начин одуживати се подстицајном и живом језгру наше славне традиције.

Потребно је да Савет Змајевих дечјих игара и учесници јунског и јесењег саветовања својим предлозима и сугестијама размотре ове дилеме, понуде евентуалне нове иницијативе за рад Игара, како бисмо у току ове године били у могућности да утврдимо и прецизирамо дугорочну програмску оријентацију Змајевих дечјих игара, одређујући пре свега садржај и форме наредне четворогодишње делатности.

Издавачка делатност Змајевих игара

Као што је напоменуто, издавачка делатност Змајевих игара, у сарадњи са Културним центром у Новом Саду, од великог је значаја за даљи допринос Игара у афирмисању правих вредности литературе за децу. У односу на досадашње могућности скромног и повременог публиковања изабраног материјала са трибине Змајевих игара, овогодишњи план издавачке делатности значи веома крупан напредак. Едиција „Детињство" брзо је, пре свега квалитетом досад издатих књига, стекла афирмативно место у југословенској издавачкој делатности. Досад су у едицији издате књиге:

Владимир Миларић: *Дечје језичко стваралаштво*
Мирјана Стефановић: *Енца са креденца*
Милован Данојлић: *Фуруница јогуница*
Добрица Ерић: *Огрлица од грлица*

Мирко Петровић: *Дан јучерашњи, дан сутрашњи*

Трагом дечје песме (збирка текстова са трибине Игара посвећених модерном изразу у литератури за децу).

Савет Змајевих дечјих игара и Савет Културног центра образовали су Редакцију (уредништво) едиције „Детињство" у саставу: Гојко Јањушевић (уредник), Јован Дунђин, Владимир Миларић, Милан Пражић и др Драшко Рађеп.

Задатак Редакције је да од око двадесет пристиглих рукописа одабере шест за штампу у овој години, као и да припреми још две књиге материјала са трибине Змајевих игара. Те две књиге су:

„Дечја литература – шта је то?" и „Фантастика у литератури за децу" (материјал са оба саветовања у 1969. години).

„Портрет Бранка Ћопића" и „Портрет Тонета Селишкара" (материјал са јунских саветовања у 1969. и 1970. години).

Нема сумње да у основни задатак Редакције спада очување квалитета едиције „Детињство" и неговање југословенске издавачке политике.

За остварење плана издавања поменутих осам књига затражено је од Покрајинске заједнице културе укупно 130.000 динара.

У току свог рада Редакција ће свакако доћи до нових сазнања о унапређењу издавачке делатности Змајевих дечјих игара. За сада, Редакција треба да посвети пуну пажњу новом, оригиналном и модерном изразу у литератури за децу, што не значи да издавачка политика едиције „Детињство" мора бити затворена за оне вредности које почивају на живом језгру наше плодотворне класике и традиције. Редакција такође треба да приступи проучавању и припреми досад скупљеног материјала у документацији Змајевих игара, како би тај материјал припремила за публиковање у оквиру едиције „Детињство", или пак формирањем посебне едиције. Не сме се сметнути са ума чињеница да су у свом дванаестогодишњем раду Змајеве дечје игре прикупиле богату истраживачку грађу која бар елементарно садржи теорију наше књижевности за децу, која значи својеврсну историју једног периода те књижевности и која, иначе, бар назначује формирање појединих аспеката у приступу феномену ове литературе и њених пратећих појава.

Даљим развијањем издавачке делатности Змајевих дечјих игара Редакција треба да припреми ову делатност за уклапање у активност будућег Змајевог спомен-дома.

Изградња Змајевог спомен-дома

Дугогодишња идеја Душана Радовића и јединствено расположење свих учесника Змајевих дечјих игара да се у Новом Саду изгради објект који би значио виталан и динамичан споменик великом песнику Змају, налази се данас у фази организационе и радне разраде. Савет Змајевих дечјих игара оформио је радну групу као оперативно језгро Иницијатив-

ног одбора, који ће се образовати на овогодишњем јунском саветовању, и чији је задатак да ангажују југословенску културну јавност и децу на прикупљању средстава („Змајев динар") за изградњу Змајевог спомен-дома. Иницијативни одбор треба да буде тело сачињено од значајних представника свих република и крајева наше земље који могу привржено помоћи реализацији ове племените идеје. Иницијативни одбор и његова радна група биће потпуно самостални у свом раду и извештаваће о својој делатности Савет Змајевих дечјих игара и учеснике саветовања.

Змајев спомен-дом замишљен је као објект културе који ће неговати две основне делатности: друштвено-стваралачку делатност саме деце и научно проучавање књижевности за децу (институтски рад). Уколико се у току даље разраде идеја о могућним и реалним садржајима Змајевог спомен-дома не одступи превише од две основне усмерености, то значи да већ са отпочињањем акције за прикупљање средстава за изградњу треба отпочети и припреме за функционисање и активност Дома одмах пошто буде изграђен. Припреме за активност Дома морају бити добро организоване; уколико радна група не буде у могућности да и тај задатак обави, ваља свакако у оквиру Иницијативног одбора оформити посебну комисију за обављање тог посла.

Према томе, упоредо са акцијама за прикупљање средстава којима ће се Дом градити, треба приступити организованим припремама за функционисање Дома када он буде завршен. Те припреме не могу мимоићи научну, културну и просветну јавност наше Покрајине, поред осталих друштвених фактора које ваља консултовати. Сматрамо међутим, да најконкретније видове сарадње треба остварити са Филозофским факултетом у Новом Саду (Катедром за југословенску књижевност), Матицом српском и Библиотеком Матице српске, са Покрајинском заједницом образовања и заједницом за научни рад, са Музејом града Новог Сада. Уколико заиста желимо да Змајев спомен-дом развије научно-истраживачку делатност у књижевности за децу, да у што краћем времену прерасте у институт који ће бити у стању да прикупља и обрађује грађу за писање будуће историје књижевности за децу (југословенских народа), да подстиче развој критике дечје књижевности која данас врло неразвијено постоји, да омогући стварање теоријске мисли, – онда је важно да у сарадњи са одговарајућим институцијама и научно-просветним организацијама формулишемо такву кадровску политику која ће подстицати опредељење талентованих студената и научног подмлатка ка изучавању проблематике књижевности за децу. Вероватно са исто толико пажње треба приступити сарадњи са оним друштвеним организацијама (Савези организација за бригу о деци и другим и научно-просветним организацијама) формулишемо такву кадровску политику које су заинтересоване за кадрове који ће у Змајевом дому организовати друштвену, културну и стваралачку делатност деце.

Најкраће речено, у сарадњи са поменутим и другим чиниоцима треба утврдити реално могуће активности које би се одвијале под кровом Змајевог спомен-дома, сачинити одговарајућу систематизацију потребних кадрова-организатора тих активности и извршити све припреме да се такви кадрови у току изградње Дома заиста и оформе (стипендирањем, специјализацијом и слично).

*

У свом досадашњем ходу Змајеве дечје игре су се, из године у годину, развијале, разграњавајући и богатећи своју делатност чак и преко граница објективних услова у којима су деловале. Можда је најдрагоценији резултат постојања и деловања Игара њихово подстицајно зрачење, духовна и стваралачка клима која испуњава укупан простор у оквиру граница наше земље. Највећи стваралоци у нашој књижевности за децу и у укупном стваралаштву које се посвећује детињству изрекли су судове о Играма који ову манифестацију учвршћују у најкрупније димензије културе народа и народности Југославије. Тај непрестани раст и расцват Игара, њихова слобода и спонтаност равна стваралачкој игри детињства и поезије детињства, мишљења уметника и њихова стална подршка активности Игара, све то обавезује на нове иницијативе и напоре Змајевих дечјих игара, на бољу и систематичнију организацију рада, на програмски прецизнију и утемељенију делатност. Органи Змајевих дечјих игара, Савет и Секретаријат, учесници у акцијама и манифестацијама Игара, имају крупну обавезу да током ове године формулишу прецизније и дугорочније програмску основу рада Игара. Данас су начело жеље и начело реалних могућности ближи својој међусобној сагласности и складу него што су били до јуче. Тиме и обавеза свих чинилаца у формулисању основног програма рада Игара у будућности постаје крупнија и одговорнија. Када се једног дана буде оцењивао стваралачки покрет који носи име – Змајеве дечје игре, не знамо хоће ли се ова година рачунати у другу, трећу или четврту фазу развоја Игара, али можемо бити сигурни да, ако и не знамо тај редослед, суделујемо у покрету који Змајеве дечје игре дижу на ниво организованије и програмираније делатности, чувајући истовремено дух спонтаности и неконвенционалног сензибилитета који природу Игара најбоље приближава карактеру великог песника Змаја.

(*Прави културни покрет* : Како је једна спонтано настала локална свечаност, Змајев дан, постала велика смотра стваралаштва југословенских писаца за децу. – *Политика*, Београд, 20. VI 1970, LXVII, бр. 20369, стр. 13, Култура-уметност XIV, бр. 766, стр. 3.

Поводом тринаестих Змајевих дечјих игара.)

IV

РЕЧИ И ВРЕМЕ

У нашем брзом и звучном времену обиље речи загушује нашу пажњу

„Да би се језик освежио, требало би да човечанство престане да говори", каже један скептичан савремени филозоф. Уистину, живимо у океану речи, изговорених, штампаних и певаних; и сами много говоримо, да бисмо некако испливали.

Хтели бисмо да именујемо све што нас окружује, као и оно што је у нама. Именовање уздиже ствари у подручју духа, каже један други мислилац. Велики писац Габријел Гарсија Маркес алегоријски приказује свет у свом славном роману *Сто година самоће* у оној давнини када „многе ствари још нису имале име и, да би се поменуле, требало их је показати прстом" . Мноштво речи затрпава ствари уместо да их обасја.

Реч може имати душу

Речи нашег брзог и звучног времена, међутим, као да су заситиле атмосферу и запоселе област духа. Њих је толико много да често губе своју основну сврху. Уместо да зауставе нашу пажњу, оне неретко загушују. Слушамо вести о саобраћајним несрећама, или читамо о томе у новинама; то су информације које технички неутрално сведоче о догођеној несрећи, или трагедији. Спикер то говори брзо, или је новинска вест кратка. Одмах потом следе друге вести, извештаји са спортских утакмица или прогноза времена. Несреће се догађају другима, лажно се тешимо, живот иде даље.

Можемо се присетити свог сеоског детињства или порекла, када је живот имао спорији ритам. Сељак вас сусретне на путу, његов ход је полаган. Без журбе вас зауставља, ритуално се поздравља са вама. Распитује се за ваше, ако вас дуго није видео. Мање-више тако ће поступити и данас. Уколико сте градски човек, постајете нестрпљиви. Цео тај конвенционални (за вас!) сусрет могао би испасти бржи. Зашто гњави сељак док полако и некако свечано разговара са вама? У граду

је довољно у мимоходу поздравити познанике, или телефоном просто изанкетирати цело своје друштво за једно поподне.

Закључујете: сељаково време није и ваше време, њему се мање жури. Отуда он, споро говори, природно, са паузама. За њега је реч као биће које има душу.

Телефон као исповедаоница

Трошимо превише речи у мору свеопште галаме, а да ли се аутентично изражавамо? Реторика је одавно прогнана чак и из школа, једва се враћа у неке најновије дисциплине књижевне знаности. Хиперпродукција речи води у вртоглави вербализам. Хоћемо да се искажемо, а нисмо стрпљиви да саслушамо. Људима су овладали роковници, на писаћем столу или у глави, све више журимо и све мање стижемо. Телефон замењује непосредно сусретање, ми се чак исповедамо у телефон; као да смо поверовали у саосећајност слушалице.

Недавно се један писац залагао за право на несрећу. Немамо времена ни за њу, ни за срећу. Речи, речи, речи, вечита журба и немање времена. Деца су нас жељна, а ми смо уморни и заузети, пре подне послом, поподне седницама или трком за допунском зарадом.

Треба мање говорити, али са више пажње.Треба савладати науку слушања. Вратити се заборављеном читању. Повратити пуноћу речи. Време које неповратно губимо, вратило би нам се.

(*Дневник*, Нови Сад, 23. V 1976, XXXV, бр. 10616, стр. 15.)

ПОВРАТАК ИЗГУБЉЕНОМ ЧИТАЊУ

Већ одавно школске књиге нису ни једина нити најчитанија лектира.

Ономад ми прича пријатељ да му је син зашао у прве дечачке године. Каже, бистар је попут свих данашњих дечака, брзо се развија, прерастао је књиге из школске лектире. О самој лектири дечак мисли да баш нису све књиге пробране према стварној вредности. Тај малишан, каже отац, завршава осмогодишњу школу, а већ има изграђена мерила и критички став. Отац је узбуђен јер се сећа свог послератног детињства када је његовој ђачкој генерацији свака препоручена књига, поготово у школи, изгледала као неоспорно најбоља. Он закључује да је то тако било вероватно стога што се до других („ваншколских") књига тешко долазило, и што је институционално – у настави – санкционисана књига поседовала статус и значај трајне вредности. Данашњи ђаци углавном добијају све потребне књиге унапред, или их без сметњи набављају у библиотеци. Који родитељ неће учинити све да његово дете не оскудева у књигама неопходним за наставу?

Без увида наставника и родитеља

Међутим, већ одавно школске књиге нису ни једина нити најчитанија лектира младих љубитеља књиге. Постоји сијасет књига у кућној, школској или градској библиотеци, јевтиних издања која се продају у самоуслугама и у бројним киосцима, а њих деца читају по својој иницијативи и често без увида наставника и родитеља. Најзад, осим књига ту су и филмови у биоскопима или на телевизији, безбројне серије и тиражи стрипова, ревија, магазина и сваковрсних публикација.

Решио сам, каже пријатељ, да уважим чињеницу која раздваја синовљеву читалачку генерацију од мојих школских дана, и која, пре свега, упућује на закључак да су деца данас паметнија и образованија него што смо ми били у њиховим годинама. Препоручио сам сину да прочита *Злочин и казну* Достојевског. Жена се успротивила, каже да још није време за такву књигу, али син је прихватио. Почео је да чита.

Видим, удубио се у читање, просто се увукао у књигу. Рекао је да ће је слистити, а чита полако. С времена на време враћа се на претходне странице, чита их, намрштен од концентрације, поново. Нешто подвлачи оловком, понешто забележи. Просто ме је уплашио тим својим озбиљним читањем. Још већи страх ме спопао кад ми је пало на ум да ће заподенути разговор са мном. Ја сам у младости читао Достојевског, најпре баш роман „Злочин и казна" али где су та времена? Позаборављао сам не само тог писца, него и много друге. Имам неки општи утисак, али нисам спреман за конкретан разговор. Испашћу незналица ако син крене с питањима.

Разговор са сином

И ето, у том страху набавим од колеге „Злочин и казну" и кришом поново читам Достојевског. То читање двоструко ме узбуђује – и као доживљај велике уметности романа, и као оживљавање заборављене властите младости. Морам се припремити за разговор са сином. Не смем га разочарати бар у познавању материје, а морам да будем и на неком аналитичком нивоу кад будемо расправљали.

Учинило ми се да случај мог пријатеља и његовог сина заслужује да буде забележен. Родитељи шаљу децу у школу да тамо стекну знање и културу. Колико се сами труде на том истом задатку – питање је које сваки отац и мајка могу себи да поставе.

Учинило ми се, исто тако, да је један песник у праву кад изјављује како (одрасли нису дорасли деци – бар у случајевима кад се родитељи не држе оних истих савета које издашно и ауторитативно намећу својој деци.

(*Дневник*, Нови Сад, 30. V 1976, XXXV, бр. 10623, стр. 16.)

КЊИГА ЗА КРАЈ ШКОЛСКЕ ГОДИНЕ

У време послератног детињства књига је била драгоценост, а сусрет са њом један од најузбудљивијих догађаја. Детињство је тада, уопште узев, било жељно свега, па тако и читања. Ако се неком завидело, онда су то била не сита и добро одевена деца, него деца која су имала књиге или праву, гумену лопту.

Читало, се такође, много, и све што би дошло под руку. Књиге, стари стрипови, романи у свескама, предратне ревије, први послератни (често забрањивани) стрип-магазини.

Школа тога времена познавала је неутољиву жеђ својих ђака за књигама и читањем. Било је уобичајено да се крајем школске године, а неки пут и на полугодишту, додељују књиге ученицима који су постигли бољи успех.

Књиге нису увек најсрећније одабиране, али томе није нико замерао. Добитник и његови другови, дешавало се, читају поклоњену књигу прерано или прекасно; али читају и не са малим задовољством.

Било је важно доћи до нове књиге, јер је, да поновимо, жудње за читањем било више него књига.

Колико, и како, читају данашња деца – могу да процене родитељи, васпитачи и библиотекари. У односу на поратно време и тадашњу децу, међутим, сигурно је једно – да је добрих књига неупоредиво више, и да оне нису недоступне као некад. Цена би, свакако, могла бити повољнија. Али, овде није реч о томе.

Данас је књига много више, и деца су образованија. Имају своје часописе, своје филмове, своје едиције, дечје рубрике у новинама, ревије; постоје за њих емисије на радију и телевизији, и песме на грамофонским плочама. Деца, као и одрасли, живе богатијим и културнијим животом, али се суочавају са новим и другачијим проблемима; и она живе у бржем ритму, и мањка им слободно време. Отуда нам се чини да деца брже расту.

Кад је реч о књизи, може се поставити следеће питање: набављамо ли деци праву књигу? Има много примера који показују да се при куповини дечјих књига понашамо дарежљиво, али махом небрижљиво.

Не треба набрајати правила која би неког руководила и помогла му при куповини књига за децу. Али, правила постоје, и сваки даровац мора их сам пронаћи.

Јер – свако је дете свет за себе. Морамо га добро познавати ако хоћемо управо њему да поклонимо праву књигу у право време.

Морамо, исто тако, бити обавештени о књигама за децу и омладину. Поклон може промашити ако и сами не читамо, а још више ако се не посаветујемо.

И – да се вратимо пре свега школама и родитељима – треба сваки успех детета наградити добром књигом. Не петице, нити четворке – него успех, дакле оно што је дете постигло, и освојило, својим властитим трудом и снагама.

Крај школске године управо је прилика за такву пажњу, признање и подстицај.

(*Мисао*, Нови Сад, 8. VI 1976, II, бр. 35, стр. 1.)

ПОСТУПАК КАО ГЛАВНИ ЈУНАК

Кад човек зађе у шуму данашње компликоване и учене књижевне критике, може му се учинити да су се у њеном замршеном апарату и анализи изгубили не само писац и време, него чак такви елементи књижевног дела какви су основно значење („порука") и основна вредност (хуманизам) – изјавио је недавно један критичар од угледа. По његовом тачном запажању, испада да је књига писана ради афирмације неког стила. Као да је поступак њен главни јунак.

Треба одмах рећи да је та примедба истинита.

Критичка мисао о уметности књижевне речи стара је колико и књижевност. Свако историјско раздобље бавило се књижевношћу на свој начин, формирало је своје теоријске системе и примењивало различите методе испитивања. При томе се дешавало да нова епоха одбаци сазнања и мерила претходног раздобља и постави другачија и нова; али има и примера да ново време открије схватања и вредности из давнина, вековима заборављене, и одушеви се њима преко сваке мере. Тако је позна ренесанса, задивљена открићем Аристотеловог списа „Поетика", многу своју теорију запалила искрама античког генија. Век романтизма одушевљавао се Шекспиром, можда и претерано, јер је управо претходно столеће било равнодушно према том великану позоришне сцене.

Критичари који то јесу – у прошлости као и данас – увек имају у виду писца, дело и читаоца истовремено. Они прилазе књизи као документу уметничке тајне, али јасно виде и њено друштвено значење, њен живот у људском колективу. Они знају да су та два важна пола књижевног твораштва у равнотежи: велики уметник увек је на одређен начин и народни писац.

А судећи по бројним облицима критичке егзегезе у нашем времену, поступак је заиста главни јунак књижевности. Критичари се подвргавају учењу без граница, они жуде за специјализирањем. Они као да завиде науци и њеном неразумљивом језику за сваког ко није научник. Они почињу да пишу у шифрама и кодираним језиком. Недавно су два критичара укрстила копља око једног стиха нашег великог савременог песника, и потрошила лонац мастила доказујући „шта је песник хтео да каже". У ватри битке грмео је арсенал модерног аналитичког оружја,

полемика се дизала на невидљиве висине, и догодило се оно што је морало да се догоди: пренапрегнута и радикално супротстављена анализа испустила је предмет којим се позабавила, он јој је исклизнуо. Критика се, тако, изразила као дисциплина која се бави самодопадањем.

Каже један угледан писац: „Ако загледаш ципелу микроскопом, може се десити да откријеш невиђене ствари. Али, оне више нису ципела".

У бројним примерима критика нашег времена изгубила је, поред осталог, и две сталне врлине – једноставност, и меру.

(*Мисао,* Нови Сад, 8. VI 1976, II, бр. 35, стр. 9.)

ЈУНАЦИ НА КЊИГАМА

Ликове у романима, приповеткама и у књигама уопште називамо јунацима. Обично их разликујемо као позитивне и негативне, мада то препознавање како бива у животу, није једноставно.

Да постоје и јунаци на књигама – нисмо знали пре изложбе оштећених књига у Народној библиотеци у Новом Саду. Поломљених корица, испрљане, цепаних и сечених листова, шаране разнобојним оловкама, подвлачених редова, исцртаних белина и слободних листова, – све те бројне књиге на самој изложби, као и у складишту, носе тужне трагове читалачке (не)културе на својим омотима и на страницама.

Колико је велика, и драматична, та некултура – треба се лично уверити на изложби.

Читаоци који су својим писаљкама, маказама и жилетима белешкарили по књигама, цртали и исецали странице, изразили су свесну или несвесну – жељу да своје име, или своју памет, утисну поред или уз имена књижевних јунака, и самих писаца. Ако су тиме хтели да постигну дуговечност, бар ону коју може имати књига, погрешили су јер су прекратили живот књизи. Нису могли међу јунаке у књигама, али су лако постали јунаци на књигама. Негативни, разуме се.

Кажу нам библиотекари да су то најчешће домаћице, али има ученика и студената. Претежно млади.

Кад човека – који, не надајући се, набаса усред библиотеке на овако унакажене књиге – прође прво запрепашћење, почињу да се роје овакве мисли о природи и размерама глупости и бедастоће. Сети се осведочене изреке да је људски ум ограничен а да људска глупост није. Увери се на лицу места да се не би могле ни описати све појаве и финесе упропашћавања јавног добра којем припадају и библиотечке књиге, нити сачинити класификација која би их све обухватила.

Могла би се само скицирати провизорна типологија некултурних читача тих књига.

Има цртача који су на фотографији Његоша нажврљали наочаре. Много више је оних који илуструју празне странице књига и маргине.

Међу њима су и порнографи.

Неки читаоци вежбају учење страних језика на листовима књига.

У књизи Бранислава Нушића, записано је: „Нисам читала лепшу ствар", а на страницама романа Лајоша Зилахија слична, само појачана метафора: „Стварчуга је ко бог".

Записивачи мисле, и доказују, да је књига – ствар.

Исписују се и обавештења: „Ја сам код Магдике". Има и других породичних белешки на „Тарасу Буљби" приказане су цене аутобуске карте, хлеба, брашна, коверте и – романа, а све то уредно је сабрано у цифру од 940.

Потписују се пуним именом и презименом (један потпис је од 25. XII 1950), наводећи адресу и друге податке; један војник још бележи број војне поште у Струмици. На књизи Загорке пише: „Зовите (уписан број телефона) и тражите Драгану". Сачињен је и потпис читавог VIII_2 разреда једне основне школе у граду, уз напомену „Сјајан бивши разред".

У „Енциклопедији Југославије" нема једног чланка; исечен је. У књизи Димитрија Деметра истргнуто је цело „Гробничко поље", вероватно потребно неком студенту књижевности.

На нештампаној страници друге књиге пише: „Другарски лист". Испод тога: „баш глупаво никад нисам видела другарски лист у књизи". Али, и на овај текст неко се окомио: „Глупандери незнате ни да пишете". Упркос свему томе, имена: Милица, Лела, Лепа, Лиза, Мира ...

На првом унутрашњем листу књиге наше песникиње, великог и достојанственог човека, написано је, у стиховима, упутство о бон-тону у клозету.

Преписивани су стихови забавних песама и „народњака", има и „својих" стихова; има читаве преписке, и цртежа за један обимнији албум.

У књизи Софоклових драма неко је забележио упутство: „Читај са разумевањем". То је разбеснело другог, али не другачијег читаоца. Он почиње: „Шта ви ту мени ...", и на непуне две стране полемише са претходником, обелодањујући: „Тиме сте, ма ко да сте, само потписали своју некултуру и необразованост".

Има и онога што се из пристојности не сме цитирати и штампати. Псовки има онолико. Уопште, има свачега.

Пред „богатством" таквих докумената, човек не може ништа да пребаци једном писцу који каже да се неки људи рађају глупи, неки сами успевају да то постану, а многима глупост наметну други. Међу свима њима, тврди он, највише је таквих који сопствену глупост „постижу властитим снагама". Он такође сматра „да би се о људској глупости могла написати већа књига него о људској памети. Глупост мора да је чаровита, јер „не знати да сте глупи напросто је дивно".

Али, шалу о глупостима на страну. Нема само забавних, него има много више страшних последица глупости.

Што се борбе против оштећивања библиотечких књига тиче – ту има посла за сваког од нас, у ланцу чинилаца од породице до школе. А

библиотеке, које највише трпе, могле би да приређују овакве изложбе док имају књига за њих, одвраћајући од вандализма бар оне читаоце у којима глупост није урођена врлина.

(*Политика*, Београд, 3. VI 1976, LXXIII, У свету књиге 3. VI 1976, II, бр. 31, стр.1.)

БИБЛИОТЕКАР ШКОЛСКЕ КЊИГЕ

Дете и књига – универзална је тема која превазилази библиотекарство, као и школу уосталом. Човек би морао имати трајну потребу за књигом, а школа и библиотека трајне задатке према књизи и детету као читаоцу.

Човек који на том послу ради мора волети и дете и књигу, и школу и библиотеку. Љубав према деци и књизи не мора се патетично исказивати: довољно је да се, уместо заклињања, потрудимо да што више деце чита што већи број добрих књига. Да разговарамо с децом пре но што јој препоручимо и дамо књигу – као педагози и библиотекари, за време док читају књигу – као родитељи, рођаци и пријатељи, и након што прочитају књигу – опет као учитељи и библиотекари.

Правом књигом и смишљеном речју о књизи морамо се борити *против*, и борити се *за*. Против глупости, незнања, предрасуда, фразеологије, неискреног мишљења и лажног осећања. За слободан и спонтан начин дечјег мишљења, осећања и израза. Дечји језик јесте оригиналан и сликовит, свеж и маштовит, језик одраслих најчешће је искуствен, рационалан, прагматичан и сасушен. На жалост, деца много више говоре туђим него својим језиком. Један угледни песник упозорава да језик јавне и свакидашње комуникације постаје својеврстан есперанто.

Можемо се потрудити да уз помоћ књига и разговора о књигама деца што више говоре својим, а не њима страним језиком.

Не интересујући се за дечје читање, одрасли омаловажавају и дете и књигу. Изговарају се да су некада и сами много читали. Испада да дете чита са закашњењем; као да је некаква предност бити некадашње а не садашње дете.

Колико има одраслих који се труде да о свакој књизи, и са сваким дететом, пронађу прави, одговарајући језик и за књигу и за дете? Свака добра књига, као и свако дете, има своју логику, своју малу тајну, свој говор, своју скривену вредност, и ми их можемо откључати само правим кључем а не калаузом. Има, међутим, одраслих који ни пет питања не би могли да поставе о књизи а да се не понављају. Деца, која данас брзо расту, доста знају и живе у слободи, духовно су радозналија од нас, а

тиме и богатија. Јесмо ли тога свесни, питамо ли се о себи пре наступа пред децом?

Одрасли су одговорни за дечју културу. Не помаже критика околности, него критика људи. Али и критика вреди само онда када се залаже за конкретну акцију.

Школски библиотекар је и просветни и културни радник који се суочава са многим тешкоћама. Важно је да схвати моралну тежину својих обавеза, и да се не осети усамљен јер су око њега деца. Може организовати акције сабирања књига, деца су одани акцијаши. Деца имају родитеље: није зазорно прикупљати и новчана средства за књиге. Родитељи су запослени; могу се позвати у помоћ и радне организације. Не треба мољакати. Треба се људима приближити, уосталом као и деци: понудити им програм за дан предузећа, за државни празник, неку приредбу, књижевни сусрет, песничко вече, читање пробраних дечјих радова.

Склони смо да се жалимо: немамо ово, немамо оно. Друштво чини колико може, можда може више и боље. Тражимо веће просторије, више књига, добре и учтиве читаоце. Кад бисмо све то имали, да ли бисмо заиста боље радили? Посао педагога с књигом могао би да ради било ко уместо нас. У бољим условима сви верујемо да бисмо били бољи. Можемо ли бити бољи у тежим условима?

Треба мењати стање, не заклањати се иза околности. Друштво се залаже за културу која није привилегија мањине, него заједничко богатство већине. Култура припада свима, али је културе још увек мало јер има много оних који њоме нису захваћени. Зато треба изаћи међу људе и бити са њима, са радницима у оближњем предузећу и са суседима у месној заједници. Наш проблем са књигом и децом јесте и њихов проблем, треба им на то указати. Када се прихвати, разговор постаје договор и сарадња. Треба сачинити заједнички програм акција – шта ће се остварити у наредној години, а шта касније, у петогодишњем развојном плану.

Библиотекар школске књиге свестрана је личност: педагог, културни радник, друштвени активист. Ако није, мора то постати. Јер, његов задатак с књигом нема просторне ни временске границе.

(*Мисао,* Нови Сад, 15. III 1979, V, бр. 7 (97), стр. 1.)

У ЈЕЗИКУ ИЛИ У ИСТИНИ

I

Једна од представа се уврежила у свест о позвању (данас кажу: о улози) писца јесте и она која у крајњој линији разуме пишчеве визије као израз својеврсног и недејственог идеализма Алегорије о Пегазу и музама, или Платоново учење о рђавом, лажном идеализму у песничким творевинама, или, коначно, банална метафора да људи са уметничким а не сврсисходним практичним особинама „живе у облацима", – имају исто идејно и вредносно исходиште. Таквој представи не смета противречност по којој дело уметности „живи" у реалном, неидеалистичком свету, у којем оно тражи и доживљава по истој логици и потреби по којој се и ствара.

Ако пођемо од дијалектичке претпоставке да је епистемолошки могућан реалан само онај свет који није метафизички и трансцедентaлан, који дакле не одбацује човека из састава своје истинитости и објективности, онда се мора прихватити гледиште које имплицира супротно полазиште од поменутог: наиме, да писац никако није, нити може бити идеалист. На снази би, дакле, било становиште да је уметник увек *sui generis* реалист, али реалист посебног кова – не онај који конзервативно потврђује или одсликава постојећу, епистемолошки освојену стварност, него такав који је преобликује и ствара као дотад непостојећу, али не у смеру напуштања њене унутрашње, људске суштине, него обратно, у смислу досезања и откривања њене стварне, управо људске истине.

Пишчев претпостављени идеализам само је у психолошком смислу речи заснована и образложива појава, али не и у фактичком. Она указује на извесност да новостворено дело има своје битне корене у индивидуалној имагинацији, у стваралочевом духу без чијег би идентитета и дигнитета оно било непрепознатљиво. Али од тренутка кад бива прихваћено и у историји потврђено, дело више није идеално (осим у смислу репрезентативне вредности своје епохе, али тај смисао је реалан!), него је реално, пошто се као конституент уграђује у објективно људско

сазнање и искуство. А уграђује се и постаје традиција управо по свом реалитету и собом као реалитетом, што му омогућује партиципацију у свеколикој стварности историје, а не по свом замишљеном идеалитету који би га од историје одвајао.

Један од доказа који доводи у питање мисао о идеалитету света уметности може се наћи на подручју језика. Нема нити може бити уметника речи који није и језички одређен и препознатљив као свој и непоновљив, што ће рећи такав да се опире опонашању. Међутим, овде није реч о лингвистичком, филолошком или граматичком схватању језика, нити о лексикологији у ужем смислу (мада и са наведених аспеката могу долазити потврде о новинама у пишчевом језику), него о језичком моделу дела који (модел) еманира и гради естетско значење, а који је корелат епохе у чијем је окриљу настао као њена истинска, истинита и непревазиђена уметничка дефиниција, дакле као њено језичко уметничко биће (у смислу о којем говори Валтер Бењамин). Кад се, примера ради, каже Хомеров, или Дантеов, или Пушкинов језик, онда се, чак и ако смо језички специјалисти, првенствено мисли на стварност одређених раздобља у историји одређених народа, култура и цивилизација. Нема ничег нестварног у језику, јер за оно што не припада људској стварности (од људи освојеној стварности), како је примећено на трагу Марксове мисли, још није скован језик, а то значи да стварност допире само дотле докле допире језик.

Другим речима, „људски коефицијенат" не може се, како запажа Лешек Колаковски, „елиминисати ни из каквог сазнања", па према томе ни из научног, уметничког и естетичког; све у свему – из језика; тај је „коефицијенат" у смислу о којем говоримо синоним за ону врсту истинитости која има објективан карактер, а која нас, као истина, једино интересује.

Иако се, што је напоменуто, језик уметности може функционално испитивати и са ужег, језикословног становишта, критичка анализа никада не може бити плодотворна у досезању његовог реалног естетског смисла уколико се испусте из вида стварносни корени тог и таквог – пишчевим идентитетом (даром) одређеног – уметничког језика. Отуда је сваки језички формализам унапред осуђен на неуспех, јер постулира језик као ентитет без историјског и друштвеног садржаја дакле негира га као конкретум и реалитет. У Хомеровом опусу постоје богови, у Дантеовом и код Толстоја такође, али појам „бог" има у сва три историјска случаја своје посебно обележје, садржај и значење, онолико различитог колико су три епохе међусобно удаљене и несводиве једна на другу. И ни код једног од тих стваралаца није реч о богу него о људима, дакле не о појмовнојезичком идеалитету него о друштвеноисторијском реалитету.

Уметник речи уистину се остварује – као уметник – у језику, али он никада не реализује језик у језику, него, остварујући свој сопствени

субјективно идеални говор он ставља „нешто" у свој језик, па управо истинитост и објективност тог садржаја који се „ставља" у језик и чини уметников израз језички веродостојним (саопштљивим и естетски непоновљивим, тачније – ненадмашивим. Осим тога, ниједан садржај се не може другачије остварити осим у јединству са језиком, он се остварује као језички садржај и садржајни језик, што значи да остаје садржај за себе уколико се језички не транспонује до мере која га чини језички – па тек тако и естетски – јединственим. Велики уметник „улаже" у свој језик историјски моменат и друштво као највише, дакле закономерне реалитете, док мали уметник или псеудоуметник узима за језички улог једино оно што може – своју случајност, свој субјективни партикуларитет. И никакве језичке комбинације, схеме нити организујући поступци не могу вештачки повећати оно безначајно што је у језик уложено, као што ни језичке мањкавости (једнога, на пример, Борисава Станковића) не могу сакрити величину улога истине која је у дело „стављена".

II

Функционални, конкретни смисао језичке праксе укључујући и специфичност естетске функционалности уметничког језика, противречи свакој схоластичкој идеји старих и нових номиналиста, јер се показује да је, на пример, фантазмагорични Франц Кафка већи реалист (протагонист објективне, историјске, критичке истине) од много којег реалистичког писца који би у поређењу са Кафком могао испасти чак и романтичар. Писац који, упркос свакој сметњи, смести свој језик у крило истине и истином задоји свој језик, у правом смислу речи слободан је и независан стваралац, док онај који језички експериментише да би истину некако измамио и језички обрлатио осведочује своју зависност од случаја, па самим тим и завршава у истини случајности. Први се у језику настањује као законодавац, други је само пролазник кроз туђи језик. Дело једнога припада историји, поретку „класичних" вредности, производи другога реду акциденталности и пролазности. Говорећи језиком овог записа, први је реалист јер је конкретан и истиноносан, други идеалист јер је апстрактан и необјективан. (Отуда је, у ствари, и немогућа авангарда у уметности, како образложено, мада на другачијем концепцијском и доказном материјалу, закључује Ханс Магнус Енценсбергер.)

Не треба, разуме се, бркати појмове реалан, реалист на једној, и реалистички писац, на другој страни. Циљ коме тежи сваки уметник јесте да буде реалан и објективан, и у том смислу сваки је великан реалист, а реализам и реалистичко писање само је књижевноисторијски метод чије је естетичко апсолутизовање повукло у симплификацију и безнадежну противречност и једног Ђерђа Лукача.

Данас је много писаца на сцени, нарочито међу помодарима („модешрајберима" како би рекао Стерија), који воле да узвикују како

између поезије и језика постоји нивелишући однос, знак једнакости. Денотација се сматра застарелом и погубном димензијом песничке речи, али је зато конотација постала светиња. Реч је постала „споља" затворена а „унутра" продубљена у правцу субјективнопсихолошке отворене бесконачности. Емпиријски садржај речи исцурио је (и уопште, пребрисано је њено емпиричко порекло) зато што је реч постала „избушена", она је уистину сада структура која се нуди одговарајућем, што ће рећи неутралном структуралистичком и структуралном истраживању у чијој консеквентној перспективи „испада" да је свеједно хоћемо ли изучавати опус Л. Н. Толстоја, или Д. С. Раденовића" како сјајно примећује Милован Данојлић, додајући иронично да „читање овог потоњег могло би се, чак, показати плодније!"

Феномен без контекста

Теза да је модерна поезија само оно што се и само она која се збива у језику, ако се притом жели доследност, своди реч на пуку безвременску вербалну љуштуру. Теза завршава у смисаоном ћорсокаку који открива да је језик феномен без контекста, а тог апсурдног уверења ослободили су се и најзагриженији савремени структуралисти и наследници формалистичке доктрине (Неодгонетнути хијероглифи могли би, наиме, бити херметички идеал поезије која бежи од референцијалне природе језика.)

Али овај и овакав поетскојезички идеализам у супротности је са сваком истинском праксом књижевног твораштва, која га негира обезвређује. Шта би, рецимо, било кад би се један Мирослав Крлежа покушао објаснити као литература која се „догађа" само у језику? Да ли би се само у равни језика могло објаснити зашто се једни његови јунаци зову Трдак Вид, Блажек Фрањо, Криж Матија на пример, а други – Рикард Вајсерсхајмб Ritter von Reichlin-Meldegg und Hoch enthurm? Наведен језик крлежијански је управо по томе што је испечатан многим значењима у распону од дијалекатско-националног смисла, преко натуралистичког и историјског, религиозног, социјалнополитичког и идеолошког, до филозофскоетичког, због чега је 'такозвано језичко становиште само по себи претанко и преуско да би се њиме' допрло до сложеног, набијеног, значењског језгра Крлежиног језика. Проблем се не умањује тиме што ће рећи да Крлежин језик не само што изражава крлежијански књижевни феномен, него га још и гради; јер, иако активан градилачки принцип, тај и такав језик није једини (није пука Крлежина језичка конвенција!) па према томе ни довољан херменеутички разлог којим би се дало обухватити интегрално крлежијанско схватање и значење књижевне уметности. И управо зато језички идеалисти не посежу за књижевним материјалом великих писаца пошто би они, иако са њиховог властитог становишта занимљив, могао лако и ефектно деман-

товати. Они се радије крећу унутар поетскојезичке праксе нових, „модерних" песничких струја и тенденција, авангарде која се данас зачиње (и замире) на сваком књижевном киоску хулећи при томе на сваки референцијални песнички знак који гравитира објективности.

Књижевности Истинско биће

Савремени језицисти, бежећи од језичког реалитета у правцу поетскојезичке чистоте и иманенције, у социолошком светлу показују се као неутрални мислиоци, специјалисти, аспектолози, дакле као они који своје поставке и системе не заснивају на стварном бићу језичке праксе пошто је она свакад реална а никад идеална. „Наука" до које они доспевају, исповеда конформизам.

Језик без истине је као дрво без пламена. Циљ језика јесте да сагори у песми и у песму, а управо то што песма „гори" јесте уметност, суштинско језичко биће човека, које траје обнављајући се као чаробна птица Феникс. Али реч – свакодневна људска алатка – опире се уношењу енергије која практично биће преображава и њено строго функционално, нагони да проговори језиком вечности, односно истине која не умире. Зато је песников подвиг утолико већи уколико расте отпор речи према његовим намерама преображавања, а највећа уметност је она која изврши највеће насиље над језиком. То није механички процес јер се песничка реч не може наговорити да носи истину као спољашњи терет (у то верују пропагандни и утилитарни писци!), него као (своје) биће, што значи да је истина језичко биће песничке уметности, и само у том смислу језик се може схватити као истинско биће књижевности. У песничкој речи, за разлику од говорне, сачувани су сви трагови и отпора и насиља, па зато та реч није затворена пред људским светом, али није ни отворена безоблично и на све стране. Кључеви њеног отварања очитују се као закони језичког објективитета, што значи да нису толико у власти језичког колико критичког мишљења. Оно и јесте једино у стању да утврђује релације како отпора речи, тако и насиља које је над њом извршено. А те релације, иако садржане у књижевном језику и језику књижевности, нису само језичке природе, него у првом реду значење, и језичке су само уколико као уметничкојезичке нешто објективно значе.

Језик је истинит само ако је у поседу истине, кад „носи" истину (која је истина само ако је објективна), а није истинит сам собом и само у својој вербалној – пукој конвенционалној – љуштури, како желе да верују (ако верују) нововековни схоластичари.

Ствари које се догађају „само" у језику – не догађају се уопште, па дакле ни „у" језику. Та привлачна формула опседа иманентисте свих боја, али она је contradictio in adjecto, ритуална аспектолошка схема без

упоришта у животној пракси, дакле објективној и коренитој зони људске језичке збиље.

(*Дневник* : Култура-наука-уметност, Нови Сад, 30. VII 1981, III, бр. 81, стр. V. – *Дневник* : Култура-наука-уметност, Нови Сад, 6. VIII 1981, III, бр. 82, стр. V.)

Биографија Милана Пражића

Милан Пражић је рођен 21. новембра 1938. године у Скопљу, од мајке Радмиле рођене Милошевић и оца Данила. Рат је са породицом провео у Краљеву. Након рата, 1945. године живе у Руми, а годину дана касније селе се у Вршац. Ту завршава основну и средњу школу. За тај период његовог живота сестра Даница каже да је Милан био ђак ван серије, ђак генерације. Имао је прирођеног дара за математику, шах, а такође и спорт. Био је изврстан рукометаш. Једно време је сарађивао у *Јежу* као карикатурист. Завршио је Филолошки факултет, Катедра за југословенску и општу књижевност, у Београду, у року.

Након одслужња војног рока у Пожаревцу, једну школску годину је провео на месту професора у средњој Пољопривредној школи у Вршцу. Следеће године постао је секретар Општинског комитета СК Вршца. По преласку у Нови Сад, 1970, био је секретар Змајевих дечјих игара, а од 1971. до 1976. председник Културно-просветне заједнице Војводине. Био је управник Библиотеке Матице српске од 1. септембра 1976. до 1. октобра 1980. Његовом заслугом Библиотека је покренула свој *Годишњак* који и данас излази, увела светске стандарде у обради књига, први пут организовала полагање стручних испита за стицање библиотекарских звања. Покренута је едиција *Библиографије Војводине* и почет је рад на изради текуће библиографије књига*.

Био је један од уредника *Летописа Матице српске*. Сарађивао је у бројним књижевним и дневним листовима: *Пољима*, *Летопису*, *Детињству*, *Невену*, *Изразу*, *Књижевној историји*, *Мисли*, *Политици*, *Дневнику*...

Објавио је књигу огледа о дечјој књижевности *Игра као слобода*, 1971. Приредио је антологију дечје поезије *Плави зец*, 1972, као и годишњак Књижевне општине Вршац *Трг прича*, 1975. Сачинио је избор песама Јована Поповића *Фатаморгана над равницом*, 1977.

---

* О његовом раду у Библиотеци Матице српске в. у књизи Гордане Ђилас, *Шест посленика Библиотеке Матице српске*, Нови Сад, 1998.

Приредио је збирку дечјих песама *Песме* Милована Данојлића, која је као лектира за 3. и 4. разред основне школе штампана у више издања. Изабрао је дечје песме Мирослава Антића *Небо у оку*, 1979. и *Птица из шуме*, 1979. Представио је портрет Душана Радовића у часопису *Детињство*, 1980. Књигу његових изабраних огледа и критика под насловом *Откриће и смисао*, објавила је Књижевна општина Вршац, 2001.

Трагично је окончао живот 17. августа 1981.

Сахрањен је у Врњачкој Бањи, по изричитој жељи мајке Радмиле.

Даница Василева, сестра Милана Пражића, сакупила је, уз помоћ библиотекара Библиотеке Матице српске, његове текстове, и дала дигитални запис који је био од велике помоћи у припреми књиге за штампу. Њој дугујемо велику захвалност за посао који је урадила, као и на информацијама и документима и породичним фотографијама којима је омогућила да сав рад око књиге доживимо као задовољство. Надамо се да потпуније познавање Пражићевог живота и рада помаже и нама и генерацијама које долазе.

Напомена приређивача

Књига која је пред читаоцем замишљена је као колаж текстова Милана Пражића у којима се са теоријског, историјско-културног, критичког аспекта разматра место и значај дечје поезије у нас. Уверења да је детињство само по себи песнички феномен, Пражићево промишљање се иако страсно, показује као свеже и провокативно. У књигу су уврштени текстови објављивани у текућој књижевној периодици а који нису заступљени у већ објављеним књигама. Изузетак чини текст *Игра и љубав* који је штампан као предговор антологији нове српске дечје поезије *Плави зец*, 1972, па у часописима *Израз*, 1972, *Детињство*, 1981.

У посебном одељку пажња је посвећена књижевном делу за децу Александра Вуча. Темељно и детаљно Пражић тражи и налази место А. Вуча у дечјој поезији, анализира и рецепцију његовог дела како код критичара тако и код потоњих дечјих песника почев од Гвида Тартаље, Бранка Ћопића, Десанке Максимовић, Душана Радовића, Драгана Лукића, Стевана Раичковића, Милована Данојлића, данас класика литературе за децу. Текст у коме Пражић закључује да са Душаном Радовићем започиње нова етапа у развоју поезије за децу објављен је 1969. године.

Поред Вуча, темељан приступ Пражић је пружио и у анализи дечје поезије Мирослава Антића не либећи се никада да дâ оцену вредности дела о којем пише. Али и када критикује, никада не затвара врата до краја, указујући аутору на поље на коме би могао усмерити свој будући рад, дајући му тиме поетска усмерења.

У посебном делу фокусирана је група текстова у којима се Пражић као човек књиге бавио управо осветљавањем односа према читању, књизи, речима, библиотекама наслућујући у временима која долазе агресиван утицај медија, брзог живота, раста отуђености и упозоравајући да нам опасност не прети од природе, већ од нас самих.

Схватајући позив критичара као креативан чин, Пражић сваком делу приступа увек испочетка и увек цео, пружајући тако занимљив текст, богат асоцијацијама, информативан и теоријски утемељен. Залагао се за меру и једноставност, а ваља истаћи хуманизам, моралност, отвореност и жудњу за истином као прве вредности његових текстова.

Године 2001. навршило се 20 година од како више није међу живима. На овај начин Библиотека Матице српске обележава и осветљава трагове које је Пражић, као један у низу, утиснуо у њен пут.

Библиографија Милана Пражића урађена је у електронском каталогу Библиотеке Матице српске, а као основа послужила је *Библиографија мр Милана Пражића* коју је у Годишњаку Библиотеке Матице српске за 1981. годину приредила Вида Зеремски. Библиографија садржи 264 јединице. Рађена је по међународним библиотечким стандардима. У овој књизи дат је део те библиографије који се односи на стваралаштво за децу. Упркос свим напорима нисмо успели да пронађемо књигу *Песме* Милована Данојлића, 4. и 5. издање за 1989. и 1990. годину, тако да ових издања, уколико су штампана, у овој библиографији нема. Библиографска јединица 118. се односи на издање лектире за III разред основне школе, а 119. на издање лектире за IV разред. Библиографске јединице које се односе на други вид Пражићевог ангажовања могу се излистати у електронском каталогу Библиотеке Матице српске.

БИБЛИОГРАФИЈА МИЛАНА ПРАЖИЋА

Избор из књижевности за децу

Књиге, приредио

1. Igra kao sloboda : zapisi o detinjstvu i umetnosti. – Novi Sad : Zmajeve dečje igre : Kulturni centar, 1971. – 186 str. ; 21 cm. – (Detinjstvo ; 11)

2. Miljenko Stančić : slike : izložbene prostorije Salona primijenjenih umjetnika Vojvodine, 10. - 18. VI 1971. / [odgovorni urednik i predgovor Slobodan S. Sanader ; postavka izložbe Grozdana Šarčević ; izbor pesama Zmaj Jove Jovanovića Milan Pražić]. - Novi Sad : Galerija savremene likovne umetnosti, 1971. - [14] str. : reprodukcije ; 22 cm

3. A mai szerb gyermekirodalomból / izabrao Milan Pražić
U: Magyar Szó / fő és felelős szerkesztő Bálint Sándor. - Újvidék : Forum. - God. 29, br. 112 (23. IV 1972), str. 20.

4. Iepurașul albastru : antologie de poezie contemporană sîrbă pentru copii / [sastavio] Milan Pražić ; [traducerea poeziilor Bălică Cornel ; traducerea textelor Ilia Dolingă]. - Panciova : Libertatea, 1972. - 191 str. ; 17 cm

5. Miroslav Antić: Patru poezii / izbor Milan Pražić
U: Bucuria copiilor. - ISSN 0351-0409. - God. 26, br. 4 (dec. 1972), str. 13.

6. Плави зец : нова српска дечја поезија / [избор] Милан Пражић ; [ликовна опрема] Душан Петричић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - 175 стр., [7] пресавијених листова с цртежима ; 20 cm. - (Детињство ; 19)

7. Фатаморгана над равницом : одабране песме / Јован Поповић ; избор и поговор Милан Пражић. - Вршац : Књижевна општина Вршац, 1977. - 60 стр. ; 19 cm. - (Библиотека КОВ ; књ. 15)

8. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1978. - 128 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

9. Небо у оку : [љубавне и другарске песме] / Мирослав Антић ; [избор Милан Пражић ; ликовна опрема и илустрације Томислав Богдановић]. - Београд : Народна књига, 1979. - 79 стр. : илустр. у боји ; 20 cm.

9а. Птица из шуме : [ко бајаги циганске песме за децу] / Мирослав Антић ; [избор Милан Пражић]. – Београд : Народна књига, 1979. – 69 стр. ; 20 см

10. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [2. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1979. - 129 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

11. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [3. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1979. - 129 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

Родитељи, 1936, венчање у Скопљу

12. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [4. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1980. - 128 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

13. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [5. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1980. - 129 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

14. Portret Dušana Radovića.
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 6, br. 3 (jesen 1980).

15. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [6. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1981. - 129 стр. : илустр. ; 19 cm. - (Лектира за основну школу ; 7)

16. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [7. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна

средства, 1982. - 129 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

17. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [8. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1983. - 129 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

18. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [9. изд.]. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1984. - 129 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 7)

Мама, Милан, сестра Даница, баба Миљојка, ујна Милева, брат Зоран, ујка Вељa, село Мала Јасиковица, 1943 (?)

19. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - Београд : Нолит, 1986. - 131 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 5)

20. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [2. изд.]. - Београд : Нолит, 1987. - 131 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 5)

21. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [3. изд.]. - Београд : Нолит, 1988. - 131 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 5)

22. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [6. изд.]. - Београд : Нолит, 1991. - 130 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за IV разред основне школе ; 3)

23. Песме / Милован Данојлић ; избор и поговор Милан Пражић ; илустрације Марко Крсмановић. - [6. изд.]. - Београд : Нолит, 1991. - 130 стр. : илустр. ; 18 cm. - (Лектира за III разред основне школе ; 5)

Прилози

24. U traganju za imenom tajne.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 10, knj. 20, br. 12 (dec. 1966), str. 603-609.
O knjizi "Plavi čuperak" Miroslava Antića.

25. Antologija koja to nije.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 11, knj. 21, br. 9 (1967), str. 332-335.
O knjizi "Antologija jugoslovenske poezije za decu" / priredio Živojin D. Karić. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

26. Gde legende rastu.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 11, knj. 21, br. 6 (1967), str. 593-595.
O knjizi "Planina" Draška Šćekića.- Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

27. Velike reči detinjstva.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 12, knj. 26, br. 12 (1968), str. 551-553.
O knjizi "Golubovi, sidro i fontana" Kristine Brenkove. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

28. Igra detinjstva se nastavlja.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 12, knj. 23, br. 5 (1968), str. 431-436.
O knjizi "Igra se nastavlja" Grigora Viteza. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

29. Igra kao poezija : zapis o paraboli "Mačka i miš" Dušana Radovića.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 12, knj. 24, br. 7 (1968), str. 66-70.
Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

30. Igra kao stvaralačka delatnost.
U: Polja. - ISSN 0032-3578. - God. 14, br. 117-118 (jun-jul 1968), str. 18-19.

31. Oslobođeno detinjstvo u pesniku.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 12, knj. 24, br. 8-9 (1968), str. 239-243.
O knjizi "Vreme kao igračka" Vladimira Milarića. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

32. Panorama književnosti za decu.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 12, knj. 22, br. 2 (1968), str. 199-202.
O knjizi "Dječja književnost" Milana Crnkovića. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

33. Posebna azbuka života.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 12, knj. 24, br. 11 (1968), str. 460-465.
O knjizi "Šest stotina slova" Jovanke Jorgačević. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

У школском дворишту Велике Јасиковице, 1942 (?)

34. Radost stvaralačkog trenutka : Desanka Maksimović: Hoću da se radujem, Svjetlost, Sarajevo, 1967.
U: Polja. - ISSN 0032-3578. - God. 14, br. 113-114 (jan.-feb. 1968), str. 43.

35. Stvaralaštvo za decu Desanke Maksimović.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 12, knj. 23, br. 1 (1968), str. 160-175.
Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

36. Вучова поезија за децу. (II), Место Александра Вуча у развоју наше књижевности за децу. IV.
У: Књижевна историја. - ISSN 0350-6428. - Год. 2, бр. 5 (1969), стр. 139-162.

37. Živo vreme i mrtav časopis.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 13, knj. 25, br. 1 (1969), str. 67-73.
O časopisu "Zmaj". - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

38. O mašti kao otvorenoj granici sveta.
U: Umjetnost i dijete. - ISSN 0503-1575. - God. 1, br. 3 (1969), str. 34-37.

39. Поезија за децу Александра Вуча : (одломак из студије). (I).
У: Књижевна историја. - ISSN 0350-6428. - Год. 1, бр. 4 (1969), стр. 823-864.

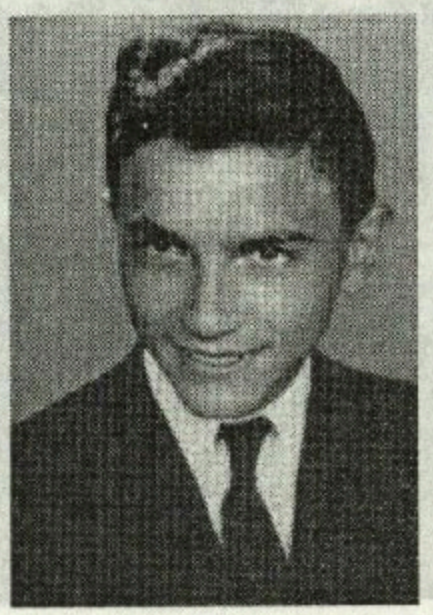
40. Poetski akvareli Dobrice Erića : Dobrica Erić: Slavuj i sunce, Mlado pokolenje, Beograd 1968.
U: Umjetnost i dijete. - ISSN 0503-1575. - God. 1, br. 3 (1969), str. 68-69.
Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

41. Tuga detinjstva u pesmi.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 13, knj. 25, br. 2 (1969), str. 219-222.

O knjizi "Iznad gore vjetri zbore" Šukrija Pandža. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

42. Вечито време детињства.
У: Летопис Матице српске. - ISSN 0025-5939. - Год. 145, књ. 406, св. 2-3 (август-септембар 1970), стр. 167-179.
О поезији Милована Данојлића. Објављено и у књизи "Игра као слобода".

Основна школа



Мала матура, 1953

43. Змајеве дечје игре.
У: Багдала. - ISSN 0005-3880. - Год. 12, бр. 135-136 (1970), стр. 23.

44. Pesnička gramatika detinjstva.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 14, knj. 27, br. 3 (1970), str. 267-274.
O knjigama "Vlatko Pidžula" i "Enca sa kredenca" Mirjane Stefanović. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

45. Прави културни покрет : како је једна спонтано настала локална свечаност, Змајев дан, постала велика смотра стваралаштва југословенских писаца за децу.
У: Политика. - ISSN 0350-4395. - Год. 67, бр. 20369 (20. VI 1970), стр. 13.

46. Programska orijentacija "Zmajevih igara".
У: Културни живот. - ISSN 0023-5261. - God. 12, br. 8-9 (1970), str. 678-684.

47. Svet kao izvor radosti i ljubavi.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 14, knj. 27, br. 1 (1970), str. 93-96.
O knjizi "Praznik lepih želja" Josipa Kriškovića. - Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

48. Велика љубав мале песме : песник Љубивоје Ршумовић у акцији "Милион година књиге".
У: Политика. - ISSN 0350-4395. - Год. 68, бр. 20892 (4. XII 1971), стр. 3.

49. Дете и култура.
У: Кораци. - ISSN 0454-3556. - Год. 6, бр. 9-10 (1971), стр. 421-425.

50. Zapis o stripu : skica za esej o modernoj priči u slikama.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 15, knj. 29, br. 1 (1971), str. 82-87.
Objavljeno i u knjizi "Igra kao sloboda".

51. На младима свет остаје.
У: Дневник. - ISSN 0350-7556. - Год. 29, бр. 8981 (1. XI 1971), стр. 6.

52. O pojmu patriotizma u dečjoj književnosti.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 15, knj. 29, br. 4 (1971), str. 358-360.

53. O humoru i stvaralaštvu za decu : povodom dečje poezije Aleksandra Vuča.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 15, knj. 29, br. 6 (1971), str. 601-608.

54. Бранислав Црнчевић.
У: Плави зец / [избор] Милан Пражић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - Стр. 173-175.
Заједн. ств. насл.: Биографске и библиографске белешке.

У вршачком парку, 1954

55. Доживљај као детињство.
У: Дневник. - ISSN 0350-7556. - Год. 31, бр. 9367 (28, 29, 30. XI 1972), стр. 21.

56. Драган Лукић.
У: Плави зец / [избор] Милан Пражић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - Стр. 163-165.
Заједн. ств. насл.: Биографске и библиографске белешке.

57. Душан Радовић.
У: Плави зец / [избор] Милан Пражић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - Стр. 166-168.
Заједн. ств. насл.: Биографске и библиографске белешке.

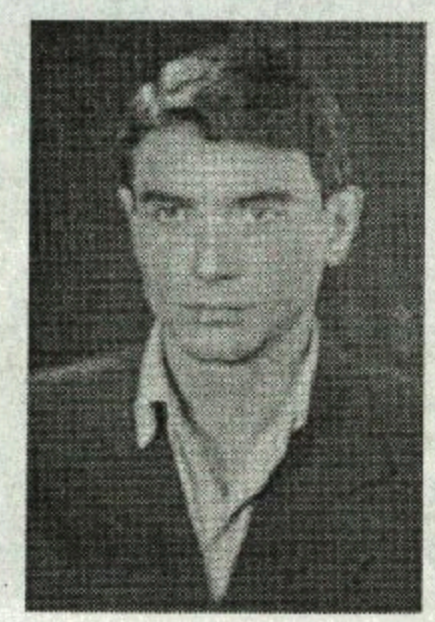
58. Igra i ljubav : o novoj srpskoj dečjoj poeziji.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 16, knj. 34, br. 11 (1972), str. 373-384.

59. Игра и љубав.
У: Плави зец / [избор] Милан Пражић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - Стр. 9-31.

60. Joacă şi dragoste : prefață.
U: Iepuraşul albastru / [sastavio] Milan Pražić. - Panciova : Libertatea, 1972. - Str. 9-38.
O srpskoj poeziji za decu.

61. Љубивоје Ршумовић.
У: Плави зец / [избор] Милан Пражић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - Стр. 169-172.
Заједн. ств. насл.: Биографске и библиографске белешке.

62. Милован Данојлић.
У: Плави зец / [избор] Милан Пражић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - Стр. 160-162.
Заједн. ств. насл.: Биографске и библиографске белешке.



Гимназијалац

Велика матура, 1957

63. Мирослав Антић.
У: Плави зец / [избор] Милан Пражић. - Нови Сад : Змајеве дечје игре : Раднички универзитет "Радивој Ћирпанов", 1972. - (Детињство ; 19). - Стр. 157-159.

64. Poetul Milovan Danojlić.
U: Bucuria copiilor. - ISSN 0351-0409. - God. 26, br. 8-10 (1972), str. 14.

65. Бајке о људима као породицама : (уз портрет Мате Ловрака са Змајевих дечјих игара).
У: Политика. - ISSN 0350-4395. - Год. 70, бр. 21422 (16. VI 1973), стр. 13.

66. Plodovi zemlje jezik postojanja.
U: Izraz. - ISSN 0021-3381. - God. 17, knj. 34, br. 7 (1973), str. 80-87.
O knjizi "Rodna godina" Milovana Danojlića.

67. Polemika o Zmajevim dečjim igrama.
U: Polja. - ISSN 0032-3578. - God. 19, br. 173-174 (1973), str. 24-26.
Izlaganje Milana Pražića: str. 25-26.

68. Igra kao vaspitanje : Nikola Grafenauer: "Suncokret na ramenu", antologija slovenačke poezije za decu, prepevao Gojko Janjušević, Novi Sad 1975.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 1, br. 18 (28. X 1975), str. 10.

69. Kritika o stvaralaštvu za djecu [i.e. decu] Aleksandra Vuča.
U: Umjetnost i dijete. - ISSN 0503-1575. - God. 6, br. 35 (1975), str. 21-43.

70. О дечјој књижевности данас.
У: Књижевна реч. - ISSN 0350-4115. - Год. 4, бр. 46 (6. XII 1975), str. 6.

71. Песник природе Момчило Тешић : Момчило Тешић: "Добро јутро, добар дан, добро вече", Нови Сад, 1973.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - Год. 1, бр. 19 (11. XI 1975), стр. 10.

72. Priča koja se ne završava : Vince[n]t Šikula: "Raspust sa čika Rafaelom", Novi Sad 1974; preveo sa slovačkog Juraj Tušjak.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 1, br. 23 (23. XII 1975), str. 13.

73. Tajna veća od priče : Ljubica Ostojić: "Tu stanuje Danijelova priča", "Svjetlost", Sarajevo, 1974.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 1, br. 21 (25. XI 1975), str. 12.

74. Glava prema kapi : Nedeljko Radlović: "Svaka kapa ima glavu", pesme, "Komuna", Kikinda, 1976.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 2, br. 41 (2. XI 1976), str. 10.

75. Knjiga za kraj školske godine.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 2, br. 35 (8. VI 1976.), str. 1.

76. Mali ključevi pesme : Vladimir Milarić: "Detinjstvo/poezija", "Stražilovo", Novi Sad 1975.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 2, br. 32 (27. IV 1976), str. 10.

77. Obračun ili poezija? : Goran Babić: Strašna djeca (pjesme), "Školska knjiga", Zagreb 1973.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 2, br. 29 (23. III 1976), str. 12.

78. Pesme romantičnog detinjstva : Velimir Milošević: "Krilata cvećarnica", "Vuk Karadžić", Beograd 1975.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 2, br. 26 (10. II 1976), str. 13.

79. Повратак изгубљеном читању : већ одавно школске књиге нису ни једина нити најчитанија лектира младих љубитеља књиге.
У: Дневник. - ISSN 0350-7556. - Год. 35, бр. 10623 (30. V 1976.), стр. 16.

80. Poetika sportskog duha mladosti : Ljubodrag Simonović, Ljubivoje Ršumović, Dušan Petričić: "Koš!" Nolit, Beograd 1974.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 2, br. 34 (25. V 1976), str. 11.

81. Уметници или шушумигатори : Душан Илић: "Шушумиге" (приче), Нови Сад, 1973.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - Год. 2, бр. 28 (9. III 1976), стр. 10.

82. Književno delo Arsena Diklića.
U: Umjetnost i dijete. - ISSN 0503-1575. - God. 9, br. 54-55 (1978), str. 41-53.

83. Књижевно дело Арсена Диклића.
У: Салаш у Малом риту. Књ. 3, Моришки снегови / Арсен Диклић. - Београд : Народна књига, 1978. - Стр. 181-206.

84. O prevođenju na dečji jezik (1) : jedan problem više.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 4, br. 5(72) (8. III 1978), str. 13.

85. O prevođenju na dečji jezik (2) : logika dečjeg jezika.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 4, br. 6(73) (22. III 1978), str. 8.

86. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1978. - Стр. 121-124.

87. Bibliotekar školske knjige.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 5, br. 7(97) (15. III 1979.), str. 1.

88. Запис о Сими Цуцићу.
У: Летопис Матице српске. - ISSN 0025-5939. - Год. 155, књ. 424, бр. 1-2 (јул-авг. 1979), стр. 338-340.

89. Поговор : прва и последња бајка.
У: Друга страна ветра / Мирослав Антић. - Београд : Народна књига, 1979. - Стр. 71-98.

90. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [2. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1979. - Стр. 121-124.

91. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [3. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1979. - Стр. 121-124.

92. Прва и последња бајка.
У: Летопис Матице српске. - ISSN 0025-5939. - Год. 155, књ. 423, св. 1 (јан. 1979), стр. 134-153.
О поезији Мирослава Антића.

93. Bajka o ptici u nama : Ričard Bah: "Galeb Džonatan Livingston", "Znanje", Zagreb, 1973. i 1977.
U: Maslačak. - ISSN 0350-8145. - God. 5, br. 2 (1979/80), str. 69.

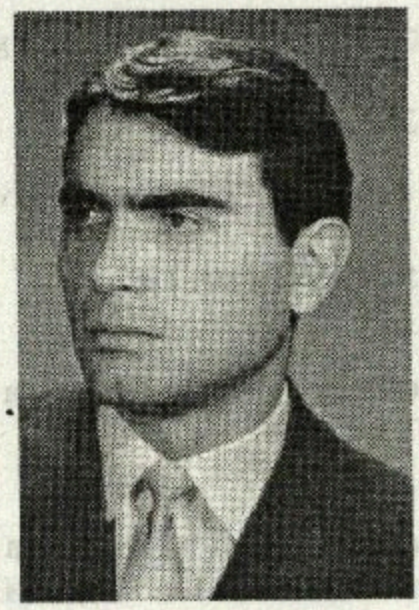
94. Beleška priređivača.
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 6, br. 3 (jesen 1980), str. 22.
O poeziji Dušana Radovića.

95. Beleška priređivača.
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 6, br. 3 (jesen 1980), str. 65-66.
O poeziji Dušana Radovića.

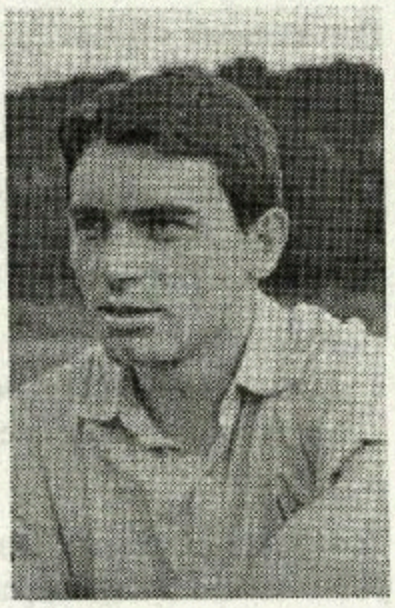
96. Dužnik među svojim dužnicima.
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 6, br. 3 (jesen 1980), str. 67-74.
O poeziji Dušana Radovića.

97. [Dušan Radović pružio je...].
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 6, br. 3 (jesen 1980), str. 34.
Početak teksta. - Zajed. stv. nasl.: O Dušanu Radoviću.

98. [Emisije dečjih programa...].
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 6, br. 3 (jesen 1980), str. 50-51.
Početak teksta. - Zajed. stv. nasl.: O Dušanu Radoviću.



Студентски дани



Јуни 1960, Студентски град

99. [Njegov smeh nas čini dobrim...].
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 6, br. 3 (jesen 1980), str. 33-34.
Početak teksta. - Zajed. stv. nasl.: O Dušanu Radoviću.

100. Омладински роман : Нандор Гион: Није то моје име, Веселин Маслеша, Сарајево 1979. Превела Сеја Бабић (са мађарског).
У: Дневник. - ISSN 0350-7556. - Год. 39, бр. 12094 (3. VII 1980), str. VI.

101. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [4. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1980. - Стр. 121-124.

102. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [5. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1980. - Стр. 121-124.

103. Šta su antologije.
U: Ulaznica. - ISSN 0503-1362. - God. 14, br. 75 (decembar 1980), str. 34-35.

104. Акциони роман : Алекса Микић: Преко ријеке, "Свјетлост", Сарајево 1981.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - Год. 7, бр. 19 (5. IX 1981), стр. 12.

105. Igra i ljubav.
U: Detinjstvo. - ISSN 0350-5286. - God. 7, br. 3 (jesen 1981), str. 3-13.
Objavljeno u antologiji "Plavi zec".

106. Између сумње и наде : Милован Данојлић: Како спавају трамваји, Фуруница јогуница и Како живи пољски миш, "Народна књига", Београд 1980. Ликовно опремио и илустровао Живојин Ковачевић.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - Год. 7, бр. 7 (5. III 1981), стр. 12.

107. Интеграл дечје игре : Разбрајалице, сакупила и илустровала Владанка Ликар Смиљанић.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - Год. 7, бр. 3 (25. I 1981), стр. 14.

108. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [6. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1981. - Стр. 121-124.

109. Prvi sastanak s ljubavlju : Zoran Đumić Vanja: Miris davnih lipa, "Ravangrad", Sombor, 1980.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 7, br. 6 (25. II 1981), str. 12.

110. Srce kao putna isprava : Radomir Subotić: Put oko sveta, "Ćirpanov", Novi Sad, 1980. Ilustracije Slobodana Kuzmanova.
U: Misao. - ISSN 0350-817X. - God. 7, br. 4 (5. II 1981), str. 12.

111. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [7. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1982. - Стр. 121-124.

112. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [8. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1983. - Стр. 121-124.

113. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [9. изд.].- Београд : Нолит : Просвета : Завод за уџбенике и наставна средства, 1984. - Стр. 121-124.

114. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - Београд : Нолит, 1986. - Стр. 121-124.

115. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [2. изд.].- Београд : Нолит, 1987. - Стр. 121-124.

116. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [3. изд.].- Београд : Нолит, 1988. - Стр. 121-124.

117. Zapis o Dušanu Radoviću.
U: Stota knjiga Detinjstva / priredio Vladimir Milarić. - Novi Sad : Dnevnik, 1990. - Str. 160-162.

118. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [6. изд.].- Београд : Нолит, 1991. - Стр. 121-124.

119. Поговор.
У: Песме / Милован Данојлић. - [6. изд.].- Београд : Нолит, 1991. - Стр. 121-124.

120. ---Игра је негација света...
У: Антологија кратке форме за децу / [приредио] Мирко С. Марковић. - Београд : Стубови културе, 1999. - Стр. 85.
О српској поезији за децу.

Гордана Ђилас

САДРЖАЈ

Милан Пражић
РЕЧИ И ВРЕМЕ

Приредила
Гордана Ђилас

Издавач
Библиотека Матице српске
Нови Сад, Матице српске 1

Коректура
Гордана Ђилас

Тираж
500

Технички уредник
Реља Дражић

Штампање ове књиге омогућило је
Министарство за културу Републике Србије

Припрема и штампа
Футура публикације
Нови Сад, Стевана Мусића 24

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

886.1(02.053.2).09
886.1/.6(02.053.2).09"19"

ПРАЖИЋ, Милан
Речи и време / Милан Пражић ; приредила Гордана Ђилас. - Нови Сад : Библиотека Матице српске, 2002 (Нови Сад : Футура публикације). - 200 стр. : фотогр. ; 23 cm. - (Посебна издања / Библиотека Матице српске ; књ. 3)

Тираж 500. - Реч уредника / Миро Вуксановић: стр. 7-8. - Биографија Милана Пражића: стр. 184-185. - Библиографија Милана Пражића: стр. 189-200.
ISBN 86-80061-28-X

а) Српска књижевност за децу б) Југословенска књижевност за децу - 20. в.

COBISS-ID 182205703