



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**ДЕЛО ВЛАДИМИРА СТОЈШИНА ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА  
ОДРАСЛЕ И КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Менторка:

Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић

Кандидаткиња:

Мр Мирјана Карановић

Нови Сад, 2023. године

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА<sup>1</sup>

Врста рада:	Докторска дисертација
Име и презиме аутора:	Мирјана Карановић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, професорка емерита
Наслов рада:	Дело Владимира Стојшина између књижевности за одрасле и књижевности за децу
Језик публикације (писмо):	Српски (ћирилица)
Физички опис рада:	Унети број: Страница – 359 Поглавља – 5 Референци – 600 Табела – 0 Слика – 0 Графикона – 0 Прилога – 0
Научна област:	Српска књижевност са теоријом књижевности
Ужа научна област (научна дисциплина):	Књижевност за децу, српска књижевност за децу 20. века
Кључне речи / предметна одредница:	Владимир Стојшин, књижевност за децу, књижевност за одрасле, <i>crossover</i> књижевност
Резиме на језику рада:	Предмет ове докторске дисертације јесте анализа целокупног опуса Владимира Стојшина (1935–1994), са циљем да се утврде везе између његових дела за одрасле и дела за децу. Корпус чине Стојшинове књиге, као и текстови из периодике. Иако је данас познат пре свега као писац романа за децу ( <i>Биоскоп у кутији шибица</i> , 1978, и <i>Шампион кроз прозор</i> , 1987), Владимир Стојшин је на почетку каријере писао поезију и прозу за одрасле, изразито модерног усмерења. У своју каснију прозу, намењену деци, пренео је многе елементе из претходне стваралачке фазе, прилагодивши их новој публици. У тим трансформацијама, међутим, приметан је „вишак” који не потпада у потпуности под узусе књижевности за децу, и који ова дела чини текстовима погодним за двојну рецепцију. Стојшинови романи за децу у овој дисертацији се посматрају као дела прекограничне ( <i>crossover</i> ) књижевности. Увид у целокупан опус доприноси сагледавању интертекстуалних веза, што обезбеђује нов контекст неопходан за ревалоризацију Стојшинових дела. Методолошки оквир дисертације чине теоријски текстови о <i>crossover</i> књижевности, пре свега са англофоног подручја. Осим тога, изнет је и кратак историјат теоријске и критичке мисли о питањима прекограничне књижевности код нас. Будући да ова тема досад није обрађивана, посвећено јој је сразмерно много пажње, те она чини други главни стожер ове

<sup>1</sup> Аутор докторске дисертације потписао је и приложио следеће Обрасце:

5б – Изјава о ауторству;

5в – Изјава о истоветности штапане и електронске верзије и о личним подацима;

5г – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штапаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

	дисертације. У анализи је примењиван плурализам метода (елементи класичне и посткласичне наратологије, компаративна метода).
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	6. 12. 2021.
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: Члан: Члан: Члан:
Напомена:	

KEY WORD DOCUMENTATION<sup>2</sup>

Document type:	Doctoral dissertation
Author:	Mirjana Karanović
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, PhD, professor emerita
Thesis title:	The opus of Vladimir Stojšin between literature for adults and literature for children
Language of text (script):	Serbian language (cyrilic script)
Physical description:	Number of: Pages – 359 Chapters – 5 References – 600 Tables – 0 Illustrations – 0 Graphs – 0 Appendices – 0
Scientific field:	Serbian literature with literary theory
Scientific subfield (scientific discipline):	Children's literature, Serbian 20 <sup>th</sup> century children's literature
Subject, Key words:	Vladimir Stojšin, literature for children, literature for adults, crossover literature
Abstract in English language:	<p>The subject of this doctoral dissertation is the analysis of the entire oeuvre of Vladimir Stojšin (1935–1994), with the aim of establishing the connections between his works for adults and works for children. The corpus consists of Stojšin's books, as well as texts from periodicals. Although today he is known primarily as a writer of novels for children (<i>Bioskop u kutiji šibica</i>, 1978, and <i>Šampion kroz prozor</i>, 1987), Vladimir Stojšin wrote poetry and prose for adults, with a distinctly modern orientation, at the beginning of his career. In his later fiction, intended for children, he transferred many elements from the previous creative phase, adapting them to a new audience. In those transformations, however, there is a noticeable "surplus" that does not fully fall under the conventions of children's literature, and which makes these texts suitable for dual reception. In this dissertation, Stojšin's novels for children are analysed as works of <i>crossover</i> literature. An insight into the entire oeuvre contributes to the perception of intertextual connections, which provides a new context necessary for the reevaluation of Stojšin's works.</p> <p>The methodological framework of the dissertation consists of theoretical texts on <i>crossover</i> literature, primarily in English. In addition, a brief history of theoretical and critical thought on the issues of <i>crossover</i> literature in Serbia was presented. Since this topic has not been treated so far, it has been given a relatively large amount of attention, and it forms the second main focus of this</p>

<sup>2</sup> The author of doctoral dissertation has signed the following Statements:

5Ḡ – Statement on the authority;

5B – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data;

5r – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

	dissertation. In the analysis, pluralism of methods was applied (elements of classical and post-classical narratology, comparative method).
Accepted on Scientific Board on:	December 6, 2021
Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	President: Member: Member: Member:
Note:	

## САДРЖАЈ

I. УВОД.....	8
II. ТЕОРИЈСКИ ОСНОВ.....	13
II.1. Литература и терминологија.....	13
II.1.1. Литература о <i>crossover</i> књижевности.....	13
II.1.1.2. Монографије о <i>crossover</i> књижевности.....	14
II.1.2. Терминологија.....	26
II.1.3. О дечјој и прекограничној књижевности у српској и југословенској критичкој и теоријској литератури.....	32
II.1.3.1. Претече, зачетници и први историчари и критичари књижевности за децу.....	34
II.1.3.2. Тематски зборници.....	57
II.1.3.3. О граничним врстама.....	68
II.1.3.4. Доприноси појединих теоретичара, критичара и историчара књижевности у другој половини 20. и у 21. веку.....	83
II.1.3.5. Расправе о наивној књижевности и савремена истраживања.....	103
III. ОПУС ВЛАДИМИРА СТОЈШИНА.....	145
III.1. Поезија.....	145
III.1.1. Пре прве збирке.....	145
III.1.2. Тројански коњ.....	149
III.1.3. Песме након збирке.....	154
III.2. Проза.....	160
III.2.1. Проза у периодици.....	160
III.2.2. Новинарски текстови.....	186
III.2.3. Књиге прозе за одрасле.....	196
III.2.3.1. Трафика у тесној улици.....	199
III.2.3.2. Шлагворт.....	203
а) Критичка рецепција.....	203
б) Композиција и трансформације.....	208
III.2.3.3. Стара уста.....	219
а) Критичка рецепција.....	219
б) Композиција и трансформације.....	222
III.2.3.4. Куглана.....	231

а) Критичка рецепција.....	232
б) Композиција и трансформације.....	234
III.2.4. Романи за децу.....	242
III.2.4.1. Биоскоп у кутији шибица.....	242
а) Рана критичка рецепција.....	244
б) Каснија рецепција.....	245
в) Паратекст.....	248
г) Композиција, фабула и приповедни глас.....	252
д) Трансформације.....	258
III.2.4.2. Шампион кроз прозор.....	263
а) Рана критичка рецепција.....	263
б) Критички текстови о оба романа.....	267
в) Паратекст.....	272
г) Композиција, фабула и приповедни глас.....	274
д) Трансформације.....	277
III.2.4.3. Свенгалијеве панталоне.....	284
а) Паратекст, композиција, фабула и приповедни глас.....	286
б) Трансформације.....	290
IV. ПРЕКОГРАНИЧНИ ПРОЦЕСИ.....	294
IV.1. Приповедачи.....	295
IV.2. Ликови повлашћених одраслих.....	299
IV.3. Истакнути женски ликови.....	305
IV.4. Магични реализам.....	308
V. ЗАКЉУЧАК.....	316
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....	321

## I. УВОД

*Да се разумемо: не мора дечји писац писати за одрасле. Он треба само тако зрело и добро да пише, као за одрасле [...] То мора бити иста она квалитетна материја од које се кроји и шије литература за одрасле.*

(Душан Радовић, „Дете и књига“)

Предмет истраживања ове докторске дисертације је двојак. У првом плану налази се прозни опус Владимира Стојшина (1935–1994). Иако је данас најпознатији као писац два романа за децу – *Биоскоп у кутији шибица* (1978) и *Шампион кроз прозор* (1987), Стојшин је књижевну каријеру започео, прво као песник а потом и као прозаиста, делима изразито модерног усмерења, блиским остварењима „прозе новог стила” (Љ. Јеремић), стварносне прозе или прозе „црног таласа” из шездесетих година 20. века. Ова дела су, без дилеме, дела књижевности за одрасле – и по изразу и наративним средствима, која укључују широк дијапазон увида у свести приповедача и фокализованих јунака, и по тематици, која реферише на декадентан и пропали свет промашених егзистенција, често уз мучне моралне дилеме.

Промена циљане публике није новина у књижевности – бројни писци писали су и за одрасле и за децу. Специфичност Владимира Стојшина јесте у томе што се између његових дела за одрасле и оних за децу може успоставити неочекивани континуитет. Готово комплетан репертоар његових „дечјих” тема био је већ садржан у делима за одрасле. Међу свим деловима његовог опуса, од поезије на његовим почецима до романа за децу на крају, могу се успоставити интертекстуалне везе. Ради доказивања ове повезаности, биће обрађен целокупан његов опус, и то пре свега с аспекта *преласка* елемената различитог типа (мотиви, ликови, фабуле, књижевни поступци) из дела у дело. Из анализе ће бити изостављени једино Стојшинови драмски текстови, јер ми у овом тренутку нису доступни у довољној мери.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Осим кратког драмског текста *Луда кућа*, објављеног у *Стражилову* (Стојшин 1971б), и драме *Драга Машин пуца у српског краља*, коју је за објављивање приредио Милош М. Радовић, четрдесетак година након њеног настанка (Стојшин 2017), Стојшинови драмски и радиодрамски текстови су практично недоступни. Могуће је да се текст драме *Хајкачи* налази у архиви Атељеа 212, где је извођен 1979, а проналажење текстова или снимака радио-драма још је тежи задатак, са неизвесним исходом.



Дело Владимира Стојшина анализирано је досад у књижевној периодици и дневној штампи, никад монографски. О делу опуса за одрасле, шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, писали су, између осталих, Милан Празић, Иван Шоп, Љубиша Јеремић, Чедомир Мирковић, Милан Влајчић, Драшко Ређеп, Филип Давид, Перо Зубац, Христо Георгијевски, Ненад Радановић. О делу опуса за децу највише је писао Јован Љуштановић, наглашавајући удео поетике магичног реализма код овог писца, као и могућност постмодернистичког писања за млађу читалачку публику. Љиљана Пешикан Љуштановић ауторка је студије о уделу усменог предања у Стојшиновим романима за децу. Краће текстове о овом писцу писали су Слободан Ж. Марковић, Христо Георгијевски, Чедомир Брашанац, Цвијетин Ристановић, Иван Шоп, Богдан Чиплић, Воја Марјановић и други. Поглавља у монографијама о књижевности за децу посветили су му Драгутин Огњановић, Воја Марјановић, Христо Георгијевски. Заступљен је у историјама српске књижевности за децу Драгољуба Јекнића, Тихомира Петровића и Миомира Милинковића. Већина истраживача истиче Стојшинову иновативност, његово дезидеологизовано сликање ратних година, брисање граница између реалног и фантастичног. Неки од аутора дотичу се и питања могућности двоструке рецепције Стојшинових романа за децу, али се овим не баве детаљније. Тек недавно, Тијана Тропин је писала о повезаности Стојшинових дела за одрасле и дела за децу оствареној кроз понављајуће, опсесивне мотиве (Тропин 2022).<sup>4</sup>

Упркос јасним паратекстуалним назнакама, дела Владимира Стојшина објављена као дела за децу намењена су и рецепцији одраслих, који у овој прози откривају садржаје и слојеве значења који деци нису у потпуности доступни. С тог аспекта, идеални читаоци Стојшинове прозе за децу јесу одрасли који су упознати са његовим претходним делима, што, наравно, не умањује значај дечје рецепције. Стојшинови романи за децу су репрезентативни примери књижевности која превазилази читалачке узрасне границе, односно примери дела која су погодна за дуалну рецепцију. Данас се ово подручје у теорији препознаје као подручје *crossover* књижевности.

Проблематика књижевности која прекорачује границе и може бити реципирана од стране двоструке публике – одраслих и младих читалаца – чини други фокус ове дисертације и њен теоријски основ. Иако је двострука рецепција књижевних дела стара колико и књижевност, ова проблематика је у већој мери дошла у центар истраживачке

---

<sup>4</sup> О Стојшину у светлу истраживања *crossover* књижевности в. и: Карановић 2021.

пажње на прелому миленијума. Као кључни тренутак у развоју интересовања за ову тематику помиње се појава серијала књига и филмова о Харију Потеру.<sup>5</sup> Овај феномен скренуо је пажњу истраживача на дела која су и много раније прелазила узрастну границу и имала двоструку рецепцију. Пре свега, у литератури се истиче чињеница да је књижевност намењена превасходно деци релативно касни феномен и да су млади, описмењујући се, читали литературу која није била рецепцијски спецификована, односно није била намењена њима. Канадска теоретичарка Сандра Бекет (Sandra Beckett), идући корак даље од истраживача који као раније примере *crossover* књижевности наводе *Брежуљак Вотершип*, *Господара прстенова* или *Алису у Земљи чуда*, проналази дела ове врсте у још ранијим епохама – то су *Гуливерова путовања*, *Лафонтенове* па и *Езопове басне*, као и читаво мноштво бајки и осталих фолклорних облика (још пре појаве писмености, ове приче су се причале у свим старосним групама). О појединим делима која припадају канону књижевности за децу (*Алиса*, *Пиноккио*, *Петар Пан*) говори се и као о делима амбивалентног статуса, која имају двоструког подразумеваног читаоца: лажног (дете) и правог (одраслог). Званични адресат, дете, овде се посматра као „изговор” за текст, пре него као његов истински адресат (в. Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*). У таквим случајевима, претпоставља се, две врсте читалаца читаће текстове на различите начине: дете неће бити у стању да дешифрира компликованије и захтевније значењске слојеве и просто ће их игнорисати. Потреба за двоструком рецепцијом често је резултирала адаптацијама дела за одрасле, па су многи млади читаоци упознали *Дон Кихота*, *Гуливера* или *Робинсона Крусое* управо кроз скраћена и прерађена издања. С друге стране, чињеница је да бројна дела, писана без намере да буду литература за младе, и у свом пуном, непрерађеном облику налазе пут до ових читалаца и постају део канона, често и школске лектире – поменимо *Дикенсове романе*, *Малог принца*, *Господара мува*, *Ловца у ражи*, код нас *Ране јаде* Данила Киша. У овим случајевима рецепција младих не може се означити као „лажна” или мање вредна. Она јесте другачија у односу на рецепцију старијих читалаца, а задатак проучавалаца књижевности за све узрасте јесте да тематизује специфичности те рецепције.

---

<sup>5</sup> Иако је истраживање феномена *crossover* књижевности присутно у многим земљама, најбројнији су текстови са енглеског говорног подручја, те је таква и већина анализираних примера у тим истраживањима. *Потерманија* је пак глобални феномен, те се око њеног места у савременим кретањима на овом подручју слаже већина истраживача из различитих култура, без обзира на то како овај феномен вреднују.

Књижевност за све узрасте није јединствена категорија: како показује Сандра Бекет, нека од дела која данас убрајамо у ову категорију писана су за одрасле, али су временом постала и дечји класици (*adult-to-child*), нека обрнуто – првобитно намењена дечјој публици, стекла су читаоце међу одраслима (*child-to-adult*). Посебан случај представљају дела писана за јединствену, неподељену публику, неку врсту „хибридних читалаца”, деце-одраслих. Не треба губити из вида ни паратекстуални чинилац – текстове често реципирамо као дела за децу/одрасле управо по начину како их презентују издавачи: по корицама, едицији и напомени о узрасној оријентисаности. У оквиру ове проблематике, осим увида самих проучавалаца *crossover* књижевности, релевантна су и Женетова (Genette) истраживања паратекста.

Питање одређења шта је књижевност за све узрасте нужно повлачи са собом и теоријска питања о природи саме књижевности за децу, те ће у дисертацији и она бити разматрана у обиму потребном за теоријска одређења уже тематике. Једно од тих питања тиче се вредновања књижевности за децу, које прешло је дуг пут, од маргинализовања и омаловажавања до изразито високог вредновања.

У српској теоријској, књижевноисторијској и књижевнокритичкој литератури књижевност за узрасно мешовиту публику углавном је тематизована у склопу општијих расправа о књижевности за децу или унутар текстова о појединим писцима или делима. Међу најважније текстове који се дотичу релативности граница између ова два подручја књижевности спадају расправе о наивној песми Милована Данојлића. Монографске публикације посвећене у целини овој теми јесу и књиге *Наивна прича* (2005) и *Изазови граничне књижевности* (2014) Петра Пијановића и *Непрекидно детињство* (2015), *Поетика чистог даха* (2018) и *Моменти наивности* (2022) Валентине Хамовић. Ови текстови не реферишу на страну литературу о *crossover*-у, али се с њом делом тематски поклапају. Будући да Стојшинова дела, која чине примарни корпус истраживања у овој дисертацији, припадају времену које претходи великим преокретима који су се у књижевности за децу догодили на прелому миленијума, многе теме које су у савременим страним проучавањима феномена *crossover* књижевности од велике важности за њих су ирелевантне. Овде пре свега мислим на аспекте везане за издаваштво и маркетинг, који су у текстовима о савременим трендовима неизбежни. Због потребе за ублажавањем одређене мере анахронизма између теме проучавања и методолошког оквира, методолошки оквир везан за савремена проучавања *crossover* књижевности допуњен је разматрањем српских и југословенских теоријских и критичких текстова који тематизују књижевност која прелази узрасне границе. Тиме се

примарни предмет проучавања смешта у свој ближи књижевноисторијски и књижевнотеоријски контекст. Ради сагледавања макар минималног континуитета у домаћем проучавању књижевности која прелази узрасне границе, дат је његов кратак историјат.

Осим поменутих теоријских и методолошких усмерења, у анализи ће бити коришћен појмовни апарат класичне и посткласичне наратологије (Женет, Кон (Cohn) Марголин (Margolin) и др.), као и истраживања интертекста и аутофикције.

Циљ истраживања јесте да се сагледа опус Владимира Стојшина и однос његовог дела намењеног одраслим читаоцима према делу намењеном деци. Кроз семантичку и наратолошку анализу Стојшинових текстова биће издвојени елементи који *прелазе* из текстова за одрасле у оне за децу и именовани наративни поступци којима је то постигнуто. Последично, биће ревидирано место Владимира Стојшина у српској књижевности за децу, будући да је овај аутор у више аспеката јединствен, без правих следбеника.

## II. ТЕОРИЈСКИ ОСНОВ

### II.1. ЛИТЕРАТУРА И ТЕРМИНОЛОГИЈА

Књижевност за све узрасте, књижевност која прелази узрастне границе, књижевност за децу и одрасле – називи су за феномен који се нашао у центру пажње књижевних теоретичара у последњој деценији 20. века. Будући да је овај интерес био најживљи на англофоном подручју, а имајући у виду и глобалну превласт енглеске терминологије у многим областима, проучавани феномен је постао општепознат по називима на енглеском: *all-ages*, *kidult fiction*, *dual audience*, *dual address*, *intergenerational*, *cross-generational*, *cross-audience* и, најчешће, *crossover literature*.<sup>6</sup> Последњи термин, у скраћеној форми (*crossover*), користи се и у књижевнотеоријској литератури на другим језицима, због чега је постао *terminus technicus* који се најчешће не преводи. Иако потиче од фразалног глагола *to cross over*, у енглеском језику се *crossover* користи и као именица и као придев, па се лако додаје уз друге именице – тако добијамо синтагме као што су *crossover novel* или *crossover writer*. При проучавању различитих аспеката литерарног процеса формиран су и термини *cross-writing* и *cross-reading*, који се односе на продукцију односно рецепцију.

#### II.1.1. Литература о *crossover* књижевности

Литература посвећена искључиво књижевности која прелази узрастне границе није нарочито обимна. Штавише, како примећује канадска романисткиња Сандра Бекет, водећа теоретичарка на овом подручју, њом се бави изненађујуће мало истраживача. Ово се делимично може објаснити чињеницом да се већина њих бави или књижевношћу за одрасле или књижевношћу за децу, те ни сама њихова истраживања не прелазе те границе.<sup>7</sup> Односу књижевности за децу и књижевности за одрасле била је посвећена осма међународна конференција IRSCS (International Research Society for Children's Literature) одржана у Келну 1987, а прилози са ње су објављени у зборнику *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und*

---

<sup>6</sup> Ови термини нису у потпуности синоними, а то се пре свега односи на *all-age* и *crossover*, о чему ће бити речи у даљем тексту.

<sup>7</sup> „This can be explained in part by the fact that the majority of critics and scholars work within either the adult or children's literature spheres, and their research does not 'cross over'” (Beckett 2009: 274).

*Erwachsenenliteratur* (Grenz 1990). Сандра Бекет је 1999. приредила зборник *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*<sup>8</sup>, који садржи текстове аутора из различитих средина и сведочи о међународном интересу за ове теме. У уводном делу Сандра Бекет констатује да је истраживање писаца који пишу за двоструку публику (*dual-audience authors*) дуго измицало критичкој пажњи. Њеном зборнику, који је делимично резултат радионице одржане 1998. на Универзитету у Хаифи<sup>9</sup>, претходило је приређивање зборника<sup>10</sup> са конгреса International Research Society for Children's Literature одржаног 1995, чији је други део носио наслов „Shifting Boundaries Between Children's and Adult Literature”. Померање граница о ком је било речи било је документовано чињеницом да је све више аутора ту границу прелазило. Треба имати на уму датум издавања зборника и одржавања радионице, будући да је за две године претходио феномену због којег је прелазак узрасних граница у књижевности постао више него актуелна тема, а то је објављивање прве књиге из серијала о Харију Потеру половином 1997. Зборник *Transcending Boundaries*, који је и даље једна од кључних књига за проучавање ове тематике, појавио се кад је *потерманија* већ започела.<sup>11</sup> Очигледно је да је интерес за писање за узрасно неспецификовану публику започео и пре овог глобалног феномена, мада га је он, без сваке сумње, неупоредиво снажно поспешило. Упркос интересу за ову тематику током деведесетих година 20. века, Сандра Бекет у уводу зборника *Transcending Boundaries* констатује да су „публикације у овој области још увек релативно ретке и генерално ограничене на одређеног аутора или на врло специфичан аспект неког проблема” (Beckett 2012: xi).<sup>12</sup>

### II.1.1.2. Монографије о crossover књижевности

Најобухватнија публикација у области *crossover* књижевности јесте књига Сандре Бекет *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, објављена 2009

---

<sup>8</sup> Зборник ће овде бити цитиран према електронском издању: Beckett 2012.

<sup>9</sup> „Border Crossings: Narrative for a Dual Audience of Children and Adults”, одржана на конференцији International Society for the Study of European Ideas. Тема конференције била је „Twentieth-Century European Narratives: Tradition and Innovation” (Beckett 2012: xi).

<sup>10</sup> Назив зборника је: *Reflections of Change: Children's Literature Since 1945*, ed. Sandra L. Beckett, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.

<sup>11</sup> Прва књига серијала, *Хари Потер и камен мудрости (Harry Potter and the Philosopher's Stone)*, објављена је 26. јуна 1997, друга, *Хари Потер и дворана тајни (Harry Potter and the Chamber of Secrets)*, 2. јула 1998, а трећа, *Хари Потер и затвореник из Аскабана (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban)*, 8. јула 1999. Сигурно је да су неки од аутора текстова били упознати барем са почетком ове „лавине” у време писања текстова.

<sup>12</sup> Уколико није другачије назначено, сви преводи из непреведене литературе су моји (М. К.).

(Beckett 2009). Исте године је изашла и књига *Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership* Рејчел Фалконер (Rachel Falconer), која је фокусирана на један аспект овог феномена: *child-to-adult*, односно на рецепцију дела деље књижевности од стране одрасле читалачке публике (Falconer 2009). Рејчел Фалконер и Сандра Бекет ауторке су и енциклопедијских одредница о *crossover* књижевности (Falconer 2004; Beckett 2021). Специјални број часописа *Children's Literature* (Кноепфелмачер and Myers, eds. 1997) има за тему *cross-writing*. Међу књиге које се не баве искључиво овом тематиком али је се значајно дотичу спадају: *Poetics of Children's Literature* (Shavit 1986), *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction* (Wall 1991), *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* (Rose 1994), *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic* (Nikolajeva 1996), *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art* (Duisinberre 1999), *The Hidden Adult. Defining Children's Literature* (Nodelman 2008), *Fundamental Concept of Children's Literature Research* (Ewers 2009), *Adulthood in Children's Literature* (Joosen 2020) и др. Овоме треба додати и текстове у приручницима (Allsobrook 2004) и оне посвећене одеђеним ауторима или периодима (текстови у зборницима: Nel and Paul 2011; Beckett 2012; потом: Utan 1976; Кноепфелмачер 1983; Nodelman 1985 и др.).

Будући да ћу се у овој дисертацији најчешће позивати на теоријске, критичке и књижевноисторијске увиде из књиге *Crossover Fiction* (Beckett 2009), изложићу неке од њених главних поставки.

Књига започиње указивањем на то да је феномен Харија Потера довео литературу која прекорачује границе не само у центар пажње светске књижевне публике већ и шире јавности: на насловној страници *Тајма* у јесен 1999. читаоцима се скреће пажња на то да ове књиге „нису само за децу”. Променио се и статус књига за децу кад је реч о књижевним наградама, па се књиге са прекограничним потенцијалом узимају у обзир при додели престижних награда које су дотада биле резервисане само за наслове за одрасле, а етикета „crossover” постала је пожељна и фаворизована. Књиге за децу често доминирају на листама бестселера, по њима се снимају високобуџетни филмови.<sup>13</sup>

Иако је појава серијала о Харију Потеру важан догађај и прекретница у развоју књижевности која прелази узрасне границе, сама ова књижевност није нов феномен. Управо супротно – књижевност за све узрасте претходи појави књижевности писаној

---

<sup>13</sup> В. и: Falconer 2004: 556.

специјално за децу. Сандра Бекет указује на заблуде у јавном мњењу кад је реч о датирању ове врсте литературе. Тако британски *Гардијан* означава 2001. као годину у којој почињу да се бришу традиционалне старосне границе у књижевности.<sup>14</sup> Али ова година може означавати само стицање новог статуса ове књижевности, никако њен настанак. Извесни критичари указују на *Брежуљак Вотершип* (1972) Ричарда Адамса или на Толкиновог *Господара прстенова* (1954–1955), или у крајњем случају на *Алису у земљи чуда* (1865) као на дела књижевности за све узрасте. Други указују и на *Чаробњака из Оза* (1900) Л. Ф. Баума, *Ветар у врбаку* (1908) Кенета Грејема, *Винија Пуа* (1926) А. А. Милна и *Летописе Нарније* (1950–1956) К. С. Луиса. Али прекогранична књижевност је, сматра Сандра Бекет, много старија од ових примера. Примери књижевности за све узрасте датирају из времена у ком није постојала књижевност намењена искључиво деци. Дела као што су Свифтова *Гуливерова путовања* (1726), бајке Шарла Пероа (1697) или Лафонтенове *Басне* (1668) од самог њиховог појављивања читали су и слушали и одрасли и деца. Још старији примери књижевности за све узрасте јесу Езопове басне и приче *1001 ноћи*. Уопште, жанрови као што су бајке, оријенталне приче и басне, са примерима из многих националних књижевности, претече су текстова који прелазе узрасну границу, упркос томе што су често „протеривани” из књижевности за одрасле у књижевност за децу.

Супротно традиционалном третирању књижевности за децу као уметнички мање вредне, бројни савремени аутори јој додељују статус виши од књижевности главног тока. Романисткиња Сандра Бекет најчешће цитира француског писца Мишела Турнијеа (Michel Tournier), који је као критеријум квалитета неког дела истицао управо његову доступност деци. Најупечатљивију формулацију овог става он је исказао у својој аутобиографији *Le vent paralet* (1977), где истиче да је доказ успешности неког романа то да може да привуче читаоце који се налазе на супротним половима на скали сложености: дете и метафизичара (Beckett 2009: 1). Дело се може обратити децјој публици само ако је савршено, ако има мана може да се обрати само одраслима, писао је Турније у тексту објављеном у *Монду* 1979, који је преведен и на српски.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Према (Beckett 2009: 273):

<https://www.theguardian.com/books/quiz/questions/0,5957,623142,00.html>.

<sup>15</sup> „Кажем како мислим: највиши домети светске литературе се зову: Пероове *Приче*, Ла Фонтенове *Басне*, *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола, *Нилс Холгерсон* Селме Лагерлоф, *Приче* Радјарда Киплинга, *Мали принц* Сент-Егзиперија. Та се дела издвајају са по три карактеристике: својом кристалном јасноћом, краткоћом и суштинским стварима којима се усуђују прићи. Сложили смо се да их класирамо у 'литературу за децу'. Тиме се одаје веома велика част деци и претпоставља се, као што ја претпостављам, да дело не може ићи ка младој публици сем ако је савршено. Сваки га недостатак



Термин *crossover literature* у књизи Сандре Бекет користи се да означи двосмерно кретање: од дечје публике ка одраслој (*child-to-adult*) и од одрасле ка дечјој (*adult-to-child*), не само у првом од два смера, како је постало уобичајено на енглеском говорном подручју након успеха књига о Харију Потеру. Ово једносмерно кретање имплицитно је у термину *kidult fiction*, који се користи синонимно са *crossover fiction*, али је уистину рестриктивнији. Понекад се *kidult fiction* користи још рестриктивније, да означи искључиво литературу за младе одрасле (YA, *young adult literature*) коју читају одрасли. Неретко се *crossover* изједначава са фантастиком, која свакако има удела у савременом схватању овог феномена, али чињеница је, тврди Сандра Бекет, да готово сваки жанр може да пређе узрасну границу.<sup>16</sup>

У поглављу, „Adult-to-Child Crossover Fiction” (2009: 17–60), Сандра Бекет се бави преласком узрасне границе у смеру одрасли–деца, који је вековима био уобичајен. Деца су рано прихватила многе класике књижевности која није била писана за њих. Нека дела су веома брзо стекла такав прекогранични статус, а нека од њих су временом почела да се реципирају искључиво као књижевност за децу, као што је то случај са *Робинсоном Крузоом*. Ово дело до деце стиже у бројним варијантама – скраћеним издањима, прерадама и имитацијама, а ови процеси нису прекинути ни након формирања посебног корпуса књижевности за децу. У редукованим верзијама, најчешће сведени на само авантуристичке делове, до деце су долазили *Дон Кихот* и *Гуливерова путовања*. Током 19. века многи романи за одрасле су прешли границу и ушли у домен књижевности за младе: историјски романи Волтера Скота, *Франкеништајн* Мери Шели, *Дракула*, *Последњи Мохиканац*, дела сестара Бронте, Чарлса Дикенса, Александра Диме, Хермана Мелвила и др. Ови романи нису писани с намером да буду литература за све узрасте, али је у њима често било тема које су неки одрасли видели као „корисна средства за преношење религијских, патриотских, психолошких или моралних вредности деци” (Beckett 2009: 19). Тако су прераде за децу често садржавале дидактичке интенције, које критичари често препознају као заглупљивање (*dumbing down*). Треба напоменути, међутим, да су деца често читала и оригиналне, интегралне верзије. Притом можда нису разумевала све слојеве значења, али то нису у стању ни сви одрасли, нити је нужно за доживљај дела. Велики број дела

---

обрушава на ниво који је искључиво за одрасле. Писац који узме перо циљајући тако високо подређује се, дакле, амбицији без мере” (Турније 2002: 10).

<sup>16</sup> Фантастици као *crossover* жанру *par excellence* посвећено је четврто поглавље књиге, „All Ages Fantasy” (2009: 135–161).

о којима је овде реч задржао је популарност код обе врсте публике, што је у двадесетом веку интензивирано захваљујући популарним филмским адаптацијама.

Жанровска књижевност – хорор, детективски романи, љубавни романи, фантастика и научна фантастика – одувек је задобијала читаоце с обе стране узрасне границе. Од формирања категорије „књижевност за младе одрасле” (*YA literature*) границе постају још нејасније, а преклапања публике све већа.

Романи за одрасле који прелазе границу, у многим случајевима без намере аутора, често имају за тему детињство и адолесценцију. Ове књиге, које неретко садрже сцене секса и насиља и суровости других врста, привлаче младу публику упркос томе што и сами аутори негодују због такве рецепције (Beckett 2009: 29). Чињеница да млади читају дела за одрасле није нова, али данас их на то подстичу критичари, издавачи, књижари и други актери на тржишту књига. Дobar део књиге Сандре Бекет посвећен је издавачким маркетиншким стратегијама.<sup>17</sup> Она запажа да су у прошлости деца и млади усвајали књиге за одрасле без икаквог посредовања издавача, док данас издавачи у овом процесу играју значајну улогу, често кроз масивне маркетиншке кампање. Новина, дакле, није у самом преласку, већ у свесном настојању издавача да преусмере своја издања ка другој читалачкој публици (Beckett 2009: 33).

Дела за одрасле су на различите начине „препакивана” како би прешла узрасну границу и овде је реч углавном о паратекстуалним изменама, или о мањим изменама садржаја. Нека дела се објављују паралелно у едицијама за одрасле и у онима за децу, а ако издања за децу доминирају дешава се да дело због тога буде истиснуто из каталога књига за одрасле. Сандра Бекет издваја неколико начина на које се одвија овај рецепцијски саобраћај и поткрепљује те категорије примерима из различитих књижевности. Тако добар пријем неког романа за одрасле међу млађом публиком може иницирати стварање серијала књига за децу, или серијала који садрже и књиге за децу и књиге за одрасле. Делови романа за одрасле могу бити издвојени и објављени као књиге за децу, као приступачнија форма или увод у читање дужих текстова. Неретко су ти посебно објављени делови уметнуте новеле унутар романа за одрасле. Надаље, краће прозне врсте попут новела и приповедака могу бити објављене самостално, као књиге за децу, често илустроване. Збирке прича или романи, за децу или за „све узрасте”, могу бити састављени и од текстова који су излазили у наставцима у часописима за одрасле.

---

<sup>17</sup> Најдуже поглавље у књизи, „Publishers and the Marketplace”, посвећено је овим темама (2009: 179–229), а и поглавље „Paratexts and Packaging” (231–250) у суштини се бави иницијативама издавача.

Сви ови текстови прелазе у друго рецепцијско подручје без битне измене садржаја, само са паратекстуалним изменама. Штавише, у неким случајевима ни аутори ни илустратори не ублажавају делове са насилним или сексуалним садржајем, што у неким срединама изазива негодовање читалачке јавности. Другачији је случај са прерадом текстова како би се они прилагодили другој врсти публике – углавном млађој – чиме се бави поглавље „Rewriting for Another Audience” (61–83). Ова дела нису *crossover* у строгом смислу, будући да су деци и одраслима намењени *различити* текстови, међу којима, додуше, има сличности. У неким случајевима резултат је дело које се обраћа вишеструкој публици. Кроз процес прераде аутори се крећу по граничном подручју у ком се књижевност за децу и књижевност за одрасле сусрећу и преклапају.<sup>18</sup> Прераде за млађу публику често користе технике изостављања, додавања, објашњавања и језичке симплификације. У великом броју случајева верзије за децу су привлачне и одраслима, а међу главним предностима ових верзија истичу се концизност, јасноћа и директност, контрастирани често испразним разглабањима у романима за одрасле. И овде се може издвојити неколико типичних тенденција. Код прераде прозе са митским и историјским садржајем изостављају се апстрактне спекулације, мада текст може задржати филозофску димензију. Могу постојати додаци дидактичке природе, који углавном имају функцију да објасне културну позадину приче. Често се коригује песимистички тон предлошка. Паратекстуални делови, најчешће уводи и објашњења, својствени су прерађеној прози која се дотиче политичких проблема, попут оних која се односе на мањинска питања. У неким случајевима текст који је првобитно био намењен одраслима прерађује се пре објављивања, те првобитна верзија и не доспева до публике. Иницијатива за прераду обично долази од издавача, а резултат су често побољшане верзије, привлачне различитим узрасним групама читалаца.<sup>19</sup> Надаље, приче за одрасле могу бити прерађене тако да постану романи за децу. Супротно уобичајеном поступку „компресије”, кад се дужа дела за одрасле прерађују у дела за децу, овде је реч о

---

<sup>18</sup> „When an author rewrites a text for another audience, the revisions offer insights into the border zone where children’s fiction and adult fiction meet and overlap” (Beckett 2009: 61).

<sup>19</sup> Репрезентативан пример су робинзонаде Мишела Турнијеа, у верзији за одрасле и потом у дечјој верзији. Аутор је касније инсистирао на томе да краћа верзија у ствари није књига за децу већ нова, побољшана верзија првобитне приче, резултат његовог уметничког развоја који је намењен читаоцима различитих узраста (Beckett 2009: 75).

„експанзији”<sup>20</sup>. Места неодређености у краткој причи у дечјој верзији бивају допуњена тако да пружају објашњења, мотивације и оправдања.

Треће поглавље, „Child-to-Adult Crossover Fiction” (85–133), бави се прелажењем граница дела од дечје ка одраслој читалачкој публици, које је до скоро било знатно ређе од преласка у супротном смеру. У центар пажње шире јавности овај процес је дошао, како је већ речено, појавом серијала романа о Харију Потеру. Али он је стар колико и књижевност за децу, будући да су одрасли одувек читали дечје књиге – пре свега они који су посредовали између детета и књиге: родитељи, критичари, библиотекари, васпитачи. Осим тога, књиге за децу пишу, илуструју и критички вреднују углавном одрасли, награђујући оне које сами сматрају квалитетнима, а не оне које се допадају деци. Ако изузмемо књиге за младе, књиге за децу и купују одрасли. Зохар Шавит тврди да су писци за децу разапети између својих званичних адресата, деце, и одраслих, који су често стварни адресати ових текстова, што резултира текстуалном амбиваленцијом, присутном у класичним делима дечјег канона (Shavit 1987: 37, 179). Сандра Бекет сматра да дечји класици ипак нису шизофрена дела која се једним делом обраћају деци а другим одраслима, већ вишеслојни текстови који привлаче читаоце свих узраста.<sup>21</sup> Одрасли не читају дела за децу само као медијатори већ и због властитог читалачког задовољства, што ова дела чини *crossover* књижевношћу. Многи аутори су мишљења да је дечја књига добра само ако је привлачна и одраслима.<sup>22</sup>

Посматрањем ове врсте укрштеног читања у историјском контексту долази се до закључка да је веза између деце и одраслих као читалаца варијирала током векова и разликовала се у различитим културама. „Иако је у западним земљама од половине двадесетог века присутна тенденција оштрог раздвајања између књижевности за децу и књижевности за одрасле, то није увек био случај, а не важи универзално ни данас” (Beckett 2009: 87). У доба просветитељства, мада књижевност за децу није била издвојена у посебну област, књижевност је у односу и на децу и на одрасле имала сличне дидактичке циљеве. У викторијанско доба на енглеском говорном подручју

---

<sup>20</sup> Термине „компресија” и „експанзија” Сандра Бекет преузима од Мишела Турнијеа (Beckett 2009: 72).

<sup>21</sup> „However, the most enduring children’s classics are not schizophrenic or Janus-like texts that have one part aimed at children and another directed over their heads at knowing adults. Rather, they are multi-levelled text that appeal to readers of all ages” (Beckett 2009: 86).

<sup>22</sup> Ово су само неки од познатих и популарних ставова аутора који припадају различитим књижевностима: С. S. Lewis: „A children’s story which is enjoyed only by children is a bad children’s story”; „No book is really worth reading at the age of ten which is not equally (and often far more) worth reading at the age of fifty”; W. H. Auden: „There are good books which are only for adults... but there are no good books which are only for children” (према: Beckett 2009: 9, 86).

књиге о деци нису сматране литературом за децу, или барем не *само* за децу. У неким земљама је подела на књижевност за одрасле и за децу кореспондирала са поделом на образовану и мање образовану читалачку публику. Популарност је посматрана као ознака уметничке инфериорности, те критика ова дела није схватала озбиљно. Књиге за децу су издвајане из главних токова књижевности, а оне са узрасно измешаном публиком су углавном сматране дечјим, иако је у многим земљама постојала богата традиција *crossover* књижевности. Сагледавањем ових дела у историјском и друштвеном контексту, осим тога, долази се до увида да одређено дело може имати дуалну рецепцију у једном периоду или у једној средини, док у другима може привући само једну врсту читалачке публике.

Дела писана првобитно за децу стичу одраслу публику на различите начине. Неки од аутора класичних дела која привлаче узрасно мешовиту публику првобитно су објављивали у наставцима у часописима за децу, а потом су њихове књиге постале *crossover* бестселери (Р. Л. Стивенсон, Жил Верн). Кад реномирани аутори дела за одрасле напишу књигу за децу, она изазива радозналост код одраслих читалаца.<sup>23</sup> Немали број писаца истиче како не пише за одређену врсту публике већ за све узрасте, чак и кад пишу посебне књиге за децу а посебне за одрасле<sup>24</sup>. Неки писци високо вреднују властиту прозу за децу, попут Мишела Турнијеа, који сматра да је његова прича „Пјеро или тајне ноћи” „метафизика за десетогодишњаке” (према: Beckett 2009: 98). Известан број књига за децу које прелазе узрасну границу чине алегије, често политичке природе, а разлози за то су често практичне природе – заобилажење цензуре, која не очекује субверзиван садржај у књижевности за децу.<sup>25</sup> Изузимајући дела која дечју форму користе само као маску, предмет интереса у овом контексту су „езоповска” дела намењена истовремено одраслом читаоцу способном да декодира подтекст, и младом читаоцу који ће у делу уживати на другом нивоу.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Ово их ипак не чини аутоматски делима за све узрасте, јер често не успевају да привуку дечју публику, примећује Сандра Бекет и, цитирајући Турнијеа, према коме писање за децу није дечја игра, констатује: „It takes a very talented writer to appeal equally to readers of all ages” (Beckett 2009: 92).

<sup>24</sup> Репрезентативан је пример финско-шведске списатељице Туве Јансон чије су илустроване књиге о муминима, омиљене међу децом, стекле неку врсту култног статуса међу одраслима. Сама Туве Јансон никад није тврдила да су књиге о муминима, у којима има и мрачних тема, писане за децу, а сличност између њих и других књига које је писала за одрасле је запањујућа (Beckett 2009: 95).

<sup>25</sup> „The fact that children’s literature has generally had a rather low status and has not been considered a serious genre worthy of attention can make it a very useful tool under repressive regimes” (Beckett 2009: 98).

<sup>26</sup> На примеру дечје књижевности у бившем Совјетском Савезу, Лариса Туманов скреће пажњу на трећег читаоца у овом процесу, цензора, за ког се претпоставља да ће читати на начин детета и да неће приметити субверзиван езоповски подтекст (Beckett 2009: 98–99, Beckett 2012: 129–130). Трагичне судбине многих од ових аутора показују да су цензори често ипак били *одрасли* читачи.

Нека дела писана за децу стекла су култни статус међу одраслима, одмах након објављивања или касније. То у извесном смислу важи за *Алису у земљи чуда*, коју, мада је несумњиво део канона књижевности за децу, данас, барем у интегралном облику, читају углавном одрасли.<sup>27</sup> У двадесетом веку се међу оваква култна дела сврставају и књиге А. А. Милна о Винију Пуу, по речима аутора настале по узору на други популарни *crossover*, *Ветар у врбаку* Кенета Грејема (Kenneth Grahame). Милнова дела су с једне стране веома популарна међу децом, добрим делом захваљујући сликовницама и Дизнијевим адаптацијама, а с друге инспиришу писање књига за врло софистициране читаоце, које укључују пародије и филозофске и квазифилозофске студије.<sup>28</sup> Један од показатеља узраснорецепцијског статуса *Винија Пуа* је и превод на латински из 1958, који вероватно не читају деца. Култни статус међу одраслима имају и *Стјуарт Литл* и *Шарлотина мрежа* Е. Б. Вајта, *Хронике Нарније* К. С. Луиса, Толкинов *Хобит* и *Господар прстенова*, *Брежуљак Вотершип* Ричарда Адамса, *Бескрајна прича* Михаела Ендеа и др. Мало пре појаве прве књиге о Харију Потеру, светску популарност код узрасно мешовите публике достигао је роман *Софијин свет* (1991) норвешког писца Јустејна Гордера, који комбинује мистерију са темељним питањима филозофије, чију историју књига у основи представља. Коначно, настанак серијала романа о дечаку из школе за чаробњаке довео је свест о преласку узрасних граница у књижевној рецепцији на вртоглаво висок ниво. Први том, *Хари Потер и камен мудрости* (1997), објављен је првобитно у дечјој едицији у скромном тиражу, али је убрзо почео да се пење ка врховима листа бестселера за одрасле. Права потерманија пак, са комерцијалним цифрама које су побиле готово све рекорде, почела је са трећом књигом, *Хари Потер и затвореник из Аскабана* (1999). Сандра Бекет сумира ове фасцинантне податке, наводећи запањујуће бројке и описујући бурна дешавања на тржишту књига и у свету књижевне валоризације (2009: 111–116). Први пут у историји је дечји аутор постао најпопуларнији писац на планети, са зарадама које су премашивале зараде било ког холивудског филма. Осим тога, трајно су померене

---

<sup>27</sup> О овоме в. и: Falconer 2004: 558.

<sup>28</sup> Сандра Бекет помиње сатирично дело: Frederick C. Crews: *The Poo Perplex: A Freshman Casebook* из 1963, и много касније дело *Postmodern Poo* (2001) истог аутора. Оваквих дела има још, а нека од њих су, у издању београдског Платоа, преведена и код нас: Бенцамин Хоф: *Пуов тао*, прев. Весна Милинчић (1999); *Праслинов те*, прев. Милан Вукомановић (1999); Џон Тајерман Вилијамс, *Пу и филозофи*, прев. Славица Милетић (1999); Роџер Е. Ален, *Вини Пу и менаџмент*, прев. Весна Мостарица (1999); Роџер Е. Ален, Стивен Д. Ален, *Вини Пу и решавање проблема*, прев. Љиљана Недељковић (1999); А. Р. Мелроуз: *Пуов речник*, прев. Слободанка Глишић (2001). Ове књиге су објављене у едицији „Библиотека ’За врло паметну децу’”, чиме је истакнут њихов *crossover* потенцијал, мада је већина намењена образованим одраслим читаоцима.

границе између књижевности за децу и књижевности за одрасле, што је отворило врата прекограничног тржишта и многим другим писцима.

Изузетно значајну улогу у феномену *crossover*-а игра и Филип Пулман (Philip Pullman), који је романе за све узрасте писао и пре потерманије. Трилогију *Његова мрачна ткања* (1995, 1997, 2000) критика је изузетно добро оценила, а њен трећи део, *Ђилибарски дурбин*, прва је књига за децу која је освојила Витбредову награду за књигу године (2001). У односу на серијал о Харију Потеру, Пулманове књиге су комплексније и вишеслојније, са озбиљнијим и мрачнијим садржајем, те у већој мери заслужују етикету *crossover*-а. Сам Пулман је изразити заговорник укидања узрачних граница у књижевности.

Осим књиге Сандре Бекет, овој теми је у целини посвећена и књига *Crossover Novel* (2009) британске теоретичарке Рејчел Фалконер. Две монографије, које су изашле исте године, приступају теми на различите начине, али су у великој мери комплементарне. Док књига Сандре Бекет, како стоји и у њеном поднаслову, отвара глобалне и међународне перспективе, Рејчел Фалконер се фокусира на неколико дечјих или омладинских британских романа новог миленијума и кроз њихову анализу формулише ставове који се односе на њихов *прелазак* у сферу књижевности за одрасле. Захваљујући компаративистичком приступу, као и теоријском утемељењу, које се базира у великој мери на делима Бахтина и Шкловског, на старијој наратологији (Вејн Бут) и на поставкама деконструкције и лакановске психоанализе, продукти читања ових појединачних дела задобијају и опште важење. Студија се бави и друштвеним контекстом у ком се догодила експанзија *crossover* књижевности на прелому миленијума, пре свега у Великој Британији, као и импликацијама ове експанзије, које се пре свега тичу промењеног односа према детињству.<sup>29</sup> Књига разрађује ставове које је ауторка изложила у енциклопедијској одредници за *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature* (2004).

Пре свега, Рејчел Фалконер прави разлику између термина *crossover* и *all-age*. Иако многи писци и издавачи тврде како су њихова дела погодна за све узрасте, одрасли читаоци који читају дела за децу чине то са свешћу о преласку узрачне границе.<sup>30</sup> Кад је реч о делима са тематиком детињства, односно књигама о деци, које

---

<sup>29</sup> „One reason for the crossover which this study explores is that our reading tastes are shifting to reflect changing views of childhood, adulthood and the ambiguous space in between” (Falconer 2009: 7). Упор. и: Falconer 2004: 571–572.

<sup>30</sup> „While many writers and publishers have been keen to claim that their books are suitable for readers of all ages, I would argue that cross-readers, like other cultural migrants, are often highly conscious of having

нису писане са намером да их читају деца, и које се најчешће изузимају из подручја књижевности за децу, Рејчел Фалконер сматра да би истраживање *crossover* књижевности морало да их узме у разматрање. Она прави разлику између прозе која је двоструко адресована (*dual-address*) и оне која је остварена кроз узрасно двоструку перспективу (*dual-perspectived*) (Falconer 2004: 559).<sup>31</sup> Уз мноштво савремених, међу раније примере дела са двоструком перспективом спадају Дикенсови романи, или Селинцеров *Ловац у житу*.

Рејчел Фалконер примећује да се главнина истраживања на овом подручју односи на *cross-writing*, а тек мањина на *cross-reading*,<sup>32</sup> мада потоње представља већи изазов са становишта теорије приповедања. Ако наратив посматрамо као процес у ком не учествују само аутор и приповедач већ и читалац, увиђамо да дела окарактерисана као *crossover* отварају нове могућности тумачења димензије темпоралности. У оваквим делима се субјект нарације (јунак, текст или читалац) располажу на два темпорална стања, „раније” и „касније” – бахтиновски речено, читаоци *crossover* литературе (и гледаоци *crossover* филмова) су *бихронотонски* оријентисани зато што истовремено заузимају две позиције у наративу (Falconer 2004: 559). Кад одрасли читају *crossover*, у њима се активира више од једног читалачког „ја”, односно у њима се активирају и њихова некадашња читалачка „ја”. Они то чине спонтано, без познавања књижевне теорије, кад уживају у доброј причи која је испричана на једноставан начин, „без (пост)модернистичке бојазни око проблема репрезентације” (Falconer 2004: 559).<sup>33</sup> Рејчел Фалконер се залаже за дијалошки приступ *crossover* књижевности, при чему се ослања на три бахтиновска концепта: 1. дијалошку заснованост идентитета; 2. хетероглосију; 3. хронотопичност.<sup>34</sup> У терминима хронотопа она излаже и жанровску

---

crossed a border. Adults who declared themselves 'kiddults' were aware of transgressing the bounds of social respectability. They were often defiantly asserting a right to find delight in childish things” (Falconer 2009: 3).

<sup>31</sup> Ову разлику успоставља Барбара Вол у књизи *Narrator's Voice* (Wall 1991).

<sup>32</sup> Њен истраживачки интерес усмерен је управо на овај аспект рецепције (Falconer 2004: 560).

<sup>33</sup> Рејчел Фалконер указује на дубље теоријске основе и импликације ових ставова, које укључују сложене аспекте теорије приповедања, психоаналитичке и деконструктивистичке теорије (Falconer 2004: 559).

<sup>34</sup> „Three Bakhtinian concepts are of particular relevance to this field. The idea that identity is dialogically constructed, always the product of a confluence of voices, is essential for any theoretical account of crossover literature. The concept of heteroglossia, representing the other's speech, offers flexible, nuanced way of accounting for the relation between child and adult discourses. And chronotopicity, the materialisation of space and time in narrative, helps us to consider the ways in which texts shift audiences over time, the way the categories of 'child' and 'adult' are constructed differently over time, and the way readers are created out of a composite of different temporal perspectives” (Falconer 2004: 560).



разуђеност *crossover* књижевности,<sup>35</sup> будући да се у основи њених жанрова, као пражанр („ur-genre”), налази авантуристички наратив са својим хронотопима.<sup>36</sup>

Упркос увреженом мишљењу да узрасну границу прелазе пре свега дела из области фантастике, Рејчел Фалконер наглашава да се овакви прелазни дешавају у свим жанровима, са делима најразличитијег садржаја и стила.<sup>37</sup> Ова дела доводе у питање све традиционалне прескриптивне одредбе о томе каква треба да буду дела дечје књижевности, попут оних да су та дела углавном краћа, да у њима доминирају дијалози над дескрипцијом и интроспекцијом, или да следе јасан морални шематизам. Примери анализирани у књизи *Crossover Novel* добијају све од наведених одредби.<sup>38</sup> Дела која прелазе границу не чине засебну групу која би имала неке препознатљиве заједничке одлике:

There simply are no stable set of traits, no themes or motifs or modes of address or narrative dynamics, which are common to all – or even, most of – the fiction ‘ostensibly written for children’ which has recently been taken up by adult readers. ‘Crossover fiction’ represents too varied a group of novels to be identified as a distinct genre or class of fiction (Falconer 2009: 27).

Анализом појединачних дела, међутим, долази се до одређених закључака о томе зашто су нека дела прешла узрасну границу и зашто су их прихватили одрасли читаоци. Ови закључци нису одговори на питање шта *crossover* књижевност *јесте*, већ како она *делује*. Тако се као „тачке привлачења” издвајају нарочита врста лакоће у третирању тешких тема попут смрти (Хари Потер), сагледавање ствари из очуђеног угла (Хадон), одбојни садржаји попут патње и насиља виђени кроз двоструку перспективу адолесцента и одраслог (Макоркран), потрага за исконским коренима и потреба за „старомодном” причом (Алмонд). Посебна врста је носталгично поновно

---

<sup>35</sup> „The major areas of ‘crossover’ in contemporary literature and film are in the genres of magic fantasy, epic fantasy, science fiction, gothic, history and historical legend. There is also considerable crossover appeal in contemporary picture books, comics and graphic novels, and (though in a different way) social realism” (Falconer 2004: 560). Рејчел Фалконер касније објашњава шта подразумева под изразом „social realism”: „By ‘social realism’, I mean broadly speaking any fiction that represents actual, material world and focuses on social relations rather than individual, heroic quests or journey (for example, the desire to be identified through a social group or conversely the need to express a distinct selfhood within a community)” (Falconer 2004: 566).

<sup>36</sup> „All these genres are offshoots of the adventure narrative, an ‘ur-genre’ that forms the basis of much adult as well as children’s fiction. The chronotope of adventure-time is a common feature of many adult classics that have crossed over into children’s literature, sometimes adapted and abridged, sometimes entire” (Falconer 2004: 560).

<sup>37</sup> „It should be stressed from the outset, then, that crossover fiction includes both conventional and avant-garde, sophisticated and straightforward, clear-cut and morally ambivalent novels” (Falconer 2009: 7).

<sup>38</sup> Од романа којима је посвећено по поглавље у књизи, на српски су преведени серијал о Харију Потеру, Пулманова *Његова мрачна ткања*, *Необичан догађај са псом у ноћи* Марка Хадона и *Сребрна столица* К. С. Луиса, док су непреведени: Geraldine McCaughrean: *The White Darkness* и David Almond: *Clay*.

читање некадашње дечје литературе од стране одраслих, које може изазвати и интерес за савремене дечје или *crossover* наслове.

### II.1.2. Терминологија

У одредници писаној за друго издање публикације *Keywords for Children's Literature* (Beckett 2021) Сандра Бекет кратко излаже историју термина *crossover*. Он није у првом реду везан за књижевност, већ се у различитим значењима користи у више области: у одредници *cross-over* у *Oxford English Dictionary* углавном се реферише на области које немају везе с уметношћу,<sup>39</sup> а егземпларни цитати односе се на моду и политику.<sup>40</sup> Тек у скорашњим издањима речника помињу се и значења везана за уметност, пре свега музику, при чему се реферише на ширење рецепцијског круга, односно на то да одређена врста музике проналази реципијенте и ван специфичног интендираног подручја. „На пољу књижевности за децу, појам се односи на текстове који прекорачују узрасне границе” (Beckett 2021: 47). Иако се, у различитим значењима, термин *crossover* користи и у областима постколонијалних студија, родних студија, стрипа и музике, он је данас, чак и ван енглеског говорног подручја, општеприхваћен и означава књижевност која прекорачује узрасне границе.

Алтернативни термини, поменути горе, мада се и даље користе, нису стекли популарност и широку прихваћеност као термин *crossover*<sup>41</sup>, који је након увођења стекао популарност и широку применљивост.<sup>42</sup> Називи за ово подручје књижевности сковани су, пре енглеских, и на другим језицима. У Норвешкој је 1986. настао термин *allalderlitteratur* (књижевност за све узрасте), у Шпанији *libros para todas las edades*

---

<sup>39</sup> „None of the main entries in the *OED*, where the word is spelled with a hyphen, refer to literature or to any other art form; rather, they refer to textiles, women's clothing, railway lines, river currents, and biology” (Beckett 2021: 47).

<sup>40</sup> Данашњи погоци за упит „*crossover*” на интернету у првом реду се односе на аутомобиле који комбинују карактеристике теренског и путничког возила и на софтверску компанију (приступљено 2. фебруара 2022).

<sup>41</sup> Пре него што је термин *crossover* постао општеприхваћен, у широкој употреби је био израз *crosswriting* (*cross-writing*), чак и изван англофоног подручја. Касније се између два термина створила разлика: „Although the two terms were initially used synonymously, the majority of critics now reserve *cross-writing* for authors who write for both child and adult audiences but in separate works, as in the case of Margaret Atwood, Colette, Umberto Eco, Selma Lagerlöf, and Virginia Woolf, to name only a few” (Beckett 2021: 48). Рејчел Фалконер пак задржава двозначност и овог термина: „Cross-writing includes authors who write sometimes for children and sometimes for adults, as well as writers (or, intra-textually, narrators) who address more than one age of reader/viewer in the same text” (Falconer 2004: 558).

<sup>42</sup> „*Crossover* rapidly gained popularity and largely replaced other expressions. The catchy term became a handy label for publishers and a favorite buzzword with the media” (Beckett 2021: 48).

(књиге за све узрасте)<sup>43</sup>. Немачким језички хибридним терминима *All-Age-Buch*, *All-Age-Literatur*, *All-Age-Titel*, који су у употребу ушли око 2002, претходио је старији израз *Brückenliteratur*, вероватно инспирисан трансгенерацијском рецепцијом *Бескрајне приче* Михаела Ендеа (Michael Ende, *Die Unendliche Geschichte*, 1979). У Холандији је од 1993. у употреби и синтагма *literatuur zonder leeftijd* (дословно: књижевност без старости, безвремена књижевност), што је и назив часописа који промовише управо књижевност која не признаје узрастне границе. У теоријској и критичкој литератури на француском у употреби су дуже синтагме *la littérature destinée à un double lectorat* (књижевност намењена двострукој читалачкој публици) и *la littérature pour tous les âges* (књижевност за све узрасте), паралелно са англицизмом *la cross-fiction*. Хибридне синтагме са енглеском речи *crossover* присутне су и у другим језицима. Сандра Бекет помиње италијанске и шпанске изразе (*la letteratura crossover*, *la literatura crossover*), а њима би се могли додати и примери из бројних других језика, укључујући и српски (*crossover* књижевност, *crossover* сликовница, *crossover* роман..., понекад у прилагођеној транскрипцији као *кросовер*).<sup>44</sup>

Независно од присвајања овог широко распрострањеног англицизма, у српској књижевној критици и теорији су се користили, а користе се и даље, и други изрази за ову појаву. Тако се говори о књижевности за децу и одрасле, или о књижевности за старе и младе.<sup>45</sup> Још у првој половини 19. века Јован Берић пише *Притче либо Сравнителне бесѣде и нравственна поученія за младе и за старе* (1831), преводе се *Персийске басне: за Младо и Старо* (1838), Василије Чокрљан у *Сербском народном листу* објављује „Поучителна изреченія: за младе и старе” (1844), Димитрије Аврамовић с немачког преводи *Златна зрна: за младе и старе обоєгъ пола* (1846), Милован Јанковић издаје *Буквар за старо и младо* (1862), Тома Теодоровић с немачког прерађује приповетку *Миливой и Златоє: примерна приповедка за младе и старе обоєгъ пола* (1864), Димитрије Јосић издаје посрбу *Котарчица цвећа: приповетка за старо и младо* Кристофа фон Шмида (1891), а Коста Миодраговић Сремац *Ускриње јаје: приповетку за старо и младо* истог писца (1898), Мита Нешковић издаје лист под

---

<sup>43</sup> Сандра Бекет скреће пажњу и на едицију шпанског издавача Siguela из 1990. која се звала „Las Tres Edades” („Три доба”), чиме је практично оспорен концепт „дуалне” публике (Beckett 2021: 48).

<sup>44</sup> И хрватске теоретичарке Маријана Хамершак и Дубравка Зима у *Уводу у дјечју књижевност* усвајају термин *crossover* не преведећи га. Оне пишу да су *all-age literature* и *crossover literature*, односно скраћено *crossover* „релативно нови и опсегом варијабилни термини који у овом тренутку још немају своје устаљене еквиваленте у хрватском језику па их ни ми не доносимо” (Hameršak–Zima 2015: 109).

<sup>45</sup> Разлог спајања „стarih” и „младих” у доба просветитељства и у периоду након њега има у својој основи изједначавање младих читалаца и слабије образованог народа.

називом *Пчелица: поучно-забавни листић за старо и младо* (1893–1894), с енглеског се преводи *Џесикина прва молитва: приповетка за старо и младо* (1895), издају се *Народне приповетке за старо и младо* (1897). Слично је и у двадесетом веку: Чедомиљ Т. Мијатовић пише *Наш мили род: приповетке за старо и младо* (1925), без имена аутора издају се *Приче из живота за старе и младе или племенита, морална начела за домаћи круг* (1930), Милета Јакшић издаје *Легенде и приче за децу и одрасле* (1931) итд. Библиотека „Плава птица”, коју је 1930. покренуо издавач и књижар Геца Кон, а уређивао драмски писац и преводилац Живојин Бата Вукадиновић, носила је ознаку „књиге за младе и старе” и издавала дела Карла Маја, Џека Лондона, Радјарда Киплинга, Х. Џ. Велса, Артура Конана Дојла, Џејмса Оливера Кервуда, Хенрика Сјенкјевича, Зејна Греја, А. Љ. Бељајева, Хенрија Гилберта – све самих аутора чувених *кросовера*, дела која су читале „све генерације”. Едицију је после рата поново покренула београдска „Просвета” и издавала дела сличног профила – романе Џејмса Фенимора Купера, Александра Диме Старијег, Роберта Луиса Стивенсона, Лујзе Алкот, Емилија Салгарија, Бослеслава Пруса, Мери Шели, Џона Стајнбека, Лава Толстоја, Волтера Скота, Николаја Гогоља, Х. Џ. Велса, Френсис Бернет, Брема Стокера, Жила Верна, Марка Твена, Едмонда де Амичиса, али и Јанка Веселиновића, Тонета Селишкара, Предрага Урошевића, као и неких мање познатих писаца. Српска књижевна задруга имала је едицију „Књига за децу и одрасле”, коју су уређивали Драган Лукић, Слободан Ж. Марковић и Бранко В. Радичевић. Часопис *Политикин забавник*, омиљено штиво генерација још од 1939, дуго је имао слоган „Од 7 до 77”, што је недавно промењено у „Од 7 до 107”.<sup>46</sup> Поред ових синтагми, у критичкој и теоријској литератури помињу се дужи склопови: књижевност која није намењена само деци, литература коју читају и деца и одрасли, књижевност коју читају деца али која првобитно није била намењена њима и сл. Англицизам *crossover* појављује се у последњим деценијама, углавном у комбинацији са српским лексемама, понекад и самостално, али без потребе за превођењем. Будући да је у српској књижевнотеоријској литератури мало расправа које за главну тему имају књижевност која прелази узрасне

---

<sup>46</sup> Јован Дунђин у уводном тексту зборнику *Дечја књижевност – шта је то?* пише: „Једна ’заједничка читанка’, која је недавно, уверио сам се у то, обрадовала и децу и одрасле, јесте, примерице, збирка песама ’Огрлица од грлица’ Добрице Ерића, коју је песник шеретски, али и сасвим добро, ’наменио’ деци од 3 до 103 године! А други, свежи, пример за ту исту читанку ваншколског усмерења, јесте књига ’На стазама детињства’, коју је компоновао Хусеин Тахмишчић, а на чијем су почетку приче Иве Андрића које Андрић није писао за децу” (Дунђин, у: Јанјусевић 1970: 15). У приказу Ерићеве збирке *Славуј и сунце* Милован Данојлић пише: „Поезија за децу? Без сумње. За одрасле? Свакако” (Данојлић 1973: 148).

границе<sup>47</sup>, већ се синтагме које се на њу односе појављују у склопу текстова о књижевности за децу уопште, или пак у текстовима о појединим делима и ауторима, проблем термина није у првом плану – дуже описне синтагме сасвим су задовољавајуће и користе се релативно мало пута. Међутим, ако ову појаву узмемо за главни предмет истраживања, као што је случај у овој дисертацији, намеће се потреба за економичнијим решењем. Израз „гранична књижевност”, коју користи Петар Пијановић (2005, 2014), јесте могуће економично решење, али овај аутор га не доводи у везу са термином *crossover*, нити њиме означава читав комплекс појава које овај термин обухвата. Синтагму „гранична књижевност” користе и други аутори, али она углавном нема статус термина, већ описне категорије.

Енглески глагол *to cross* међу својим основним значењима има два која су овде актуелна. Једно се односи на прелазак једне стране на другу (*to go across*), а други на укрштање (*to mix*).<sup>48</sup> У Просветином *Енциклопедијском енглеско-српском речнику* (Ristić, Simić, Popović 2007) то су: 1. ићи преко, прећи, прелазити; 2. укрстити, укрштати једну врсту са другом. Слично је и у *Енглеском енглеско-српском речнику* Душана Симића (Simić 2009): 1. прелазити, прећи; укрстити, скрстити; прећи (преко), ићи преко; 2. укрштати се; укрстити (врсте); укрстити се.<sup>49</sup> Енглески фразални глагол *to cross over* и из њега изведена именица *crossover* сужавају значење на подручје културе: реч је о преласку из једног подручја у друго, али не у значењу физичког кретања (*to move or change from one type of culture, music, political party, etc. to another*<sup>50</sup>). Именица *crossover* дефинише се као „the process or result of changing from one area of activity or style of doing something to another”.<sup>51</sup> *Collins COBUILD Learner’s Dictionary* наводи два

---

<sup>47</sup> О малобројним монографијама посвећеним у целини овој теми биће речи у посебном делу ове дисертације.

<sup>48</sup> Објашњења и примери могу се наћи у свим већим речницима енглеског језика. Тако *Cambridge Dictionary* наводи: *cross verb*: (go across) – to go across from one side of something to the other; (mix) – if you cross a plant or animal with another with a different type, you cause them to breed together in order to produce a new variety (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cross>, приступљено 11. 2. 2022).

<sup>49</sup> У овим речницима нема посебно тематизованог фразалног глагола *to cross over*, нити именице изведене из њега.

<sup>50</sup> [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cross-over#crossover3\\_e](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cross-over#crossover3_e) (приступљено 11. 2. 2022). Истина, глагол *to cross over* се користи и да би се означило физичко кретање, како показују примери: „I waded and she crossed over”, „He crossed over from the other side of the road” [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cross\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cross_1) (приступљено 11. 2. 2022).

<sup>51</sup> <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/crossover> (приступљено 11. 2. 2022).

Примери који се наводе су из области уметности: „The album was an exciting jazz-pop crossover”; „These artists all achieved crossover success”.

значења ове именице: 1. укрштање два стила; 2. прелазак са једне активности на другу.<sup>52</sup>

Како би се избегле често незграпне двојезичне комбинације са термином *crossover*, у овој дисертацији биће коришћен придев *прекограничан*<sup>53</sup>, као релативно прихватљив адекват. Овог придева нема ни у шестотомном ни у једнотомном речнику српског језика Матице српске (РМС; *Речник српскога језика* 2007), мада његова употреба није неуобичајена, пре свега у језику масовних медија.<sup>54</sup> Судаћи по примерима с интернета<sup>55</sup>, придев је, чини се, нешто фреквентнији у хрватским изворима, али има га и у српским. У свим евидентираним случајевима реч је о државним границама, па је придев мање-више синоним за „међународни” и „трансационални”. Ако се погледају преводи овог придева на енглески, добијамо углавном сложенице са речима *border*, *boundary* (граница): *cross-border*, *crossborder*, *trans-border*, *transboundary*<sup>56</sup>. Придев *прекограничан* постоји у српско-енглеском енциклопедијском речнику Бориса Хлебца, где је преведен као *cross-border*<sup>57</sup>. Ако упоредимо придеве и поименичене придеве *crossover* и *crossborder*, видимо да је значење првог шире: осим *преласка*, означава и *укрштај*. Ипак, ако „границу” не схватимо само у дословном, физичком смислу, већ и као линију разграничења два подручја, можемо закључити да прелазак *преко* границе у себи већ садржи и значење укрштаја.<sup>58</sup>

Вратимо се предлогу за превод термина *crossover* на српски. Израз „прекогранична књижевност”, истина, може бити схваћен као књижевност два подручја

---

<sup>52</sup> 1. „A crossover of one style and another, especially in music or fashion, is a combination of the two different styles. ... *the contemporary crossover of pop, jazz and funk* 2. A crossover is a change from one type of activity to another. *The crossover from actress to singer is easier than singer to actress*” (*Collins COBUILD Learner’s Dictionary. Concise Edition* (1996). Glasgow: Harper Collins Publishers).

<sup>53</sup> Овај придев сам у том значењу већ употребила у текovima „Степенице шашавих и храбрих. Прекогранични роман Мирослава Антића” (Карановић, Мијић Немет 2022) и „Није мана – врлина је – љуби јаје. Вујица Решин Тузић као песник за децу” (Карановић 2023).

<sup>54</sup> Тако се често говори о прекограничној сарадњи држава, о прекограничној економији, о борби против прекограничног криминала, о прекограничном партнерству, о прекограничном промету, прекограничним плановима и пројектима и сл.

<sup>55</sup> Приступљено 10. 2. 2022.

<sup>56</sup> В. <https://tr-ex.me/translation/croatian-english/prekograni%C4%8Dna#gref> (приступљено 10. 2. 2022).

<sup>57</sup> „Прекограничан, -чн- прид.: ~о салдирање *cross-border netting*” (Хлебец 2010).

<sup>58</sup> Укрштаји и преласци граница се у зборницима радова често тематизују на друге начине, а питање преласка узрасних граница није међу најчешћим. Тако се, на пример, у зборнику *Преплитања и укрштања (хибридност у књижевности)* (Јовић и Шаровић 2016), радови баве углавном интермедијалним и интердискурзивним везама, а у тематским бројевима часописа *Детињство* (1, 2/2019) који обухватају радове са Саветовања Змајевих дејчић игара са темом „Границе, прекорачења и хибридне форме у књижевности за децу” нема ниједног рада са главном темом прекорачења узрасних граница, док се већина бави жанровским прекорачењима.

која имају нешто заједничко, па би то била мултиетничка књижевност, или књижевност која прелази границе нација, рода и слично. Ова проблематика припада подручју мултикултурализма, чије правце истраживања у домену књижевности добро репрезентује збирка есеја *Crossing Borders* издата у Канади 2017 (Basu and Shahnaaz 2017). Али ни сам термин *crossover* као књижевнотеоријски појам није једнозначан: Рејчел Фалконер подсећа да се он употребљава у постколонијалним и родним студијама како би означио „културолошке промене” у наративу.<sup>59</sup> У проучавању књижевности за децу овај вишезначни термин добија специфично значење: односи се на прелазак узрасних граница, које су и саме подложне сталном редефинисању.<sup>60</sup> Осим тога, чак и на подручју књижевности за децу он се може односити на „различите аспекте наративног комуникативног чина: на однос између аутора и текстова, на унутрашње особине текстова, или на однос између текстова и читалаца”, са неједнаком расподелом истраживачке пажње.<sup>61</sup> Будући да је у овим разматрањима прелазак *узрасних* граница ипак у првом плану, српски придев *прекограничан* употребићемо у том значењу. Амбиваленција која у њему притом остаје инхерентна је и енглеском термину *crossover*, а његово прецизирање остварује се помоћу контекста. Како ћемо видети у даљем тексту, феномен прекограничне књижевности, односно књижевности која прекорачује узрасне границе, и сам садржи суштинску двозначност, будући да обухвата дела која су *прешла* из књижевности за одрасле у књижевност за децу или обрнуто, као и она која су по основној интенцији остварена као својеврсни *укриштај*.

Најзад, нужно је објаснити зашто придеву *прекограничан* дајем предност у односу на *граничан*, који се већ користи у критичкој литератури, као и у односу на друга потенцијална решења. У речницима српског језика стоји да предлог *преко*<sup>62</sup>, између осталог, означава:

---

<sup>59</sup> „In postcolonial studies, for example, crossover is the critical term for texts that cross cultures or (like Rushdie’s *The Ground beneath Her Feet*) represent such cultural shifts in the narrative. In gender studies, crossover is used to signify shifts in gender perspective (as in Carter’s *The Passion of New Eve*)” (Falconer 2004: 557).

<sup>60</sup> „In children’s literature criticism, however, crossover is generally meant to refer to a crossing between age boundaries, the boundaries (for example, young child, nine to fourteen, young adult, adult) themselves being subject to constant redefinition” (Falconer 2004: 557).

<sup>61</sup> „Even in thid field, ‘crossover’ can refer to different aspects of the narrative communication act: the relation between authors in texts, the internal attributes of texts, or the relation between text and readers, for example. Sursprisingly, more has been written about cross-writing and dual address (with a focus on authors and narrators) than about texts or crossover reading” (Falconer 2004: 557–558).

<sup>62</sup> Предлог *преко* спада у групу неправих предлога, „који су стекли функцију предлога, а иначе припадају некој другој врсти речи” (Пипер–Клајн 2013: 206). Тако се *преко*, ненаглашено као предлог, са дугосилазним акцентом (*прѐко*), употребљава и као прилог, од чијих значења су нам овде важна: *на*

а) положај или кретање с једне стране чега на другу, супротну страну, с једнога краја на други [...] в) прекорачење чега (границе, мере, норме) са значењем: (из)над, поврх, више (РМС)

а) положај нечега што је на другој страни или кретање с једне стране на другу, с једног краја на други [...] в) прекорачење мере, границе, норме, изнад, поврх (*Речник српскога језика* 2007).

Неке од придевских сложеница са овим предлогом су: *прекобројан, прековидан, прековремен, прекогодишњи, прекогробни, прекомеран, прекоморски, прекоокеански, прекоредан, прекорочан*.<sup>63</sup> Глаголска сложеница *прекорачити* (*коракнувши прећи преко чега; прећи границу чега*), и из ње изведена именица *прекорачење* (*прелажење преко границе чега*), значењски су најближе глаголу и именичкој сложеници *crossover*, па би могућа преводна алтернатива за *crossover literature* могла бити *књижевност прекорачења*, као и *књижевност укрштаја*. Али ни у једном ни у другом од ова два могућа избора нема погодног решења за придевску употребу која би економично и тачно пренела значење синтагми попут *crossover novel, crossover writer* и слично. Придев *прекограничан* пак лако ступа у овакве спојеве и дозвољава даље творбе, па добијамо *прекограничну књижевност* (роман, поезију...), *прекограничне ауторе*, потенцијал или особину *прекограничности* итд. Истина је да све ово важи и за придев *граничан*, али њему недостаје семантичка димензија *преласка*, коју садржи предлог/прилог *преко*. *Гранична књижевност* могла би се у овом контексту односити на уже подручје и означавати књижевност која је по својим кључним својствима *између* два рецепцијски раздвојена сегмента – таква је омладинска књижевност и односу на књижевност за децу с једне и књижевност за одрасле с друге стране. Она истовремено може бити и *прекогранична*, уколико је способна да привуче другу врсту читалачке публике, млађу или старију од оне којој је првобитно намењена.

### II.1.3. О дечјој и прекограничној књижевности у српској и југословенској критичкој и теоријској литератури

Будући да је предмет ове дисертације дело Владимира Стојшина, које припада двадесетом веку и претходи савременом тренду прекограничног читања, велики део

---

*другој страни; на другу страну* (користи се чак и у именичкој служби, у значењу: *друга, супротна страна*, в. РМС).

<sup>63</sup> Предлог *преко* у функцији суфикса није у свима њима употребљен у истом значењу, нити увек у једном од два овде издвојена. Наведени су као примери *творбе* речи.



савремених критичких увида о прекограничној књижевности не може се без резерве применити на њега. Пре свега, Стојшинов опус уопште није у фокусу савремене критике. То нарочито важи за дела за одрасле, о којима се осим непосредно након објављивања у седмој и осмој деценији 20. века није писало, и која се помињу тек површно у историјама и прегледима стваралаштва тог периода.<sup>64</sup> Чак и романи за децу, по којима се Стојшин данас првенствено памти, не изазивају нарочиту пажњу истраживача и, упркос чињеници да је *Биоскоп у кутији шибица* годинама био део основношколске лектире, данашњој деци су готово непознати. Из тих разлога, о *прекограничности* ових романа се може говорити са ограничењима – као о потенцијалу који дела поседују, али не и о прекограничној рецепцији, будући да је и било каква њихова рецепција готово замрла.

Наравно, истраживања савремене прекограничне књижевности не баве се само делима новог миленијума већ и онима из претходних векова, како показују текстови из тематских зборника (Knoepfelmacher and Myers, eds. 1997; Beckett 1999). Тако се и на Стојшинову прозу може применити део појмовног апарата савременог проучавања *crossover* књижевности. Овај појмовни апарат у српској књижевној критици и теорији засад није ухватио дубљег корена, те се његова терминологија, као што је већ речено, користи тек спорадично, у изворном облику, у приказима појединих дела. То не значи, међутим, да је сама појава у нашој научној средини непозната. Напротив, свест о њој датира од давнина.

У овом делу дисертације изложићу преглед историје тематизовања *прекограничности* у српској књижевнотеоријској и књижевноисторијској мисли. Тиме ће бити испуњен вишеструки задатак. Прво, показаће се да идеја о прекограничности није „увозна”, већ да је, *ante litteram*, дубоко укореењена у традицији проучавања српске књижевности за децу. Друго, дело Владимира Стојшина, на ком је примарни фокус, биће сагледано на позадини критичке мисли средине из које је потекло, чиме ће бити успостављена макар минимална повезаност између књижевне продукције и критике односно теорије у области књижевности за децу. Надаље, биће успостављена веза између тематизовања прекограничности у српском/југословенском контексту и савременог проучавања *crossover* књижевности. Осим тога, обиље примера прекограничних књижевних дела која се у текстовима домаћих истраживача помињу послужиће и као функционална књижевноисторијска позадина за ситуирање

---

<sup>64</sup> В. Палавестра (2012: 360); Деретић (2019: 512). О овоме в. и Тропин 2022: 373.

Стојшиновог дела за децу. Будући да српска књижевна критика и теорија књижевности за децу досад нису целовито проучавани из аспекта прекограничности, следећи преглед би могао да послужи као основа за даља истраживања.

### II.1.3.1. Претече, зачетници и први историчари и критичари књижевности за децу

У српској књижевној критици и теорији мало је монографија о књижевности која прекорачује узрастне границе – као што је већ поменуто у уводу, овој теми су посвећене књиге Петра Пијановића *Наивна прича* (2005) и *Изазови граничне књижевности* (2014) и *Непрекидно детињство* (2015) и *Моменти наивности* (2022) Валентине Хамовић. Али тематизовање овог феномена и у аналитичким и у синтетичким текстовима о дечјој књижевности још како је присутно. Штавише, оно што данас препознајемо као расправу о књижевности која прелази узрастне границе датира из прилично далеке прошлости – с краја осамнаестог века. По томе се чини да српска критика не заостаје много за европском. Али могло би се рећи да рани проучаваоци књижевности за децу код нас деле статус саме те књижевности, а то је маргинална позиција у целокупној култури и књижевности. Дobar пример за ову тврдњу чини контраст између Богдана Поповића (1864–1944) и Милана Шевића (1866–1934), савременика који су по много чему антиподи. Први је, уз Јована Скерлића, био најутицајнији критичар свог времена, док је други био у великој мери маргинализован.<sup>65</sup> Богдан Поповић се није много занимао за књижевност за децу, али је о њој дао поразан суд, који се и данас цитира у историјама српске књижевности за децу. С друге стране, Милан Шевић је аутор пионирског прегледа историје српске књижевности за децу. Али кренимо од самих почетака српске књижевности за децу, односно од њених претеча.

Књижевност за децу као посебна област издваја се из опште књижевне продукције у доба просветитељства, и та повезаност са контекстом образовања трајно ју је обележила.<sup>66</sup> Потреба за моралним васпитањем видљива је, између осталог, и у

---

<sup>65</sup> О маргинализацији Милана Шевића и његовом месту у српској књижевности и култури аргументовано пише Зорица Хаџић у књизи *О Милану Шевићу* (Хаџић 2017).

<sup>66</sup> „Просветитељска слика о детету као чистом и неисписаном листу хартије, које образовањем треба увести у пожељни друштвени и културни образац, рефлектује се и на књижевне текстове. Дете је сматрано несамосталним бићем које се не може развити без сигурне руке одраслог, па је и слика детета изграђивана у складу са овим уверењем. Због тога је у значајан корпус текстова учитана васпитна

наравоученијима која је прерадама басни дописивао **Доситеј Обрадовић**.<sup>67</sup> Иако се Доситеј може посматрати као родоначелник српске књижевности за децу<sup>68</sup>, чињеница је да он никако није „дечји писац”. У „Предисловију” *Живота и прикљученија* (1783) он пише: „Рад би[х] са свим срцем науку и просвештеније разума, које сам од младости желио и тражио, српској јуности препоручити [...]” (цитирано према: Стефановић 2010: 74), као и то да својим делом жели да помогне родитељима у васпитању деце. Такође, *Басне* (1788) су посвећене „српској јуности”. Али појам „јуности” не може се изједначити са појмом деце. Како примећује Слободан Ж. Марковић, „треба имати у виду да је он, попут европских рационалиста и просветитеља, појму младост или јуношество каткад давао и шире значење, приближујући га значењу појма народ” (Marković 1991: 21).<sup>69</sup> Већина ондашњих читалаца по образовању и читалачким компетенцијама није се много издизала изнад младих, који су се тек описмењавали. *Живот и прикљученија* су већ по свом језику била дело приступачно и мање образованима, па тако и деци:

Крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века да би човек, млађи или старији, био писмен и да би могао читати, морао је да савлада не само азбуку, правопис, граматичка правила и друге основне елементе писмености, већ је исто тако морао да учи и језик којим се писало, а који му је у домаћем животу, често и у усменој јавној употреби, такорећи био непотребан и туђ. Ако се то има у виду, онда је Доситејев језик, и поред свих специфичности, био млађим читаоцима врло приступачан, много приступачнији и лакши од славеносербског и страних језика којима су биле написане друге књиге до којих се могло доћи у то време и на којима се учило. Судећи и по тој особини, Доситејево дело *Живот и прикљученија* било је у своје време најдоступнија лектира за децу и омладину (Marković 1991: 24).

Резултати сакупљачке и прерађивачке делатности **Вука Стефановића Караџића** данас су и предмет интердисциплинарног академског проучавања и лектира деце од најранијих дана школовања. Дobar део сакупљеног потиче из самог Вуковог

---

парадигма: експлицитне поуке, вредносни коментари лирског субјекта/приповедног гласа о поступцима младих јунака, обликовање њихове судбине као казне/награде и сл.” (Опачић 2018б: 17–18).

<sup>67</sup> „Придодајући ја к свакој басни пристојна изјашњенија, чрез то намеравам приобикнути младе умове да се и сами собом мало-помало размршавају, разјашњавају и распрострањавају, у све што чују или читају скроз да пронику, у свачем лажу од истине да распознају и сврх свачеса паметно и здраво да мисле и суде” (цитирано према: Стефановић 2010: 225).

<sup>68</sup> „*Живот и прикљученија*, најзрелије Доситејево оригинално дело, прекретница је у развоју српске књижевности, у исто време, почетак књижевности за младе као њеног интегралног дела” (Петровић 2011: 196). О Доситејевом делу као претходници књижевности за децу пише и Слободан Ж. Марковић, истичући ипак двострукост Доситејевог интендираног реципијента (Marković 1991: 21–26).

<sup>69</sup> О овоме пишу и хрватске теоретичарке Маријана Хамершак и Дубравка Зима: одредница „омладина” или „младост” у контексту домаће и регионалне књижевности све до средине 20. века покрива „широко заснован појам друштвеног ’подмлатка’”, односно све несамосталне друштвене групе – децу, младе, па чак и необразован или полуобразован народ (в. Hameršak, Zima 2015: 342–347).

детињства, будући да су деца у његово време као слушаоци учествовала у чину певања и приповедања. Вукови записи у предговорима и напоменама често сведоче о положају и статусу деце у његово доба, о чему су аргументовано писали Љиљана Пешикан-Љуштановић и Јован Љуштановић (Љуштановић 2021: 9–31).<sup>70</sup> Осим тога, из тих текстова добијамо потврду да је Вук песме заиста слушао као дете.<sup>71</sup> Али и поред тога што за те песме каже: „[...] знао сам их још из дјетињства силу божију, и разумијевао сам их све онако добро као што их и народ разумије, и миле су ми биле као што су и осталом народу” (Карацић 1964: 184), он не говори изричито о њиховој намени (и) младим читаоцима.

Ни у предговору *Народним српским приповијеткама* (1821) Вук не говори о различитим узрастима потенцијалних читалаца, али говори о њиховом различитом степену образовања, супротстављајући „просте” и „учене”, при чему ове прве можемо довести у везу са Доситејевом „јуности”. Тешкоће на које се Вук жали кад говори о прилагођавању текстова различитој публици углавном су језичке природе:

[...] у писању приповијетки већ треба мислити и ријечи намјештати (али опет не по своме укусу, него по својству Српскога језика), да не би ни с једне стране било прећерано, него да би могао и учен читати, и прост слушати; а ја сам казао у предговору к *Српском рјечнику*, како је то за мене тешко! (Карацић 1988: 15–16).

Кад у предговору *Српским народним приповијеткама* из 1853. наводи порекло појединих прича, понекад напомиње да су их преносиоци слушали у детињству.<sup>72</sup> У огласу за ово издање он пак говори и о намени:

Књига ће ова особито бити за младеж и мушку и женску, а и стари људи и жене читаће је с великом радости како ради чистога народног језика тако и ради народнијех мисли у овој струци умотворине народа нашега (Карацић 1988: 185).

Упркос овој Вуковој тврдњи, приповетке су остале јаче укореењене у књижевности за одрасле, о чему пише Јован Љуштановић:

---

<sup>70</sup> Њихово истраживање сложене и противречне слике детета и детињства код Вука, изложено у тексту „Представе о детету и детињству у *Рјечнику...* и списима Вука Стефановића Карацића”, умногоме мења слику коју дају савремена изучавања историје свакодневног живота код Срба, која у правилу превиђају „могући допринос традиционалне, претежно руралне културе српских крајева јужно од Саве и Дунава модерном концепту детињства” (Љуштановић 2021: 10). Ово превиђање важи и за тврдњу Душана Радовића да су *децу измислили пречани*.

<sup>71</sup> В. Карацић 1964, где су сакупљени паратекстуални додаци Вуковим збиркама песама. Љиљана Пешикан-Љуштановић и Јован Љуштановић пишу да је Вук у својим списима оставио „читав низ значајних података о властитом детињству и о ономе што је ’ђететом слушао’, видео и сазнао о усменој књижевности и укупној традиционалној култури у којој је растао” (Љуштановић 2021: 9).

<sup>72</sup> „*Чардак ни на небу ни на земљи написао ми је у Берлину 1844 године Михаило М. Обреновић, као што је он слушао у дјетињству од својих дадиља*”; „[...] ја сам *пепељузу* имао написану и од госпођице Милице Стојадиновића и од Г. Чобића, али је овдје наштампа онако као што сам је ја у дјетињству слушао” (Карацић 1988: 49, 50).

Српске народне приповијетке Вука Стефановића Караџића до дана данашњег нису стекле статус литературе за децу, какав су, већ при својој појави 1812/13, имале *Бајке за децу и дом* (Kinder- und Hausmärchen) браће Грим. Национална културна мисија Вукове збирке била је сувише општа и сувише сложена да би се непосредно везивала за децу и детињство, или, бар, превасходно за децу (Љуштановић 2012: 48).

Почеци српске књижевности за децу, дакле, обележени су, као и код других народа, *прекограничним* насловима.

Будући да је **Јован Јовановић Змај** био кључна личност књижевности за децу друге половине 19. века, разумљиво је да се критички ставови о књижевности за децу најчешће свде на критичке ставове о њему и његовом песништву. Како пише Милан Пражић, критичка мисао о Змајевој поезији за децу може се поделити на две главне линије:

[...] једну која је ту поезију схватила као грану литературе, у крајњој линији дакле као 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 (Пражић 2002: 52).

Првој линији припадају Љубомир Недић и Јован Скерлић, а другој Лаза Костић и Богдан Поповић. Љубомир Недић се није много бавио Змајевом поезијом за децу, али је један од првих који је о њој изрекао позитиван суд. Штавише, Недић сматра да је Змајево песништво за децу највреднији део његовог опуса:

Лиричар *Јован Јовановић* ретко је кад умео погодити праву и чисту лирску жицу; песник политичких песама *Змај* преживеће се и заборавити; али ће се још дуго помињати, нити ће се лако кад заборавити песник деце *Чика Јова* (Недић 1929: 85).

Скерлић је у *Историји нове српске књижевности* писао да су Змајеве песме за децу „најбоље дечје песме у српској књижевности, где су велике истине људске и благородна човечанска осећања казивана приступачно, лепо и просто” (Скерлић 1914: 305).

Лаза Костић у *Књизи о Змају* (1902), у одељку о дечјим песмама, критикује овај део Змајевог стваралаштва из два разлога. Први је тај што је по њему већина Змајевих песама за децу неоригинална и лишена праве поезије, и што их је могао написати „ма какав ’стихотворац’” (Костић 2013: 123). Други се односи на *стармалке*, које нису ни змајевке ни славујанке већ посебна врста песама, својеврсни *укриштај*: „Сучељавају се са змајевкама, са ’дечијим’ и са шаљивим песмама, а по гдешто и захватају у те области” (Костић 2013: 123). Оне су или „сувише паметне” или сувише „лепе, умне и

дубоке” да би биле приступачне деци. Из њих проговара глас одраслог који деци намеће своју мисао и своје назоре, показујући притом да не разуме суштину детета и детињства.<sup>73</sup>

Богдан Поповић је свој суд изнео у тексту „Шта је велики песник”, објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1904, поводом смрти Јована Јовановића Змаја. У њему је књижевност за децу негативно оцењена *en général*, узгредно, у склопу оцене целокупног Змајевог стваралаштва:

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 (Поповић 1959: 103).

**Милан Шевић** је 1911. у *Летопису Матице српске* у два наставка<sup>74</sup> објавио текст „Дечја књижевност српска”, са поднасловом „Оглед историјскога прегледа”, а исте године је интегрални текст објављен и као посебна публикација (Шевић 1911). Сврха овог текста, како сам каже на крају, била је двојака: дати историјски преглед и оцртати правце у којима би требало да се креће српска књижевност за децу, „како би одговорила оправданим модерним захтевима, који се данас постављају за дечју лектуру” (Шевић 1911: 70). Овај историјски преглед веома је значајан, будући да је пионирски.<sup>75</sup> Осврћући се на саме почетке дечјег интересовања за књижевност, Шевић констатује да су код Срба у старо доба „дечји нагон за сазнањем, тежња, да се дâ хране њиховој фантазији и потресу њихова чувства, задовољавани на самом врелу наших народних умотворина” (Шевић 1911: 3). Малој деци су мајке певале, потом причале приче, а старијој деци су очеви уз гусле певали о јуначкој националној прошлости. Била је то активност свих генерација: „Једно је и исто градиво било, којим су подједнако, и у старијих и у млађих, фантазија подстицана и чувства задовољавана” (Шевић 1911: 4). Касније, у доба кад деца почињу да похађају школе, њихове прве читанке постају верске књиге. Улоге у породици се обрћу: као што су некад старији млађима причали приче, сад млађи старијима причају или читају библијске приповести.

---

<sup>73</sup> О Костићевом схватању детињства, које се разликује од Змајевог, аргументовано пише Јован Љуштановић у тексту „Конструкт детињства” у *Књизи о Змају Лазе Костића*” (Љуштановић 2021: 76–89).

<sup>74</sup> *Летопис Матице српске*, 1911, год. 87: књ. 274, св. 2, стр. 1–32; књ. 275, св. 3, стр. 1–38.

<sup>75</sup> „Важно је забележити да је његов рад на проучавању историје књижевности за децу пионирски, како у српској, тако и у хрватској књижевности” (Хацић 2017: 54).

Следио је потом период када се поново деци преносила народна књижевност, овог пута у измењеним околностима, у култури раширене писмености.

Дечја се књижевност још није издвајала од народне, као што су оне и касније остале завазда, једним бар делом, заједничке. Први почеци били су и једне и друге једни и исти и заједнички, а тако је било и у других народа (Шевић 1911: 5).

Почеци књижевности у нашим северним крајевима кореспондирају са периодом кад се на западу дечја књижевност почиње одвајати од „велике” књижевности, а то је 18. век. На западу се појављују Фенелон са *Телемахом* (1699), Дефо са *Робинсоном* (1719), Мари Лепренс де Бомон са *Магазином за децу* (1757), Русо и Базедов. Ова дела, примећује Шевић, имала су јаког утицаја на стварање дечје књижевности, мада нису имала ту намеру – *Робинсон*, на пример, није написан за децу. Очекивано, ова дела су преведена на језике народа који су већ имали развијену књижевност, али су, што је интересантније, релативно брзо добила преводе и на српски<sup>76</sup>, мада је и „велика” српска књижевност тек била у повоју. Тако су, пише Шевић, почеци светске књижевности за децу истовремено и почеци наше књижевности за децу, а уједно и почеци наше опште новије књижевности. Разлику између Срба и осталих Јужних Словена Шевић види у томе што су они били под утицајем *и* запада *и* истока, док су остали били под утицајем *или* запада *или* истока. Тај двоструки утицај може се пратити и у развоју српске књижевности за децу.

На почетку српске новије књижевности налази се Доситеј Обрадовић, који је у делу *Живот и прикљученија* (1783) спојио западњачки просветитељски морал са практичним грчким моралом. Ово морално васпитање намењено је, пре свега, „српској јуности”, а за Доситејем долазе преводиоци – односно прерађивачи – популарних дела, махом с немачког.<sup>77</sup> Паралелно са западном просветитељском струјом одржава се и стара хришћанска, која доноси легенде и историју у стиху и прози.<sup>78</sup> „Ови списи истина нису били писани за децу, али су били, нема сумње, заједничка читанка и старијих и млађих” (Шевић 1911: 11).

---

<sup>76</sup> Аврам Мразовић је већ 30 година после појаве оригинала издао први број *Поучителнога магазина за децу* (1787), *Робинсона Крусое* је 1799. превео будимски учитељ Николај Лазаревић (*Живот и чрезвичајна прикљученија славнога Англеза Робинсона Крусое од Јорка*), а *Прикљученија Телемака, сина Улисева* је 1814. превео Стефан Живковић.

<sup>77</sup> Писци који се преводу/прерађују су Гелерт, Рохов, Кампе, а пре свега Кристијан Феликс Вајсе.

<sup>78</sup> Аутори које Шевић овде помиње су: Павле Јулинац, Доментијан, Емануил Јанковић, Јован Мушкатиновић, Алексије Везилић, Стефан Стратимировић, Гаврило Ковачевић.

Шевић исправно закључује да се у овом периоду не може говорити о специфичној књижевности за децу:

Књижевност за народ обухватала је и децу, а књижевност за децу није искључивала старије, књига је била писана, као што се често онда казивало, а казује се још и сад понекад, „за старо и младо”. А у оно је доба „старо и младо” било уједначено не само у намени тих књига, но уједно и у томе, што је и старо и младо заједно почињало учити читати, – не само деца народна, но и народ читав; стога је и лектира у главном била така, да је могла обухватити све читаоце, без обзира на њихово доба (Шевић 1911: 12).

Оцем специфичне српске књижевности за децу Шевић сматра Ђорђа Натошевића. Сврха оснивања његовог *Школског листа* (1858), потом *Пријатеља српске младежи* (1866), као и осталих његових публикација, била је да се одговори на просветне потребе друштва. Не оспоравајући Натошевићеве заслуге, Шевић ипак одвајање дечје књижевности од опште види као грешку – истина, грешку која је била данак духу времена. А међу најважније заслуге му приписује то што је „придобрио за децу правога песника, Јована Јовановића Змаја, којим је касније наша 'мала' књижевност досегла своје највеће висине, – управо враћена у општу, у 'велику' књижевност народну” (Шевић 1911: 15).

Шевићево глорификовање Змаја као песника за децу увек укључује истицање високе вредности његовог песништва, насупрот великој продукцији некавалитетног и пригодног писања за децу. И код самог Змаја треба направити избор по квалитету<sup>79</sup>, мада и тада остаје довољно тога квалитетног за све дечје узрасте. Код Змаја има моралисања али оно није наметљиво и не иде на штету естетског, али, сматра Шевић, хумора некад има превише, и то таквог да га деца понекад не разумеју, из чега произилази „да је Змај, пишући за децу, понекад и 'преко глава дечјих и испод ока погледао на старије”” (Шевић 1911: 20). Змај је, подсећа Шевић, дуго упоредо уређивао и *Невен* и *Стармали*, и често су се сатиричар и песник за децу у њему преплитали, па се дешавало да неке досетке из *Невена* и нису за децу. Змај је, заправо, тврди Шевић, писац за све узрасте.

Али Змај није само пријатељ деце и омладине, он је и пратилац човеков кроз читав живот; мало се Српче упознаје с њим, кад узме прву књигу у руке, младић се одушевљава његовим еротским и патриотским песмама, а зрео се човек учи из његових политичких песама, из његових великих превода и из 'Ђулића увелака'

---

<sup>79</sup> Шевић притом цитира немачког историчара Хермана Кестера, који упозорава на потребу да се деци пружају само дела од вредности, како се код њих не би створиле лажне норме, које се лако развијају у доба кад се некритички и по диктату учи напамет (Hermann L. Koester, *Geschichte der Deutschen Jugendliteratur in Monographien*, Hamburg 1906).



родољубивости, сталности, издржљивости, одрицању и помирењу с оним, што се не да отклонити (Шевић 1911: 21).

Осим Змаја, за децу је писао, између осталих, Љубомир Ненадовић, али „боље су му патриотске песме, а нарочито и за децу оне, које нису за децу написане” (Шевић 1911: 24). Стеван В. Поповић – чика Степа – урадио је много на подручју књижевности за децу, а почетак му је био добар јер је „из народне и из уметничке поезије узео погодно градиво за децу” (Шевић 1911: 25), а у дечју књижевност је увео и Јована Грчића Миленка, чији стихови

[...] се већ и сами препоручише и за дечју лектуру, иако нису нарочито за децу писани. Али су јој може бити баш зато могли и најбоље послужити, да се и ту оправда Штормов парадокс: ако за децу пишеш, не смеш за децу писати (Шевић 1911: 25).<sup>80</sup>

Шевић цитира још једног страног аутора, Бертолда Ауербаха<sup>81</sup>, који износи сличну мисао: „Што није вредно да читају родитељи, још је мање вредно, да се пресађује у душу дететову” (Шевић 1911: 26). Управо је Стеван Поповић, чика Степа, радио супротно овом начелу: деци је нудио мноштво разнородних садржаја који нису успевали да оставе целовит утисак, а на њега су се угледали и потоњи писци верујући да баш тако треба писати за децу. Иако је Поповић себе сматрао првенствено писцем за децу, Шевић тврди да „његов књижевни рад то не посведочава сасвим, јер није радио на дечјој књижевности с потребном озбиљношћу ни преданошћу, па ни онаквим, какве показује у својим приповеткама за одрасле” (Шевић 1911: 27).

Још већу штету књижевности за децу нанели су, према Шевићевом мишљењу, писци – учитељи<sup>82</sup>, који су ову врсту књижевности сматрали саставним делом педагогије, сметнувши с ума да, и у васпитне сврхе, књижевност, „па ма била и ’само за децу’, треба да обрађује једино онај, који уопште и ствара ту књижевност, а то је

---

<sup>80</sup> У питању је Теодор Шторм (Theodor Storm, 1817–1888), један од најзначајнијих представника реализма у немачкој књижевности, који је писао и за децу.

<sup>81</sup> Бертолд Ауербах (Berthold Auerbach, рођен као Moses Baruch Auerbach, 1812–1882), немачки писац јеврејског порекла, сматра се творцем немачког „романа са тенденцијом”. Међународну славу стекао је објављивањем *Сеоских прича из Шварцвалда* (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*, 1843), а његово најпознатије дело, роман *Auf der Höhe* (1865), превео је 1883. на српски Владан Ђорђевић под насловом *На престолу*.

<sup>82</sup> У српској књижевности овом усмерењу припадају Мита Нешковић, Петар Деспотовић, Милан Ђ. Милићевић, Милорад Поповић Шапчанин, потом Јован Миодраговић, Михаило Јовић и други. Милићевићеве *Истинске приче* су написане „по свим правилима неестетске књижевности” (Шевић 1911: 38), и у њима се, по узору на страна дела попут оних Мари Лепренс де Бомон, дидактика и тенденција заодевају забавним штивом. Шапчаниново дело за децу је сувопарно и тенденциозно, „али ће му зато песме, које није писао за децу (песме из природе, идиле са села и нарочито лепа идила *Божјић*), још задуго очувати име и у дечјој књижевности, зар да се и опет заправо даде Шторму” (Шевић 1911: 39). С Миодраговићем, тврди Шевић, писање за децу престаје да буде књижевност и постаје индустрија.

песник” (Шевић 1911: 34). Лепо књижевно дело за децу не може имати другу сврху него што је има књижевно дело уопште, тврди Шевић, и одлучно се супротставља занемаривању естетског у име васпитног. Учитељска књижевност није карактеристична само за српску књижевност за децу – та је појава била присутна и код других народа. Шевић у фусноти цитира Марсела Броншвига<sup>83</sup>, који оспорава чак и васпитну вредност овакве књижевности за децу: будући да су догађаји представљени црно-бело, да врлина увек побеђује а порок увек бива кажњен, та дела промашују свој циљ јер су извештачена и пружају деци лажну слику стварности. Осим тога, овакво схватање врлине чини да се она посматра калкулантски и да се њој тежи због користи коју доноси, а не због ње саме. Још једна заблуда која је владала тадашњом књижевношћу за децу јесте веровање да децу интересује само дечји свет. Управо супротно, тврди Шевић, децу пре свега занима да открију ствари које су од њих различите. Да поткрепи своју тврдњу цитира познате писце, своје савременике, између осталих, Анатола Франса, који тврди да деца углавном показују крајњу одвратност према књигама које су састављане за њих (Шевић 1911: 41).

На крају свог рада, у складу са Гетеовом тврдњом да је само најбоље за децу доста добро, Шевић се подухвата задатка да формулише критеријум тога каква треба да буде књига за децу. Сумирајући своја истраживања, закључује да су „често дела оних писаца, који се никако нису бавили писањем за децу, била погоднија лектира за њих и дуже се одржала од многих и многих, управо за децу састављених” (Шевић 1911: 63). Важно је да за децу – али тако да то не буде увек само за децу – пишу прворазредни писци. Шевић наводи пример енглеске књижевности као репрезентативан у овом смислу. Разлика која дели дечје књиге од књига за одрасле у тој је књижевности минимална. „Робинсон, најмилија књига дечја, није за децу ни писан [...], а исто тако ни Свифтова *Гуливерова путовања*, књига популарна у круговима одраслих као и у дечјим” (Шевић 1911: 64). Деца, истина, не опажају Свифтову сатиру, али уживају у авантурама. Осим Свифта, млади Енглези читају и Скота, Купера, Текерија, Киплинга и друге писце за одрасле.

Српска књижевност за децу кренула је на почетку добрим путем, јер су се њоме бавили уметници, али је назадовала кад су је преузели учитељи. Шевић подсећа да је и пре њега међу критичарима и теоретичарима било исправних ставова о томе каква

---

<sup>83</sup> Шевић наводи име *Морис* Броншвиг, али се позива на дело *L'Art et l'Enfant*, издато у Паризу 1910, које је написао *Марсел* Броншвиг (Marcel Braunschwig, 1876–1953).

треба да буде дечја књижевност. Тако још 1858.<sup>84</sup> Ђорђе Рајковић у делу *Јед и мед* пише да су за децу погодне „скаске”, јер деца воле „образе и прилике”, а не трпе „тако зване дечије приповетке, у којима највећи део списатеља говори превисоким, учитељским начином”.<sup>85</sup> При обраћању деци не треба се спуштати на дечји ниво, јер млади желе да се угледају на одрасле. Притом, квалитетно дело за младе мора бити привлачно и одраслим читаоцима.<sup>86</sup> Против експлоатисања дечје књижевности за властиту корист, при чему се пише лоше, изјаснио се и Војислав Илић.<sup>87</sup> Јаша Продановић и Косара Цветковић су се под утицајем руских критичара (пре свега Ивана Теоктистова, а Шевић помиње и Писарева /Дмитриј Иванович Писарев, 1840–1868/ и Бјелинског /Висарион Григоријевич Бјелински, 1811–1848/) противили одвајању дечје књижевности у посебну област.<sup>88</sup>

Закључујући, Шевић још једном наглашава да књижевност намењена деци мора имати уметничко обележје, без обзира на то да ли су је писали „дечји” писци, или други. За разлику од немачког педагога Волгаста, Шевић није против сваке врсте тенденције, уколико она не иде науштрб естетског. Он има јасно упутство за учитеље који су уназадрили српску књижевност за децу: да престану да пишу књиге какве су писали, да престану да уређују часописе на начин како су то чинили. Потом треба да из наше књижевности издвоје све оно што је угодно за децу. Тај материјал треба потом разврстати по узрастима, али не стриктно, будући да се не развијају сва деца истом динамиком. А док учитељи то не ураде, могу на том пољу деловати појединци – одабирањем уметничких и научних дела погодних за децу и превођењем.

Из Шевићевог текста, као и из текстова страних писаца на које се позива, видимо да противљење одвајању дечје књижевности од опште књижевности заправо значи противљење једном типу књижевности, који се, код нас као и у свету, развио у

---

<sup>84</sup> Шевић погрешно датира ово дело, наводећи 1868. годину.

<sup>85</sup> Цитирано према: Шевић 1911: 65, према Шевићевој савременој транскрипцији. У оригиналу се текст налази на: Рајковић 1858: 54.

<sup>86</sup> „Дело за младеж, ако је ваљано израђено, треба да и одрасли људи, који су чисто, меко чувство сачували с правом вољом и унутрашњим задовољством читају” (према: Шевић 1911: 65; упор. Рајковић 1858: 94).

<sup>87</sup> О томе је писао у критици у београдском *Дневном листу*, бр. 159, 1892.

<sup>88</sup> Продановић је о томе писао у *Просветном гласнику* 1901 (Продановић 1901), али и касније (в. Продановић 1927а; 1927б). Косара Цветковић, иначе Продановићева школска другарица и дугогодишња пријатељица, своје ставове је изнела уз коментар свом преводу с руског (*Приповетке за девојчице и дечке*, Београд, Доситије Обрадовић – Штампарија Аце М. Станојевића, 1903). Стваралаштво Косаре Цветковић није довољно проучено, те у овом раду нема података о њеним ставовима о књижевности за децу на другим местима, ако их има. О њој в.: Недељковић 2010. Као противнике стварања посебне дечје књижевности Шевић наводи и немачке ауторе Кинера (Carl Kühner, на чији текст „Jugendlectüre, Jugendliteratur” (1862) се више пута позива) и Хајнриха Волгаста (Heinrich Wolgast, педагог).

нежељеном правцу. „Одвојена” књижевност против које се аргументише јесте неквалитетна, неуметничка и подређена спољашњим сврхама – педагошкој, моралној, идеолошкој и сл. Иако се за децу препоручује исто оно што и за одрасле, те две области и по оваквом схватању не могу бити идентичне: јасно је да деца не могу читати све што читају одрасли, па се из целине књижевности *издваја* оно што може бити погодно за децу. Ипак, не може се негирати да постоји књижевност која је писана с намером да буде за децу: Шевић сам каже да, на пример, у Француској, „најистакнутији представници књижевности раде и за децу” (Шевић 1911: 67). Преведено на данашње појмове, могло би се рећи да је квалитетна књижевност за децу увек *прекогранична*, и то у оба смера: или је реч о делима за одрасле која читају и деца, или о делима писаним за децу али таквим да по квалитету припадају и „великој” књижевности.

Рад Милана Шевића на историји српске књижевности за децу тек треба да буде темељно проучен и вреднован. На основу изнетих увида може се закључити да су његови ставови у своје доба били веома савремени и у складу са ставовима проучавалаца из европских књижевности.<sup>89</sup>

**Милан Богдановић** (1892–1964), један од најзначајнијих српских књижевних критичара и некадашњи асистент Богдана Поповића, четврт века након Поповићевог дисквалификавања дечје књижевности, 1929, у *Српском књижевном гласнику* објављује текст „Дечија поезија Змајева” и даје потпуно супротну оцену Змајеве поезије за децу. Овај значајан текст, мада, како показује Јован Љуштановић, недовољно утемељен у самом Змајевом песништву,<sup>90</sup> умногоме је допринео превредновању стваралаштва за децу, које ће убрзо након њега још радикалније спровести авангардни аутори. За нашу тему значајна је његова тврдња о јединству Змајевог песничког израза, при чему његове дечје песме нису „један случајан моменат песнички, већ може бити баш да су се родиле из једног основног његовог осећајног стања”, које је „основно и централно стање читавога његова песничкога темперамента” (Богдановић 1929: 589,

---

<sup>89</sup> Јован Љуштановић о Шевићевој књизи пише: „Настала у епохи модерне, прихватила је естетички суд епохе, па је то и студија која се прва озбиљније бави естетским бићем књижевности за децу. То Шевићево бављење суштински је различито од апстрактног естетизма Богдана Поповића. Шевић не говори о естетском бићу књижевности за децу *en gros*, он више пута, конкретно и с несумњивом усредсређеношћу, почев од народних успаванки и ташунаљки, говори о свему ономе што би у овој књижевности могло да пробуди естетско чувство код деце, или се на други начин може препознати као естетска вредност. Деветнаестовековно двојство поуке и забаве, везано за књижевност за децу, код Милана Шевића је претворено у двојство естетског и поучног, при чему је, несумњиво, предност дата естетском” (Љуштановић 2008: 51).

<sup>90</sup> Види: Љуштановић 2009: 57–59.

593). Ова тврдња може се посматрати као претходница расправе о јединственом сензибилитету *наивних* песника.

Године 1933. **Женски покрет из Београда**, уз помоћ и сарадњу Подмлатка Црвеног крста, издао је публикацију насловљену *Дечја и омладинска књига*, без имена приређивача, са уводним текстом који потписује Јулија Бошковић, професорка из Београда.<sup>91</sup> Публикација је настала пригодно, на молбу Међународног бироа за васпитање у Женеви, који је тражио да му се пошаљу најбоља оригинална југословенска дела писана за децу и омладину, као и панорамски преглед југословенске књижевности за децу и омладину, како би се размотрила могућност међународне сарадње. У покушају да одговоре на захтев, ауторке су забележиле неколико својих запажања, која износе у овој публикацији. Сврха публикације је, по њима, пре свега практична, без претензија на свеобухватност и целовитост. Констатује се да је „век детета” код нас отпочео са кашњењем од готово три деценије (Бошковић и др. 1933: 5), а Женски покрет се, у складу са својим циљевима просвећења жене, подухватио покретања акције „око што успешнијег естетског, моралног, националног и интернационалног васпитања будућих генерација”, а полазећи са становишта „да је мајка жижа породице и стуб друштва” (Бошковић и др. 1933: 5).<sup>92</sup> Резултат је била изложба дечје и омладинске књижевности, са пропратном брошуром. Ауторке су приликом одабира дошле до следећег закључка:

*Првокласних књига има врло мало. Ако је добра садржина, не ваља језик; ако је добар језик, слаба је садржина; ако је добро и једно и друго, лоша је опрема књиге – или обрнуто* (Бошковић и др. 1933: 6).

Наслови књига у попису пропраћени су ознакама које се односе на узраст претпостављених реципијената:

...дечја а) омладинска књига б), књига која не спада ни у једну ни у другу врсту књига, а опет је омладина врло радо чита с).<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Остали прилози су: Даринка Стојановић, „Развој дечје књижевности у Срба”; Branka Horvat, „Hrvatska dječja i omladinska knjiga”; Anica Černež, „Slovensko mladinsko slovstvo”, те непотписани: „Школске и јавне дечје књижнице”; „Шта највише читају наша деца?”; прилог на француском „Littérature enfantine yougoslave” и на крају „Попис књига”, оригиналних и преведених издања за децу.

<sup>92</sup> У позадини ове тврдње може се препознати један од стереотипа који је одувек пратио књижевност за децу – да је она „женски посао”.

<sup>93</sup> Уз ову поделу стоји у фусноти: „Као дечју књигу а) сматрамо ону која је писана за дете до 12 година закључно, а као омладинску б) од 13 па на више” (Бошковић и др. 1933: 6). Известан број публикација не носи ниједну од ознака. Ова недоследност вероватно је резултат неуједначености међу ауторима прилога.

Ауторке/приређивачице сматрају да је врло тешко писати и цртати за децу јер и једно и друго „захтева мајсторску руку, богату инвенцију и велику интуицију” (Бошковић и др. 1933: 7). Опрема књиге, слог и илустрације битне су и код књига за одрасле и за децу, али у случају дечјих читалаца ова паратекстуална компонента не сме да прикрива лош садржај. Као своју мисију иницијаторке пројекта разумеју учвршћивање осећаја југословенског народног јединства, али је притом важан и интернационални моменат: југословенску децу треба подстицати да читају најбоља дела страних књижевности.

Иста осећања и иста преживљавања која имају она кад читају Дефоа, Дикенса, Марк Твена, Андерсена и Сјенкијевића, имају и мали Енглези, Американци, Данци и Пољаци, као и сва она друга бела, црна и жута деца која их читају; на тај начин сва се та деца пријатељски сусрећу на оном заједничком и чврстом тлу, на које ми одрасли тако ретко стижемо.

Деца не познају и не признају никаквих преграда, за њих постоји једино: апсолутна и чиста вредност појединих ствари (Бошковић и др. 1933: 7).

Уз ову касније често понављану тврдњу о интернационализму књижевности за децу иде и необично модеран слоган којим се поговор завршава: „Мање дидактике, а више, много више уметности!” (Бошковић и др. 1933: 8). У кратком историјском прегледу књижевности за децу југословенских народа стоји да се дечја књижевност као посебна књижевна врста развила у последња два века, а пре тога, у антици и средњем веку, „писало се једно исто за старе и младе” (Бошковић и др. 1933: 11). За ауторку текста о српској књижевности за децу, ова област несумњиво има свој идентитет, властити смер и захтеве и треба да буде „подешена према дечјем схватању живота”. С тим у вези, јављају се дилеме:

...да ли у дечјој књижевности треба да преовлада дечји свет са свима својим врлинама-манама, заблудама и незнањем; или деци треба говорити о целокупном животу у свој разноврсности и сложености његовој, – само у живој слици и простом облику у коме деца могу да приме? Поред овог главног питања постоје и многа посебна: да ли им треба дати што више ведрих и веселих ствари, или им треба пружити и све тужне и зле стране живота? Да ли их треба учити врлинама на позитивним примерима, или указивањем на рђава дела? (Бошковић и др. 1933: 11).

Већина ових питања актуелна је и данас. Надаље, у тексту стоји: „Решено је питање да деци треба пружити само лектуру високе уметничке вредности” (Бошковић и др. 1933: 11) – али ова „решеност”, мада номинално важи, и даље фактички капитулира пред хиперпродукцијом лоше литературе за децу, као тешко искорењивог резидуума њеног статуса „ниже” литературе. У тексту се иде и корак даље:

И сада се окреће питање: не само да деци треба дати најбоља дела из целокупне књижевности, него је дечја књига тек онда добра кад може да занима и одрасле. А Гете каже: „Само *најбоље* је за децу *доста добро*” (Бошковић и др. 1933: 12)

У текстовима који дају кратак преглед књижевности за децу код Срба, Хвата и Словенаца стоји да прва литература коју су деца читала није била намењена посебно њима. То су дела народне књижевности, а од 18. века и преводи односно прераде дела из страних књижевности.<sup>94</sup> У публикацији постоји и анкета о омиљеним књигама међу ученицима<sup>95</sup>, са табеларним прегледом. На крају су издвојени укупни „победници” са највише гласова: Шеноина дела, *Робинсон*, народне приповетке, приповетке Јанка Веселиновића, дела Жила Верна, *Кроз пустињу и прашуму*, народне песме (Бошковић и др. 1933: 37–41). Очигледно је да су анкетирана деца фаворизовала дела која примарно нису писана за њих. Највећи део публикације чини попис књига за децу, оригиналних и преведених. Међу њима ознаку *c* – наслови који не припадају ни међу дечје ни међу омладинске књиге, али их млада публика радо чита – носе, између осталог, дела Ксавера Шандора Ђалског и Аугуста Шеное, Гундулићев *Осман*, *Светле слике Драгутина Илића*, засноване на библијским причама, историјски романи Еугена Кумичића и Јосипа Еугена Томића, Назорова дела која нису за децу, Нушићев *Кнез од Семберије*, *Чича Томина колиба*<sup>96</sup>, Сјенкјевичеви романи с изузетком *Кроз пустињу и прашуму* (који носе ознаке *a* и *b*), Тенисонов *Енох Арден* у Змајевом преводу. *Вилхелм Тел*, у обради Виктора Острогорског<sup>97</sup>, а у преводу Момчила В. Велковића с руског, носи ознаке *a* и *c*, као и Твенев *Тома Савијер* (наставак, *Доживљаји Фина Хуклбери*, препознат је као дело за омладину). Дефоов *Робинсон* је у неким преводима неозначен, а у прерадама за децу, укључујући и Кампеову, носи ознаке *a* и *b*. Дикенс је заступљен прерадама за младе (*Божих*, *Оливер Твист*, *Давид Коперфилд*), Његошев *Горски вијенац* у преради као приповетка (прерадио Душан Богосављевић), а из *Браће*

---

<sup>94</sup> Код Срба Мразовићев превод *Поучителног магазина* (1787), Доситејеве *Басне* (1788), *Робинсон Крузе* (1799), први превод Дефоа од стране Николаја Лазаревића, Фенелонов *Телемак* (1814) у преводу Стефана Живковића; код Хрвата Кампеов *Робинзон млађи* (1796) у преводу Антуна Вранића, *Есопове фавуле за славонску у школу ходећу дицу* у преводу Матије Антуна Релковића, те *Федра*, *Аугустова одсузника*, *причице Езопове* код Ђуре Федрића. На почетку словеначке књижевности за децу стоје преводи Кристофа Шмида од стране бискупа Антона Мартина Сломшека, из тридесетих година 19. века.

<sup>95</sup> У анкети с питањем „Које ми се три књиге од прочитаних највише свиђају” учествовало је око 10.000 деце, ученика прва три разреда средње и грађанске школе у Београду, Загребу и Љубљани и у четвртм разреду основне школе у Београду. Табеларни преглед прати и кратак коментар о читалачким афинитетима ученика, према узрасту, полу, образовном нивоу и сл.

<sup>96</sup> Занимљиво је да хрватски превод носи ознаку *b*), омладинска књига, док српски носи ознаку *c*), мада у напомени стоји да је реч о преради за омладину (прерадио Георг Пајсен Петерсен, с немачког превео Јован Богичевић). Словеначки превод је без ознаке (Бошковић и др. 1933: 71–72).

<sup>97</sup> У публикацији грешком стоји „Островски” (Исто: 84).

*Карамазових* као посебне публикације издвојене су две приче за омладину: *Коља Красоткин* и *Иљуша Сњегирјев*. *Краља Лири* је, по преради Чарлса и Мери Лем (Lamb), „препричао” Станислав Винавер. За децу су прерађени и *Дон Кихот* и *Гуливерова путовања*. Независно од поменутог означавања, уз неке наслове стоји да их подједнако радо читају и деца и одрасли (на пример, бајка *Челица* Анатола Франса, која иначе носи ознаку *a*, или избор приповедака Оскара Вајлда, са ознаком *b*).

Публикација *Дечја и омладинска књига* нема великог теоријског значаја, нити је то њена претензија, али је корисна као ретко сведочанство стварних афинитета дечје читалачке публике у међуратном периоду – између осталог и као сведочанство појаве која се данас означава као *cross-reading*.

Однос **надреализма и књижевности за децу** посебно је сложена тема, која у српској науци о књижевности последњих година налази озбиљне тумаче.<sup>98</sup> Будући да ће о ставовима Оскара Давича, Станислава Винавера и Милана Дединца бити речи у делу који се односи на књигу *Непрекидно детињство* Валентине Хамовић, овде ћу се кратко осврнути на ставове Марка Ристића из есеја „О модерној дечјој поезији” (1934).<sup>99</sup> Као индикатор радикалне промене става *озбиљне* књижевности према детињству и његовој књижевности често се наводе Ристићеве речи да су „начело поезије и начело детињства у суштини исто”,<sup>100</sup> издвојене из става о поезији Александра Вуча:

Тако његова дечја поезија представља једну хомогену целину са његовом поезијом „за одрасле”, која му је омогућила да схвати, да се довољно ослободи од предрасуда моралистичке и рационалистичке цензуре, да би схватио да је начело поезије и начело детињства у суштини исто, да је то начело жеље, које је у опреци са репресивним устројством друштвене данашњице (Ристић 1966: 161).

Остављајући по страни контекст полемике,<sup>101</sup> те важну чињеницу да је овакав став авангардиста омогућио касније еманциповање књижевности за децу од начела

---

<sup>98</sup> В.: Љуштановић 2009; Хамовић 2015; Панић Мараш 2019, Опачић 2019. И у оквиру дела која се односе на авангарду уопште, неки делови тематизују њен однос према књижевности за децу (в. Тешић 2009).

<sup>99</sup> Текст је објављен у авангардном књижевном часопису *Данас*, год. I, бр. 3, 1934, стр. 366–372. О контексту на који се текст позива (о модернизму и социјалном моменту у уметности, расправа између Велибора Глигорића и Станислава Винавера) в.: Љуштановић 2001; Љуштановић 2009: 59–81; Тешић 2009: 425–426; Хамовић 2015: 31–39. О Ристићу као критичару, и то супротстављајући га Милану Богдановићу, Миливој Ненин је написао књигу *С мером и без ње. Марко Ристић и Милан Богдановић као антитези*. У књизи се тематизују и ставови двојице критичара о књижевности за децу (Ненин 1993: 88–90).

<sup>100</sup> Јован Љуштановић скреће пажњу на то да је пре Ристића Милан Богдановић изједначио поезију и детињство у тексту о Змајевој поезији из 1929 (Љуштановић 2009: 57).

<sup>101</sup> Ристићев текст, настао у његовој постнадреалистичкој фази, тврди Гојко Тешић, илуструје његов антимодернизам, будући да он модернизму замера одсуство револуционарног ангажмана.



утилитаризма, као и њено другачије вредновање,<sup>102</sup> истаћи ћу оно што је значајно за тему преласка узрасних граница: јединство поезије за одрасле и за децу и њихову заједничку уметничку супстанцу.

У недатираној публикацији од педесетак страна, под насловом *Дечја књижевност*, **Гвидо Тартаља** је сакупио 11 кратких текстова насталих у периоду 1932–1939. За тему овог рада од њих је најважнији текст „Чика-Нушић” (1935)<sup>103</sup>, у ком Тартаља укратко анализира прелазак Бранислава Нушића у област књижевности за децу. Реч је, наравно, о роману *Хајдуци* (1934). Појава овог дела у позном Нушићевом стваралаштву на први поглед је неочекивана и парадоксална<sup>104</sup>, али оно се, у ствари, сасвим добро уклапа у пишчеву поетику:

...неуморни забављач масе, изненада, под старе дане, обратио се први пут младежи једном књигом, у којој изузев оне пикантерије и фриволности којима су тако обилато зачињене његова сцена и његова проза, нису изостале главне одлике његовог ауторског права: заплети, живост, комичне ситуације, неочекивани обрти и његов заразан смех (Тартаља б. г.: 22).

Иако сам Нушић у предговору, кроз анегдоту, тврди да је књигу написао посебно за децу<sup>105</sup>, Тартаља примећује да је трансформација писца за одрасле у писца за децу само привидна, или барем извршена уз минималне напоре: „Јер, Нушић своју физиономију

---

Истинску револуционарност Ристић види у Вучовом стваралаштву за децу, које руши грађанске конвенције и норме и ствара нови дечји свет (в. Тешић 2009: 425–426).

<sup>102</sup> „Тежећи свеопштем естетском и друштвеном превредновању и оспоравајући грађанску уметност као институцију, авангарда је, између осталог, трагала за праизвором, за ’нултом тачком’ културе, препознајући је у примитивној уметности али и у дечјем начину мишљења и говора. Тако је цело једно књижевно подручје, које је у мњењу претходне модернистичке епохе било изван суштине, постало њен битан део” (Љуштановић 2009: 334–335).

<sup>103</sup> Текст је првобитно објављен у *Правди* (год. 31, бр. 10841–10844, 6, 7, 8. и. 9. јануар 1935, б. п.).

<sup>104</sup> Иако су *Хајдуци* једино Нушићево дело које је изричито намењено деци, Јован Љуштановић примећује да је Нушић ипак непрестано, посредно или непосредно, био у контакту с културом везаном за детињство, те је појава овог романа логична последица његове „дуготрајне истинске и књижевне и људске заинтересованости за детињство као антрополошки и културни феномен” (Љуштановић 2004: 6, 75). Нушићево позно дело за децу ипак није настало „ни из чега” – *Хајдуцима* претходи читав низ текстова везаних за детињство (Нушићеви младалачки текстови у листовима за децу, *Листичи*, *Аутобиографија*), о чему Љуштановић пише у својој књизи. А да се од делова *Аутобиографије* може саставити једна дечја књига приметио је још Сима Цуцић, десетак година након њеног појављивања (Цуцић 1951: 51).

<sup>105</sup> Нушић притом сам прави оштру разлику између књига за одрасле и књига за децу. „Писац, очигледно, не уважава чињеницу да деца по властитом избору читају књигу и смеју се: ’Ово није за децу, ово ја нисам писао за вас!’ Јасно се слуги идеја књижевности за децу као неке врсте нормиране комуникације, у којој се априорно задати одрасли пошљалац свесно обраћа деци-примаоцима. При том, императив априорности као да није примарно везан за код, већ за поруку – за значења која, слуги се, могу на неки начин угрозити децу у њиховом засебном статусу [...]. Из свега тога произлази да Нушић верује у ’васпитност’ као основну одлику књижевности за децу. Он непосредно заговара спровођење социјалног табуа према књигама ’ненамењеним’ деци: ’Дајте ми реч да ово нећете читати.’” (Љуштановић 2004: 78–79).

није нимало ни привидно изменио; у овој књизи готово се ничега одрекао није, штавише и хумор је остао онај његов, нушићевски” (Тартаља б. г.: 23). И даље:

Прелаза с једне обале на другу као да није било. И начин изражавања и тон – изузев у неколико глава („Глуваћева прича”) уметнутих по узору на „Ходочаснике из Кентерберија”, а у којима се трудио да буде специфично дечји писац – остали су углавном исти, са Бен-Акибиног спахилука (Тартаља б. г.: 23).

Ликови деце из *Хајдука*, сматра Тартаља, налик су познатим ликовима из Нушићевих комада. Он тврди и то да познаваоца Нушићевог опуса неће чудити овај његов излет у дечју књижевност, јер праве трансформације није ни било. Од карактеристика свог дела он је, како би ново штиво било подесно за децу, изоставио само једно:

Имао је свега да се одрекне своје навике – добре или рђаве, свеједно – да сваку ствар гарнира пикантеријом. Чим се ње одрекао, књига за децу није више претстављала никакав проблем (Тартаља б. г.: 24).

Штавише, по Тартаљи би тако и остала Нушићева дела могла лако да се трансформишу у дела погодна за децу:

Из читавог низа његових дела, кад би се ишчупао свега тај један елеменат – без кога је, истина, сада и сувише тешко замислити Нушића, остао би један текст жив и забаван, који би цензура Просветног савета смела да препоручи „за награду деци о школском испиту” како се то административним језиком каже (Тартаља б. г.: 24).

Свестан је тога и Нушић, па је без много напора створио дело које ће, предвиђа исправно Тартаља, постати популарно попут његових дела за одрасле.<sup>106</sup> И закључује:

Нушићев пример показује још једном колико је неодређена граница која дели књижевност за одрасле од књижевности за младеж и како се та граница може увек од случаја до случаја, померити (Тартаља б. г.: 25).

**Сима Цуцић**<sup>107</sup> је од својих есеја и критика из области дечје и омладинске књижевности саставио две књиге: *Из дечје књижевности* (1951) и *Из дечје књижевности II* (1974).<sup>108</sup> Аутор у предговору првој књизи каже да је текстове писао

---

<sup>106</sup> Тон читавог Тартаљиног текста не одаје симпатију према Нушићу и његовом стваралаштву – напротив.

<sup>107</sup> Сими Цуцићу (1905–1988) припада пионирско место међу критичарима који су озбиљно и предано, а не тек узгред, писали о књижевности за децу. Иако у основи његовог дела не лежи развијени научни апарат, и мада је са данашњег становишта његова критика „импресионистичка” (рецимо, Милан Пражић о њему пише да је „давно превазиђени [...] препричавалац школски схваћеног садржаја у књижевним делима које је хроничарски обрађивао”, Pražić 1971: 181), многи од његових увида су и даље актуелни. О његовом значају као проучаваоца књижевности за децу в. и: Љуштановић 2008. Овде ћу се осврнути само на Цуцићева запажања о књижевности која прелази узрасне границе.

<sup>108</sup> У првој књизи су текстови до 1950, објављивани углавном у *Летопису Матице српске*, а у другој из периода 1951–1962 (с изузетком уводног текста из 1941). Прву половину прве књиге чине текстови објављени пре Другог светског рата, док је друга половина из поратног периода. У потоњим

у тежњи да се прате и забележе појаве у нашој дечјој и омладинској књижевности, која је била преплављена којекаквим петпарачким романима, стриповима и сличним материјалом несавесних шпекуланата на књижарском тргу (Цуцић 1951: 5).

Насупрот овој продукцији сумњивог квалитета, Цуцић је настојао да укаже на оно што је „ваљано и добро у нашем књижевном наслеђу, а у чему би наша деца и омладина могла добити друштвено и књижевно здраво и напредно штиво” (Цуцић 1951: 5). За књижевност за децу требало би да важи исто мерило квалитета као и за књижевност уопште.<sup>109</sup> У предговору овом послератном издању Цуцић глорификује издаваштво за децу у социјализму, које је, по њему, рашчистило са неквалитетном литературом која је била „средство за обогаћивање профитерских капиталиста” (Цуцић 1951: 6).

У првој књизи уводни текст носи наслов „Наша дечја књижевност”, и стоји да је писан између 1928. и 1936<sup>110</sup>, док је у другој књизи на почетку његова прерађена верзија из 1941, „Размишљања о нашој дечјој књижевности”.<sup>111</sup> Цуцић констатује да се о дечјој књижевности код нас писало мало, несистематски и узгред, да је она сматрана неозбиљним књижевним послом и да је она „наше пасторче”, те да код нас и нема еминентно дечјег писца, који би се у потпуности посветио дечјој књижевности (Цуцић 1951: 9). Толерантност и немар критике омогућили су да се неки неталентовани писци, без разумевања и смисла за дечју књижевност, наметну у овој области.

Ти „патентирани” дечји писци створили су током времена једну особиту врсту дечје књижевности, углавном лажну, нереалну, која је тако далеко од дечје психе и од књижевности уопште (Цуцић 1951: 6).

Тврдњу да код нас нема писца за децу Цуцић одмах потом ублажава помињући Змаја, али као изузетак, будући да се на његово дело надовезују епигони, недорасли следбеници, „чике” и „тете”, који нису били у стању да наставе Змајеве значајне

---

текстовима видни су реторика величања НОБ-а и послератни ентузијазам у односу на ново социјалистичко доба, глорификовање достигнућа природних наука, као и фаворизовање совјетске књижевности за децу. Тако, на пример, поезију за децу Мајаковског Цуцић високо вреднује зато што је „високо уметничка”, „дечја и људска” и „социјалистичка” (1951: 159). Послератним писцима често замера „недовољну идејност” (1951: 180), или недостатак „борбености” (1951: 185). Избор Цуцићевих текстова из обе књиге направио је Драгољуб Јекнић и издао их под насловом *Огледи из књижевности за децу*, пропративши издање предговором и белешкама (Цуцић 1978).

<sup>109</sup> „Јер за дечју и омладинску књижевност важи исто оно мерило које и за сваку другу књижевност; борба за праву књижевност била је основни мотив који је стајао пред очима писцу ове књиге” (Цуцић 1951: 5).

<sup>110</sup> Текст је, у нешто дужој верзији, објављен у наставцима у часопису *Грађанска школа* (год. XIII, бр. 5, 1936–1937, стр. 154–165; бр. 6, стр. 203–211; бр. 7, стр. 246–250), а 1937. је прештампан као сепарат.

<sup>111</sup> Цитираћу из прве књиге (Цуцић 1951), осим ако се цитат односи на додатке и исправке извршене у другој књизи (Сусић 1974).

почетне кораке.<sup>112</sup> У сваком случају, према Цуцићу Змаја можемо сматрати првим правим српским дечјим писцем.

Стању у домаћој књижевности Цуцић контрастира прилике у Западној Европи, где књижевност за децу постоји од почетка 18. века. До нас ови одједи долазе кроз књижевне контакте и преводе. Тако Доситеј Обрадовић, између осталог, преводи Езопове *Басне* (1788) и Лесинга, Аврам Мразовић преводи *Поучителни магазин за децу* (1787), преводи се Дефоов *Робинзон* (1799) и Фенелонов *Телемак*, а „посрбе” са немачког, француског и руског се временом умножавају. Касније Ђорђе Натошевић покреће дечји часопис *Пријатељ српске младежи* (1866), а најзначајнији је свакако Змајев *Невен* (1880–1908), прави модеран дечји лист који је окупљао значајне сараднике. За нашу тему важна је Цуцићева напомена да је Матица српска, у години обележавања четврт века од Змајеве смрти, објавила и збирке за децу Војислава Илића и Милете Јакшића, и да је то „први пут да се ова два песника издају и као дечји писци” (Цуцић 1951: 12).

Иако истиче врлине добре књижевности за децу<sup>113</sup> – а осим Змаја, код југословенских народа су највише домете, по њему, достигли Отон Жупанчич, Ивана Брлић Мажуранић, Мато Ловрак, Бранко Ћопић<sup>114</sup> – Цуцић на изванредан начин оспорава њен засебан идентитет:

Строго узевши, и не постоји нека „засебна” дечја књижевност. Књижевност је или књижевност или није књижевност. Дечја књижевност, дакле, мора бити саставни део праве, уметничке књижевности [...] Позната је ствар да су сви велики књижевници уједно и добри дечји писци. Толстој, Шекспир, Дикенс, Сјенкјевич већ су раније приређивани за децу [...] Све што одликује „праву” књижевност, мора, дакако, одликовати и „дечју” књижевност (1951: 15–16).

Цуцић тврди да у дечјој књижевности постоји само једно, уметничко мерило и цитира Јашу Продановића, који је у тексту „Дечја књижевност” из 1927. писао:

Ако у једном спису нема ни стилске лепоте, ни праве поезије, ни истинске мудрости, ни добро погођене уметничке истине, ни чаробне примамљивости

---

<sup>112</sup> На другом месту Цуцић каже да се књижевност за децу код нас „окаменила”, да „углавном вегетира у старим водама”, а да против „многбројних фамозних ’чика’ и ’стрина” треба повести „прави ’крсташки’ раг” (Цуцић 1951: 89). У то име, позива државу да донесе закон који би сузбио свако штетно писање! (Цуцић 1951: 90).

<sup>113</sup> То су: познавање дечје душе, животност и ведрина, обухватање дечјег доживљаја живота, импресија истински доживљеног и слично.

<sup>114</sup> У веме писања Цуцићевих текстова из прве књиге Бранко Ћопић још није био написао своја најпознатија дела. Тек у другој књизи помиње се роман *Орлови рано лете* (1958). У послератним текстовима Цуцић међу успешне писце за децу убраја Десанку Максимовић, Гвида Тартаљу, Миру Алечковић, Воју Царића и Арсена Диклића.

бајака, ни снажно изражених патриотских, моралних и социјалних осећања, тај спис не може бити погодан за омладину (Продановић, према Цуцић 1951: 16)

Неквалитетна књижевност за децу, која се упркос оваквим захтевима распространила, деци само наноси штету. Пуна моралисања и застрашивања, деци није била привлачна, па је нису ни прихватила. „Морал” какав је пропагирала био је удворички, „лакејски морал”, опречан моралу народне поезије. Књижевност каква је деци данас неопходна, сматра Цуцић, комплементарна је школској настави и оплемењује је. Она мора потицати од најбољих писаца. Цуцић у послератном, турбулентном времену<sup>115</sup> истиче потребу за „здравом омладинском дечјом књигом”, која ће развијати „племените особине и виша осећања” (Цуцић 1951: 20). У ту сврху, он поздравља омладини прилагођену обраду *Горског вијенца* и позива на сличну обраду дела Гундулића, Мажуранића, Марка Миљанова и других. Позивајући се на сличне обраде „велике” књижевности код других народа<sup>116</sup>, закључује да „у нашој књижевности такође има велики број дела која би се одлично могла приредити за децу” (1951: 20). У неким верзијама текста упућује на предлог Павла Поповића да се и *Успомене* Милована Видаковића прераде за децу (Цуцић 1937: 11; Сусић 1974: 14).

Видимо, дакле, да се међу најпожељнија дела за децу убрајају прераде које се терминологијом прекограничне (*crossover*) књижевности означавају као *adult-to-child*, односно прераде остварене у смеру одрасли–деца. Цуцић ова прекогранична дела вреднује много више од конфекцијске наменске продукције за децу, каква се у време писања његовог текста виђала на страницама часописа и књига за децу.<sup>117</sup> Хвалећи збирку приповедака за децу Јелене Билбије, издату у „Златној књизи”, Цуцић прави разлику која ће бити актуелна много пута током овог истраживања: то су више приповетке *о* деци него *за* децу (Цуцић 1951: 27). Као „интересантну” појаву међу писцима за децу истиче и писање надреалиста, пре свих Александра Вуча и Душана Матића.<sup>118</sup> Најзад, позивајући се још једном на Јашу Продановића, Цуцић као лектуру

---

<sup>115</sup> Реч је о времену после Првог светског рата, односно о међуратном периоду.

<sup>116</sup> Наводи примере прераде немачких прича и прича класичне старине Густава Шваба, као и прераду Шекспира Чарлса Ламба (Лема, прим. М. К) (Цуцић 1951: 20).

<sup>117</sup> Оштру критику Цуцић упућује Брани Цветковићу и његовом површном и шаблонском хумору, као и „чика Андри” Франичевићу, Змајевом следбенику, који устрајава на погрешном уверењу да деци треба писати „дечјим језиком”, у ком пак деца прозиру лаж и извештаченост. И у послератном периоду наставља се тренд површног и наивног писања за децу, па Цуцић доноси кратку анализу штампе за децу, која се стихијски уређује, доноси текстове који не занимају савремено дете, ниског су квалитета, нападно су дидактични итд. (Сусић 1974: 40–42).

<sup>118</sup> Ипак, Цуцић не увиђа новину овог дела, будући да каже како оно „претставља један компромис, и по свему није далеко од обичног дечјег писања”, да је његова оригиналност само формалне

за децу наводи и епске народне песме, репрезентативан пример књижевности за све узрасте.

Након панорамског текста о дечјој књижевности, Цуцић у низу текстова обрађује поједине писце и дела. То често нису искључиво писци за децу, а неки од њих то на први поглед уопште нису. Тако су тексту о Доситеју (1938) каже да се о њему, ако се сагледа са свих страна, може говорити и као о дечјем писцу, не само због пионирских превода већ и због *Живота и прикљученија*. Тада објављеном издању „Златне књиге” додат је и избор басни, без наравоученија, која и нису писана за омладину.<sup>119</sup> У опусу Бранислава Нушића деци је намењен само мали део. Пре свега, то је роман *Хајдуци*, чији хумор привлачи и младе и одрасле читаоце. Цуцић *Хајдуцима* налази одређене мањкавости, па тако предлаже скраћивање<sup>120</sup> и поновно илустровање како би роман био приступачнији деци. Оваква адаптација би, у ствари, од романа са прекограничним потенцијалом направила роман намењен искључиво деци.

Чак и за Змаја Цуцић каже како се није спремао да постане дечји писац. Он је, просто, приступио дечјој публици другачије него остали писци за децу – није им доцирао нити их застрашивао, хтео је „да их разведри, позабави, па и мало подучи” (Цуцић 1951: 40). Одбацивао је извештаченост и неприродност, није фаворизовао идеални тип савршено прилагођеног детета које се додворује одраслима, а његова поука није наметљива као код многих других писаца тог доба. Деца у његовом стваралаштву су животна и често пуна мана, али та реалистичност је наишла на добар пријем код деце читалаца, „будући да су деца врло критична” (Цуцић 1951: 47). Деци се обраћају и надреалисти, а у предговору *Подвизима дружине „Пет петлића”* Душан Матић се осврће на анахронизам тадашње књижевности за децу и позива на „разбуцавање” постојећег реда.

„Сви велики писци давали су редовно свој трибут и деци”, констатује Цуцић. Међу страним писцима помиње Чапека и његове модерне бајке.<sup>121</sup> За историјски роман *Јаша Далматин* Иване Брлић Мажуранић каже да ће „подједнако занимати и одрасле и

---

природе и да дело не одступа од уобичајеног начина писања (Цуцић 1937: 20, 21). О Цуцићевој кратковидост по овом питању. в. Јекнић у: Сусић 1974: 13.

<sup>119</sup> „Басне су првобитно писане за одрасле. По нашем мишљењу, басне и нису за децу” (Цуцић 1951: 35).

<sup>120</sup> „Књига је много развучена. Има уметака који немају органске везе са делом, и који више сметају него што користе. Требало би брисати уметак о хајдуцима, као и приче појединих дечака. Онда би књига, истина, била знатно мања, али и много боља” (Цуцић 1951: 53).

<sup>121</sup> Цуцић има амбивалентан став према бајкама и негативно оцењује традиционалне бајке које „имају за циљ да удаље децу од стварности и да им у душу унесу пометњу и немир” (1951: 61). Овакви ставови, код њега изнети 1939, добиће наставак у облику послератне расправе о бајци (о послератним, али и предратним спорењима око примерености бајки дечјем узрасту в. Vuković 1996: 171–176).

омладину” (Цуцић 1951: 75). Уопште, овакво заједничко интересовање различите публике често помиње кад хвали неко дело.<sup>122</sup> Указује и на рецепцијске разлике међу млађим и старијим читаоцима, као кад за један роман каже да ће корист наравоученија, закључак романа, осетити тек одрасли, којима је он и упућен (Цуцић 1951: 107). У приказу преведене књиге *Приче старог ловца* руског писца Дмитрија Мамин-Сибирјака пише:

Да ли је то заиста само књига за децу? Има књига где је врло тешко да се повуче граница шта је за децу, а шта за одрасле. А има, с друге стране, врло много, првенствено добрих дела, која су општа; њих с уживањем читају сви (Сусић 1974: 54).

Нека дела за децу, какав је роман *Индијанци и гусари* Тонета Селишкара, привлачна су одраслима зато што у њима буде носталгију за детињством. С друге стране, приказујући један холандски роман за девојчице, Цуцић указује на потребу да се и код нас уведе узрасно (и полно?) диференцирање.<sup>123</sup> Али пледирајући за *ограничавање*, Цуцић истовремено границе и брише, тврдећи да је књига, будући за девојчице, и „сасвим природно, за родитеље” (Сусић 1974: 56), а потом тврди да књига није само ни за девојчице већ је штиво које помаже бољем међугенерацјском разумевању. Књига, по њему, прелази уске националне оквире, а очито је да прелази и узрасне, па се потреба за увођењем узрасних категорија показује као контрадикторна.

На примеру прозе Милице Јанковић, писане из позиције меланхоличног одраслог – склоног, додуше, дидактици – Цуцић показује разлику писања о деци и за децу, а то чини и у случају Десанке Максимовић.<sup>124</sup> Још важнија је констатација да Десанка Максимовић једнако успешно пише и за децу и за одрасле, што Цуцића наводи на следеће размишљање:

Мало је код нас књижевника који у подједнакој мери пишу и за одрасле и за децу. То је делимично и због тога што се дечја књижевност још увек третира као

---

<sup>122</sup> У приказу преведеног романа *Јанко, дечак из Мексика* Рут Ревалд, Цуцић примећује да ће ова књига бити „подједнако драга и младима и старима” и додаје: „Ако је књига уистини добра, не постоји разлика: могу сви да је читају, сви да се њоме одушевљавају” (Цуцић 1951: 101). *Златни кључић* Алексеја Толстоја је за децу „занимљиво и здраво штиво”, а одрасли у њему могу наћи „пуно подстицаја за размишљање” (Цуцић 1951: 164). Ловрак, ког изузетно хвали, задобија и младе и старе читаоце (Сусић 1974: 72). Нека дела препоручује одраслима – учитељима и наставницима, или родитељима (Сусић 1974: 50, 56, 74).

<sup>123</sup> „У многим западним земљама, па и у Холандији, постоје посебне књиге за сваки дечји узраст и род. Код нас још нема тог диференцирања, бар не тако јасно наглашеног и израженог. Иако се ту не могу повући неке дефинитивне границе нити је то потребно, ипак би требало да и код нас постоји извесно јаче диференцирање” (Сусић 1974: 55).

<sup>124</sup> Поред десет књига за децу у тренутку писања Цуцићевог текста (1955), Десанка Максимовић је, по њему, написала и једну књигу о деци, *Врт детињства* („иако и она, у крајњој линији, улази у овај циклус”, Сусић 1974: 77).

књижевност ниже врсте. Такво старо, накарадно схватање, повлачи за собом и друге недаће. Зар треба још увек да се доказује да није примарно коме је дело намењено, већ да ли је оно уметничко. Према томе, очекивало би се да су ствари јасне и прејасне, па, ипак, није тако. Најбољи доказ за ово је чињеница да књижевници, даровити, избегавају да пишу за децу и омладину. И тако се још увек налазимо у неком зачараном кругу, који више не би смео да буде зачаран већ природан. Онда би ствари изгледале сасвим друкчије. Ми данас морамо да се задовољавамо само квантитетом, јер је квалитетних дела заиста мало. Врло мало (Сусић 1974: 78–79).

Надаље, Цуцић је врло савремен у увиду да је схватање детињства подложно историјским променама.<sup>125</sup> Такође, на више примера показује да се укус дечје публике мења и да деца не прихватају оно што сматрају застарелим и неадекватним.<sup>126</sup> У приказима књига за децу Цуцић не заборавља паратекстуалну компоненту и редовно оцењује квалитет и адекватност илустрација и техничке опреме.<sup>127</sup> Свест о паратексту је значајна, будући да се понекад само по њему може закључити којој публици је текст намењен.

На примеру једног неуспелог издавачког подухвата Цуцић објашњава каква дела нису за децу: превод романа *Браво* Џејмса Фенимора Купера, заправо превод *прераде* романа који није писан за децу, нема у себи ничег што би децу могло занимати. Деца нису дорасла томе да схвате венецијанске интриге, не занимају их ни љубавне пикантерије, а прерада је невешта, толико да се и одрасли читалац у њој тешко сналази. Слично, за аутобиографске приповетке Глише Бабовића каже да немају дражи за младог читаоца: збирка је монотона, без правог дочаравања духа времена, проткана фолклорним елементима и поуком, и по Цуцићу може интересовати евентуално одрасле, пишчеве савременике (Сусић 1974: 87). Има још примера неуспешног писања за децу. Очито, реч је о делима слабијег квалитета, која су, евентуално, прихватљива

---

<sup>125</sup> „И површан посматрач може уочити да има разлике између деце, које раздвајају већи размаци времена. Конкретно, од Змаја на овамо, дете није могло остати исто. И оно је, зависно о друштвеним условима, у своме развоју претрпело извесну еволуцију” (Цуцић 1951: 42). „Многи издавачи, као и многи дечји писци, нису још начисто каква треба да је дечја књижевност данашњице. Они још увек мисле да су детиње душевне потребе и круг њиховог интересовања исти као у деце пре пола века” (Цуцић 1951: 101–102). Овој свести о променљивости концепције детета и детињства треба додати и идеолошку компоненту код Цуцића: деца социјализма по њему траже другачије садржаје у односу на предратну децу. Тако он 1949. констатује да је превод романа о Јану Бибијану бугарског писца Елина Пелина (идеолошки) закаснио десетак година, „јер наши пионири су већ доста поодмакли” (Цуцић 1951: 193). О овоме в. и: Љуштановић 2008.

<sup>126</sup> Осим наметљиве дидактичности и спуштања писаца на дечји ниво (на енглеском језику користи се израз *writing down*), што су неприхватљиве појаве у било ком времену, Цуцић олако одбацује и добар део фолклора као застарео.

<sup>127</sup> „Као што текст мора психолошки одговарати дечјем добу и узрасту, тако исто и цртеж и илустрација. Колико пута илустратори иду у раскорак са писцем!” (Цуцић 1951: 110). „[...] илустратор треба да је пишчев сарадник. Они треба да се допуњују” (Цуцић 1951: 139).



само одраслима – мада су их можда аутори наменили (и) млађој публици. Тиме се Цуцић придружује ауторима који сматрају да дела за децу морају да задовоље строже критеријуме од дела за одрасле. Приказ књиге *Четири дјечака* Славка Мићановића насловио је „Роман за родитеље” – по њему ово дело није погодно за децу јер она не разумеју пишчеву иронију према исприповеданим догађајима. Слично, по Цуцићу би било боље да је Чедо Вуковић роман *Тим „Лавље срце”* написао за одрасле, будући да дело поседује елементе сатире, за коју је потребна зрелост.

### II.1.3.2. Тематски зборници

Свест о потреби да се утврди идентитет књижевности за децу у другој половини двадесетог века је резултирала бројним научним скуповима широм света, чији су закључци остали забележени у зборницима и тематима часописа. Тако је било и у тадашњој Југославији. У оквиру Других Змајевих дечјих игара, 7. јуна 1959. у Сремској Каменици одржано је прво Саветовање о књижевности за децу,<sup>128</sup> а са тог скупа је на основу стенографских белешки исте године издата публикација *Саветовање о литератури за децу*. Уводни реферат, под насловом „Дете и књига”, поднео је Душан Радовић. Ово излагање, иако има форму и стил лирског есеја, визуелно подељено на кратка поглавља од по неколико реченица, често налик на сентенце, садржи важне тврдње које су и данас подстицај за коментаре и теоријска разматрања. На самом почетку је често цитирана тврдња како су децу измислили „пречани”, међу којима је предњачио Змај.<sup>129</sup> Ова духовита реченица увод је у кратко Радовићево излагање о антропологији детињства<sup>130</sup>, кроз „мало непрецизне социологије” (*Savetovanje o literaturi za decu* 1959: 6). Исто тако лирски и „непрецизно” оцртан је историјат књиге за децу, њен статус повлашћене играчке која је устукнула пред визуелним медијима. За тему прекограничне књижевности важно је неколико Радовићевих тврдњи, изречених, као и остало, песничким језиком, које се могу формулисати на следећи начин:

---

<sup>128</sup> У публикацији која доноси текстове са овог скупа стоји да су га организовали Приређивачки одбор за Змајеве дечје игре у сарадњи са Комисијом за дечју штампу и литературу Савета друштава за старање о деци и омладини Југославије и Савезом друштава за старање о деци НР Србије (*Savetovanje o literaturi za decu* 1959: 3).

<sup>129</sup> „Дете, децу – њих су измислили пречани, а највећи од свих пречана Змај Јова узео их је на руке, показао целом свету и прогласио највећом вредношћу и радошћу живота” (*Savetovanje o literaturi za decu* 1959: 5).

<sup>130</sup> О овоме в. текст Јована Љуштановића „Песничка антропологија Душана Радовића” (Љуштановић 2012: 105–112). Љуштановић, између осталог, проналази сличности између Радовићевих ставова о детињству и ставова Филипа Аријеса, чија је књига *Векови детињства*, издата 1960, код нас преведена 1989. и значајно је утицала на ставове наших теоретичара.

– Књиге за децу су најчитаније од свих, јер њих осим деце читају и одрасли, као родитељи и васпитачи.

– У дечјим књигама налази се у једноставном облику оно што је важно и одраслима.<sup>131</sup>

– Писци који данас пишу за децу у романтичарском и сентименталном маниру не успевају да задовоље естетске потребе савременог детета и анахрони су.<sup>132</sup>

– Савремени дечји писац мора бити растерећен и тог сентиментализма, а и бројних „задатака” који се често постављају дечјој књижевности; насупротив представи малог, слабог, сентименталног и послушног детета савремени дечји писац треба да постави радознало, племенито и паметно дете.

– Код нас, као и у свету, дечјом књижевношћу се углавном баве професионални педагози; будући да су они стварали литературу којој је примарни циљ васпитање, јасно је да је уметнички елемент у тој литератури споредан.

– Насупрот педагозима, јавили су се писци који „нису васпитачи и немају деце”, дошли су „нови људи да причају о новим стварима” и почели да пишу књиге које су промениле владајућу парадигму.<sup>133</sup>

– Ова нова књижевност за децу захтева равноправан однос са књижевношћу за одрасле; мора бити попуњена празнина у озбиљној критичкој рецепцији књижевности за децу; у дефинисању и разумевању деце и детињства морају учествовати педагози и

---

<sup>131</sup> „У дечјим књигама, и у уметности намењеној деци, остављене су све лепе и једноставне мисли, намере и поруке одраслих. Та уметност је ризница најскупоценијих вредности у најнаивнијим облицима” (Savetovanje o literaturi za decu 1959: 7).

<sup>132</sup> „Уз много добрих књига, које су настале у романтизму и које и наша деца са задовољством читају, остати данас на сентиментализму и романтици – нема заиста никаквог оправдања” (Savetovanje o literaturi za decu 1959: 11).

<sup>133</sup> „Писали су слободоумне и демократске књиге за децу, лепе и племените, али у којима није увек било јасно шта је добро а шта зло, и у којима консеквенце нису ишле по вулгаризованим педагошким шемама” (Savetovanje o literaturi za decu 1959: 12). Касније ће Радовић написати: „И поезија за децу је морала да порасте” (Радовић 1984: VI), много пре Марије Николајеве, која 1996. својој књизи даје наслов *Children's Literature Comes of Age*. У предговору својој *Антологији српске поезије за децу* Радовић пише и следеће: „Поезија за децу је постала паметнија и средства те памети су иронија, пародија, сарказам, цинизам. То су нови, веома важни атрибути те поезије [...] Са новим литерарним искуством дечја поезија је постала занимљива и за одрасле. Постала је права народна поезија коју читају и млади и стари” (Радовић 1984: VI– VII). И даље: „Добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца. Она мора садржати обрт или значење које може обрадовати и већег читаоца него што је дете. Она мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено” (Радовић 1984: VIII– IX). Радовић напомиње и да је у *Антологију* унео само песме писане за децу, не и оне које „деца могу разумети и завољети а да нису намењене деци”, што оставља неком другом антологичару (Радовић 1984: XIV). Будући да је могућност двоструке рецепције услов да песма буде добра, видимо да његова антологија „покрива” правац *child-to-adult*, док је супротан, *adult-to-child*, посао за потенцијалног будућег антологичара.

дечји психолози, и они са свог аспекта треба да проучавају књижевност за децу, као и масовне медије које користе деца.

– Иако је захтев за равноправношћу „мале” и „велике” књижевности одавно присутан, Радовић, уз значајну дозу ироније, сматра да је он нереалан. Признати писци и критичари књижевности за одрасле не пишу за децу,<sup>134</sup> а вероватно никад ни неће. Пре је могуће обрнуто, да ће дечји писци почети да пишу за одрасле.<sup>135</sup>

– Одлучно се треба супротставити писању за децу које задовољава само ниске критеријуме „лаког” писања.<sup>136</sup> Дечји писци морају да пишу на једнако високом уметничком нивоу као да пишу за одрасле, а садржај те књижевности мора бити једнако квалитетан као и садржај књижевности за одрасле.<sup>137</sup>

Као репрезентативан пример иновативног младог писца за децу Радовић наводи Драгана Лукића, који је традиционални репертоар поезије за децу заменио новим, урбаним садржајима. Иако Лукића не можемо назвати прекограничним писцем у ужем смислу речи, значајно је Радовићево запажање о *менталитету* правог песника за децу, које утире пут теорији наивне песме/приче, о чему ће бити речи касније: „Ни мудрост, ни искуство, ни таленат, ништа не надокнађује једноставност, ведрину и наивност правог дечјег песника” (*Savetovanje o literaturi za decu* 1959: 7).

Потоња Саветовања Змајевих дечјих игара наставила су са тематизовањем питања и проблема везаних за књижевност за децу. Од тих текстова настало је неколико тематских зборника. Дискусије и излагања на саветовањима Змајевих дечјих игара, као и други текстови објављени на страницама часописа *Детињство*, сведоче о напорима да проучавање књижевности за децу стекне статус озбиљне научне дисциплине. Неке од најзначајнијих текстова из периода који обухвата три деценије – од почетка шездесетих до почетка деведесетих година 20. века – сакупио је Јован Љуштановић и тематски их распоредио у књизи под насловом *Принцеза лута замком. Теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дечјих игара* (Љуштановић 2009б). Будући да је тема овог истраживања прекогранична књижевност, а да је Јован

---

<sup>134</sup> Од писаца Радовић помиње Добрицу Ћосића и Оскара Давича, а од критичара Елија Финција, Бору Глишића и Велибора Глигорића (*Savetovanje o literaturi za decu* 1959: 15).

<sup>135</sup> Овде је дотакнут проблем прекограничног писања (*cross-writing*), који данашњи проучаваоци деле на неколико сегмената, а основна су два смера: *adult-to child* и *child-to-adult*. У време кад је Радовић писао текст „Дете и књига”, чини се, тешко је био замислив *crossover* обрт какав се десио на прелазу миленијума.

<sup>136</sup> „Ми се морамо свим силама борити против таквих писаца, који имају само толико писмености и памети да се једино деци могу обраћати. Такви дечји писци нису добри писци, нису писци уопште” (*Savetovanje o literaturi za decu* 1959: 16).

<sup>137</sup> Цитат који ово поткрепљује наведен је као мото на почетку ове дисертације (*Savetovanje o literaturi za decu* 1959: 16).

Љуштановић у свој избор унео текстове који су репрезентативни по другим критеријумима, разматрају текстове из оригиналних зборника, јер се тематизовање књижевности која прелази узрасне границе не налази увек у текстовима најширег теоријског захвата.

Од излагања изговорених на трибинама Змајевих дечјих игара 1967. и 1968. издат је 1969. зборник текстова *Трагом дечје песме*. Текстови су се бавили модерним књижевним изразом и његовом присутношћу у књижевности за децу и младе, а питање преплитања књижевности за децу и књижевности за одрасле често се наметало у излагањима. У тексту о детету као културном симболу Мирјана Стефановић је приметила занимљиву подударност између сатиричара и писаца за децу, а као заједнички именоватељ ове две делатности препознала је антагонистички и рушилачки импулс.<sup>138</sup> Мирјана Стефановић брисање граница између културе деце и одраслих доводи у везу и са развојем модерне технологије:

Цео тај процес рушења граница између света одраслих и деце – бежања, терања, одвођења и завођења деце у свет одраслих и одраслих у свет деце траје заправо већ близу два столећа у светској култури (уочљиво паралелан са развојем модерне технологије), а код нас се у последњих петнаестак година, управо од момента у којем постајемо индустријски, урбано па и уметнички ажурни у праћењу развијеног света, изузетно интензифицира (*Трагом дечје песме* 1969: 12).

Владимир Миларић у тексту „Глас носталгије у дечјој песми” говори о песницима који поезију за децу схватају као своју аутентичну вокацију:

И Душан Радовић, и Григор Витез, и Стеван Раичковић, и Милован Данојлић и Брана Црнчевић пишу поезију која је дечја по томе што *дечје у човеку* узима као једини смислени песнички мотив. Реч је о томе да то више није поезија намењена деци, већ поезија која само узгред, по чистоћи и једноставности своје структуре, може да буде у дослуху са претпостављеном песничком пријемљивошћу детета; она је, међутим, у првом реду *невини глас* (*Трагом дечје песме* 1969: 22, курзив ауторов).

---

<sup>138</sup> Мирјана Стефановић констатује да многи сарадници *Јежа*, укључујући и њу саму, пишу и за децу. У њеном случају, радило се о истом тексту, који је првобитно био намењен деци а касније је објављен на страницама сатиричног часописа. „У природи је сатиричара да руши, разара, да се поставља антагонистички. Тај у суштини деструктивни ишчашитељски разглобљавајући став према свету (одраслих) који није савршен, сатиричари са успехом преносе у текстове намењене деци. Није случајно да је и Змај имао сатиричне и политичке песме, у своје време популарне и ефикасне” (*Трагом дечје песме* 1969: 11). Додајмо податак и да је Мирослав Егерић у своју *Антологију савремене српске сатири* (Задужбина „Петар Кочић” Бања Лука – Београд и ИТП „Змај” Нови Сад – Бања Лука, 2001) уврстио и текстове Душана Радовића, од којих су неки („Мајмун”, „Мали прст”, „Мачка и миш”) одувек реципирани као текстови за децу.

Ова тврдња је у сагласности са теоријом наивне песме Милована Данојлића, која ће бити тематизована посебно. Миларић јој додаје још једну функцију: носталгија о којој је реч није неделатно ламентирање за прошлим, већ враћање исконској емоцији, што чини и начин супротстављања „језику догме или језику у служби догме” (*Tragom dečje pesme* 1969: 23).

Слободан Ж. Марковић заговара тезу о јединству савремене књижевности, било да је она писана за одрасле, било за децу, и истиче чинилац рецепције:

Дела за децу имају у суштини истоветан стваралачки чин са осталим књижевним делима. Дело настаје као уметникова потреба да ствара, да искаже своје унутрашње напоне. Тек структура створеног дела опредељује га неком од књижевних видова. На то опредељивање делују многи објективни и субјективни фактори који су условили ствараоца, дело и његов пријем. Живот уметничког остварења и проактивно прихватање од публике ипак је најсупериорнији судија. Колико је само дела која у тренуцима настанка нису сматрала делима за децу ни њихови аутори, а данас су она класична лектира за младеж (*Tragom dečje pesme* 1969: 51).

Иако књижевност за децу има своје специфичности, у њеној суштини се налази једноставност у изразу и садржају која постоји и у књижевности уопште. У периодима у којима је превише истицан утилитарни и дидактички карактер књижевности за децу она се одвајала од „озбиљне” књижевности, али ове тенденције треба посматрати као деформацију, не као суштину. Савремена струјања у књижевности имају своје одјеке и у књижевности за децу, а игривост, растакање митова и поигравање језиком заједнички су обема сферама. Марковић закључује да

појам књижевности за децу подразумева дела која су по својој унутрашњој структури блиска младим читаоцима, Међутим, по својим основним особинама [...], по тематици, изразу и уметничком домету, ова дела се не издвајају из модерних, савремених токова књижевности и уметности (*Tragom dečje pesme* 1969: 57).

У зборнику *Дечја књижевност – шта је то?* (Јанјушевић 1970) Маријан Крамбергер, полазећи од „позитивне онтологије детињства”, тврди да књижевност за децу

[...] није категорично затворен свет, широким пукотинама одвојен од остале литературе, него низ градуалних прелаза из почетне посебне у коначну универзалну форму белетристике (Крамбергер, у: Јанјушевић 1970: 17).

Инфантилизам, као један од императива авангардне (одрасле) уметности, показује да немамо право да књижевност за децу посматрамо као изолован и парцијалан феномен:

Њена истинска дефиниција гласи да је дечја литература како генетички тако и функционално неодвојив саставни део свеопштег отпора који доиста често

прелази преко својих ивица и који је због тога „дечји”, али у свом здравом језгру вероватно оправданог отпора традиционалној европској, сувише једнострано и често готово карикатурно мрко-озбиљној „одраслој” цивилизацији (Крамбергер, у: Јанјушевић 1970: 20–21).

Далибор Цвитан, одговарајући на дилему да ли је књижевност за децу „заправо књижевност за одрасле само смањена за извјестан број компонената и структура, или је она тоталитет с цијелим бројем али потпуно дручачије распоређених компонената и структура” (Цвитан, у: Јанјушевић 1970: 22), бира другу опцију. По њему постоје чисто дечја књижевна дела, која не настоје да уведу децу у свет одраслих, и она мешовитог карактера, у којима има елемената књижевности за одрасле и која представљају „предсобље” књижевности за одрасле, у коју управо уводе децу. У Цвитановом тексту постоји још једна значајна тврдња, а то је да истински дечји писци „пишу за дјецу, јер не знају писати за друге будући да и они сами нису ништа друго него дјеца” (Цвитан, у: Јанјушевић 1970: 24). Ово никако не значи да су то писци другог реда – напротив, Цвитан, као и многи други теоретичари, одбацује управо писце који су се у једном тренутку живота одлучили да се спусте до књижевности за децу, као да јој тиме чине неку велику услугу. Он одаје признање писцима који проналазе свој истински позив у нечему што бисмо могли назвати диференцијалним осећањем дечјег, а што Цвитан препознаје као „дечју душу”.

Слободан Ж. Марковић истиче да су деци приступачна литерарна дела која се изравају сликом, сценом, музиком и ритмом, а њихов садржај, који може исказивати сложене мисли и емоције, није оптерећен филозофским промишљањима суштине потојања човека и света.

Књижевно дело за децу могу са уживањем да читају и деца и одрасли, док дела за одрасле деца не могу да схвате [...] Деца не могу да се уздигну на ниво одраслих, иако нормално ка томе теже, иако ће то постати, али зато одрасли могу „подетињити”, удубити се у психу детета и сродити се са дечјим животом, јер су били деца и детињство носе у суштини свога бића, као основни слој од кога су почели сазнавати свет (Марковић, у: Јанјушевић 1970: 48).

Сличну аргументацију износи и Франц Форстерич кад говори о разлици у социјалном искуству код деце и одраслих. Он тврди да се

[...] дечја литература не разликује од „одрасле” толико због својих *мотива и начина њиховог уметничког уобличавања* колико због *обима и интензитета социјалног искуства* с којим литература за децу мора рачунати (Форстерич, у: Јанјушевић 1970: 54, курсив ауторов).

За децу се може писати о било чему, уколико је то што се пише усклађено са хоризонтом дететовог социјалног искуства. При томе није реч о пукој редукацији, већ о стваралачкој трансформацији социјалног искуства одраслог уметника у социјално искуство дечјег реципијента. Квалитети добре књижевности за децу су:

[...] духовитост, искричавост, подсмешљивост, хумор, парадоксалност, поједностављена метафоричност [...] неусиљена осећајност, једноставност, иронија, изражајна чистота, маштовитост (Форстерич, у: Јанђушевић 1970: 55),

а то су особине којих не би требало да буде лишена ни књижевност за одрасле. У тексту „Песма која не зна за пораз” Владимир Миларић полази од Данојлићеве расправе о дечјој песми – о којој ће у овом раду бити речи посебно – али с њом ступа и у полемику, што наговештава већ сам наслов.<sup>139</sup> Теме преласка узрасних граница Миларић се дотиче кад разматра разлоге због којих су поједини „озбиљни” песници зашли у сферу књижевности за децу. Ни Александар Вучо, надреалиста, ни Бранко Ћопић, нису се окренули дечјој књижевности како би се искупили за пораз у „вишим” сферама поезије, већ је то била природна последица њихових поетичких тежњи. У Вучовом случају то је надреалистички пут у немогуће, у Ћопићевом случају пут народне речи и хумора, а „оба настојања природно воде и у свет магије и детињства” (Миларић, у: Јанђушевић 1970: 39). Не може се говорити о „поразу” ни у случајевима Мирјане Стефановић, Десанке Максимовић, Душана Радовића, Драгана Лукића, Љубивоја Ршумовића, Бранислава Црнчевића, јер је код свих њих стваралаштво за децу део њиховог аутентичног песничког гласа.

Дечја песма Стевана Раичковића настала је као очишћење његове озбиљне песме од јаке меланхолије у истим мотивским пејзажима. Љубавне дечје песме Мирослава Антића једнако су дечје као и његове љубавне песме које се не зову дечје. Померања визуре код њега тичу се једино маха спонтаности у говору (Миларић, у: Јанђушевић 1970: 39–40).

Најзад, Миларић тврди како

[...] накнадно есејистичко самоиспитивање Милована Данојлића противуречи његовој песми која се свакад храни из магичних пејзажа детињства и у дечју песму не долази нимало неприродно (Миларић, у: Јанђушевић 1970: 39).

---

<sup>139</sup> Иако се у основи слаже с Данојлићем, Миларић заговара „позитивну онтологију детињства” и истиче вредности „поезије срца”, те не признаје било какав потчињени статус књижевности за децу (в. Љуштановић 2009б: 13). Кад Данојлић говори о „неуспелој” песми, он том одређењу не даје вредносно значење, али по Миларићу је немогуће потпуно искључити вредносни контекст.

Тема трибина Змајевих дечјих игара 1970.<sup>140</sup> била је критика књижевности за децу, а од прилога је 1972. издат зборник *Критика књижевности за децу* (Milarić 1972). У текстовима који су усмерени на ову посебну тему може се издвојити неколико запажања која се односе на релативност старосних граница у књижевности. Радојица Таутовић у тексту „По мери савремености пише“:

Свако књижевно дело за децу, ако је од вредности, безусловно се и без икакве разлике може убројати у ту такозвану озбиљну и праву литературу. Али, такав став не може се обрнути, наиме не може се сматрати да свако озбиљно књижевно дело представља у исти мах и штиво за децу. Конкретно, ја не видим да би (на пример) Џојсовог *Улиса* могло читати било какво дете [...] Али, обрнатан је случај могућ, могућно је наиме да најрафинованији књижевни зналац са потпуним уживањем чита једно дело дечје литературе као што је *Алиса у земљи чуда*. Дакле, никако не сматрам да дечју литературу треба оградити од остале књижевности, али мислим да је у извесном смислу треба спецификовати [...] (Таутовић, у: Milarić 1972: 14).

Таутовић запажа и да се у области научне фантастике литература за децу на неразмрсив начин прожима са литературом за одрасле, а такав став је у савременом проучавању *crossover* књижевности општеприхваћен.

Јожа Скок разматра питање естетских вредности у књижевности за децу и закључује:

Јер за разлику од такозване велике књижевности у којој естетске вриједности и могу егзистирати неовисно од прихваћања читалаца, дјечја књижевност ипак захтијева подударност између естетске вриједности и могућности читалачке конзумације. Сумњиво је у њој свако оно дјело које одушевљава једино старије, као што је релативна вриједност само оног дјела у којему би уживала искључиво само дјеца. Дјечјој књижевности нису потребне никакве архивске, књижевноповијесне и ексклузивне естетске вриједности, већ оне уметничке вредноте какве њезини бројни конзументи, млади читаоци могу прихватити (Скок, у: Milarić 1972: 43).

Годину дана пре покретања часописа *Детињство*, 1974, као нека врста претече, објављена је публикација *Књижевност за децу* (Обреновић 1974), која садржи поезију, прозу и критику.<sup>141</sup> У кратком тексту „Између дечје и озбиљне песме“ Владимир Миларић скицира одлике поетике Мирослава Антића и, поводом његове *Шашаве књиге*, каже:

Он уводи у дечју песму (у ширем смислу) апстрактне тематске речи као што су живот, чекање, умор, бег, протест, животна битка, даљина, време, смрт, о којима медитира срцем на нивоу и у сагласности са претпостављеним читаоцем [...] У

---

<sup>140</sup> Разговори су вођени на јунским и децембарским сусретима 1970.

<sup>141</sup> Сви текстови из ове књиге су током 1973. објављени у листу *Стражилово*.



овој књизи Мирослав Антић је истражио могућности помицања дечје ка озбиљној песми (Миларић, у: Обреновић 1974: 1).

Поводом исте Антићеве збирке, Јован Дунђин пише да она „говори о детињству звуком и знаком наивне песме”, а садржаје који су понекад обојени тамнијим тоновима жели да „подели са свом децом и свим људима” (Дунђин, у: Обреновић 1974: 2). Драшко Ређеп приказује прву збирку песама за децу Пере Зупца, у којој има аутопоетичких прекограничних мотива: у песми која је објављена уз текст дете читалац одбија стереотипне дечје песме које потцењују децу и опредељује се за – Толстоја (Ређеп, у: Обреновић 1974: 6).

У темату *Детињства* из 1980. под називом *Дечја књижевност – појам и рецепција* (Рogaћник 1980), Јоже Погачник, који је у уредник темата, као један од кључних теоријских проблема књижевности за децу наводи и чињеницу да многа дела која су у националним књижевностима у време настанка имала велику културноисторијску улогу временом прелазе у сферу дечје књижевности (Рogaћник 1980: 14). Тарас Кермаунер, на питање да ли за децу треба писати као и за одрасле, даје сложен одговор: за децу треба писати једнако сензибилно као и за одрасле, истом лексиком, метафориком и метонимиком,<sup>142</sup> али за њих истовремено не треба писати *само* као за одрасле већ – „ићи у палеолит”, односно вратити се исконском. Испод Кермаунеровог песничког језика препознаје се говор о наивној свести, а њене особине се овде посматрају као предност коју књижевност за децу има над конвенционалном књижевношћу за одрасле.

Темат *Детињства* употпуњују и текстови страних аутора. Тако у тексту француског теоретичара Марка Соријана наилазимо на тврдњу да

[...] нема две књижевности, једне намењене детету, а друге намењене човеку, већ постоје само два израза једне исте културе, прилагођена узастопним способностима бића „у настанку” (Соријано, у: Рogaћник 1980: 37).

Курт Франц, кроз преглед савремених ставова немачке критичке литературе о дечјој лирици, дотиче се и проблема приближавања „песама за одрасле” деци. Иако деца нису у стању да досегну неке од значењских слојева сложене књижевне творевине

---

<sup>142</sup> „Чудно је што нас деца већ нису побљувала како их непрестано кљукамо марципанским лептирићима, чоколадним жиром, воштаним цветићима, и пуњеним мацама! Она умеју да воле исто као и ми, иако наравно сексуално нису сазрела. Из свог детињства се много боље сећам Илијаде, коју ми је читао отац, који је умео и да не буде традиционални васпитач, него рецимо Цицибана, иако сам ову збирку знао готово целу напамет. Моја, данас већ одрасла деца ми говоре да су за њих највећи доживљаји били они читалачки часови када им је мајка читала Зајца и Стрнишу; не Зајчеву поезију за децу, него ону за одрасле, сулуду, црну, ’нихилистичку’ – како су му својевремено пребацивали [...]” (Кермаунер, у: Рogaћник 1980: 27).

– а то често нису у стању ни многи одрасли читаоци – оправдано је упознати их са делима за одрасле „како би се деца припремила за продубљено разумевање слика и симбола” (Франц, у: Pogačnik 1980: 48). Притом, Франц је изричито против скраћивања и мењања текста оригинала.

Писци, критичари и теоретичари окупљени око Змајевих дечјих игара обележили су тридесетогодишњицу Саветовања о књижевности за децу организовањем разговора и потом издавањем зборника *Књига и дете данас*, коју је уредио Раде Обреновић (Obrenović 1990). Будући да је прво Саветовање било обележено текстом „Дете и књига” Душана Радовића, о коме је већ било речи, организатори су јубиларно саветовање посветили управо одјецима тог текста и сумирању резултата проучавања књижевности за децу до којих се дотада дошло. Неки од текстова дотакли су се и релативности старосних граница у књижевности за децу/одрасле и сродних тема. Милован Витезовић је међу највеће успехе Душана Радовића убројао то што је за књижевност за децу придобио значајан број добрих песника. „Најбољи песници за децу код нас су пре свега добри песници”, каже Витезовић и именује их: „Радовић, Раичковић, Данојлић, Црнчевић, Ерић, Ршумовић, Обреновић, Грозданов, Ного, Караџић...” (Витезовић, у: Obrenović 1990: 30). Већина ових песника писала је и за одрасле, и ту групу стваралаца Витезовић супротставља онима који су, због свог скромнијег дара, у књижевности за децу тражили уточиште, заобилазећи захтеве модерности. Ови потоњи су, по политичкој директиви, област књижевности за децу добијали на „управљање” као утешну награду за своје скромне способности. Изван ове идеолошко-педагошке сфере развијала се *критичка књижевност за децу*, која је настајала „тамо где се и не помишља да је то књижевност за децу, у причама критичких писаца са погледом у сопствено детињство” (Витезовић, у: Obrenović 1990: 31).

Витезовић као примере оваквог писања, које разбија илузију идиличног детињства, наводи прозна дела Драгослава Михаиловића, Живојина Павловића, Боре Ћосића, Милисаве Савића и Јована Радуловића. Очито је да Витезовић овде не прави разлику између књижевности за децу и књижевности о деци, јер писци које наводи никако не спадају међу оне чија дела су у било ком контексту довођена у везу са књижевношћу за децу. Витезовић, додуше, посебно наводи још једног писца, и овог пута јесте реч о аутору са *прекограничним* потенцијалом – реч је о Радету

Обреновићу.<sup>143</sup> Надаље, он се залаже за то да се савременој деци, сведоцима друштва у кризи, приближи сатира.

Јосип Палада у тексту „Дјечја књига или књига за дијете (оца човјековог)” изриче две важне тврдње:

Ако књига за дјецу жели да постане и остане важан чинилац у стварању *homo sapiens* наших дана, онда она мора бити не спорадична него врхунски грађена и обликована творевина (Палада, у: Obrenović 1990: 39);

Књига за дјецу је књига за одрасла човјека, јер сви се увијек сјећамо дјетињства, и узбуђења, и доживљавања (Палада, у: Obrenović 1990: 40).

Књиге за децу су за њега попут велике посуде из које свако, било дете било одрасли, узима оно и онолико колико у одређеном тренутку може.

Јован Љуштановић у тексту „Књижевност за децу и мит” наводи *Малог принца* Сент Егзиперија и *Шампиона кроз прозор* Владимира Стојшина као врсту дела за децу која најлакше стају раме уз раме с књижевношћу за одрасле и додаје:

Можда за већи део књижевности за децу важи помињани Крочеов приговор<sup>144</sup>, али има и књижевних дела која носе ту мутну номинацију „за децу”, па ипак надмашују својом „визијом” највећи део остале књижевности (Љуштановић, у: Obrenović 1990: 55).

Мирко Марковић, пишући о савременом тренутку у књижевности за децу, прогнозира: „Ускоро можемо очекивати да књижевност за децу прати теме које раније ни адолесценти нису наслућивали” и додаје: „Добра литература мора занимати и одраслог и младог читаоца” (Марковић, у: Obrenović 1990: 58). Сунчана Шкрињарић кроз властити пример говори о користи рушења илузија у књижевности за децу. Роман *Улица предака* прво је објавила у часопису *Форум*, а тек касније, 1980, он је објављен у омладинској библиотеци, што доказује да се литература за младе и за одрасле додирују, а да границе међу њима постају све лабавије. Она додаје:

[...] све што је заиста добро за дјецу, увијек је добро и за одрасле, док оно што је вриједно за одрасле, не може бити (увијек) приступачно дјецу (Шкрињарић, у: Obrenović 1990: 58).

---

<sup>143</sup> О Обреновићу као прекограничном писцу в. Карановић 2020.

<sup>144</sup> Љуштановић раније у тексту помиње Крочеов став по коме позивање на дечју публику уноси у уметников посао нешто „несавршено и сувишно” (Љуштановић, у: Obrenović 1990: 49–50).

Зорица Турјачанин, позивајући се на француске теоретичаре Пола Азара и Изабел Јан<sup>145</sup>, поставља питање о томе да ли је књижевност дечја или *и* дечја и констатује:

Сада и сам појам дјечје литературе (литературе за дјецу) добија нове референције. Под литературом за најмлађе почињу се сматрати сва она остварења која малишани прихвате као своја, без обзира коме су она, у вријеме свог настанка и по жељи свог аутора, била намијењена. Под притиском дјечјег читалачког интересовања почиње да попушта крута граница између два умјетно подијељена царства. Циркулација постаје тако жива да се одрживост границе све озбиљније доводи у питање (Турјачанин, у: Obrenović 1990: 100).

Приметимо да ова тврдња *a fortiori* важи за деценију касније, са лабављењем границе с друге стране, са делима за децу која освајају одраслу читалачку публику. Зорица Турјачанин понавља у литератури више пута изречену тврдњу о делима која захваљујући својим квалитетима постају литература за различите узрасте:

Ако су у стању да изазову трајне ефекте, онда су то књиге које својим естетским и етичким учинком бришу генерацијске разлике и приближавају се оним идеалима који су својствени људима и будућим људима, тј. дјечи. Та дјела морају, по мишљењу Анатола Франса, да задовоље само два услова: да се мисли јасно и пише добро. Добро написана, јасна и узбудљива дјела „озбиљне” литературе неће умаћи дјечјој радозналости. Имамо и обрнутих случајева. Нико не може оспорити да су, на пример, *Дукљан и вук* Стевана Булајића, *Звездане луталице* Гроздане Олујић или *Бајке заборављеног језера* Љерке Анић писане за дјецу, али ни одрасли читалац неће се у просторима ових књига осјетити као туђинац на туђој земљи (Турјачанин, у: Obrenović 1990: 100).

„Подетињење” које доживљава писац кад пише за децу значи ослобађање креативне енергије која је садржана у колективном искуству људског рода. Надовезујући се на Данојлићеву мисао о наивној песми и на тврдњу да дечји писац пише „за дете или и за дете”, Зорица Турјачанин закључује да су „озбиљна” и „дечја” само различити атрибути исте именице – књижевности.

### II.1.3.3. *О граничним врстама*

Хрватски теоретичар **Милан Црнковић** (1925–1998) у публикацији *Дјечја књижевност* (прво издање 1966)<sup>146</sup>, која је конципирана као универзитетски уџбеник,

---

<sup>145</sup> Ови аутори су често цитирани у југословенској критичкој литератури о књижевности за децу у последњој трећини 20. века. Књига француског компаративисте Пола Азара (Paul Hazard, 1878–1944) *Les livres, les enfants et les hommes* (1932), преведена код нас као *Књиге, дјеца и одрасли* (Azar 1970), спада међу важна дела о прекограничној књижевности *ante litteram*. Изабел Јан (Isabelle Jan, 1930–2015) је ауторка књиге *Essai sur la littérature enfantine* (1969), која је доживела многа издања, али није превођена код нас.

приручник за студенте и наставнике, али је по значају превазишла ову уску намену, поставља питање где је граница између дечје књижевности и књижевности уопште и долази до неколико закључака:

1. Постоје књижевна дјела која дјеца не могу с разумијевањем читати прије него постигну одређену доб; граница је негдје око четрнаесте године и индивидуално претеже на једну или на другу страну.
2. Постоје дјела која могу читати одрасли и дјеца, али једна од њих више интересирају дјецу, а друга одрасле.
3. Постоје старија књижевна дјела која аутори нису писали за дјецу, али која данашње генерације упознају већ у раној доби, а кад их читају одрасли, налазе у њима чар дјетињства.
4. Постоје дјела, поготово у новијој литератури, у којима су доживљаји свијета и спознаја о животу свјесно заодјенути у рухо које одговара дјечјој доби, док одрасли теже дубљим, обухватнијим, мање опрезним и мање ограниченим понирањем у исте проблеме.
5. Постоји тематика која дјецу интересира и коју дјеца траже у форми што одговара њиховој доби, а постоји тематика за коју дјеца немају још довољно животног искуства и тематика која их интересира, али је дана у таквој форми и обиму да је могу право схватити тек одрасли (Crnković 1990: 5).

На основу ових увида Црнковић закључује да је граница између „мале” и „велике” дечје књижевности лабилна. „Она овиси о томе колико дјеца знаду о свијету, када долазе до одређених спознаја и на који начин могу доживљавати и примати” (1990: 5).

Корак даље чини дефиниција дечје књижевности:

То је посебни дио књижевности који обухваћа дјела што по тематици и форми одговарају дјечјој доби (грубо узевши од 3. до 14. године), а која су или свјесно намијењена дјецу, или их аутори нису намијенили дјецу, али су тијekom времена, изгубивши многе особине које су их везале за њихово доба, постала прикладна за дјечју доб, потребна за естетски и друштвени развој дјеце, те их готово искључиво или највише читају дјеца (Crnković 1990: 5–6).

Значајан део ове дефиниције, очито, односи се на дела прекограничне књижевности. Кад је реч о дечјој *лектури*, односно делима која деца читају без обзира да ли су њима намењена<sup>146</sup>, важно је истаћи да се не може сваки говор о детињству оквалификовати као дечја књижевност. Анте Ковачић и Иво Андрић нису дечји писци, мада су писали и о детињству. Такође, критеријум лакоће и разумљивости није општеприхватљив: Пушкинова *Капетанова кћи* би по лакоћи и разумљивости требало да припада дечјој књижевности, док би „тешка” *Алиса у земљи чуда* остала изван ње.

---

<sup>146</sup> Публикација је доживела многа поновљена и проширена издања, а цитати овде су из 10. издања (Crnković 1990).

<sup>147</sup> По Црнковићу је дечја лектура шири појам од дечје књижевности, јер „дјечја лектура обухваћа и дјела изван подручја умјетничке књижевности, а на самом књижевном подручју обухваћа и дјела која не иду у дјечју књижевност” (Crnković 1990: 7).

У Црнковићевом приручнику постоји посебан део под насловом „Граничне врсте”. Он чини последњи део књиге, а претходе му наслови истог нивоа општости: „Прича”, „Поезија” и „Приповијетке и романи о дјетињству”. „Граничне врсте” се даље деле на потпоглавља: „Басна”, „Приче, приповијетке и романи о животињама” и „Авантуристички роман”. Иако Црнковић у уводу помиње дела која првобитно нису била писана за децу, али су их касније деца присвојила – а попис дела је познат: од народног стваралаштва, преко бајки у редакцији Шарла Пероа, браће Грим и Андерсена, преко *Робинсона*, Киплинга, Твена, Сент Егзиперија и других – он бајке, ни народне ни уметничке, не убраја међу „граничне врсте”, а не убраја ни приповетке и романе о детињству.

У поглављу о сврсисходности уклапања бајке у дечју књижевност он повлачи паралелу између детињства човека и детињства света, па тако успоставља симболичку везу између детета и бајке. Но, истиче да је из корпуса народних бајки ипак потребно вршити избор за децу. При таквом одабиру не треба претеривати<sup>148</sup>, али је потребан одређени опрез при одабиру. Црнковић на примерима показује о каквој врсти опреза је реч: треба изоставити оно што би могло узнемирити савремено дете, као што су нарочито сурова кажњавања, која су у старо доба била уобичајена, или демонизацију лика маћехе. Занимљиво је да су ови позиви на опрез упућени наставницима који одабиру материјал за школску обраду, не и самој деци која читају интегрална издања: „У самосталном читању дијете није изложено толиким опасностима јер многе ствари не схваћа у потпуности и јер прескакује све што му се не свиђа” (Crnković 1990: 28). И поред тога, Црнковић истиче предност доброг избора прилагођеног деци, јер их кратке приче, испричане једноставним језиком, охрабрују да читају самостално.<sup>149</sup> Будући да предмет интересовања Црнковићеве књиге нису одрасли читаоци, он се њима не бави, али јасно истиче да су бајке и народне приче намењене „не само дјечи него и одраслима, који их још увијек воле, или широким слојевима народа, којима су још увијек блиске” (Crnković 1990: 28).

---

<sup>148</sup> Као пример претеривања Црнковић наводи критику коју је Чернишевски упутио Хоторновој преради грчких митолошких прича (*A Wonder-Book for Girls and Boys*, 1851), у којој је изостављено све што алудира на пол и на односе жена и мушкараца, чиме су приче значајно осиромашене (в. Crnković 1990: 27).

<sup>149</sup> Као узоран пример Црнковић наводи избор и прераду руских народних бајки које је сачинио Алексеј Толстој, и које су 1951. у преводу објављене у издању загребачког Новог покољења. Сам Толстој у предговору објашњава свој приређивачки поступак, који подразумева и лексичка уједначавања и интервенције у садржају у виду уклапања делова из различитих варијанти, али и додавања од стране приређивача. Притом, приређивач изражава своје уверење да тако читаоцу пружа „истинску народну бајку” (према: Crnković 1990: 28).

Кад је реч о уметничкој бајци/причи за децу, Црнковић успоставља низ од Пероа (који је своју збирку бајки наменио и деци и одраслим посетиоцима салона)<sup>150</sup>, преко браће Грим (чија прва збирка није у потпуности била намењена деци), Пушкина, Андерсена,<sup>151</sup> до Луиса Керола. Мада код већине констатује и присуство одраслог имплицитног читаоца, Црнковић ипак бајке/приче не убраја у граничне врсте. То не чини ни у случају Вајлдових и Метерлинкових бајки и прича, о којима поставља питање оправданости припадања дечјој књижевности,<sup>152</sup> али их издваја у посебно поглавље названо „Артистички интермецо” и тврди да се према њима треба односити као према литератури која прелази оквире дечје књижевности (Сrnković 1990: 45). Ова дела нису била намењена деци, а Вајлд и Метерлинк су писци чији начин уметничког изражавања тражи управо бајку и бајковито. Деца ова дела могу разумети само делимично, а корист коју од тога имају јесте упознавање изврсног стила и других елемената врхунских уметничких дела. Разлог због којих се ипак доводе у везу с децом јесте њихова бајколикост, блискост са жанровима на чијем су фону изграђена, као и присуство деце јунака (што увек изнова призива расправу о разлици писања о деци и за децу). Због тога су и у Црнковићевом приручнику остала у делу о бајци/причи, а не у делу о граничним врстама.

Унутар поглавља о фантастичној причи – у ком се укратко тематизују дела Колодија, Барија, Астрид Линдгрэн, Баума, Кестнера и других – Црнковић помиње и сатиричну пародију *Ружа и прстен*, Текеријеву причу пуну хумора, нонсенса и гротеске која није намењена деци. „Ако стрпљива дјеца могу читати ову пародију, то је само знак да дијете воли хумористички текст и нонсенсну веселу игру ситуацијама и ријечима”, закључује Црнковић (1990: 61). Чуди у овом делу тематизовање

---

<sup>150</sup> Црнковић коментарише: „Зато у њима има и стихова, и галантног приповиједања, и морализирања с фином дозом француске ироније превучене наивношћу (у *Црвенкапци* као да стално чујемо рефрен: не вјеруј свакоме, слушај најближе, има злих и добрих људи, чувај се ласкаваца – данас у томе не осјећамо галантни и подсмјешљиви тон јер заборављамо да је та поука била упућена и дами у салону, а не само дјетету)” (Сrnković 1990: 32).

<sup>151</sup> Пун хвале за Андерсена, Црнковић овако сажето представља његов, у основи, *прекогранични* статус: „Он је умјетник за кога је форма приче најпогодније средство да изрази све оно што у себи носи, као што је за другог драма, роман, или лирска пјесма, а дјечји је писац зато што његов свијет заноси дијете, што му је близак и углавном разумљив, што је кадар да разбуди у дјетету осјећај за лијепо и помогне му да открије љепоту у свему што га окружује” (Сrnković 1990: 37). Што се читалаца различитих узраста тиче, Црнковић констатује да деца, нарочито девојчице, воле Андерсена до десете или једанаесте године, потом га напуштају јер их привлаче авантуристичке приче, а враћају му се као одрасли људи (Сrnković 1990: 40).

<sup>152</sup> „Јесу ли то дјечје приче? Могу ли их читати дјеца? Јавља ли се у њима карактеристичан дјечји свијет? Или још једно питање: могу ли дјеца те приче схватити у пуноћи њихове љепоте и вриједности или у њима схваћају само небитне елементе, голу фабулу која често подсећа на раније бајке и користи се њиховим елементима?” (Сrnković 1990: 45).

фантастичних прича о животињама и играчкама (приче о доктору Дулитлу Хјуа Лофтинга, приче Марсела Емеа, Милнов *Вини Пу* и др.), кад знамо да оне чине посебно потпоглавље у делу о граничним врстама. Такође, Црнковић *Малог принца* не убраја међу граничне врсте, мада на питање које сам поставља – „Је ли *Мали принц* дјечја прича” – одговара да „ова прича ипак више говори одраслима него дјечи” (Crnković 1990: 73).<sup>153</sup> Деци нису у првом реду намењене ни бајке Карела Чапека, па их она и различито примају.

У уводу у део о реалистичком начину писања за децу<sup>154</sup> – „Приповијетке и романи о дјетињству” – Црнковић говори о разлици *о детету / за дете* и констатује:

Многа дјела о дјетињству и нису била изразито намијењена дјечи, али су их дјеца касније присвојила, док многа дјела о дјечи нису ни досад постала интегрални дио дјечје књижевности (1990: 117).

Иако је тачно да се деца највише интересују за теме везане за детињство, то није увек случај. Тако, на пример, прихватају *Чича Томину колибу*, занимају се за њене одрасле јунаке и проблем ропства. Црнковић овакву рецепцију узима као критеријум за улазак неког дела у корпус дечје књижевности:

И овдје, као и у другим врстама дјечје књижевности, треба у одабирању узимати у обзир критериј примијењености и *критериј дјечјег присвајања, практичног прелажења неког дјела у дјечју књижевности*” (1990: 119, истакла М. К.).

Ни романи Марка Твена о Тому Сојеру и Хаклберију Фину, данас класици књижевности за децу, нису изворно писани за децу, па и за њих важи поменути критеријум.<sup>155</sup>

Црнковић износи и свој став према прерадама и прилагођавањима дела из књижевности за одрасле деци. Надовезујући се на полемику о томе да ли је оправдано прерађивати оригинална дела због тога што су прожета идеологијом другог времена, он каже:

---

<sup>153</sup> Црнковић закључује: „Можда је с њиме, као и с Вајлдом, прича још једном прекорачила границе дјечјег свијета, али је ипак велика разлика између Вајлдова артизма и Езиперијева скромног и једноставног причања. Вајлд је у форми и реквизитима приче нашао изврстан материјал за уобличавање својих поетских замисли, Сент Егзипери је настојао да из свијета одраслих, који га није задовољио, побјегне у свијет дјетињства и да се што више приближи наивној, чистој, с малим задовољној, једноставној, благој и у крајњој линији сретној дјечјој природи” (1990: 74).

<sup>154</sup> Појам „реалистички” Црнковић не користи у смислу припадања реализму као правцу, већ као опозицију фантастичном или авантуристичком, односно као ознаку да је тематика неког дела узета „из такозваног обичног живота одређене средине и одређеног времена” (1990: 117). Сличну опозицију проналазимо и у књигама Сандре Бекет и Рејчел Фалконер о којима је било речи у претходном тексту.

<sup>155</sup> Притом, постоји разлика између *Пустоловина Тома Сојера* и *Пустоловина Хаклберија Финна*. Авантуре кроз које јунаци пролазе у првом остају у оквиру детињства, док је у другом присутна и критика друштва и његових институција, у тону има више горчине, те роман о Хаклберију Фину још више него онај о Тому Сојеру прелази оквире дечје књижевности (Crnković 1990: 123–124).



[...] треба упозорити на нешто по чему се дјечја књижевност због својих читалаца разликује од књижевности уопће: дијете читалац не мари за вријеме, мјесто ни националност пишчеву, није кадро да схвати некакву додатну вриједност што је дјелу даје патина времена, па старија дјела намијењена дјаци или нестају или се језично, а каткад и друкчије, дотјерују (1990: 127).

Иако „дотеривање” треба избегавати кад год је могуће, чињеница је да интегралне верзије *Гуливерових путовања*, *Робинсона*, па и *Хајди*, не долазе до деце, а ако се са њима и сусретну сама врше селекцију и одбацују неразумљиве делове. Корист од упознавања прерађених и скраћених верзија већа је од штете садржане у чињеници да то нису „права” дела.

Очигледно је да се кроз целу Црнковићеву књигу провлачи идеја о граници између књижевности за децу и књижевности за одрасле, о њеној релативности и случајевима прелажења. Шта онда доноси део насловљен као „Граничне врсте”? У поглављу о басни Црнковић тврди да деца ова дела врло добро примају, али је питање да ли их разумеју, као и то да „басне нису ни најмање писане управо за дјецу” (1990: 169). Њихов тон је често песимистички и ироничан, оне не говоре увек о победи добра над злом већ цинично констатују превласт јачег. Ипак, постоје и басне примереније деци, као што су оне Криловљеве, у којима нема збуњујуће ироније, а разграничење добра и зла је јасније спроведено. Аргументи против басне као књижевне врсте погодне за децу слични су аргументима којима се оправдава односно побија примереност бајки деци. Због чега су онда, уз све ограде, бајке сврстане у „основну” књижевност за децу, а басне у граничне врсте? Одговор, по свему судећи, лежи у начину на који су се ова два жанра развијала. Фолклорну бајку, често сурову и опсцену, временом је заменила бајка за децу, док се басна није развијала у том правцу, оставши архаичан жанр, *лектира*. Црнковић о томе каже: „Хоће ли басна икад наћи некакав друкчији облик и поново оживјети? Схваћена у свом класичном облику како се развила од Езопа до Крилова, чини се да је та књижевна врста завршена” (1990: 173).

Следећу граничну врсту чине приче, приповетке и романи о животињама, што чуди јер је о животињској тематици у причама већ било речи у првом делу књиге. Црнковић разликује различите врсте приступа анималној тематици, већ по томе да ли се животињски свет приказује антропоморфно, или реалистички, готово научно. Међу овим делима Црнковић наводи многе омиљене наслове дечје књижевности: *Ветар у врбаку*, приче о зецу Петру и друга дела Беатрикс Потер, *Пчелицу Мају* и друге. Ту је и Киплингова *Књига о џунгли*, *Бамби* Феликса Салтена, *Зов дивљине* и *Бели очњак* Цека Лондона, Чеховљева *Каиштанка*, дела Јосипа Павичића, Војина Јелића, Стевана

Булајића, Анђелке Мартић и друго. О свима њима Црнковић говори као о делима за децу, с напоменом да их читају и одрасли. Све то, међутим, важило је и за многа дела која нису окарактерисана као „гранична”. О граничном подручју може се пак говорити у другом смислу, и то у случају дела која су на граници између уметничког и научног приказивања природе, али то је тек једна од врста дела са тематиком из природе (нпр. дела зоолога Ернста Томпсона Сетона, совјетске списатељице Вере Чаплине и др.). Црнковић, очигледно, вишезначно употребљава појам „гранично” – осим старосне границе, расправља и о граници између књижевности и ванкњижевних области.

Сличан је случај и у одељку о авантуристичком роману.<sup>156</sup> Ова област, која обухвата дела различите естетске вредности, као што су, на пример, *Робинсон и Гуливерова путовања* с једне стране, а дела Карла Маја, Зејна Греја и њихових имитатора с друге, гранична су опет у два различита смисла: 1. и по намени и по рецепцији, многа од ових дела припадају и књижевности за одрасле 2. дела из масовне продукције налазе се на граници између књижевности и забавне литературе. Слично је и са историјским романима: с једне стране, они често нису естетски вреднији од вестерн романа, па без обзира на историјску позадину припадају широј врсти авантуристичког романа, на граници између књижевности и забавне литературе; с друге стране, у ову категорију спадају и вредна дела попут оних Волтера Скота – а деца су присвојила баш оне романе које није писао за њих,<sup>157</sup> па се овде може говорити о граничности у узрасном смислу. Будући да је основна намена Црнковићевог књиге то да буде приручник за наставнике и будуће наставнике, разумљива је брига за начин презентације популарних дела ученицима, али за предмет овог рада тај аспект схватања граничности није релевантан. О питању прелаза дела књижевности за децу у књижевност за одрасле и обрнуто, као и о заједничком подручју ове две области, које је у овој дисертацији у фокусу интересовања, више речи има у другим деловима Црнковићеве књиге него у делу названом „Граничне врсте”.

---

<sup>156</sup> Под одредницу „авантуристички роман” Црнковић подводи и класична Дефоова и Свифтова дела, и романе о Дивљем западу и егзотичним крајевима, и дела о потрази за благом, и научно-фантастичне романе, и историјске романе, и путописе.

<sup>157</sup> То су пре свега *Ајванхо*, *Роб Пој* и *Веверли*, док су Скотове приче за децу (*Tales of a Grandfather*) остале у другом плану. Деца су присвојила и романе Александра Диме и Хенрика Сјенкјевича. С друге стране, постоје и историјски романи писани наменски за млађе читаоце, као што је Твенов *Краљевит и просјак*, или обраде легенди о краљу Артуру, Робину Худу и др. Од југословенских писаца Црнковић наводи Славомира Настасијевића, а данас бисмо овој групи могли придружити многе савремене писце, будући да је жанр историјског романа за децу у последњим деценијама изузетно популаран и издавачки исплатив.

У последњој деценији двадесетог века, на почетку свог *Увода у књижевност за децу и омладину* (прво издање 1989, друго 1996), **Ново Вуковић** констатује да проучавање књижевности за децу и омладину „нема ни у свијету ни код нас дугу традицију, нити резултате сразмерне њеном значају” (Vuković 1996: 7). Он у уводним поглављима сажето износи основне проблеме с којима се ово проучавање суочава од својих почетака. Пре свега, од самог почетка критичког освртања на дела писана за децу поставља се питање оправданости издвајања књижевности за децу и омладину као посебне књижевне области. Данас преовлађује потврдан одговор, будући да се књижевност за децу одавно афирмисала и као академска област, али одједи ранијих негативних ставова видљиви су и у неким савременим разматрањима.<sup>158</sup>

Основна дилема негативистичког става конструише се овако: ако је књижевност за децу и омладину заиста књижевност (тј. ако је умјетност), онда је она само књижевност, као и свака друга, те нема сврхе посебно је издвајати нити јој уз име придодати никакве посвојне одреднице: у противном, тј. ако поменуто књижевност није умјетност, онда није ни књижевност (у умјетничком смислу) и не треба је с њом доводити у везу (Vuković 1996: 7).

Признавање посебности књижевности за децу не значи нужно њено позитивно вредновање. У том смислу, још негативније се одразило мишљење да књижевност за децу јесте посебна област стваралаштва, али да јој недостаје озбиљна уметничка вредност. Да је литература писана за децу нужно педагошка, па самим тим неуметничка, сматрао је Алесандро Манцони (Alessandro Manzoni), а век касније његов сународник, утицајни естетичар Бенедето Кроче (Benedetto Croce), отписује дела књижевности за децу као још гора од осредњих – она су, по њему, напросто смешна и не завређују озбиљно проучавање.<sup>159</sup> У српској књижевнокритичкој мисли од великог утицаја је био већ помињани негативни вредносни суд о књижевности за децу који је

---

<sup>158</sup> Независно од овог негативног резидуума, идентитет књижевности за децу може се оспоравати и са других становишта, као што то чини Џеклин Роуз (Jacqueline Rose) у утицајној књизи *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* (1984).

<sup>159</sup> „Књижевност за децу никад није оно што писци пишу, већ оно што дјеца читајући прихватају и задржавају за себе, одабирајући и пробирајући. Дјела која у литарарном смислу нису ни осредња или су напросто смијешна могу годити овом добу, јер задовољавају његове сентименталне потребе” (Кроче, према: Idrizović 1987: 27). Мора се приметити да се Кроче огрешио о књижевност за децу у већој мери него Манцони, који није могао бити сведок неких од класичних дела књижевности за децу (па и за одрасле) и у чије је време књижевност за децу заиста била готово у потпуности подређена педагогији. О томе пише и Мурис Идризовић: „Етичко-дидактичка заокупљеност која се назире из Манцонијевих ријечи, међутим, својствена је добу у ком је живио и стварао” (Idrizović 1987: 27). У време кад Кроче износи своје ставове постоји већ читав низ вредних дела за децу, па је његово паушално одбацивање целе ове књижевности утолико проблематичније. Зорица Турјачанин о томе пише: „Друга је ствар што је Кроче испустио из вида нека класична дјела свјетске литературе за најмлађе (*Робинзона*, *Гуливера* или *Андерсенове бајке*), која су насељавала дјечји литерарни козмос често и мимо воље одраслих, па чак и мимо воље њихових аутора који на хоризонту својих амбиција нису видјели 'недорасли дио свијета’” (Турјачанин, у: Obrenović 1990: 98).

изнео Богдан Поповић. Варијанта оваквог негативног става укључује подвајање књижевности за децу и омладину на педагошки део – дакле неуметнички – и на уметнички део, који се, онда, ни по чему не разликује од дела намењених одраслима.<sup>160</sup> Занимљиво је да се као аргумент о једној, недељивој књижевности користи управо двострука рецепција, односно чињеница да постоји много књига које су скоро подједнако прихваћене и од деце и од одраслих:

Постоје, такође, књиге које су у вријеме своје појаве „припадале” одраслима, а тек касније, накнадно, постале су омиљена дјечја лектира. Има и обрнутих случајева, Писац, наиме, никад није апсолутно сигуран ко ће бити читаоци његова дјела (Vuković 1996: 7).

Мора се приметити, међутим, да чињеница рецепцијског помака није аргумент за неразликовање две врсте књижевности. Управо супротно – да бисмо констатовали како је неко дело променило публику, морамо пре тога имати свест о разлици.<sup>161</sup> Осим тога, нису *сва* уметнички вредна дела за децу првобитно била намењена одраслима, а чињеница да су дела оригинално писана за децу постала занимљива одраслој публици не негира постојање уметничке књижевности за децу, већ управо истиче изузетну вредност тих дела.<sup>162</sup> Ново Вуковић о аргументу недељивости каже: „Књижевност јесте једна, али није једнака: не састоји се од дјела исте врсте која подједнако интересују све узрасте, све интелектуалне нивое итд.” (1996: 15). Књижевност за децу и омладину јесте уметност, али има своје специфичности.

Још један проблем који се јавља у вези са издвајањем књижевности за децу у аутономно подручје јесте то што је она дефинисана према критеријуму рецепције, и то по старосном добу реципијената. Тако би се могла, аргументишу противници аутономије књижевности за децу, издвојити и књижевности засноване на критеријуму пола, професије итд. Међутим, чињеница је да детињство јесте битно различито од осталих периода људског живота, те није тек произвољно изабран сегмент.

---

<sup>160</sup> Ново Вуковић цитира француског публицисту Марсела Пежуа (Marcel Péguy) као заступника оваквог става, који нам је значајан јер релативизује разлику између дела за децу и дела за одрасле: „Концепт литературе за дјецу је промашај. Могла би се извршити подјела на два сектора: у први бисмо могли савити албуме – који се адаптирају за потребе дјетета и који, право говорећи, нијесу литература... Други сектор садржи књиге – у егзактном значењу ријечи – и испуњава умјетничке захтјеве. Али онда каква је разлика са оним намијењеним одраслима?” (Пежу, према: Vuković 1996: 14).

<sup>161</sup> Овај аргумент је у основи разликовања појмова *all age* и *crossover* код Рејчел Фалконер (Falconer 2004; 2009), о чему је већ било речи.

<sup>162</sup> Довољно је поменути само Керолове књиге о Алиси.

Антропологија детињства истиче да између детета и одраслог постоји несклад, већи него између било којих старосних група унутар одраслог доба.<sup>163</sup>

У свијету одраслих не постоје тако кардиналне разлике као у свијету дјеце; он је неупоредиво хомогенији у смислу евентуалних разлика међу старосним сегментима, без обзира на то што су ти сегменти много већи. Тридесет, четрдесет или шездесет година у животу човјека не означавају скоро никакве међусобне баријере или границе у психолошком, искуственим, образовном и сл. смислу. Међутим, са дјетињством није тако; оно се битно разликује у биолошком и психолошком погледу. Према томе, старосни критеријум, који се не може примијенити на свијет одраслих у смислу његове читалачке сегментације, има оправдање кад су у питању дјеца (Vuković 1996: 16–17).

У покушају да понуди колико-толико прихватљиву дефиницију књижевности за децу и омладину, указујући уједно на сву проблематичност таквог поступка, Ново Вуковић полази од стандардног начина дефинисања. За „књижевност за децу” *genus proximum* је, јасно, књижевност (као врста уметности), али тешкоће настају кад покушамо да одредимо шта је њена *differentia specifica*. Вуковић нуди шест предлога: критеријум намене, критеријум реципијента односно његовог афинитета, критеријум једноставности, критеријум тематике, критеријум фасцинантних интрига и личности, критеријум једноставности и критеријум језика. Јасно је да ови критеријуми нису једнаке општости, да их је могуће свести на мањи број основнијих, али сви заједно могу послужити као оријентир. Ни критеријуми које користе други теоретичари не разграничавају много прецизније две области, било да полазе са становишта психологије, социологије, антропологије, теорије комуникације и других области. Вуковић разматра и термин *дечји аспект*, који је такође у теорију уведен како би означио разлику између дела књижевности за децу и књижевности за одрасле.<sup>164</sup> Он се односи на способност писца да антиципира свет своје потенцијалне публике, уђе у њен угао посматрања и да створи уметничке слике које ће омогућити да дело поприми „дечји аспект”. Међутим, садржај самог овог термина није јасно одређен. Будући да се временом мења сама дечја и омладинска публика, мења се и дечји аспект. „То, наравно,

---

<sup>163</sup> О овоме в. Курт Вернер Појкерт, „Прилог антропологији књиге за децу” (Peukert 1979; Љуштановић 2009а: 73–85).

<sup>164</sup> Вуковић полази од текста словачког теоретичара Јана Копала (1925–2002), припадника њитранског Кабинета за литерарну комуникацију и експерименталну методиком, који *дечји аспект* доводи у везу са *акцелерацијом развоја детета*, при чеми долази до стварања нових жанрова и превазилажења конвенција. „Модификује се однос дечјег и одраслог у уметничкој слици живота, мера удела обе компоненте у кодирању дечјег аспекта у књижевном стваралаштву за децу. У амбивалентном односу дечјег и одраслог допуњује се уметнички исказ из дечјег аспекта [...] Акцелерација развоја детета, дечјег читаоца, дакле, доста јасно говори да дечја књижевност активно учествује у развоју књижевности уопште” (Копал 1981: 9). Сличне аргументе налази и код Слободана Ж. Марковића (Marković 1982).

доводи и до мијењања књижевности о којој је ријеч, до стварања нових жанрова и до једног општег обогаћења књижевне умјетности” (Vuković 1996: 27–28).

Посебно поглавље Вуковић посвећује проблему адаптација оригиналних књижевних дела како би послужиле као дечја или омладинска литература. Указујући на сложеност овог проблема, он истиче да с адаптацијама књижевност за децу и почиње.

Адаптације практично почињу са појавом првих специјализованих књига за дјецу. Заправо, захваљујући адаптацијама млади су прихватили многа дјела из књижевности за одрасле и у том облику их учинили неком врстом свога монопола. У XIX вијеку када се школство проширило и када се повећао број књига, посебно из страних књижевности, које су потенцијална лектира ученика, адаптације су се све више наметале као нужност (Vuković 1996: 32–33).

Бројни су проблеми с којима се сусреће питање адаптација – од питања да ли је уопште дозвољено преправљати дела неког аутора, преко питања да ли онда дечјој књижевности припадају оригинална дела или њихове адаптиране верзије, до питања сврхе и граница адаптација. Нестручне адаптације, или оне чији мотив није приближавање дела читаоцу, воде у вулгаризације.

У покушају да омеђи подручје расправе па и да понуди могући одговор, Вуковић се поново ослања на француског теоретичара Марка Соријана.<sup>165</sup> Противници адаптација наводе три аргумента: *естетички* (адаптације нарушавају јединство дела, које је попут живог организма и не трпи сакаћење), *правни* (дело је власништво аутора) и *морални* (неморално је од младих скривати одређену тематику, попут еротике, криминала и сл.). Заговорници адаптација такође нуде три аргумента: *правни* (дело јесте власништво аутора, али је писано за публику, па треба водити рачуна о рецепцији узимајући у обзир то да је дело производ одређеног времена, па га анахрони или неразумљиви делови удаљавају од публике), *психолошки* (деца лакше прихватају адаптације, нпр. илустроване књиге и сл.) и *педагошки* (књиге треба прилагодити одређеном времену и генерацији). Соријано, који је и сам мењао став о том питању, присталица је адаптација али противник вулгаризација. Он формулише три основна принципа које при томе треба следити: 1. адаптација мора бити јавна, видљива и означена (у предговору или поговору); 2. аутор адаптације мора се руководити педагошким а не комерцијалним мотивом; 3. резимирања и редиговања треба избегавати, а ако су извршена треба назначити о којим деловима се ради. Надаље,

---

<sup>165</sup> Реч је о делу: Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris 1975.

Соријано напомиње да не треба адаптирати дела која је аутор већ наменио деци, као и дела изузетног уметничког квалитета која би адаптирањем била значајно оштећена.

У Уводу у књижевност за децу и омладину Вуковић тематизује и *гранична подручја* књижевности, и то као посебну врсту прозног стваралаштва. Полазећи од поделе Милана Црнковића, који је децу књижевност поделио на *основну* и *граничну*, односно на основне и граничне врсте, Вуковић уводи трodelну поделу прозне књижевности за децу и омладину: I Фантастична проза; II Реалистичка проза; III Гранична подручја. Занемарићемо у овом контексту прва два дела и тематизоваћемо само трећи. О њему Вуковић каже да је издвојен, као и код Црнковића, „по принципу ’припадности’, односно у њега је сврстана сва она проза која и није искључиво дјечја и која, фигуративно речено, попуњава зону на граници двије књижевности” (Vuković 1996: 160). Гранична подручја обухватају

оне књижевне врсте које млади практично ’дијеле’ са одраслима: *дјела са тематиком о животињском свијету (басна, роман о животињама), авантуристички роман (са својим најважнијим подврстама) и научно-фантастичну прозу*” (Vuković 1996: 161).

Вуковић, као и Црнковић, изузима бајку из граничних врста, па бајку разматра у оквиру дела о фантастичној прози. Говорећи о њеном пореклу, Вуковић каже да је она

[...] на извјестан начин, одувијек припадала свијету дјетињства, па и онда кад, формално узето, дјечје књижевности није било. Околност да се она, углавном, обрађала свијету одраслих, није умањила њен значај за дијете (1996: 162).

Вуковић цело поглавље посвећује историји спорова око погодности бајке за децу, који су се из различитих разлога водили вековима. Пишући о уметничкој бајци и Шарлу Пероу, Вуковић, као и други, истиче двојну публику његових бајки, али наводи и мишљење француског теоретичара Карадека који сматра да су Пероове бајке ипак у првом реду биле намењене деци.<sup>166</sup> Питање о примерености деци постављано је и у вези са бајкама браће Грим, а Вуковић је мишљења да су они рачунали на децу као на главну потенцијалну публику (1996: 181). Надаље, једна од најважнијих фигура руске књижевности за децу јесте Пушкин са својим бајкама, мада није писао специјално за децу. Коначно, Вуковић, као и Црнковић, сматра да је Андерсен у бајкама пронашао свој прави књижевни израз. Вуковић се позива на Изабел Жан, која, у сагласју са самим

---

<sup>166</sup> Особине по којима Карадек то закључује су следеће: „[...] бајке су кратке, драматичне, у њима се често срећу лаки ритмички стихови, преузети из народног пјесништва (тзв. ’formulette’), ирационалност је умањена и чврсто преплетена са реалношћу” (Francois Caradec, *Histoire de la Littérature enfantine en France*, Paris 1977, 78–83, према: Vuković 1996: 178).

Андерсеном, сматра да не постоје оштре границе између деце и одраслих и да се детињство никад не завршава (1996: 188).

Кад је реч о фантастици у ужем смислу, чији почеци се везују за романтизам, Вуковић констатује да „ниједан од значајнијих писаца фантастике из тог периода није познат и као дечји писац”,<sup>167</sup> а аутентична фантастика, у којој се појављује натприродни свијет злих сила, парапсихолошки феномени, окултизам, загробни и паралелни свијетови и сл., није могла наћи упориште у литератури за дјецу већ из васпитних и психолошких разлога” (1996: 195). Фантастика која налази места у књижевности за младе везана је за снове (ониричка фантастика) или измењена стања свести (делирична фантастика), али по Вуковићу овде није реч о „правој” фантастици, јер се догађаји у крајњој линији могу рационално објаснити. Такав је случај са *Алисом у земљи чуда*.

Правој фантастици ближе су приче о оживљеним предметима, које се јављају у књижевности за децу али у ублаженој варијанти, мање застрашујућој. Колодијев *Пиноккио*, који из реалистичког оквира прелази у фантастични, у крајњој линији задржава црте реалног детета, са свим врлинама и манама карактеристичним за узраст.<sup>168</sup> У фантастику за децу спадају и романи о Петру Пану и Пипи Дугој Чарапи, романи о Озу и др. Кад је реч о *Малом принцу*, Вуковић истиче да дилема да ли то дело припада књижевности за децу остаје, јер њене моралне и филозофске основе тешко могу допрети до младог читаоца.<sup>169</sup>

Пример писца који је доживео ненамеравану рецепцију по узрасном критеријуму јесте и Владимир Назор. Иако је нека дела наменио дечјој публици, што је на паратекстуалном нивоу најексплицитније у *Дјечјој књизи* (1947), деца су боље прихватила нека његова дела писана за одрасле читаоце (*Вели Јоже*, *Свјетионик*, *Албус краљ*, *Шарац*, *Паун* и др.).<sup>170</sup> Међу делима реалистичког проседеа која Вуковић помиње

---

<sup>167</sup> Писци које помиње су: Хофман, Фон Арним, По, Гогољ, Остин, Матирен, Ирвинг, Балзак, Мериме, Хоторн, Дикенс, А. Толстој. Вуковић превиђа Хофманово дело *Крчко Орашчић и краљ мишева* (1816), или га прећутно сврстава у дела „ублажене” фантастике.

<sup>168</sup> Иако Вуковић то овде не помиње, не треба заборавити на дидактичну компоненту *Пиноккија*.

<sup>169</sup> Вуковић констатује да је Езипери код младих имао више успеха са својим авијатичарским причама. Та тврдња не стоји кад је реч о српској и југословенској дечјој читалачкој публици. Мада не поседујемо податке о реакцијама тих читалаца, и мада *Мали принц* можда није увек властити избор деце него наметнута лектира, довољно је погледати податке у библиотечким базама, где насупрот небројеним издањима превода *Малог принца* стоји тек неколико издања других Сент Егзиперијевих дела (нпр. *Ноћни лет*, или *Имеђу неба и земље*).

<sup>170</sup> Дужа приповетка *Аркун* (1920), коју сам Назор није сматрао омладинским делом, привлачила је младе читаоце због авантуристичке фабуле, драматичности и присуства митолошког и легендарног материјала, а издавач ју је и штампао у омладинској библиотеци (Vuković 1996: 212).



за нашу тему је занимљив случај Марка Твена: своје романи првобитно није наменио деци, али је након примедбе једног пријатеља да ће главни читаоци тих књига бити дечаци извршио неке измене и прилагодио текст потенцијалној дечјој и омладинској публици (1996: 227).<sup>171</sup> С друге стране, испоставља се да су деца мање него одрасли отворена за прихватање експерименталних дела, па тако, на пример, Саројанови дефабулативни романи, и поред релативног успеха међу децом, не могу да замене „класично конципиран роман са организованом и динамичном фабулом” (1996: 231).

Део књиге о граничним врстама Вуковић је конципирао слично као и Црнковић, поделивши га на поглавља о басни, делима о животињама, авантуристичком роману и научној фантастици, уз додатак дела о сликовници и стрипу. Вуковић углавном следи Црнковића и у аргументацији, разрађујући је и проширујући бројнијим примерима. Кад је реч о басни и о њеном статусу граничне врсте, Вуковић је склонији да јој призна легитимну припадност дечјој књижевности, без обзира на тешкоће у разумевању неких њених аспеката од стране деце:

Несхватање алузије и алегорије, као и евентуално непрепознавање људског свијета и људске проблематике, не спречава младог читаоца да ужива у тим малим драмама из животињског свијета. Уосталом, исти проблем стоји и у вези са односом дјецe према сатири уопште [...] Евентуални неспоразуми и недосезање неких дубљих смислова и нивоа не хендикепира превише дјецу која читају те басне. Ти смислови и нивои, уосталом, порука су одраслог човјека одраслим људима и тичу се сфера искуства и разума, а не емоције и фантазије (Vuković 1996: 273–274).

Вуковић, говорећи о Лафонтену, закључује да су његове басне обезбедиле себи читалачку публику свих узраста, а то *a fortiori* важи за Крилова, чије су басне још ближе деци. Он цитира Исидору Секулић, која је у једној критици савременог баснописца<sup>172</sup> изнела следећу мисао:

Ако се из театра и комедије у басни не смеши уметник, права, чиста доброта, басна је карикатура, зубато страшило које се кези и прети да ће ујести. *Ако басну не могу читати и деца*, и ако се басне неко боји, пропала је басна заједно са баснописцем, Једном речју, басна је уметност, и још, басна је класична уметност, или није ни басна ни уметност (према: Vuković 1996: 278; упор.: Секулић 1958: 382).

---

<sup>171</sup> О уделу издавача у узрачном одређењу дела пишу и савремени теоретичари *crossover* књижевности.

<sup>172</sup> Реч је о критици „Басна и М. Вукасовића *Савремене басне*”, објављеној 1958. у часопису *Књижевност* (Секулић 1958). Ова у основи негативна критика објављена је постхумно, месец дана по смрти Исидоре Секулић и садржи многа важна запажања о природи басне. За тему ове дисертације важна је њена тврдња о потреби да басна буде примерена свим узрастима, те овај текст треба имати у виду у потоњим проучавањима прекограничне књижевности код нас.

У поглављу о романима о животињама Вуковић анализира слична дела као и Црнковић (Киплинг, Лондон, Назор, Десанка Максимовић, Ћопић и др.), а више се бави питањем психолошке мотивације у дечјем прихватању ових дела, налазећи је у сложеном односу детета према животињи. Као и у случају басне, деца воле чак и она дела о животињском свету која не разумеју. У односу на Црнковића, чини се да Вуковић о граничности расправља пре свега у узрачном смислу, мање у аксиолошком и жанровском. То важи и за поглавља о авантуристичком и о научнофантастичном роману. Авантуристички роман је по њему омиљена лектира адолесцентског доба, јер за децу млађег узраста није погодан из психолошких и формалних разлога (мањак искуства за примање целовитог доживљаја света тих дела, често трагичан крај, као и дужина романа). Класична дела авантуристичког жанра која нису писана за децу (Дефо, Свифт) постала су део дечјег канона без обзира на тешкоће у разумевању. То је нарочито зачуђујуће у случају Свифта:

Његово најпознатије дјело – „Гуливерова путовања” (1726) неочекивно је постало и једна од незаобилазних књига дјетињства [...] Та чињеница је утолико необичнија кад се зна да се ради о дјелу слојевите структуре, пуном алегорије, алузија, гротеске, црног хумора итд., односно *о дјелу које претпоставља релевантног читаоца, каквих није много ни у свијету одраслих* (1996: 303, истакла М. К.).

Одговор на ову необичност лежи у селекцији материјала коју врше сама деца:

Међутим, сви ти интелектуални проблеми, углавном, остају ван видног поља дјечје читалачке публике, Без обзира на могућу интуитивну слутњу да се ту ради о нечем другом, млади читаоци остају у буквалној равни дјела. То је, уосталом, карактеристичан феномен на релацији дијете – сатира, односно дијете – алегорија. Дјецу у том дјелу једноставно узбуђују пустоловине једне фантазије (1996: 304).

Деци одговара и имагинарна игра смањивања и повећавања и остали лудички елементи Свифтовог дела. Вуковић скреће пажњу и на присуство *шеме учења*, односно шеме тзв. *педагошког пара* у класичним делима омладинске књижевности, кроз коју дете стиче знања. „Та шема у случају Свифтовог јунака често мјења смјер, али је дијете несвјесно слиједи и усваја истину да учење у животу никад не престаје” (1996: 305). Најзад, не треба заборавити да се већина класичних дела која су прешла из књижевности за децу у књижевност за одрасле појавила у форми адаптације, растререћене од много тога што млади читаоци не би разумели или прихватили. У

прилог оправдању адаптација Вуковић коментарише став њихових противника, пре свега Ф. Карадека<sup>173</sup>:

Интересантно је да има мишљења [...] да и у овом случају дјеци треба дати интегрално дјело. Но, таква мишљења су мотивисана принципијелним неприхватањем адаптација. Ипак, чини се да у интегралном облику то дјело би код младих имало мање шансе, Чињеница је да је његов успјех код њих почео тако што се (као и у случају „Робинзона Крусо“) појавила адаптација, у првој специјализованој књижари за дјецу (1750) чувеног Џона Њуберија (1996: 306).

Дела научне фантастике можда су најближа идеји књижевности за све узрасте. Вуковић наводи Карадеково мишљење да је Жил Верн можда једини писац чије дело скоро подједнако узбуђује и дјецу и одрасле (1996: 317).

У закључку овог поглавља о теоретичарима који говоре о граничним врстама у књижевности за децу можемо констатовати да су се и Црнковић и Вуковић дотакли многих значајних тема које данас обрађује теорија *crossover* књижевности. Оне су за њих очигледно саставни део опште теоријске расправе о природи и домету књижевности за децу. Најмање је код њих било речи о преласку дела књижевности за децу у књижевност за одрасле, али за то није постојало ни много разлога у самој књижевној продукцији у том тренутку.

#### П.1.3.4. Доприноси појединих теоретичара, критичара и историчара књижевности у другој половини 20. и у 21. веку

**Слободан Ж. Марковић** (1928–2015), један од теоретичара заслужних за унапређење академског проучавања књижевности за децу, у *Записима о књижевности за децу* (прво издање 1971)<sup>174</sup> прави разлику између дечјег и одраслог читаоца на основу представа о стварности књижевног дела које имају ове различите читалачке категорије. Дете има илузију да је оно што чита стварност у којој и само учествује, док одрасли читалац, захваљујући богатијем животном искуству, задобија критичку дистанцу према свету књижевног дела и не доживљава га као непосредну стварност. По овој разлици у схватању уметничке илузије врши се подела читалаца по узрасту (деца насупрот одраслима), али она, примећује Марковић, није непомична:

---

<sup>173</sup> Francoi Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Edition Albin Michel, Paris 1972.

<sup>174</sup> Многи од ставова изнети у овој књизи, која је имала више издања, претходно су садржани у текстовима у зборницима Змајевих дечјих игара, о којима је већ било речи, па су на тим местима и наведени.

Ипак, унапред треба истаћи релативност и променљивост границе међу овим категоријама, што зависи од индивидуалних својстава и од историјских и друштвених чинилаца (Marković 1991: 6).

Књижевност за децу интегрални је део књижевности уопште, а нека својства књижевности за децу, као што су једноставност, отвореност за исказивање елементарних осећања, изражавање ритмом и сликом или превласт игре, припадају, у ствари, самим основама сваке уметности. Садржаји књижевности за децу нису слојевити и не захтевају сложено животно искуство и наталожено знање, али то не значи да не могу изражавати сложене мисли и емоције. Тематизујући релативност границе у рецепцији књижевности за децу и књижевности за децу, Марковић понавља став изнет у тексту писаном за зборник *Дечја књижевност – шта је то?*: деца не могу у потпуности да схвате дела писана за одрасле, али одрасли могу да читају дела за децу јер су и сами били деца и поседују способност уживљавања у дечји свет.

По Марковићу је ирелевантно то да ли је неки аутор своје дело наменски писао за децу или није, јер деца често прихватају и дела која нису писана посебно за њих. Условно издвајање књижевности за децу у посебан вид, које је неспорно, врши се на основу односа дела и читаоца, а тај однос је условљен структуром самог дела, која кореспондира са читаочевом моћи прихватања.

У суштински недељивој уметности, односно књижевности, извесни кругови дела имају особине по којима их у конвенцији групишемо и по којима добијају свој назив. Дакле, „књижевност за децу” је реална, али и конвенционална литерарна категорија, што је настала као књижевни појам колико због специфичности своје структуре и из односа дело – читалац, толико из практичних животних разлога – школских, библиотечких, издавачких. Треба нагласити да је књижевност за децу саставни део, али ипак самосвојан део, књижевности као целине (Marković 1991: 8).

**Хусеин Тахмишчић** (1931–1999) је један од првих југословенских послератних критичара који је о књижевности за децу писао са једнаком озбиљношћу као и о књижевности за одрасле, у есејима у којима су видљиви трагови његове филозофске лектуре.<sup>175</sup> Његов кратки текст „Покушај уопштавања: о литератури за децу”, објављен 1957. у сарајевском *Изразу*, један је од првих који најављују нови однос критике према књижевности за децу код нас. Већ сам мото, цитат из *Браће Карамазових*, указује на другачији приступ критичара, који доводи у везу дечје игре и уметност, па чак

---

<sup>175</sup> Иако нема експлицитног цитирања, осим понегде као мото, стил и вокабулар упућују на трагове различитих видова филозофија егзистенције и марксистичке филозофије. О Тахмишчићу и новим схватањима књижевности за децу в. Љуштановић 2009: 226–228.

прокламује надмоћ прве над другом. Тахмишчић, како примећује Јован Љуштановић, на неки начин укида начелно питање о вредности књижевности за децу (Љуштановић 2009: 227). „Уметност у зачетку’ и уметност у одређеном степену развитка мере се јединственим естетско-моралним мерилима”, рећи ће Тахмишчић (1957: 371). Дете по њему није *само* дете, већ човек у формирању. „Тај спрег између могућности поистовећивања с дететом, препознавања детета у одраслом човеку, и препознавање ’човека у формирању’ у детету”, који је формулисао Тахмишчић још 1957. године, биће темељ на коме ће, у великој мери, почивати поетичка самосвест модерне српске (и југословенске) поезије за децу на крају педесетих и током шездесетих година двадесетог века” (Љуштановић 2009: 227). За тему узрасних граница у књижевности важна је Тахмишчићева тврдња о њеном преласку у оба смера:

„Мала деца” врло радо читају четврту књигу „Браће Карамазових”. Ф. М. Достојевског, одломке из „Јадника” В. Игоа и из „Рата и мира” Л. Толстоја, песме Мајаковског, Пушкина, Љермонтова, Ујевића, Јесењина и др., исто као што „велика деца” радо читају „Малог принца” Сент Егзиперија” или „Тома Сојера” М. Твена. А јунаци Волта Дизнија, на филму и у стриповима, благо су „мале деце” и „велике” (Тахмишчић 1957: 371).

Контекст из ког наступа Тахмишчић јесте шири, европски контекст, што потврђује и његова сродност са ставовима изнетим у тексту Клода Авлина *Писати за децу...*, објављеном у преводу такође у *Изразу*, два броја након објављивања Тахмишчићевог текста.<sup>176</sup> По Авлину, писање за децу јесте способност одабраних који су успели да сачувају дете у себи, будући да је човек „пропало дијете које се врло слабо сјећа својих снова” (Aveline 1957: 531).<sup>177</sup>

У есеју о Змајевом песништву *У лепом кругу* (1963) Тахмишчић посматра Змајево песништво за децу и оно за одрасле као целину и оцењује Змајево окретање свету деце као поетичку и моралну *нужност*.<sup>178</sup> Притом, изриче и тврдње које се односе на двоструку рецепцију, као што је то чинио и у текстовима обједињеним у

---

<sup>176</sup> О Тахмишчићу, Авлину и концепцији сарајевског часописа *Израз* в.: Љуштановић 2009: 226–231.

<sup>177</sup> „У Авлиновим ставовима открива се нешто од авангардне аксиологије по којој је детињство праизвор и због тога надмоћније од одраслости, али се, истовремено, слуги и поглед на развојност као битан елемент који повезује децу и одрасле” (Љуштановић 2009: 228).

<sup>178</sup> „У часу када се сав окренуо свету деце да би одолео очајању и удовољио новим искушењима, он није изашао на мала врата из великог света одраслих, он се с њим никада није развенчао, већ је у његово име одграничио свет деце и створио свој песнички свет за њега. Да би се одржала у својим протусловљима, да би и за нас данашње била, његова песничка личност показује се као низ не само узастопних него и упоредних преобразби” (Тахмишчић 1963: 137).

књигу *Поново освојен град* (1961), а потом и у онима у књизи *Бити на путу* (1971)<sup>179</sup>. У потоњој исказује и скепсу према узрасним, тематским и родним поделама књижевности, указујући на бесмисленост питања да ли треба да постоји посебна књижевност за младе девојке.<sup>180</sup> Али тврдња о јединствености књижевности као уметности речи и она о признавању посебности неког њеног дела нису у контрадикцији:

Књижевност за децу и омладину има своје посебности, своје одлике, своје границе, своје унутарње условности, па је тако ваља и примити. Онај ко то није кадар да учини – или је ускогруд или је у себи уништио све мостове према свету детињства и његовим духовним моћима (Тахмишчић 1971: 199).

Задатак критичара књижевности за децу јесте, између осталог, „изнуђивање позорности и разумевања оних којима није намењена” (Тахмишчић 1971: 199–200), што можемо разумети и као позив на *прекогранично* читање.

У центру истраживања дечје књижевности **Милана Пражића** (1938–1981) налази се пре свега појам игре, што је видљиво већ из наслова његових текстова: „Игра као стваралачка делатност”, „Игра детињства се наставља”, „Игра као поезија”..., као и прве књиге о овој теми – *Игра као слобода* (1971). На овом појму он изграђује својеврсну антропологију детињства, у којој се инсистира на суштинској разлици између деце и одраслих. „Игра је негација света сазнатог на један начин (начин одраслих) и афирмација света сазнатог на други (дечји) начин [...] Често је та разлика толика да између два односа нема ниједне додирне тачке”, рећи ће он (Пражић 1971: 9). Међутим, дечја игра, слободна и самосврховита, сродна је уметности – као и уметност, она није копија живота, и ослобођена је практичне сврсисходности. Пражић, полазећи од теорије игре Рожеа Кајаоа, као и теоријских поставки Хусеина Тахмишчића, тврди да је дечја игра „историјски схваћен тоталитет људске ситуације детињства”, да продукти игре „интегришу свеукупне људске вредности и противречности, иако не у завршном виду, већ у њиховом потенцијалном стању, у ембрионалном облику” (Пражић

---

<sup>179</sup> „Песма *Ала ј' леп...* припада деци иако им са стране песника није изричито намењена” (Тахмишчић 1963: 52); „У прошлости Свифт и у савремености Сент-Егзипери писали су своја чувена дела – и за себе и за децу, знајући да пут обраћања детету може бити и пут остварења личности” (Тахмишчић 1961: 96); „С. Раичковић је написао песме које могу и деца прихватити. Оне одговарају њиховој незастрој и голој отворености. Моменат оистињења песме одговара оистињењу повесног тренутка певања и мишљења детињства за децу” (Тахмишчић 1961: 136); У тексту о Григору Витезу пише да је „поезија недељива, односно да је оно наше, из невоље усвојено канда, 'за децу', одраз немоћи наше, а и нехата, да прецизније одредимо поезију детињства онда кад је читамо, интерпретирамо или објављујемо у повременим публикацијама и засебним књигама” (Тахмишчић 1971: 147).

<sup>180</sup> „Писати за 'младе девојке' или за 'пензионисане револуционаре' значи бити као млада девојка или као пензионисани револуционар. Млада девојка може бити у овом свету и млада, даровита и амбициозна музичарка, али и млада, понижена и унесређена проститутка” (Тахмишчић 1971: 178).

1971: 11–12). Игра, као уметност деце, јесте „ембрионална синтеза свих уметности одраслих” (Pražić 1971: 13), у њој се може видети уметност у зачетку. Деца су и захтевни критичари: исмевају детињарије и наивност. У дечјој игри естетски интерес садржан је *in statu nascendi*. У том смислу, супротстављеност дечјег света и света одраслих о којој говори Пражић није тако оштра – та два света имају заједнички именилац. Пражић разматра теме, дела и ауторе који превазилазе уобичајено схватање дечје књижевности – на пример, параболу „Мачка и миш” Душана Радовића, која у духовитој дијалогској форми излаже страшну и древну дијалектику хајкача и прогоњених, или поезију Мирослава Антића намењену онима који су у „пограничној зони људског бића” (Pražić 1971: 13). Занимљиво је да Пражић у тексту о Миловану Данојлићу хотимично изузима из разматрања расправу о наивној песми – њену верзију из 1967 – и усредсређује се само на Данојлићеву поезију, при чему изостаје и дискусија о недечјем у дечјој поезији. Међутим, у другим Пражићевим текстовима има трага размишљању које је, у ствари, сродно Данојлићевом – у основи тврдње да је свет одраслих неразумеванем оштро одвојен од света деце лежи тврдња да су одрасли заборавили првобитно стање у ком су неизбежно једном били.<sup>181</sup> Више пута ће Пражић у текстовима истицати како је детињство „човеково дечје постојање”.<sup>182</sup> У тексту о критичарском приступу Владимира Миларића Пражић истиче значај песника који су писали „за децу и осетљиве”, јер су они инсистирали на дигнитету детета и књижевности за децу. И овде Пражић говори о суштинским разликама између света одраслих и света деце, али је за тему прекограничности важна тврдња да су оба света једнако значајна и да обома треба приступити на стваралачки, уметнички начин. Књижевност за децу не сме бити подређена педагогији.<sup>183</sup> А да одвојеност два света и није тако оштра експлицитно показује Пражићева тврдња о суштинском јединству у поезији Десанке Максимовић:

Ова збирка (*Песник и завичај*, прим. М. К.), као уосталом и све друге, показује да је врло тешко, чак немогуће без огрешења, раздвојити стваралаштво за децу Десанке Максимовић од њене поезије у целини. Ако је област те поезије јасно омеђена од мисли, рефлексije и филозофије, она све компоненте своје структуре

---

<sup>181</sup> „Заробљени догмама свога света, одрасли нису у стању да појме како граница између два света није крај њихове реалности, него почетак једне друге, праве, суштинске реалности човекових стваралачких моћи” (Pražić 1971: 81). На другом месту Пражић пише: „Стваралачки импулс детињства посматрамо као ’дивљу мисао’, као свевременски синкретизам уметности, као однос човековог дечјег постојања према животу” (Пражић 2002: 30).

<sup>182</sup> В.: Пражић 2002: 25, 32.

<sup>183</sup> Пражић у једној дугачкој фусноти даје сажет преглед одабраних ставова теоретичара и критичара (Богдана Поповића, Марка Цара, Владислава Миленковића и Кирила Тарановског) који су дечју књижевност схватили као другоразредну, помоћну педагошку дисциплину (Pražić 1971: 118–119).

једнако распоређује и вреднује, проткивајући сваку од њих позадином исте поетске атмосфере. Може бити речи само о потенцирању извесних елемената у дечјој поезији и њиховом ублажавању у, рецимо, љубавној или дескриптивној, али је општи фон лако распознатљив и не мења се (Pražić 1971: 112–113).

Десанка Максимовић, по Пражићу, зачетница је стваралачке линије која се заснивала на истинском прихватању дечјег света, који има већу изворнију вредност него свет одраслих. Ту линију су наставили Александар Вучо, Милован Данојлић и Мирослав Антић. Супротстављена овој јесте главна линија српског/југословенског песништва – „од Змаја па преко Нушића, Ловрака, Селишкара и неких новијих” (Pražić 1971: 117), која декларативно проглашава равноправност два света али то чини спољашњим калемљењем елемената из света одраслих – социјалних, политичких, религијских, на пример – на књижевност за децу, чиме се равноправност, у крајњој линији, испоставља лажном и немогућом. Посебну пажњу побуђује Пражићев „обрачун” са Душаном Радовићем у једној фусноти: Радовићева позиција је усамљена, он прихвата инфериорност дечјег света као нужност и не ангажује се на теоријском плану како би се успоставио нови однос између два света. С друге стране, „Радовић је изузетно заинтересован за равноправан третман дечје поезије, вреднујући акт стварања дечје песме истим значајем као песме уопште” (Pražić 1971: 120). Истина, Радовић касније тврди да се, као и достојанство песништва за децу, морају признати и достојанство и статус детета, чиме се приближава Пражићевој онтологији детињства.<sup>184</sup> Пражић код Добрице Ерића препознаје „песничко-дечји сензибилитет”, по чему је српски песник близак Јесењину: „Ни Јесењин ни Добрица Ерић не трагају за посебним одликама дечјег бића, али они га осећају, блиско им је, и њихов песнички рефлекс је генетички сродан детињству” (Pražić 1971: 164). У изразито негативној критици књиге *Дјечја књижевност* Милана Црнковића („Схоластичка панорама књижевности за децу”) Пражић, између осталог, аутору замера то што је сувише истицао важност узрасног критеријума у књижевности за децу, чиме се занемарује уметнички и естетички приступ делу у корист педагошког, формалног и спољашњег.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> „Тумачећи, наиме, дела најзначајнијих стваралаца за децу у том тренутку (Душан Радовић, Десанка Максимовић, Мирослав Антић, Добрица Ерић, Мирјана Стефановић итд.), Пражић долази до нужног сазнања да се не може писати о књигама за децу, о њиховој структури и унутрашњим својствима а да се не проговори о посебној психологији дечјег света” (Хамовић 2015: 110).

<sup>185</sup> Из анализе Црнковићеве књиге у поглављу о граничним врстама у овој дисертацији, јасно је да не делим Пражићево мишљење. Напротив, сматрам да је Црнковић у великој мери тематизовао питање рецепције која прелази узрасне границе, мада не у поглављима у којима говори о граничним врстама.



У обимном предговору књизи *Плави зец* (1972), антологији „нове српске дечје поезије”, Пражић каже да појам дечје песме употребљава у значењу које му приписује Милован Данојлић у огледу о наивној песми из 1967. Под њега потпада „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” (према Пражић 1972: 12, упор. Данојлић 1967: 121, 125, 126). Говорећи о револуционарности Александра Вуча у књижевности за децу, Пражић тврди: „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” (1972: 14). Ову наизглед парадоксалну тврдњу образлаже присуством компоненте социјалног ангажмана у Вучовој поезији:

Свет вучовског детињства [...] више је песнички изражен у односу на свет одраслих, него што је остварен као свет по себи и за себе [...] Александар Вучо свој песнички поглед заснива на слободи наивне маште, усмеравајући га критички и борбено ка свету одраслих (Пражић 1972: 15–16).<sup>186</sup>

Прави модерни дечји песник је по Пражићу Душан Радовић, који Вучову поезију потврђује тако што је, хегеловски речено, превазилази. Модерна дечја поезија је игра, а игра је егзистенцијална категорија детињства. Она је активност која је сама себи циљ и не може бити подређена васпитним и другим циљевима. Детињство је, осим игром и хумором, обележено и аутентичним и непосредним *доживљајем* света, који је супротстављен посредованом *искуству* одраслих. „Детињство и свет одраслих могу се срести само у доживљају” (Пражић 2002: 33). Ово је и простор сусрета (одраслих) писаца и деце, и то оних писаца који су се посветили скрајнутој области књижевности за децу. Иако је статус те књижевности унапређен у односу на прошлост, Пражић у тексту из 1978. примећује како она ипак остаје без признања која се додељују писцима за одрасле: „Ниједан писац, на пример, није добио Нобелову награду као писац дечјих књига” (Пражић 2002: 35).

Теми прекограничне књижевности Пражић је најближи кад говори о писцима који пишу за неподељену, двоструку публику, какав је Вучо, чија је „поезија за децу пре свега поезија па онда дечја”:

---

<sup>186</sup> У једном од текстова посвећених Вучовим делима за децу Пражић исцрпно извештава о критичкој рецепцији Вуча. Замерке неких од критичара односиле су се на то да извесни делови нису писани за децу већ за одрасле. То пре свега важи за предговор Душана Матића, али и за метафоре и алегорије које дечи нису разумљиве (Пражић 2002: 110–111). Али Пражић, иако истиче једноставност као битан квалитет књижевности за децу, тврди да овај захтев није исто што и захтев за „разумљивошћу”, који је често само маскирани захтев за тим да књижевност за децу треба да буде поуздан преносилац одређених идеја и поука.

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” (Пражић 2002: 126).

О јединственој и неподељеној публици деце-одраслих Пражић говори и у случају Мирослава Антића:

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 (Пражић 2002: 137, подвукла М. К. ).

Слично Пражић констатује и у вези са Антићевом збирком *Гарави сокак*:

У песмама Мирослава Антића не разликују се деца од драслих, јер разлике нису битне кад је реч о основним питањима живота и смрти [...] 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 (Пражић 2002: 145).

Будући да Пражић често инсистира баш на тој посебности и издвојености детињства, а да најчешће пише о делима која управо релативизују границу између деце и одраслих, можемо поставити питање кохерентности његових тврдњи. Чини се, ипак, да праве противречности нема, већ је реч о различитим контекстима: Пражић је заговорник аутономије детињства онда кад њу треба доказати и одбранити дигнитет књижевности за децу; с друге стране, по ко зна који пут се показује да су најбољи аутори дечје књижевности управо они који на њу нису „осуђени” својим оскудним талентом, дакле они који нису фах-писци већ истински уметници који на подручју *наивне* речи проналазе свој аутентичан израз, али кроз њега изражавају и своју зrelu мисао и доживљај одрасле особе, па самим тим налазе одјека о код одрасле публике. Ради се, дакле о својеврсном *јединству у разлици*, при чему је аутономија стваралаштва за децу предуслов за могућност да се оно укрсти са стваралаштвом за одрасле.

Критички текстови **Владимира Миларића** (1930–2011), значајног проучаваоца српске књижевности за децу, такође су прожети исказима који се односе на прелазак узрасних граница, о чему је било речи и у одељку о тематским зборницима. Још у првој књизи, *Време као играчка* (1967), он мешавином песничког и критичарског језика о Душану Радовићу запажа следеће:

Ова поезија прелама свет на дечји песнички начин. Стакло кроз које се свет прелама начињено је од тоталитарног детињства у јаком погледу поетичног који види преко граница. [...] ова поезија не може да подноси искључиво одређење

„за децу” (иако то поезија коју може конзумирати неискварени медиј децје читалачке свести јесте) јер има своје место, своје чисто место у оним пределима поезије доброг срца која је у нас, када се изузме разнежени штимунг, тако ретко или никако негована (Milarić 1967: 12).

Мирослава Антића Миларић назива песником *задржаног детињства*, кога „с великим узбуђењем слушају [...] и велики уморни људи” (Milarić 1967: 23). У његовој поезији комуникативна ситуација у којој су супротстављени дете и песник бива замењена оном у којој су они сједињени у позицију детета-песника. Говорећи о поезији Стевана Раичковића, Драгана Лукића, Бране Црнчевића, Мирјане Стефановић и Љубивоја Ршумовића, истиче да је најизразитија разлика између песме за децу и песме уопште у томе што „песма за децу настоји да се ослободи асоцијација које намеће метафизика [...] у њој смрт нема нити присуства нити призвука. У сваком другом погледу њихове ’песме за децу’ су праве песме” (Milarić 1967: 33).

С друге стране, Миларић се бави питањем децје рецепције и истиче да књижевно дело мора детету да буде примерено. „Врхунска дела литературе недоступна су детету; не смемо дете носити у висине, ухватиће га вртоглавица”, тврди он и на примерима из школске лектире показује шта је то што отежава децју рецепцију одређених дела за одрасле: недостатак историјске дистанце према теми, неразумевање симбола, немогућност поистовећивања са прочитаним. Педагошки циљ упознавања са делом може бити остварен, али недостаје аутентичан децји читалачки доживљај. Дела која могу да успоставе комуникацију с дететом имају следеће особине: речи односно песничке слике морају моћи да се „вежу за искуство или сан детета”; симболи морају бити „из реквизитарија децјег говора или бар доста слушаног говора старијих”; дело мора имати „узбудљиву наративну потку”; супротности у делу морају бити јасно одређене, без нијанси; и осећајности морају бити јасне – могу бити предимензиониране, али не и изнијансиране (Milarić 1967: 52–53). Овде је, очигледно, реч о мањој деци, јер Миларић каже како се „остале песме [...] читају касније”. Притом, следећи Данојлића, додаје:

Није за дете само тако звана децја песма. Може то бити и „песма самоубица”, може свака песма која није одвећ спекулативна. Потекст мора бити сличан једној већ доживљеној и измаштаној стварности (Milarić 1967: 53).

Ово су, дакле, песме за одрасле које су приступачне деци. Позивајући се и експлицитно на Данојлића, Миларић „песме самоубице” – што је израз који је претходио термину „наивна песма” – супротставља „песмама које су се винуле у висине”, оптерећеним искуством одраслих и питањима без одговора У „песмама

самоубицама” речи имају приземна значења, а „њихова „метафорика почива на везама свакодневних искустава” (Milarić 1967: 64). Утицај Данојлића приметан је и у Миларићевој антологији нове српске поезије за децу, *Зелени брегови детињства* (1975), где приређивач у предговору модерној дечјој песми приписује „елементарни витализам детињства и наивистичку лепоту једноставног”, додајући:

Окрећући се према утопизму детињства и лепотама дечје имагинације, дечја песма показује – *и деци и одраслима* – једну природну и човечнију визију будућег (Миларић 1975: 6, курзив М. К.).<sup>187</sup>

Миларић из сфере дечјег интересовања искључује и носталгичне текстове о детињству одраслих писаца. Таква дела су привлачна одраслима, али не и деци. Покушај да се говори језиком детета најчешће се испоставља као недовољно аутентичан за дете читаоца. У тексту „Дечја песма – шта је то?” Миларић истиче да деца не употребљавају реч „детињство”, коју одрасли изоварају с носталгијом и под њом подразумевају изгубљени свет. Одрасли дечји песник не говори из своје унутрашње позиције, већ из позиције „неког другог”. Ипак, писци за децу покушавају управо да интегришу два света, тако што се „одричу искуства и настоје да се врате из света појмова у конкретни свет невиних речи” (Milarić 1977: 7). Детињство данас, пише Миларић, не означава само рану животну доб, „већ и *својство психе човека*, без обзира на његове године” (Milarić 1977: 10). Кад говори о односу песме и детињства, Миларић разликује: 1. песме *о* детињству, 2. песме *из* детињства и 3. песме *за* детињство (Milarić 1977: 17). Први тип уопште не комуницира са децом и користи њима неразумљив вокабулар. Други тип је данојлићевска песма дете, која „долази из стања детињства у песнику” и такође није нарочито привлачна деци.<sup>188</sup> Тек трећи тип, песма *за* децу, уважава личност, језик и посебни душевни свет деце, уводећи читаоца у подручје имагинарног, у ком песниково искуствено „ја” није присутно. Приметимо, међутим, да управо други тип, песма *из* детињства, носи највећи потенцијал *прекограничности*, будући да се налази на граници између света деце и света одраслих и да се обраћа обема странама.

---

<sup>187</sup> Не треба заборавити ни на Миларићев критички отклон од Данојлића, о ком је већ било речи у делу који се односи на зборник *Дечја књижевност – шта је то?*, где је објављен Миларићев текст „Песма која не зна за пораз” (Миларић, у: Јанјушевић 1970: 28–43), касније прештампан у зборнику *Принцеза лута замком* Јована Љуштановића (Љуштановић 2009б: 131–138).

<sup>188</sup> „Постоји, изгледа, једно природно опирање деце према песницима који долазе у њихов свет као у земљу утопију; њихова утопија је на другој страни, управо тамо одакле се песници упућују ка њима. Отуда пролазе једни крај других, идући својим путевима, не осврћући се” (Milarić 1977: 20).

У тексту „Глас носталгије у дечјој песми” Миларић пак говори о брисању граница између света детињства и света деце, који је дотада постојао, тако што одрасли прихватају песму за децу. „Данас као да се осећа потреба да дечја песма води искусног човека у *моћнији свет деце*”, пише он, и наводи пример Душана Радовића као песника који не нуди, попут Змаја, идеале деци јер их нема: „Он има идеале детињства које може да понуди одраслима који су осетљиви на позиве детињства” (Milarić 1977: 25). Овде је реч баш о типу наивне песме о каквој говори Данојлић:

Реч је о томе да то више није поезија намењена деци, већ поезија која само узгред, по чистоћи и једноставности своје структуре, може да буде у дослуху са претпостављеном песничком пријемљивошћу детета; она је, међутим, у првом реду *невини глас* (Milarić 1977: 26).

Доласком модерних младих песника „у госте” књижевности за децу, о ком Миларић пише 1972, и сама књижевност за децу постаје „нешто друго”, што превазилази утилитарне намене, педагошке или забављачке. Иако ти „песници пролазници” често само узгред пишу за децу, и мада се често не може поуздано рећи да је то што стварају књижевност за децу, оваква „гостовања” обогаћују ову сферу јер релативизују њене границе, спречавајући је истовремено да заврши у шаблону. Са песницима који пишу и за одрасле и за децу јавља се и „један нови читалачки слој – одрасли читаоци дечјих песама” (Milarić 1977: 31–32). Миларић наводи неколико хипотетичких разлога за овај феномен: бег од цивилизацијске отуђености у свет детињства; приклањање чистој песми као супротности неразумљивој и мрачној модерној поезији; носталгично враћање у најлепше доба живота; снобовски култ лакоће, забаве и инфантилности. Ове тенденције Миларић означава као пут дечје песме ка „горе”, што донекле одговара смеру *child-to-adult* у савременом проучавању *crossover*-а. Али супротан смер, који би се по аналогији звао пут ка „доле”, не одговара смеру *adult-to-child*, будући да Миларићев текст није примарно усмерен на тему узрасног укрштања. Супротан смер је за Миларића разградња дечје песме у тривијалне забављачке масмедијске форме, или тенденција импровизације по моделима дечјег говора, кад песник преузима језик и дух деце а додаје своју технику. Овакав поступак успева ако се базира на хумору.

Међутим, кад дечји песник заборави да је одрастао и кад подетињи, његове инфантилије постају дечјем медију тужносмешне, а прихвата их тек један круг одраслих, који таквим песмама задовољавају своје примордијалне естетке потребе (Milarić 1977: 33).

У овом последњем случају је, по свему судећи, опет на делу смер *child-to-adult*.

У кратком тексту из 1975. под насловом „Запис у недоумици” Миларић износи дилеме које се тичу саме суштине песничког гласа – а по аналогiji и приповедног –у дечјој књижевности. Те недоумице су сродне онима које износе бројни страни теоретичари, а у најзаостренијем виду то чини Џеклин Роуз 1984. у познатој књизи *Случај Петра Пана или о немогућности дечје књижевности* (Rose 1994)<sup>189</sup>. Миларић текст почиње речима:

Одрастао човек пишући дечју песму није у могућности да аутентично испуни елементарни песнички захтев: да изражава свој доживљај света. Напросто зато што он није дете (Milarić 1977: 35).

Чак и кад пише о свом детињству, слике тог детињства су посредоване радом сећања, које мења првобитне доживљаје у складу са мотивацијом која долази из садашњости. Свему овоме треба додати и компоненту носталгије, која нарочито мења визуру приповедача или лирског субјекта. Ако, с друге стране, дечји писац пише о туђем детињству, „он је тек записничар неких збивања које он, заправо, суштински не разуме и не дослућује, јер у њима не учествује” (Milarić 1977: 36). Резултат није доживљај деце већ његов сопствени доживљај, који са детињством може и не мора да има дубље везе. Овом аргументу би се могло приговорити да је исти случај и са великим делом књижевности за одрасле – исто би тако, на пример, било немогуће пренети дух неке епохе и људи у историјском роману, јер се и човек прошлости и (некадашње) дечје *ја* испостављају као „туђе свести”. Чини се да Миларић овде ипак има на уму другачију ситуацију, те да инсистира на онтолошкој разлици између детета и одраслог, која се битно разликује од осталих врста *другости*. Зато текст закључује сумњом и радикалним питањем:

Дечји песник не изражава биће које је сродно са бићем читаоца. Не говорећи себе аутентичном читаоцу, и он сам као субјект стоји под знаком питања. Зато он бежи од свог субјекта ка некаквом апстрактном тумачу детињства или записничару онога што види у туђим детињствима. Не може такође ни да пробије зид који му испречује искуство одраслог човека јер оно не пропушта кроз сећања аутентичне слике детињства, већ оне које искуство „одобри” или „преради”. Шта онда остаје таквом песнику и да ли је он уопште песник у дубљем значењу те речи?

Тема релативизовања границе између књижевности за децу и књижевности за одрасле присутна је и у Миларићевим критичким текстовима о појединим писцима:

---

<sup>189</sup> О овој теми в. и: Nodelman 2008; Joosen

Мирославу Антићу<sup>190</sup>, Горану Бабићу<sup>191</sup>, Предрагу Чудићу<sup>192</sup>, Гордани Брајовић<sup>193</sup>, Весни Парун<sup>194</sup>, Миловану Данојлићу<sup>195</sup>, Брани Црнчевићу<sup>196</sup>.

Нарочито место у међу проучаваоцима српске књижевности за децу има антологија *Дечја поезија српска* (1965) **Боре Ћосића**. По много чему посебна, она је „прва модерно конципирана антологија песништва за децу која канонизује њен савремени дух” (Опачић 2018а: 22), у њој је „први пут [...] јасно потврђен равноправан положај поезије за децу у корпусу националне књижевности” (Љуштановић 2015: 86), али је приметно и „успостављање извесног (анти)канона у односу спрам тадашњих антологичарских избора” (Панић Мараш 2015а: 18). Ова „антологичарска антологија”, како је назива Снежана Шаранчић Чутура (2015: 61), од самог појављивања је изазивала опречне реакције.<sup>197</sup> Особена је њена композиција – груписање песама по мотивима или поступцима, при чему се игнорише хронолошки ред – као и избор материјала: у њу су, осим очекиваних прилога канонизованих песника за децу, ушли и

---

<sup>190</sup> „Мирослав Антић је својом новом књигом дечјих песама готово укинуо разлику између 'дечје' и 'озбиљне' песме. Текстови који су пред нама су нешто треће” (Milarić 1977: 46).

<sup>191</sup> О Бабићевој збирци песама *Страшна дјеца* (1973), која доводи у питање традиционалну, идиличну поезију за децу истицањем мрачних страна које постоје у дечјој свести, Миларић каже да је она „мање за децу, а више за оне који раде с децом” (Milarić 1977: 61).

<sup>192</sup> „Један део млађих песника приступа дечјој песми с намером да је интегрише у оквире својих песничких визија, грађених и обликованих претходно у озбиљном песништву. На први поглед присуствујемо померању дечјег песништва од инфантилија ка мисаоним и обликовним једноставностима у којима би се имала огледати суштинска слика детињства као првотности и очишћености свеукупне појавности” (Milarić 1977: 67).

<sup>193</sup> „Премда је ова врста песама опосредована детињством само преко предмета певања, и могла би се сврстати у граничну област дечјег и озбиљног песништва, какво се иначе последњих година у великој мери опробава, за песме Гордане Брајовић можемо рећи да због лакоће структурирања песме, због детињства њеног облика и исказа у њој, оне погађају дечју поетску радозналост, уколико је ова спремна за обрнуто читање” (Milarić 1977: 73).

<sup>194</sup> Песничку збирку *Познанство са данима малог Максима* (1974), која је означена као „књига за децу”, „прати апсурд који је карактеристичан за општи дечји читалачки интерес: деца, наине, премало воле дела која погађају право у њихову душу и у којима се исијава аутентично детињство (како то видимо ми одрасли)” (Milarić 1977: 83). Књига Весне Парун „и не тражи своју кореспонденцију са децом преко вањске обраћајности, колико рачуна на своју језичку, стилску, мотивску, асоцијативну, духовну сличност са светом детињства” (Milarić 1977: 83–84).

<sup>195</sup> За разлику од песника/писаца који „гостују” у дечјој књижевности, или у њу „беже”, Данојлић је један од оних који стално бораве на обема странама. „У озбиљној песми Милована Данојлића глас детињства присутан је као и у дечјој, али прикривен, притајен, много пута затамњен, глас поречен, али и глас који је стално у близини” (Milarić 1977: 88).

<sup>196</sup> „Ако је реч о песнику чија је дечја песма интегрални део његове поезије, магизми детињства постојаће и у недечјем песништву, ма колико били пригушени и потиснути у надстварности озбиљног песничког чина” (Milarić 1977: 97). Слично важи и за Данојлића и Раичковића.

<sup>197</sup> Једна од негативних критика дошла је управо од стране једног од „главних јунака” Ћосићеве антологије, Душана Радовића: „Бора Ћосић је својом антологијом учинио не баш добру услугу ономе за шта се залагао. Мислим да је сувише субјективно, са страху (коју ја иначе волим), и у једном гесту егзибиционизма, хтео да направи књигу из пркоса [...] За мене је једно мудрост и хумор мудрости, а друго егзибиционизам и неозбиљан тренутак. Не бих смео сваки неозбиљан тренутак језика или мишљења, или сваки спектакуларни потез интелигенције да назовем литературом” (*Tragom dečje pesme* 1969: 120).

понеки прозни прилози, нештампани примери из ТВ и радио емисија (Радовић, Ршумовић), потом песнички преводи односно прераде (Винавер), а изостављени су неки од песника који су редовно улазили у антологије (неки Змајеви епигони, те Мира Алечковић, Воја Царић и др.). Овај антологијски избор је, по речима самог Ћосића, „свесно [...] једностран, намерно сведен, смишљено 'неправедан' на једној, а истовремено 'попустљив' на другој страни” (Ћосић 1965: 21). Ћосић је критеријум избора налазио у духу игре, језичком „изгредништву”, као и „моралној инвентивности и психолошкој храбрости” (Ћосић 1965: 22). Остављајући по страни историјат и рецепцију ове превратничке књиге, овде ћемо се усредсредити на Ћосићево тематизовање *прекограничности* у преговору антологији насловљеном „Дечја поезија данас”.<sup>198</sup>

Пишући о савременом песништву, које је претрпело „необичне менталне промене, које су захватиле не само 'дечју душу', већ у душу света”<sup>199</sup>, Ћосић тврди: „Све нејаснија постала је ограда иза које су чуване ствари које *нису за децу*” (Ћосић 1965: 12–13). Релативизовање границе донело је промене на обе стране:

И не само што се дечје биће преко ноћи развило у мудрицу, промућурну и потпуно на висини догађаја, већ је оно свом родитељу истовремено подарило нешто од лакоће сопствене фразе, једноставност и вишесмерност своје често хуморне реченице, и свој смех, не више и не увек тако јако слadak и блистав (Ћосић 1965: 13).

Хумор и сатира су се, тврди Ћосић, одувек градили на дечјој фрази, а хумор је битна одлика стваралаштва за децу. Захваљујући ономе што бисмо могли назвати *променом парадигме*, он „изворну дечју поезију света” види у многим сегментима савремене стварности. Осим тога, семантичко поље појма „дечје књижевности” шири се у неслућеним правцима. „Ненамерно дечје песништво” Ћосић проналази, с једне стране, у патетичном и девалвираном, застарелом озбиљном песништву, најчешће родољубивом:

---

<sup>198</sup> Овај предговор, један од „најстраственијих предговора у српској књижевности свих времена” (Шаранчић Чутура 2015: 89), износи своју аргументацију стилски повишеним тоном, а метафоре, поређења, иронија и друга стилска средства чине га изванредно сугестивним текстом, који, уз признање самог антологичара да је пристрасан, у великој мери разоружава критику.

<sup>199</sup> „Инфантилизам, масовно осећање за хумор, као и осећање хуморности даљег људског постојања везаног за катастрофалне метафизичке клацкалице бивствовања или небивствовања, нестварност толиких чињеница стварности, лудаштво и надреализам сваког нашег реалног дана, тешке и црне шале присутне и доступне све више дечјем препричаваоцу – све то ослободило је савременог ствараоца оне границе којом је дечје биће било одвојено од људских, на много места утврђено неизбилних послова” (Ћосић 1965: 12–13).



Читава једна литература, цело једно пренапрегнуто песништво, мелодиозно, глагољиво и слаткоречиво, без сопствене намере постаје лакодухо, инфантилно, па према томе, и у лошем смислу те речи, дечје (Ћосић 1965: 14).

Родољубиви песници, „ти драги барди, ти захуктали и добри прерадовићи, забринуте за душу нације”, писали су имајући на уму ту нацију као недорасло дете, малолетну публику, „велико дете-народ” које треба поучити и водити га. Надаље, детињастог у пејоративном смислу има и у сфери сентименталне, романтичарске лирске поезије, која се данас, с временске дистанце, чита са хуморно-ироничним осећањем.

С друге стране, „ненамерно дечје песништво” Бора Ћосић открива и на подручју *добре* поезије за одрасле – пре свега у надреализму. Радикални поетски подухвати надреалиста, усмерени ка рушењу сваког устаљеног система,

[...] добијају призивок велелепних каламбура, праскаве хуморности, баснословног и дивотног забављаштва, и, услед свега тога, знаке рођачке везаности за развијену, узнапредовалу машту свест модерног детета (Ћосић 1965: 15).

Ћосић признаје да ови текстови представљају највеће искушење за савременог антологичара дечје поезије:

Да је мање ласцивна, само мало мање вишесмислена, надреалистичка поезија написана на српском језику, гдегде блистава у свом проналазаштву, духовита и незајажљива у својој комбинаторици, глува и слепа за свако респектовање, опсежно би испунила странице једне овакве антологије (Ћосић 1965: 15).

Ћосић ипак не чини овако радикалан потез и у антологију за репрезентативног издавача<sup>200</sup>, која је ионако испала довољно шокантна, не увршћује надреалисте – ако изузмемо одломак из Вучових *Пет петлића* и Матићев прозни додаток „Шта је у међувремену било”<sup>201</sup> – али барем у свом предговору оставља трага о томе како би изгледала потенцијална, још радикалнија антологија. Нашле би се ту

[...] гротескне поеме Александра Вуча (*Хумор-заспало*), веселе баладе Коче Поповића (*Радо иде Србин у крајнике...*), лексички лупинзи Ђорђа Костића, или макар она страница *Турнитуде* Марка Ристића која изврће, изглобљује целовит

---

<sup>200</sup> Књига је објављена у престижној едицији „Српска књижевност у сто књига” Матице српске и Српске књижевне задруге, „не у корицама самиздатске публикације, већ у тврдом повезу културолошки високо позиционираног издавачког света” (Шаранчић Чутура 2015: 88).

<sup>201</sup> Ни овај избор није лишен контроверзи: по Ћосићу је Вучо песник за децу више у својим надреалистичким поемама (да је било могуће а да се не наруши концепција антологије, унео би у њу Вучов и Матићев „Зарни влач”) него у ономе што је наменио деци, јер је у потоњем сувише присутан друштвени ангажман прерушен у дечје песништво. Зато је из поеме *Подвизи дружине „Пет петлића”*, како каже, једва издвојио два доломка „чија спонтаност превазилази првотни узрок и намену”. С друге стране, Матићев прозно-ликовни прилози у *Петлићима*, једини његов рад намењен деци, по Ћосићу су „не само надмашила читаву поему већ су можда јединствено за ову антологију означила праву меру ирационалних елемената присутних у сваком значајнијем дечјем штиву” (Ћосић 1965: 25–26).

списак дичних институција једне краљевине на начин Керолов или Лиров (Ћосић 1965: 15–16).

Последње на овом списку Ћосић у свом предговору и наводи у облику обимног цитата.<sup>202</sup> У антологију је ушао Винавер, који није писао за децу али је преводио дела која су читала *и* деца<sup>203</sup>, док он сам, по Ћосићу, „није сасвим сигуран за то који он то аудиторијум изналази оне генијално измаштане речи у преводу, пародији и сопственом стиху” (Ћосић 1965: 16–17).<sup>204</sup> Ова гранична позиција важи по Ћосићу и за свеукупну пародијску делатност, која представља „једно смишљено, упорно подетињавање одвише патетичне и за наше појмове све више *смешне* традиционалне литературе” (Ћосић 1965: 17). Уопште, велики део Ћосићевог предговора посвећен је песницима у *граничној* позицији, код којих је, као и код горе поменутих, у изразу или садржају присутан инфантилни дух, али нису дечји песници у правом смислу те речи: Оскар Давичо, Растко Петровић, Васко Попа. О последњем Ћосић пише:

*Игре* Васка Попе не само што су изведене максимално чисто и сведено у језичком смислу да их је могуће без зазора читати деци, већ општом температуром, хумором и намером најексплицитније показују да је свет деце и људи јединствен, да су игре, донедавна посао деце, заједничко занимање, опредељење и судбина свих становника земље (Ћосић 1965: 17).

На овакву интегрално схваћену публику рачунају, каже Ћосић и „прави” дечји песници, какви су Данојлић и Радовић, а и они који су то условно, као и други, који би *могли* бити дечји песници. У виртуелном Ћосићевом антологијском одабиру, који је претходио стварном, осим „случајно” инфантилних песама нашли су се и примери народног стваралаштва, примери стваралаштва саме деце, али и поједина остварења Кодера, Лазе Костића, Бранка Радичевића и других.

Ћосић износи и предвиђања о развоју дечје поезије, која је у његовој визији без сумње *прекогранична*:

Духовитост, шарм, интелигенција, брзорекост, каламбуризам и изненађујуће спрегнута реч овог нараштаја, његово безбожништво и аморалност, његова широка радозналост, сатирично опредељење и изругиваштво, на правој и исправној су линији којом се већ креће и све сигурније ће се кретати дечје песништво у будућности (Ћосић 1965: 19).

---

<sup>202</sup> И педесет година касније, Ћосић у интервјуу Јовану Љуштановићу поводом јубилеја антологије каже: „Није ли *Турпитуда* Марка Ристића најчистија дечја литература, осим што је намењена одраслима?” (Љуштановић 2015: 87).

<sup>203</sup> Једно од „изгредништава” Ћосићеве антологије управо су два Винаверова прилога – превода песама из Керолове *Алисе*. О Винаверу као преводиоцу књига за децу в. Тропин 2022.

<sup>204</sup> И за Винавера важи што и за надреалисте: у антологију поезије за децу ушао би да није „скаредан, ласциван, а потом, стално вишесмислено подразумевајући, асоцијативан” (Ћосић 1965: 24–25).

Још једно Ћосићево „пророчанство”, изнето у дужем коментару у загради, тиче се преласка узрасних граница, а односи се на адаптације класичних дела за одрасле (језиком савремене теорије, на процес *adult-to-child*):

(Сви велики „дечји” епови, који то, по данашњем стању ствари, нису, сви ти гломазни сатирични системи попут Свифтовог, који столећима долазе до дечјег слуха у разноврсним скраћеним и прерађеним издањима, дочекаће час када ће, у једном времену ослобођеном последње предрасуде, постати ипак напакон дечје штиво најпримарнијег значаја. Тада ће, вероватно, и конгенијални превод *Гаргантпе и Пантагруеле* Станислава Винавера, бити понуђен младом читаоцу као једна од првих и најнужнијих књига о протеклом проклетом свету) (Ћосић 1965: 17).

*Време ослобођено последње предрасуде*, очигледно, још није дошло, а Гаргантпе, Пантагруел и Винавер данас су деци вероватно још даљи него што су то били у време кад је Ћосић писао овај текст. Далек им је и Бора Ћосић, јер његово дело ипак остаје с оне стране границе која дели књижевност за децу од књижевности за одрасле, исто као што, упркос апологији инфантилности, књижевности за одрасле дефинитивно припада и *Лимени добош* Гинтера Граса. Бора Ћосић је присутан на *маргинама* књижевности за децу, у рубном, паратекстуалном подручју, као приређивач, преводилац или писац предговора. Ово последње је нарочито успешно чинио шездесетих година прошлог века за серију књига за децу у издању „Просвете”, у периоду кад је саставио и своју антологију.<sup>205</sup>

Предговори домаћим и страним класицима написани су по мери деце: на свега неколико страна, једноставним, неконвенционалним језиком, истицали су аспекте дела који би могли бити најзанимљивији деци читаоцима. Снежана Шаранчић Чутура их је проучавала као сведочанства Ћосићевог трагања за идентитетом књижевности за децу, подједнако важним као и рад на антологији. Слично као и антологија, и они изневеравају уобичајена очекивања.

С једне стране, то и нису предговори, бар не као подацима набијени уводници зарад књижевног просвећивања младежи, с друге стране јесу управо супротно – парадигма предговора у литератури за децу, модел који је тек по изузетку заживао у домаћој издавачкој пракси (Шаранчић Чутура 2017: 211).

---

<sup>205</sup> Реч је о предговорима за књиге: Џонатан Свифт, *Гуливерова путовања*, превод Сретен Марић, Београд: Просвета, 1963 („Како је постао Гуливер”, стр. 5–9); Марк Твен, *Доживљаји Тома Сојера*, превод Станислав Винавер, Београд: Просвета, 1963 („Познајете ли Тома Сојера?”, стр. 5–8); Јован Јовановић Змај, *Краљевина Лаждипажди*, Београд: Просвета, 1963 („Приручник из змајологије”, стр. 5–7); Бранислав Нушић, *Хајдуци*, Београд: Просвета, 1963 („Како је у хајдуцима”, стр. 5–8); Антоан де Сент Егзипери, *Мали принц*, превод Страхиња Јелић, Београд: Просвета, 1963 („Пилот – песник”, стр. 5–8); Данијел Дефо, *Робинсон Крусо*, превод Владета Поповић, Београд: Просвета 1966, стр. 5–8 („Прича о Робинсону”).

Белешке о писцу и други фактографски подаци изнети су као „Ћосићева ругалица енциклопедијско-информативном односу према детету, писцу и књизи за дете”, при чему се име са корица чини живим и животним, па самим тим и ближим наивном читаоцу (Шаранчић Чутура 2017: 211–212). У овим кратким текстовима, међутим, садржан је и немали број компаративистичких упутница на друге текстове, „које, каткад, бивају посве запретене и посредне алузије, неретко и прећутно упућене искуснијем читаоцу” (Шаранчић Чутура 2017: 212). Тако се у причу о делима која су предмет предговора уплиће Керолова *Алиса*, али и низ домаћих аутора – Радовић, Давичо, Вучо и Матић, и то у сасвим неочекиваном контексту. У предговоре писане наизглед искључиво за децу унете су алузије које могу разумети једино одрасли, и то они чија лектира кореспондира са Ћосићевом.<sup>206</sup> Иако детету нису јасне интертекстуалне паралеле које писац преговора уводи, Ћосићу се у заслуге може уписати сасвим неконвенционално „васпитавање читалачког духа” (Шаранчић Чутура 2017: 215). Последица оваквог приступа садржи у себи и релативизовање узрасних и других граница:

Тај систем огледања дечјег у недечјем, „мале” и „велике” књижевности, наше и стране, традиционалне и модерне, сваку категоризацију, класификацију, свако међашење чини условним и релативним, па и неодрживим (Шаранчић Чутура 2017: 216).

Такође, будући да су нека од дела за које је Ћосић писао предговоре првобитно припадала књижевности за одрасле, он се у овим текстовима дотакао и димензија које су разумљиве само одраслом читаоцу, попут Свифтове политичке сатире. Иако су писци и дела наизглед поједностављени тако што су у први план стављени аспекти занимљиви деци, није изостављена ни њихова „дубља” димензија.

Другим речима, као што Свифтов роман није банализован на серију чудних чуда која је доживео „луди морепловац”, ни читалац није омаловажен: ако ништа друго, понуђена му је слутња да дешифровање књижевног текста не може бити окончано у једнозначној формули (Шаранчић Чутура 2017: 217–218).

---

<sup>206</sup> На пример, бежање из школе Тома Сојера било је Ћосићу повод да у преговору цитира део Давичове песме „Чим сам смех угледао”, изразито сензуалне и „недечје”, чему је додао и „минус-коментар” којим се наведени стихови проблематизују као неразумљиви! „Смештена у овакав контекст, без назнаке имена песника или наслова дела, Давичова песма постоји као енигма, нелогичност, онеобичавање, алогичност, напосто детету неразумљив, а можда баш зато и провокативан детаљ” (Шаранчић Чутура 2017: 214).

Све ово води закључку да је Бора Ћосић у сваком контакту са књижевношћу за децу настојао да релативизује границу између дечјег и недечјег, а најчешће је у фокус свог интересовања и стављао дела са „дуплим дном”.

Поводом педесетогодишњице објављивања *Дечје поезије српске*, Бора Ћосић је дао интервју Јовану Љуштановићу за *Детињство*, а из сажетка његових речи формулисан је наслов интервјуа: „У озбиљним књигама је много детињастог – у дечјој лектури нечувено много озбиљног” (Љуштановић 2015: 86). Управо на еквилибрирању са обе стране узрасне границе утемељено је и приповедачко и критичарско дело Боре Ћосића. Ипак, он се и као критичар, а још више као приповедач, мање задржава са „дечје” стране границе у ужем смислу речи и показује, како примећује Предраг Бребановић, „да га од ’књижевности за децу’ далеко више импресионирају различити облици испољавања детињег духа, као и феномен његове све веће раширености у тадашњој српској књижевности” (Brebanović 2006: 22).

Ставови **Јована Љуштановића** (1954–2019) о књижевности за децу и о преласку узрасних граница присутни су у већини сегмената ове дисертације, а нарочито су важни у њеном главном делу, анализи опуса Владимира Стојшина. Овде ће бити указано тек на неке његове значајне ставове о овој теми.

У књизи о *Дечији смех Бранислава Нушића* Љуштановић анализира *Аутобиографију*, која није писана као дело за децу, али се испоставља да је „супструктура детињства” у њу уграђена у толикој мери да се може рећи да је умногоме и дело за децу и закључује:

Тако је *Аутобиографија*, иако примарно није дело за децу, обавила важан логотетски посао, управо за књижевност за децу. Захваљујући тој логотетској улози, утицај *Аутобиографије* може се пратити у српској литератури за младе до данашњег дана. По обиму и важности тога посла и тог утицаја Нушића једино надмашује, и то у поезији, Јован Јовановић Змај (Љуштановић 2004: 74).

Овај закључак потврђује „парадокс да књижевно дело које није ’за децу’ јесте једно од најзначајнијих дела у историји националне књижевности за децу” (Љуштановић 2004: 74). Деца са овим делом комуницирају, иако се приповедач није њима прилагођавао. Деци се не може прописати шта да читају, па тако она читају шта хоће, макар то било и ласцивно, црнотуморно и политичко штиво.

Текстови сакупљени у књигу *Црвенкапа грицка вука* (Љуштановић 2004а) на различите начине се дотичу односа књижевности за децу и књижевности за одрасле и

њиховог преклапања. Већ само тематизовање мита у књижевности за децу<sup>207</sup> имплицира прекограничне везе, јер указује на путеве којима су ови древни садржаји доспели у текстове намењене младим реципијентима – кроз народну поезију и бајке. Притом, интертекстуалне везе мита и дечје књижевности сасвим су нарочите врсте: „Савремена књижевност чезне за поигравањем елементима мита и митског мишљења, као и митолошким субструктурама. Она тежи псеудомиту” (Љуштановић 2004а: 24–25). Ово поигравање митским деца деле са раном авангардом.

На примеру Змајеве песме „Жаба чита новине” Љуштановић показује како се једноставан текст може читати и на другачији начин, „како се с лакоћом може укрстити поглед знатижељног детета на бару и поглед одраслог човека на културу, а да при том не претрпи штету, али и не оствари доминацију, ни један ни други” (2004а: 37). На могуће двоструко читање „сложене једноставности” *Бајке о кратковечној* Десанке Максимовић, где се у алегоријском слоју откривају ауторкина пантеистичка уверења и аутопоетички ставови схватљиви одраслом читаоцу, Јован Љуштановић је указао у две варијанте текста (2004а: 63–80; 2019). Упоредном анализом књига за децу Владимира Стојшина и Дубравке Угрешић Љуштановић доводи ова дела у контекст главног тока књижевности постмодернизма (2004а: 103–117; исто: Љуштановић 1991), као што то чини и кроз анализу хумора и интертекстуалности код Војислава Жанетића и Моша Одаловића (2004а: 154–159). Текст „Замка дефабуларизације” (2004а: 131–137) преиспитује границе између књижевности за децу и књижевности за одрасле на једном делу омладинске књижевности.<sup>208</sup>

Кроз целу Љуштановићеву капиталну студију *Брисање лава* (2009) провучено је питање узрасних граница у књижевности, будући да је њена тема поезика модерног у српској књижевности за децу.<sup>209</sup> Велики део ове књиге бави се *прекограничним*

---

<sup>207</sup> О тексту „Књижевност за децу и мит” већ је било речи поводом зборника *Књига и дете данас* (Обреновић 1990), где је први пут објављен. Тамо је и тематизован став о делима која прелазе узрасну границу (*Мали принц*, *Шампион кроз прозор*, в. Љуштановић, у: Обреновић 1990: 49; Љуштановић 2004а: 29).

<sup>208</sup> Реч је о књизи *Ја или неко други* (1996) Миленка Пајића, која и садржајно (присуство еротике) и формално (жанровска неодређеност) одудара од уобичајеног схватања књиге за децу и младе. „Практично, до јуче, она [питања самоспознаје, прим. М. К.] и не би могла тематски спадати у књижевност за децу, мада несумњиво припадају књижевности коју млади већ од пубертета, често и опесивно читају. Ни књижевне структуре, попут Пајићеве, мозаичне, потпуно дефабуларизоване, с наглашеном психолошком равни, свакако до јуче нису припадала књижевности за децу” (Љуштановић 2004: 132). Пајићева књига се, закључује Љуштановић, ни не обраћа деци већ „детету у човеку”, што опет води до питања идентитета књижевности за децу.

<sup>209</sup> *Модерно* се у односу на традиционално схваћену дечју поезију често схвата као супротност, као нешто што је у њу унето из књижевности за одрасле те, и у песничкој продукцији периода којим се

песницима – припадницима авангарде, Радовићем, Данојлићем, Раичковићем и др. – и ставови из ње су цитирани на више места у овој дисертацији. И у текстовима сакупљеним у књизи *Књижевност за децу у огледалу културе* (2012) Јован Љуштановић се бави преласком узрасних граница кад пише о Љубомиру Симовићу и Стевану Раичковићу, који се тек условно или малим делом свог опуса приближавају књижевности за децу. Симовић не пише за децу, али се у његовој поезији „релативно често појављују структуре које би могле бити резултат дечјег мишљења и погледа на свет, као и структуре блиске певању за децу” (Љуштановић 2012: 23). Осим тога, Симовић као тумач поезије за децу – барем оне коју бира за предмет тумачења – укида узрасне границе и третира је као део поезије уопште.<sup>210</sup> Раичковић своје бављење књижевношћу за децу види као случајну епизоду, али „оно што је за њега ’случајна епизода’ има истакнуто место у историјским токовима српске књижевности за децу”, примећује Љуштановић (2012: 51).

Књига студија посвећена слици детета и детињства у српској књижевности за децу, *Од Доситеја и Вука до Мирка и Славка* (2021), осим већ помињаног текста о представи детета код Вука Караџића, писаног са Љиљаном Пешикан-Љуштановић, садржи неколико важних текстова о прекограничним темама: о поезији Бранка Радичевича о детињству, о различитим песничким субјектима у Змајевој поезији за децу, о *Књизи о Змају* Лазе Костића и његовој критици Змајевих *стармалки*. Компаративно читање Бранка Ћопића и Данила Киша, по много чему наизглед неспојивих писаца, открива њихов заједнички именилац у опсесивној тематици детињства и у двогласју њихових приповедача, те се Ћопићев наратив о детињству, као и Кишов, поима као књижевност за децу и осетљиве.

### II.1.3.5. *Расправе о наивној књижевности и савремена истраживања*

У праћењу развоја мисли о прекограничној књижевности у српској критици и теорији посебну пажњу посвећујем текстовима о *наивној књижевности*. Пре свега, то је теорија *наивне песме* Милована Данојлића, а потом књиге Петра Пијановића о

---

Љуштановићева студија бави (1951–1971), и у критици и теорији, ова супротност у великој мери кореспондира са супротношћу књижевности за децу и књижевности за одрасле.

<sup>210</sup> Симовић у есејима о песницима у књизи *Дупло дно* (прво издање 1983) тематизује поезију Змаја и Данојлића.

наивној причи и граничној књижевности. Овом низу припадају и књиге Валентине Хамовић *Непрекидно детињство*, *Поетика чистог даха* и *Моменти наивности*.

Синтагму „за децу и осетљиве”, која се и данас често наводи као ознака амбивалентног статуса неког књижевног дела<sup>211</sup>, у српску критику је увео **Бранко Миљковић** у приказу две песничке збирке.<sup>212</sup> Синтагма потиче од француског песника Макса Жакоба<sup>213</sup>, тачније од песме с насловом „Pour les enfants et pour les raffinés” из збирке *Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel, mort au couvent de Barcelone* (1912). У тексту објављеном у *Видицима* 1955.<sup>214</sup> Миљковић пише о поезији „која је настала негде између детета и одраслог човека” и „поезији за осетљиве” (Миљковић 1972: 174). Важне одлике овакве поезије су изражавање ритмом а не значењем речи (Миљковић говори о *ритмичком* значењу), игра и хумор. На примерима стихова Макса Жакоба и Марка Ноена Миљковић показује да је реч о хумору који се заснива на изненађењу, супротстављању различитих вредности које је чудно и ново и носи у себи елементе комичног, али то није хумор који засмејава већ – хумор који растужује. То је црни хумор, који често прелази у иронију. „Музика, игра и један помало тужни хумор карактеришу поезију која је писана за децу и осетљиве, за децу и оне који су морали остати деца као онај пијани морнар из песме М. Жакоба” (Миљковић 1972: 178).

Бранко Миљковић је наредне године, 1956, у *Видицима*<sup>215</sup> објавио и текст под насловом „Поезија за децу”, који је писан поводом антологије *Poesies choisies pour les enfants* Андреа Беја (André Bay). Миљковић пише о особитој логици коју деца деле са „занесењацима и примитивцима” и примећује да је састављач антологије унео у њу и песме француских песника<sup>216</sup> које нису писане за децу, одабравши међу песмама тих песника „оне песме које су баш за децу, али и за одрасле, за децу и осетљиве, како би рекао Макс Жакоб” (Миљковић 1972: 187). Миљковић закључује:

---

<sup>211</sup> За неке од наслова в. Шаранчић Чутура 2014: 900.

<sup>212</sup> Веза Бранка Миљковића и књижевности за децу прилично је неочекивана, како то примећује и Снежана Шаранчић Чутура: „Повезивање Бранка Миљковића и песништва за децу делује тешко одрживо: нити је био песник за децу, нити га је посвећено тумачио. Другим речима, у претпостављеној игри асоцијација, једно друго, у први мах, засигурно не би дозволили” (2014: 899). Оваква чудна веза може се, надаље, констатовати и у случају Данила Киша, кога у контекст књижевности за децу накнадно ближе доводи проглашавање *Раних јада* делом (и) за децу, што није општеприхваћен став (упор.: „Primjerice, *Rani jadi* (1969) Danila Kiša nisu dječja književnost, iako se radi o zbirci priča *za djecu i osjetljive* koje se bave odrastanjem viđenim 'očima djeteta'”, Hameršak i Zima 2015: 20).

<sup>213</sup> Макс Жакоб (Max Jacob, 1876–1944), француски песник, прозаиста и сликар јеврејског порекла, и сам је био *прекогранични* писац. Био је претеча дадаиста и надреалиста, али је писао и стихове који имају особине *наивне* песме о каквој говори Милован Даноулић.

<sup>214</sup> *Видици*, год. III, бр. 15–16, 1955.

<sup>215</sup> *Видици*, год. IV, бр. 21, 1956.

<sup>216</sup> То су, између осталих, Бодлер, Рембо, Верарен, Аполинер, Сандрап, Жид, Кокто.



Чини ми се да је састављач хтео да покаже овим зборником да песме за децу не треба писати само као песме за децу, да децу не треба потцењивати, већ им дати озбиљна песничка остварења [...] Песнички доживљај не треба упрошћавати из страха да дете неће моћи да схвати (треба рећи да прими) песму (Миљковић 1972: 187–188).

На крају, Миљковић констатује да би било добро да овај песнички зборник прочитају наши дечји песници, не би ли можда престали да пишу лошу и сакату „дечју поезију”. По њему, нашу дечју поезију тек треба створити, а при томе треба поћи трагом Змаја и Вуча.

Трећи Миљковићев текст везан за књижевност за децу, „Кад би дрвеће ходало” (1959)<sup>217</sup>, приказ истоимене песничке збирке Григора Витеза, већ у првим реченицама уводи у овај контекст – одрасле читаоце:

Добра дечја поезија не сме да организује дечју машту, него одраслом читаоцу пружа могућност да открије у себи првобитна неутуђена поетска искуства. Чак бих смео да тврдим да права и чиста поезија може бити понајпре поезија за децу [...] (Миљковић 1972: 121).

Децу по Миљковићу не треба потцењивати, само треба наћи начин да им се ствари саопште на адекватан начин.

Деци можете са успехом саопштити и највеће истине, ако то учините са много срца и маште [...] Све што је речено у песми мора да буде речено тако да сувише не обавезује младог читаоца (Миљковић 1972: 121).

Дечји песник према детету не треба да се односи као родитељ или учитељ, већ као уметник према уметнику, јер је свако дете уметник. Уз похвалу песама из збирке *Кад би дрвеће ходало*, која је, како каже, „била повод да кажемо све што смо рекли”, Миљковић тврди да је „права поезија поезија за све, без обзира коме је она у првом реду намењена”, закључујући: „Ово је одиста поезија за децу и осетљиве” (Миљковић 1972: 122). За разлику од претходна два текста, како примећује Снежана Шаранчић Чутура, у тексту о Витезу тврдња о двострукој усмерености дечје песме сагледава се с друге стране: „[...] ако се у текстовима о поезији француских песника бавио комуникацијом песме која није примарно (и једино) дечија са дететом као читаоцем, овде посматра комуникацију песме која јесте примарно дечија (али не и једино дечија) са одраслим читаоцем” (Шаранчић Чутура 2014: 910). Амбивалентан карактер поезије за децу, ово *стање између*, Снежана Шаранчић Чутура доводи у везу са битним својствима Миљковићевог песништва, чиме се показује да његов интерес за

---

<sup>217</sup> Текст је објављен у *Књижевним новинама*, 29. јануара 1959.

књижевност за децу, исказан у малобројним текстовима, није тек маргинални излет већ исказ кохерентан остатку његовог опуса. Миљковића поезија за децу не занима као изолована појава, већ као поезија „универзалног исказа, без категоричних рецепцијских међа” (Шаранчић Чутура 2014: 900). О Миљковићевом тексту о Витезу пише и Драган Хамовић и закључује:

Витез је [...] по основном импулсу песничке имагинације, искорачио из изабраних оквира, а песник драматичне и умногоне тамне визије, као што је Миљковић, реаговао је на такав потез, у *поетичком раздобљу кад су границе између песничких области биле свесно учињене порозним и условним* (Хамовић Д. 2015: 145, подвукла М. К.).

И стваралаштво самог **Григора Витеза** прати изразита аутопоетичка свест о преласку узрасних граница, што доказује недовршени текст из заоставштине „Дјетињство и поезија”, објављен у часопису *Умјетност и дијете* 1969, а написан, како стоји у редакцијској напомени, вероватно око 1960. Текст заговара доминацију игре над дидактиком и апологија је једноставности у поезији, коју је најтеже остварити и до које, по Гогољевим речима, треба нарасти (Vitez 1969: 6). Витез своје тврдње поткрепљује обиљем примера из домаћих и страних књижевности, од народног стваралаштва до поезије авангарде. „Поетичка начела, изречена у ’Дјетињству и поезији’, кореспондирају са ставовима песника током педесетих и шездесетих година 20. века значајних за продор модерног духа” (Опачић 2019: 198). Витез наводи и низ књижевних дела која су деца присвојила мада нису била писана за њих, или писаца који су писали и за одрасле и за децу.<sup>218</sup>

Синтагма „за децу и осетљиве” у српској књижевности се најчешће везује за **Данила Киша**, јер тако гласи поднаслов његове прозне збирке *Рани јади* (1970)<sup>219</sup>, због које је Киш пре свега и стекао статус писца који делом свог опуса припада и књижевности за младе. Али Киш је о деци о осетљивима писао још 1960. у *Нину* и *Младости*<sup>220</sup>, у приказу књиге *Како спавају трамваји* (1959), прве песничке збирке

---

<sup>218</sup> Већ уобичајеном списку имена, на ком доминирају Свифт, Дефо и Керол, Витез додаје и многа друга, ређе навођена у овом контексту: Лорка, Превер, Блок, Јесењин, Габријела Мистрал, Брехт, Тувим, Мајаковски, Маршак и др. О Роберу Десносу (Desnos) пише: „Његов примјер изврсно показује како се може, не спуштајући умјетнички ниво због једноставности, писати права поезија коју ће дјеца прихватити као своју” (Vitez 1969: 14).

<sup>219</sup> Након прва два издања, 1970. и 1976, овај део наслова изостаје, остају само *Рани јади*, да би се поново појавио у неким издањима након пишчеве смрти. Потоња издања појављују се и у дужој и у краћој варијанти.

<sup>220</sup> Текст „Дечје – као маска” објављен је прво 8. маја 1960. у *Нину*, а потом 25. маја у београдској *Младости*. Данас је најдоступнији као део књиге *Varia*, коју је за БИГЗ-ово издање Кишових сабраних дела приредила Мирјана Миоциновић (Kiš 1995).

Милована Данојлића за децу.<sup>221</sup> У тексту са индикативним насловом: „Дечје – као маска” на самом почетку је изнесена главна тврдња:

Чињеница је да су Данојлићеве „дечје песме” заправо пре једна поезија *sui generis* неголи поезија за децу у правом смислу те речи. То је заправо онај суфицит поетичности који се отима класичној песничкој реализацији и приморава песника да постане – дечји писац. Није важна толико чињеница да те песме читају и деца и „осетљиви” подједнако, колико је занимљиво то да те песме читају и *могу читати* и старији. И то не као дечју поезију. Него једноставно као ма коју песму. Придев „дечји” овде служи само као параван, као маска која омогућава старијима и „осетљивима” да се усхићују и да се забављају без опасности за свој углед (Kiš 1995: 419).<sup>222</sup>

Овај пасус садржи више ставова који могу да побуде полемику. На првом месту, ту је тврдња да поезија за децу која прелази узрасне границе није „поезија за децу у правом смислу те речи”. Она је пре изузетак од правила, мада ће у доцнијим расправама овакав став често бити алтерниран са наизглед супротним – да управо та могућност двоструке рецепције чини *праву*, квалитетну књижевност за децу.<sup>223</sup> Међутим, није реч о правој контрадикцији – поезија за децу у „правом”, односно *ужем* смислу речи, јесте конвенционална поезија за децу, на какву се најчешће помисли кад се она критикује *en gros* – често епигонска и дидактичка, док је придев *прави* у другом случају употребљен вредносно.

Киш у свом тексту констатује да су песме попут Данојлићевих застале „на пола пута” до „праве” песме и да у њима постоји

[...] суфицит поетичности, суфицит „осетљивости” који приморава песника да се послужи мистеријом „дечје песме” и да прокријумчари, без резерве и без страха од конвенционалности, онај обичном песмом неухватљиви део света који му се стално намеће (Kiš 1995: 421).

---

<sup>221</sup> И Григор Витез отприлике у исто време помиње синтагму *pour les enfants et pour les raffinés* Макса Жакоба, преводечи је као „и за дјецу и за профињене” (Vitez 1969: 15), с тим да је, како је већ речено, Витезов текст објављен тек 1969.

<sup>222</sup> Сличне тврдње изнеће касније Љубомир Симовић у предговору књизи *Тачка отпора*, властитом избору Данојлићеве поезије за одрасле, пишући о збирци *Родна година* (1972): „Тада сам први пут помислио да је употреба термина ’дечје песме’ само камуфлажа за одступање са неког наметнутог попршта, и за ослобођење од неких обавеза које је модерна поезија песнику наметала, а које је он осећао као туђе и спутавајуће. Пишући ’дечју песму’ он је постајао слободан од многих обавеза којима је себе преоптеретио модерни песник” (Симовић 1990: XX).

<sup>223</sup> Ову привидну противречност Јован Љуштановић запажа и код Данојлића, који по њему запада у неку врсту парадокса. „Тако он, на пример, каже да ’дечја књига и кад је добра – што се догађа ретко, али се догађа – испада из оквира, нарушава ред, сама себе доводи у питање’ (Данојлић 1976: 19), из чега нужно произлази консеквенца да се оваква дела укључују у вишу сферу, потирући, на неки начин, могућу специфичност књижевности за децу. На другој страни, Данојлић говори о *дечјој књижевности* као о ’прибежишту за одређене врсте стваралаца, уметника чија визија природно тежи лакшој конструкцији и ведријој филозофији’ (Данојлић 1976: 27), што значи не само да је реч о књижевности која одустаје од најсложенијих и најапстрактнијих идеја модерне уметности, већ и о литератури која управо тиме стиче нешто што је њена *differentia specifica*” (Љуштановић 2013: 295–296).

Истина, дечји песник се повремено „издаје”, кад користи, на пример, „недечје” метафоре, а то само доказује да су границе између „дечје” и „недечје” поезије пропусне, да се „толико додирују да бисмо појам ’дечја песма’ могли често и без бојазни заменити изразом ’наивна песма’, ’примитивна песма’, ’дете песма’ или тако некако” (Киш 1995: 422).

**Милован Данојлић**<sup>224</sup> о природи и статусу дечје књижевности први пут пише у *Борби* у октобру 1958, у полемичком тексту „Медведи и зечеви нису криви”. Реч је о критичком осврту на текст Миодрага Максимовића „За децу или стармале”, објављеном у *Политици* у јануару исте године. Данојлић тврди да за лоше стање у нашој књижевности за децу – а у констатацији лошег стања слаже се са Максимовићем – нису криве погрешне теме („медведи и зечеви”), већ начин писања недаровитих аутора који деци истовремено подилазе и неспретно покушавају да се живе „у дечју душу”. Није реч о спознавању детета, већ о спознавању „једне особене поезије, једне особене осећајности” (Данојлић 1958: 9). Насупрот постојећем уверењу да је писати за децу лако, истина је да је то веома тежак посао. „Професионалци”, писци за децу, својим површним књижевним профитерством чине велику штету овој врсти литературе, па није чудо да је маргинализована од стране релевантне критике. Истина, теми књижевности која прелази узрасне границе овде више пажње посвећује Миодраг Максимовић: он помиње писце које могу читати и млади и стари (Десанка Максимовић, Душан Радовић, Бранко Ћопић, Бранко В. Радичевић, а у том контексту помиње и Дизнијеве филмове и стрипове) и притом уводи једну недовољно утемељену терминолошку дистинкцију: „Они пишу и литературу за децу а не ’дечју литературу” (Максимовић 1958: 17). Занимљива је и Максимовићева тврдња да деца имају користи

---

<sup>224</sup> Милован Данојлић (1937–2022) је прекогранични писац *par excellence*. Он је упоредо писао за одрасле и за децу и у обе области постигао врхунске домете, а његови аутопоетички записи и есеји спадају у најважније продукте мисли о дечјој књижевности у српској култури. У овој дисертацији не могу се бавити његовим делом у целини, али скрећем пажњу на прекограничност дела за децу видљиву већ на паратекстуалном нивоу, у насловима: *Песме за врло паметну децу* (1994); *Како је краљ Коба Јаги напустио престо: лакрдија у стиховима ни за децу ни за одрасле* (2000); *Велика пијаца: песме за озбиљну децу и неозбиљне одрасле* (2006); *Дедоумице о природи и људима: песме за озбиљну децу и неозбиљне одрасле* (2022). У прилог његовог дуалног песничког идентитета наведимо почетак текста Боре Ћосића „Мића Данојлић као дечји песник и иначе” из 1979: „Захтев да се о Данојлићу пише као о дечјем песнику, мора бити што хитније исправљен, или бар битно допуњен. Данојлић већ данас представља много сложенију књижевну појаву но што би то могао помислити читалац књижице ’Како спавају трамваји” (Ћосић 1979: 81). Репрезентативну литературу о Данојлићевим делима и о концепту наивности представљају одељци књиге *Брисање лава* Јована Љуштановића (2009), као и књиге и текстови Валентине Хамовић (2013, 2015, 2015б, 2018, 2022).

и од ограниченог разумевања сложенијих дела и да тај „почетни капитал” касније може бити унапређен:

Не треба мислити да је штета што деца не схватају Гуливера и Лилипутанце као друштвену сатиру, ни у оно доба кад су настали, ни у наше време кад је све то архива историје. Гуливер ће се до краја живота задржати у дечјој свести и у њеној познијој разуђености и развијености биће везан за многе појмове и у асоцијативном ланцу мисли значајне нешто. Епику и херојку из наших епских народних песама дете неће докучити, али ће му остати ликови, односи, горостасне личности, карактеристике, велики свет који ће му се трајно задржати у памћењу да се доцније потпуно и свестрано осмисли (Максимовић 1958: 17).

Данојлић се у својој критици не осврће на ове делове текста<sup>225</sup>, већ на Максимовићеву тврдњу да је за низак ниво наше књижевности за децу криво бирање погрешних тема, јер су све теме равноправне, а кривица је до песника који их обрађују на неуметнички начин.<sup>226</sup> У оваквом подилажењу публици која је на нижем образовном нивоу може се препознати појава коју савремена англофона критика означава као *writing down*. Две године касније, 1960, Данојлић је у загребачкој *Књижевној трибини* (Данојлић 1960) објавио текст „Прави лик дечје песме”, у ком се осврће на судбину свог текста „Медведи и зечеви нису криви”. По реакцијама бројних читалаца, Данојлић је увидео да је његов текст схваћен на погрешан начин: многи су помислили да се он разрачунава са тематиком везаном за медведе, зечеве, куце и маце, док је тврдио управо супротно – да се за децу о свему може писати ако се не пише из лажне и патронизујуће позиције „разумевања детета”.<sup>227</sup> Зато је Данојлић поново проговорио о овој теми, значајно проширивши и разрадивши своју аргументацију, из које ће проizaћи потоња теорија наивне песме. У овом новом тексту је већ на паратекстуалном нивоу, у наднаслову, у први план истакнуто ново аргументативно тежиште: „Дечје у човеку и детету, не дете”. Овде Данојлић први пут износи смелу тврдњу да се дечје песме не пишу због деце већ због нарочите врсте осећајности у (одраслом) аутору, који тежи

---

<sup>225</sup> У прилог теми о преласку узрасних граница Данојлић овде пише како су дела за децу махом занемарена од стране критике, чак и у случајевима кад ретки појединци, какви су Вучо, Ћопић и Радовић, „дођу до остварења која су и песничкија и значајнија од многе збирке тзв. озбиљне (фаворизоване) поезије” (Данојлић 1958: 9).

<sup>226</sup> Данојлић је у оцени ових писаца нарочито оштар: „Криви су писци, неинвентивни, немаштовити, нестваралачки постављени спрам свог посла. Ти људи су, изгледа, однекле увртели у главу да су деца некаква амебоидна ’незрела’ створења, па са таквом фикцијом о имбецилности најмлађе читалачке публике настоје да ускладе свој глас. А у свему томе једино што је имбецилно јесте њихов глас” (Данојлић 1958: 9).

<sup>227</sup> У каснијем тексту, из 1963, Данојлић наводи „крунски доказ” да се и о *зекама* може писати на нов и неочекиван начин. Реч је, наравно, о Радовићевом „Плавом зецу”, једној од најважнијих песама српске поезије за децу, и не само за децу (в. Данојлић 1963: 127; о алегоријском тумачењу ове песме в. Љуштановић 2009: 214).

једноставности и изражавању „дечјег” које је у његовој природи. Самим тим, тако створена дела могу да буду приступачна и деци, али то није њихова сврха:

Особина ових песама – особина, а не задатак, је та, да су темама садржајима и средствима *уснут* доступна и деци. По тој својој у суштини секундарној карактеристици и прозвали су их дечјим песмама. Но прави смисао овог појма – ако већ остајемо при томе да га не мењамо – је у дубокој, истинској, најнепосреднијој вези ове поезије са детињством живота, примарношћу живота (Danojlić 1960: 1).

Истицањем специфичности дечје песме постаје излишна супротност традиционално/модерно у овој сфери, будући да и традиционалисти и модернисти промашују циљ покушавајући да приближе ову поезију деци.<sup>228</sup> У каснијим текстовима Данојлић ће тврдити да се поезија за децу у суштини не развија.<sup>229</sup> Сврха ове поезије идентична је сврси поезије уопште, а то је „тријумф лепоте, дакле тријумф етике”. Дечје у књижевности није *умањени* квалитет онога што се пише за одрасле, већ један нови квалитет. „Да није тако, детету би се, уз мало напора, могао приближити чак и Шекспир, а камоли Бранко, а дечја поезија би тако била излишна” (1960: 1), тврди овде Данојлић. Ову тврдњу, која је значајна као *raison d'être* књижевности за децу, а може нам послужити и у даљем расправљању о врстама *crossover*-а, неће овако експлицитно поновити у потоњим верзијама текстова. Данојлић овде износи и касније понављану тврдњу да је дечја песма у суштини неуспела песма, *песма-рenegат*, *песма-самоубица*, која не досеже апстрактне висине модерне песме и свесно искорачује у *страну*, при чему задржава „изворну простоту емоције која ју је на такву девијацију и приморала” (Danojlić 1960: 1).<sup>230</sup> Околност да су такву „испалу” песму прихватила деца „велика је срећа, и велика заслуга деце”, али она би била то што јесте и без дечје читалачке публике. Данојлић, међутим, додаје да је за њен успех важно „потајно прихватање свих,

---

<sup>228</sup> „Заговорници 'модернога' у дечјој поезији су директни настављачи свих заблуда конзервативне праксе и њених наплавина. Ови други су то чинили природним током ствари, тојест писањем слабих песама. Они први не пишу ни добре ни слабе песме, они проповедају, дају рецепте” (Danojlić 1960: 1). Још јачи аргумент је тај да је овој поезији, као и поезији уопште, стран било какав утилитаризам, па је писање песма „због деце” само по себи неуметнички приступ, макар то било из модернистичких побуда.

<sup>229</sup> Од верзије из 1967. па надаље.

<sup>230</sup> Тврдњу да је дечја песма неуспела песма критиковао је Владимир Миларић у тексту „Песма која не зна за пораз”, објављеном у помињаном зборнику *Дечја књижевност – шта је то* (1970). Он тврди да оваквим квалификацијама Данојлић делимично, можда и нехотице, ипак вреднује дечју песму као нижу врсту и тиме не иде даље од Богдана Поповића (Миларић, у: Јанјушевић 1970: 29–30). О овоме в. и: Љуштановић 2009: 244–245. Миларић у поменутом тексту доводи у питање и Данојлићеве тврдње да су неки песници прибегли дечјој књижевности након искушавања неуспеха на подручју савременог израза за одрасле, пронашавши тек су својој аутентичан израз. Ипак, Миларић се у основи слаже са Данојлићем у томе да дечји песници/писци одабирају ово подручје стваралаштва вођени потребом за једноставним изразом и исказивањем непосредног, интуитивног и исконског. Разлика на којој Миларић инсистира тиче се пре свега *вредновања* овог настојања, које је код Данојлића, по њему, амбивалентно.

потајна солидарност одраслих” (Данојлић 1960: 8). Још једна тврдња која је важна за одржавање статуса прекограничности ове поезије јесте Данојлићев услов „нестицања навика”, односно захтев да таква поезија остане „луталица”, да се не етаблира као специјализована поезија за децу.<sup>231</sup> У завршници текста Данојлић одбацује критеријум публике као одређујући, пледира за јединство поезије и изводи ефектан закључак од општег ка посебном: „Срж дечје песме је срж *дечјег* у природи и човеку, дакле и у детету” (Данојлић 1960: 8).

Треба имати на уму да је између два Данојлићева текста која су овде анализирана изашла Данојлићева песничка збирка *Како спавају трамваји* (1959), једна од најупечатљивијих појава у српској поезији за децу, чији је *novum* наилазио на бурну рецепцију од момента појављивања.<sup>232</sup> Њеном појавом ови полемички текстови постају аутопоетички, будући да почивају на образложењу нове поетичке праксе самог песника. „Има у томе нечег дубоко сродног са распрострањеном појавом у *модерни* и *авангарди*, да песници спрежу своју поезију с манифестима и различитим програмским текстовима”, примећује Јован Љуштановић” (2009: 267).

Следећи Данојлићев текст на тему дечје песме саопштен је као уводно излагање на Саветовању Змајевих дечјих игара 1963, под насловом „Ка стварном разумевању дечје песме”, а наслов је био идентичан теми саветовања. Ова верзија налази се у документацији Змајевих дечјих игара, а исте године Данојлић је текст објавио у *Летопису Матице српске* (Данојлић 1963).<sup>233</sup> Другу верзију, под насловом „Расправа о наивној песми”, Данојлић је објавио у књизи есеја *Лирске расправе* (1967), потом у књизи есеја и записа о дечјој књижевности *Онде поток онде цвет* (1973)<sup>234</sup> и најзад у

---

<sup>231</sup> „Неки од наших иначе вредних песника снашли су се као ’писци за децу’, а ту престаје светлост ове поезије и почиње њено робовање, њена нова дужност. То не може бити добро” (Данојлић 1960: 8).

<sup>232</sup> Јован Љуштановић примећује да је књижевна критика писала „више о књизи *Како спавају трамваји* него и о једној другој песничкој збирци за децу овога времена, рефлектујући већину главних, често и противречних поетичких идеја које су се кристалисале у том часу око поезије за децу” (Љуштановић 2009: 267).

<sup>233</sup> Одломак текста излагања објављен је и у публикацији посвећеној десетогодишњици Змајевих дечјих игара (Миларић 1967а: 40–43).

<sup>234</sup> Ова књига је, одмах по објављивању, због „неприхватљивих ставова” осуђена од стране партијске организације издавача и повучена из продаје. Један од уредника едиције, Гојко Јањушевић, отпуштен је с посла, док је другом уреднику, Милану Пражићу, одузет посланички мандат у Савезној народној скупштини. Спорни су били текстови „Писмо основцима” и „Postscriptum”, у којима је Данојлић апеловао на децу да престану да у својим школским саставима папагајски понављају идеолошке клишее о љубави према домовини и умирању за њу и да се окрену темама које су им примереније. Данојлић о овоме пише у напмени уз издање *Наивне песме* из 2004 (Данојлић 2004), у ком су обједињени текстови из књига *Онде поток онде цвет* (1973) и *Наивна песма* (1976), уз још три нова текста. Занимљивост овог цензорског чина завређује посебно истраживање, али, наравно, излази из оквира теме ове дисертације. Овај догађај овде помињем зато што Данојлићево апеловање на децу

књизи огледа о дечјој књижевности која је по овом тексту и названа – *Наивна песма. Огледи о дечјој књижевности* (1976). Тридесетак година касније, 2004, објављена је књига под насловом *Наивна песма. Огледи и записи о дечјој књижевности*, која је проширена верзија претходне две, из 1973. и 1976. Текстови о наивној песми се међусобно разликују, али су им основне идеје заједничке. Данојлић је током деценија развијао своју мисао, а теорија наивне песме, мада и у свом коначном облику има форму и садржај есеја и није оптерећена научним апаратом,<sup>235</sup> прешла је пут који се читава у њеним паратекстуалним ознакама: од *лирске расправе* до *огледа*. У књизи из 1976. стоји напомена аутора: седам огледа који чине књигу првобитно су објављени као есејистички део књиге *Онде поток овде цвет*, а у овом новом контексту, у ком су изостављени чланци и записи из претходне књиге, огледи су темељно прерађени, „чиме се претходне верзије стављају ван употребе” (Данојлић 1976: 177). У овој дисертацији узимам у обзир и те „застареле” верзије, будући да њиховим поређењем читује генеза основне аргументативне линије. Такође, неће бити разматрана многе важне тврдње из ових есеја која се не тичу питања прекограничности.

У тексту из 1963. Данојлић први пут употребљава израз *песма-дете*, који је у сличној форми („дете-песма”) употребио Киш у горепоменутој критици, као и израз *наивна песма*. Овде Данојлић разрађује идеје изнете у претходним полемичким текстовима, уобличавајући их и даље есејистички, али и дајући им озбиљност теорије. Прати генезу дечје поезије, која свој настанак дугује општој спецификацији и рашчлањавању књижевности извршеним у деветнаестом веку. Истина, постојали су слични облици и у прошлости:

Знакови живота дечје песме могу се открити у делима класичне и средњовековне књижевности. Спонтани, свеобухватни – да тако кажемо – векови књижевности нису осећали посебну потребу за њоме. Па и народно стваралаштво – детињство сваке књижевности – достојно ју је замењивало. Сродност између народне и дечје поезије није само спољашње природе: и једна и друга су непрофесионализиране по својој природи (Данојлић 1963: 118).

Дечја поезија, међутим, није настала као продужетак народне поезије, већ се развила из уметничке поезије. Много штете су јој нанели недаровити стихоклепци који

---

критичку читалачку свест представља допринос теми одрастања дечје књижевности, о којој је много касније писала Марија Николајева (Nikolajeva 1996). Такође, он сведочи о субверзивном потенцијалу књижевности за децу, о којој је било речи у почетним поглављима ове дисертације.

<sup>235</sup> Недељка Перишић примећује да је „иза свих Данојлићевих теоријски неоптерећених, непретенциозних дефиниција *наивне песме* стајало озбиљно и брижљиво промишљање. Њега Данојлић није успио да прикрије ни оним успелим и срећним метафорама које ту поезију посебних одлика представљају као ’песму-дете’, односно ’песму која је решила да не порасте’” (Перишић 2013: 352).



су је ставили у службу педагогије, а врло су ретки њени врхунски домети: дуготрајни вакуум између Змаја и Ћопића, каже Данојлић, попуњава само Вучова поема из 1933.<sup>236</sup> Након 1950. међу критичарима се јавља захтев за модерном дечјом песмом, а он се, погрешно, артикулише као захтев за новом, модерном тематиком, о чему је већ било речи у претходним Данојлићевим текстовима. У овом тексту он објашњава и разлику између *дечје песме* и *песме за децу*: потоња не значи ништа одређено, само то да је нека песма приступачна деци, а то могу бити, на пример, родољубива и народна поезија.

Дечја песма, како је већ објашњено у претходним текстовима, „не дугује своје име деци, него детињству уопште, и детињству поезије напосе” (Данојлић 1963: 121).<sup>237</sup> Дечја песма се не пише за децу, она изражава оно дечје у човеку. Она је песма-дете, које одбија надоградњу какву доноси модерна песма и одлучује се да остане у сфери разумљивог и једноставног: „Специфичност талента дечјег песника је у томе што се он одриче онога за шта се осећа немоћним, а конзервира, пажљиво чува и у једноставно рухо облачи оно што има” (Данојлић 1963: 124). Како то сажето формулише Јован Љуштановић, дечјој песми је својствена „игра поједностављивања”, насупротив „игри усложњавања” модерне поезије (Љуштановић 2013: 289).<sup>238</sup> Данојлић наводи примере песника – на првом месту је то Змај – који су се најпотпуније остварили управо у дечјим песмама, док су им *озбиљни* стихови мањкави. Једно од имена за дечју песму јесте и *наивна песма*.

Овај назив издвојиће се као најадекватнији<sup>239</sup>, па ће следећа варијанта Данојлићевог текста носити наслов „Расправа о наивној песми” (1967). У овој проширеној верзији основне идеје су разрађене и детаљније изложене, али им је дат и шири оквир. Наиме, Данојлић у уводном пасусу тврди да се расправе о дечјој песми не подухвата поново да да би побијао „свеколике глупости” које се о њој пишу, већ зато што дечју песму сматра „једним од оних феномена нашег времена који излази из уско књижевних граница, те, неочекивано, задире у многе области живота и културе” (Данојлић 1967: 114). Овај наговештај проширења теме у овом лирском есеју остаје у

---

<sup>236</sup> Данојлић у каснијој верзији текста тврди: „Дечја песма је, заједно са Змајем, силовито закорачила у нашу књижевност; са Змајевим нестанком и ње задуго није било” (Данојлић 1967: 116), из чега се закључује да лоша поезија Змајевих епигона, а и каснија, не припада категорији „дечје песме”.

<sup>237</sup> Дечја песма, додајмо, за Данојлића никад не значи песму коју су писала деца, како ову синтагму у другим контекстима схватају неки критичари и теоретичари.

<sup>238</sup> О овоме пише и Валентина Хамовић: „Померање поетског тежишта ка дечјој песми се, наиме, показало као одраз незадовољства модерном поезијом, њеним исувише компликованим наложима и херметичношћу” (Хамовић 2015: 69).

<sup>239</sup> У верзији из 1963. Данојлић пише да је *наивна песма* „једно од прихватљивих имена” за дечју песму, док је у верзији из 1967. то „једно од најтачнијих њених имена” (Данојлић 1963: 126; Данојлић 1967: 130).

зачетку, али му даје додатну димензију: дечја песма, могло би се даље изводити, представља *симптом* свеопште тежње ка једноставном и елементарном, као супротност модернистичком усложњавању и специјализацији. Тако се расправа о нечем наизглед безначајном и маргиналном, каквом се књижевност за децу дуго сматрала, подиже на неочекивано висок ниво. У контексту теме о књижевности која прелази узрастне границе, ово ситуирање расправе у много шири оквир, макар и у наговештајима, може представљати добар основ за истицање заједничких темеља књижевности за децу и књижевности за одрасле, који у овом случају лежи у тежњи ка елементарном и једноставном.

У тексту из 1967. Данојлић експлицитно тврди да се дечја песма, упркос неким спорадичним променама, у суштини не развија. Такође, детаљније одговара на питање које је поставио у претходној верзији, а које сматра кључним: Зашто су се неки песници – а међу њима помиње Змаја, Пушкина, Керола и Лира – окренули дечјој песми, поред свих других могућности које су имали на располагању? „Је ли их на то навела љубав према деци, или су, може бити, по среди били неки други мотиви?” (Данојлић 1967: 115–116). На основу већ познатих Данојлићевих ставова из преходних текстова, очекивано је да „љубав према деци”, или прилагођавање дечјој публици, нису тај разлог. Одговор је у специфичном таленту дечјих песника, односно у њиховом опредељењу за једноставност као средишњи квалитет њихових дела. *Mutatis mutandis*, одговор на питање зашто сви ваљани песници нису и дечји песници лежи у њиховом одабиру *модерне песме*, као супротности дечјој, односно у опредељењу за сложеност, у додавању комплексне надградње на песничку *заједничку основу*.<sup>240</sup> Додајмо – у овој сувише сложеној надградњи лежи и одговор на то зашто нека дела не могу да буду прекогранична, већ остају у сфери књижевности за одрасле.

Дечје песме не пишу се због деце, оне су деци само *успут* доступне и приступачне. Дечјој песми дете служи као оправдање, спољашња сврха.<sup>241</sup> Ова тврдња је донекле сродна тврдњама теоретичара који говоре о детету као *лажном* адресату дечје књижевности (Shavit 1986). У овој верзији текста Данојлић прецизира и мисао о детету читаоцу – тај проблем, мада сам по себи занимљив, излази из круга тема његове

---

<sup>240</sup> „Ако је свим песницима заједничка чистота емоције, ако су сви песници, по речима А. Б. Шимића, чуђење у свету, онда је одлика савремених песника у томе што се труде да тој основној чистоти, том првобитном импулсу додају што свестранију и комплекснију надградњу, што доследнију и литерарно еманципованију форму” (Данојлић 1967: 124).

<sup>241</sup> „Да би се, чудесна и самовољна, легализовала у овом нашем свету, дечја песма је малог човека, тј. дете узела као свој формални изговор и оправдање” (Данојлић 1967: 122).

расправе.<sup>242</sup> Дечји песници<sup>243</sup> би „писали би песме које пишу и онако како их пишу и онда кад их деца уопште не би читала”, пише Данојлић у закључку текста.

Текст „Расправа о наивној песми” из књиге *Онде поток онде цвет* (1973) даље разрађује основне претпоставке теорије о наивној песми. Овде тврдња о томе да дечја песма излази из уско књижевних граница, која је у претходној верзији наговештавала готово филозофску дискусију о наивном и изворном уопште, добија сведенији облик: дечја песма је подручје о коме је свако позван да суди, нешто као сваком доступан простор, нека врста азила у ком се може одморити од модерних струјања и тенденција.<sup>244</sup> Са овим су повезана и два међусобно условљена процеса: деценијско ниподаштавање и игнорисање од стране критике и нагомилавање лоших песника који су деловали у овој слабо надзираној области. „Малобројни бољи песници који су се дечјом песмом бавили гледани су са неодређеним симпатијама, као чудни изузеци” (Данојлић 1973: 28). Ни у једној антологији српске поезије нема приступа дечјим песницима, констатује Данојлић и додаје да „приближавање ’озбиљне’ и дечје поезије никоме *за сада* не одговара”.<sup>245</sup> Дечје песме се уносе у посебне антологије, оне припадају посебном систему.

---

<sup>242</sup> У тексту из 1963. стоји и да је то проблем изразито педагошке природе (Данојлић 1963: 126). Мада је то неспорно, мора се рећи да је то и проблем књижевне рецепције, која постоји независно од педагогије, колико год у случају дечје књижевности ова два подручја била испреплетена у пракси. Сам Данојлић се још 1973, у тексту „Један нови облик”, у књизи *Онде поток онде цвет*, осврће на своју радикалну тврдњу. У верзији из 2004. то гласи: „Покушај потпуног одбацивања дечје публике као релевантног чиниоца дечје литературе ја сам извео у *Расправи о наивној песми*. То сам учинио уз многа пренаглашавања, како бих доказао естетску самониклост једног стила, његову књижевну самосврховитост. Касније ми се учинило да се таквим претеривањема упрошћава једна сложена чињеница, и да се проблем детета као читаоца не може решити његовим одлучним елиминисањем. Јер, ако се ваљане дечје књиге не пишу искључиво због деце, она их, што милом, што силом, ипак читају. Њихова стална и стварна присутност не може се сметнути с ума, без обзира на то колико првобитни стваралачки подстицаји занемаривали њихове потребе, расположења, могућности примања. Дакле, и кад потпуно одбацује одговорност пред дететом као читаоцем, дечји писац је, природом свога дара, упућен на њ; он пише *и* за дете” (Данојлић 2004: 18–19; упор.: Данојлић 1973: 12; Данојлић 1976: 22).

<sup>243</sup> У верзији из 1967. и потоњим Данојлић каже „дечји песници од Керола и Змаја”, док у оној из 1963. набраја: „Змај, Вучо, Топић, Радовић, Лукић, Брана Црнчевић, Витез, Милн, Превер, Маршак, Раичковић, Карол, Лир, Стивенсон и толики други” (Данојлић 1963: 128). Леп репертоар прекограничних писаца, што још једном потврђује претпоставку да су истински дечји песници и прекогранични песници.

<sup>244</sup> О самој Данојлићевој песничкој пракси Љубомир Симовић примећује: „Осетио је да, пишући дечје песме, може да се служи старим облицима и одбаченим материјалом, а да због тога не буде оптужен за традиционализам” (Симовић 1990: XXI). Александар Јовановић у тексту о Данојлићу појашњава шта је тај отклон од модерности конкретно доносио: „Једноставно речено, бирајући облик дечје песме, песници одређене врсте – а Данојлић је, без сумње, један од њих – одбације сувишне, исцрпљујуће обавезе и, у непретенциозном тону, осваја пуну слободу и духовни интегритет [...] Рецимо, у чисто занатском смислу, песник је могао много слободније да се односи према римовању, а да се то не схвати као недостатак него, напротив, као важан чинилац хумора и онеобичавања” (Јовановић 2005: 56).

<sup>245</sup> Покушај да се дечјој песми призна равноправност са сталним видовима уметности у послератним деценијама није био успешан јер је промашивао суштину: дечји песници су обасипани почастима, али разлика, која је била генеричка, увек се осећала (в. Данојлић 1967: 117–118; Данојлић 1973: 30; Данојлић 1976: 48).

Било би занимљиво разбити тај систем, укључити га, поново, у онај шири, свеобухватни, првобитни оквир поезије, из кога се тај систем одвојио. Али то је, *за сада*, немогуће (Danojlić 1973: 29, подвукла М. К.).

Са дистанце од готово пола века, можемо констатовати да су та приближавања отпочела, барем у извесној мери и у одређеним областима.

Данојлић надаље разрађује тврдњу да су дечји песници *неуспели песници*: многи од њих су се опробали и у сложенијим формама, али су у томе, у извесном смислу, омашили. Тај неуспех је, међутим, релативан: опредељујући се за елементарније, они задржавају изворност и чистоту које би изгубили да су се одлучили за *надградњу*. „У дечјој се песми одражава поједностављени, прочишћени, али не и осиромашени свет” (Danojlić 1973: 39). Код тих *неуспелих* песника, који ни у ком случају нису *лоши* песници, и који се у својим најбољим остварењима свесно и мудро одричу поетике у којој не остварују највише домете, често се, пише Данојлић, могу уочити два гласа у певању: „глас претенциозан, и онај други, необавезнији, чисти глас. И нехотице, тај други глас се приближава моделу дечје песме” (Danojlić 1973: 39; слично и: Данојлић 1976: 60). Ова тврдња о два гласа још је један разлог за укључивање Данојлићевих расправа о наивној песми у теорију прекограничне књижевности *ante litteram*.

Текст о наивној песми из 1976, који је Данојлић сматрао коначном верзијом, у књизи из 2004. објављен је уз мање измене – лексичке преинаке које су често стилске природе, или мање допуне. Будући да је реч о суштински идентичним текстовима, позивају се на верзију из 2004, као ауторову „последњу реч”.<sup>246</sup>

Иако Данојлић у претходним верзијама увек говори о дечјој песми, јасно је да најчешће говори о дечјој књижевности у целини. У ревидираној верзији то и експлицитно каже:

Дечја песма, *заједно са дечјим романом и причом*, и више од њих, представља релативно остварену, заокружену естетску творевину, па се у њој, у ствари, одражава и одлучује судбина тзв. дечје књижевности у целини (Данојлић 2004: 39, подвукла М. К.).

Дечја песма, мада се „наизглед коначно, везала за потребе, навике и могућности поимања одређеног читалачког слоја, деце” (Данојлић 2004: 41), побуђује и интересовање одраслих. Одраслог читаоца понекад изнурује игра усложњавања

---

<sup>246</sup> Осим у тексту под насловом „Наивна песма”, Данојлић ставове о књижевности за децу износи и у другим текстовима који чине есејистичке збирке из 1973, 1976. и 2004 (у последњу су унета и два накнадно написана текста, „Један вид употребе дечје књижевности” и „Опроштај од Душана Радовића”). Ставови сродни онима из текста о наивној песми изнети су пре свега у тексту „Један век дечје књижевности”, али прожимају и текстове о појединим писцима за децу.

модерне песме, па од тескобе коју она изазива – нарочито у кризним временима – прибежиште тражи у сфери макар привременог реда и смисла који пружају конструкције наивне свести:

Довођење у ред и осмишљавање ствари, макар и по цену невероватних импровизација, за дете има смисао савлађивања хаоса у који је рођењем гурнуто; то је његова насушна потреба. За одраслог, пак, то је једино утешно сагласје до којег успева да се вине. Зато одрасли с посебном наклоношћу прихватају дечју песму; она им је, на извештан начин, потребнија но и самој деци (Данојлић 2004: 42).

Још један разлог за пажњу коју одрасли поклањају дечјој песми јесте њихово уверење да је она безазлена, да је једна од ретких уметничких творевина које не угрожавају владајуће структуре. Притом се губи из вида дубља, скривена субверзивност дечје песме. У овој варијанти текста о наивној песми основне идеје из претходних су развијене и јасније формулисане. Тако Данојлић, развијајући мисао о томе да дечја песма није настала због дечје публице, закључује:

Просто речено, поезија може имати посебних разлога и интереса да себе самоограничи позивајући се на дечје животно и интелектуално искуство као на меру којом проверава свој домет и израз.

Дечја песма наилази, то јест може наићи, на леп пријем код деце, али то, само по себи, не открива услове њена настанка: то ништа не доказује, нити шта оповргава. То само значи да је за проницање њених фигура довољно и дечје поимање ствари. Она с њим донекле рачуна, однекле га усмерава, зачаравајући дете привидом потпуне разумљивости, игром, ритмом, језиком (Данојлић 2004: 48).

Песник који одбија увид у сложеност ствари, који је намерно неозбиљан и прилази свему са приступачније, необавезне стране, понекад притом дотиче суштину ствари, али то чини „изравно и без уобичајеног поштовања на које нас је навикла изграђена културна свест” (Данојлић 2004: 50).<sup>247</sup> Али, мада по Данојлићу дечју песму не привлаче тешка метафизичка питања модерне поезије, и мада она по њему „нуди предах, опуштање од метафизичког незнања” (Данојлић 2004: 28), у самим његовим наивним песмама има метафизичке упитаности. „Данојлићеве дечје песме нису тако једноставне и задовољавају различите степене и врсте читалачких потреба”, примећује Александар Јовановић (2005: 57). Што се тиче метафизичког незнања – није ни оно сасвим одсутно, само је можда заступљено у блажој форми. Јовановић закључује да Данојлићева песма „пева детињству и обраћа се детињству, али га не лишава дубоких и

---

<sup>247</sup> Данојлић је, наравно, свестан да у књижевности за децу не могу бити избегнуте озбиљне теме, о чему пише и у есеју „Један век дечје књижевности”: „Сложеност света не може се, због деце, укинути; она се, и у дечјој књижевности, назире” (Данојлић 2004: 35).

болних сазнања” (1990: 61). Присуство метафизичких тема за Љубомира Симовића је управо доказ за то да Данојлић не пише у првом реду *за децу* већ осваја ново подручје за властити песнички израз.<sup>248</sup>

Дете ком се наивна дела понекад изравно обраћају може бити конвенција, коју не треба схватити дословно већ као ритуал. Оно је идеални замишљени читалац, као и „допунски подстицај ка поједностављивању израза” (Данојлић 2004: 51). Питање које би се овде Данојлићу могло поставити јесте питање о постојању дела која користе ограничења дечје свести као параван, али нису приступачна ни занимљива деци, попут романа Боре Ћосића. Да ли би и она спадала у дела наивне књижевности? Другим речима – може се поставити питање инфантилног приповедача у књижевности за одрасле.

Праћење генезе Данојлићеве мисли о наивној песми показује њено уобличење и трансформацију од полемичког новинског текста до есеја са теоријским потенцијалом.<sup>249</sup> Питања којих се дотиче и одговори на њих – а овде је разматрано само оно што се може довести у везу са питањем преласка узрасних граница у књижевности – по свом домету не заостају за савременим расправама о *crossover*-у. У каснијим текстовима, прозним и есејистичким, Данојлић се такође освртао на теме детињства и књижевности за децу, а континуитет његовог прекограничног писања може се пратити до данас. Александар Јовановић, помињући збирку *Како спавају трамваји* (1959), примећује:

Ако је у њој, а јесте, сишао *до* дечје песме, у наредним деценијама је, посебно у *Родној години* (1972) и *Песмама за врло паметну децу* (1992), дечју поезију снажно уздизао *ка* просторима поезије уопште (Јовановић 2005: 55).

О Данојлићевој поезији, а и о његовој теорији наивне песме, пише се много, а ту критичку рецепцију, као ни само Данојлићево књижевно стваралаштво, разумљиво, овде не можемо шире сагледавати.<sup>250</sup> Сврха анализе Данојлићевих текстова који су ову теорију засновали била је да се покаже како је у српској књижевности веома присутна свест о проблему који ће у теорији књижевности касније постати издвојена област са

---

<sup>248</sup> „У писању дечје поезије Данојлић је нашао могућност да сачува своју слободу и природност, и при том му није било толико стало до дечјих читалаца, колико до сопствене песничке слободе. Доказ за то видим и у томе што се количина метафизичког материјала у тим такозваним дечјим песмама нимало није смањила” (Симовић 1990: XXII).

<sup>249</sup> У последњој верзији текста Данојлић пише: „Циљ ове расправице је да покаже посебности стваралачког процеса у којем дечја песма настаје, и да, тако, укаже на неке погодбе од естетског, теоријског значаја” (Данојлић 2004: 40).

<sup>250</sup> Данојлићевој концепцији наивности и њеној реализацији у пищевој поезији и прози посвећена је књига *Поетика чистог даха* Валентине Хамовић (2018).

властитом терминологијом. Истина, прекограничност о каквој пише Данојлић чини само један аспект овог феномена. Ови аутопоетички текстови, са ширим теоријским импликацијама које се тичу природе књижевности за децу, не баве се свим аспектима преласка граница између два подручја – књижевности за децу и књижевности за одрасле – јер то и није предмет њиховог промишљања. Тако се овде не тематизују појаве као што је присвајање дела „одрасле” књижевности од стране деце, било прилагођених било оригиналних (*adult-to-child*), нити о обрнутом просецу, о „подетињењу” одрасле читалачке публике, која прихвата дела за децу (*child-to-adult*). Данојлићева теорија наивне песме одговара посебној врсти *crossover*-а, оној која се обраћа неподељеној публици *деце-одраслих*. Истина, у тексту „Један вид употребе децје књижевности”, који је као каснији придодат издању *Наивне песме* из 2004, и у ком је Данојлић још оштрији у оцени највећег дела децје књижевности него што је то у претходним текстовима, има речи о децјем читању књига за одрасле. Деца, по Данојлићу, читају и дела која су им неразумљива, и то често радије него дела која су писана посебно за њих.<sup>251</sup>

На Данојлићево фокусирање наивне књижевности касније се надовезује **Петар Пијановић**. Већ наслов његове књиге из 2005 – *Наивна прича* – указује на тематски континуитет са Данојлићевим текстовима. Поднаслов књиге гласи: *Српска ауторска проза за мале људе и велику децу. Жанрови и модели*. Пијановић се на Данојлића и експлицитно позива у уводном делу.<sup>252</sup> Осим на Данојлића, позива се, између осталог, на Жана Пијажеа и његову теорију интелектуалног развоја детета,<sup>253</sup> на дефинисање приче од стране Миливоја Солара, на естетику рецепције Ханса Роберта Јауса, теорију једноставних облика Андреа Јолеса, поделе приповедних врста Бориса Томашевског и на типологије књижевности Милана Црнковића и Нова Вуковића, који говоре о граничној књижевности.

Статус текста мења се у зависности од интелектуалне зрелости читаоца, па се у различитим узрасним фазама исти текстови могу различито разумети, за шта Пијановић

---

<sup>251</sup> „Свака се књижевна творевина обраћа свима, а ником посебно и ником искључиво. Деца радо слушају понешто од оног што њима није намењено [...] Понекад, пријемчивија су за оно што не разумеју него за оно што им је доступно” (Данојлић 2004: 92).

<sup>252</sup> Пијановић користи Данојлићеву књигу огледа *Наивна песма* из 1976.

<sup>253</sup> Пијановић се позива на превод: Жан Пијаже, Бербел Инхелдер, *Интелектуални развој детета – Изабрани радови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996. Фазе у интелектуалном развоју детета доводе се у везу са избором литературе и способношћу детета да разуме и доживи уметнички текст. У овом процесу важан је однос мишљења и осећања као две компоненте вредновања уметничких дела са којима дете долази у додир. У ранијим фазама развоја детета примарна су осећања, па дете изједначава добро и пријатно, док се са развојем критичког мишљења осећања и мишљење делимично разилазе. Из овога следи да се уметничко дело различито прихвата у различитим узрастима.

наводи пример дословног разумевања и алегоријског тумачења Андрићеве приповетке „Аска и вук” (2005: 11). Ова могућност *диференцираног читања* истих дела биће у Пијановићевој књизи поткретпљена и многим другим примерима. Један од репрезентативних је роман *Невидљиво огледало (Прича за дечаке) / Шарени хлеб (Прича за девојчице)* Милорада Павића, чија је „двополност” удружена са још једном двострукошћу – оном двоструке узрасне рецепције, што и сам Павић истиче у поднаслову: *Роман за децу и остале*. Цитирајући Данојлића, који говори о двострукој рецепцијској усмерености *наивне песме*, Пијановић доводи са њом у везу Павићев роман и по аналогији га назива *наивном причом*. Као и наивна песма, наивна прича често није ни једноставна ни једнозначна, већ је захваљујући присуству *дечјег аспекта* (тематски, или по томе што је у њој дете делатни субјект, сведок или приповедач) блиска младом читаоцу, али не искључиво њему.<sup>254</sup>

Због тога што такав текст обично тематизује вишезачан свет и има своје „дупло дно”, он, не ретко, добро кореспондира и са младима и са одраслима, Свако у њему налази свој читалачки лик и идентитет (Пијановић 2005: 12).

Осим Данојлића, о књижевности за децу као наивној уметности је писао и Маријан Крамбергер, који истиче да се она „храни из инфантилног резидуума у личности одраслог писца” (према: Пијановић 2005: 13).<sup>255</sup> „Очито је да инфантилни дух обележава саму суштину књижевности за младе”, констатује Пијановић (2005: 13) и у фусноти наводи речничку дефиницију придева „инфантилан”. Будући да ову дефиницију узима као део дефиниције термина који чини тему његове књиге<sup>256</sup>, а да не наводи дефиницију придева „наиван”, може се закључити да Пијановић изједначава придеве „инфантилан” и „наиван”, или их изједначава у делу њихових значења.<sup>257</sup> Уосталом, и сам Данојлић употребљава придев „наиван” у специфичном значењу, које не дефинише експлицитно већ се о њему може закључити из контекста.

---

<sup>254</sup> „Наивност је овде схваћена као књижевно-нарративни поступак, као модел за уобличавање представа о свету, као сензибилитет, квалификатив суштине, не намене. Отуда, наивна прича јесте блиска детету, али и одраслом читаоцу који има очуван истоветан емоционално-естетски читалачки нерв, истоветну визију света и живота” (Шаранчић Чутура 2006: 99).

<sup>255</sup> Марјан Крамбергер, „Шта је књижевност за децу”, *Израз*, Сарајево, бр. 4, 1971, стр. 354–357.

<sup>256</sup> „Други градивни чинилац термина који расправљамо је *прича*”, стоји у следећој реченици (Пијановић 2005: 13).

<sup>257</sup> Према *Речнику САНУ*, главна значења придева *наиван* су: **1. а.** који је без довољно искуства, без властите спознаје, неискусан, безазлен; лаковеран; чедан. **б.** који изражава наивност, лаковерност, простодушност; који настаје, проистиче из недовољно искуства, знања и сл. **в.** безопасан, безазлен, безначајан. **2.** (одр.) који је без посебног школског и уметничког образовања, самоук (о сликарима и вајарима); који стварају такви сликари и вајари (РСАНУ: књига XIII, 1988).



Појам *приче* Пијановић одређује ослањајући се на концепцију Миливоја Солара, по коме је прича најједноставнији елемент прозног књижевног дела, те је у том значењу треба разликовати од приче као књижевне врсте.<sup>258</sup> Појам приче би, према томе, био сродан појму фабуле, али иако од такве концепције полази, Пијановић каже да ће у његовом раду бити речи и о причи као књижевној врсти.<sup>259</sup> Пијановић скреће пажњу на Соларову тврдњу да у конституисању приче, која мора имати неку смислену организацију односно структуру, спољашњи облик приповедања не игра битну улогу: битно је оно што се условно може назвати „квалитетом испричаног”. „А управо тај квалитет у прози за децу и младе чине већ поменута наивна свест и наивна (приповедачка) уобразиља. На тим одредницама се и заснива *наивна прича*” (Пијановић 2005: 14). Прича захтева јунака, радњу и време омеђено почетком и крајем, а сви ти елементи су уграђени и у структуру наивне приче, али Пијановић додаје и одређење које је њена *differentia specifica*:

Но, искуство њене поетичке разлике, сем тих структурних елемената, нужно подразумева и „дечји свет”. У њему дете, својим рецептивним моћима, препознаје стварност, док одрастао читалац у том истом свету тражи и налази своје изгубљено време, своју носталгију као нарочити сензибилитет бившег детета. На тој разлици доживљајних искустава или на искуству разлике истог текстуалног предлошка опстоји и наивна прича (2005: 15).

Наивна прича дефинише се, између осталог, и преко своје двоструке рецепције. Пијановић се овде надовезује на Данојлића, који каже да се процењивање дечје песме не може препустити детету, које је без искуства и мерила, па једнаку наклоност показује и према вредном и према безвредном. Закључујући према аналогiji, Пијановић допуњују ову тврдњу:

[...] развијена 'искуства и мерила' поседује одрастао читалац, а то му и омогућава да у наивној песми или причи стварност у детињем поимању света надомести добровољним, то јест рационалним пристајањем на наивност и носталгију” (2005: 15).

Тако помоћу истог књижевног дела млади и одрасли читалац ступају у блиску везу, свако то дело преводи на свој емотивни и сазнајни језик и налази *своју* причу. Овакво двострано искуство читања наивне приче производи различита читалачка задовољства: „Задовољство младога читаоца производи *mythos* детињства, док

---

<sup>258</sup> В. Solar 1974: 88.

<sup>259</sup> „За Миливоја Солара прича је 'најједноставнији елемент прозног књижевног дјела', па је у том значењу треба разликовати од приче као књижевне врсте. И ово друго значење актуелизоваће овај рад” (Пијановић 2005: 14).

осетљиви у том истим чину *logos* живота надомештају жудњом за утопијским просторима ране младости” (2005: 16). Ови разлози који омогућују двоструко читање наивне приче упућују на „тзв. граничну књижевност у којој се сустичу интересовања и младог и одраслог читаоца” (2005: 16). У област граничне књижевности спадају књижевна дела у којима се

[...] описује детињство са позиције одраслог човека. А пошто је детињство управо најзаступљенија тема у књижевности за децу, то се ове две врсте књижевних дела често поистовећују, мада међу њима постоји осетна разлика (Пијановић: 2005: 16).

Пијановић закључује: „Ово поистовећење са разликом управо чини да област о којој је реч најчешће буде и гранична” (2005: 16–17). Гранична књижевност је блиска детету углавном због ликова деце у њој, али и због њихових поступака и говора. Због те блискости у концепт наивне приче спадају и дела граничне књижевности, а не само ауторска проза за децу. Пијановић се позива и на Павла Поповића, који у тексту о дечјој књижевности пише о двострукој публици Жила Верна, као и на поднаслов Кишових раних јада – „за децу и осетљиве”. У Кишовом приповедању присутна је ауторска дистанца, или удвојени приповедачки глас, у ком се свест детета прелама у свести приповедача, а тај прелом упућује истовремено и на разлику и на везу између наивне и „озбиљне” приче. Утемељење ове везе Пијановић налази у уверењу да је право песништво „продужено детињство”, односно очување дечјег сензибилитета, одсуство рутине које омогућава да се свет доживи као „чудо”.

Највећи део Пијановићеве књиге чине класификације наивне приче. Прва подела је она на фикционалне и нефикционалне жанрове, заснована на Соларовој теорији уметничких облика<sup>260</sup>, која полази од теорије наивних облика Андреа Јолеса. Једноставни облици, предрационални мисаони израз древног човека, везани су за *mythos* а не за *logos* и нису примарно књижевне творевине, мада из данашње перспективе могу тако изгледати. На остацима усмено преношених једноставних облика, чија је примарна функција била да објашњавају саму стварност, настале су врсте уметничке прозе као што су бајка, мит или сага. Веза једноставних облика и наивне приче лежи управо у том предрационалном поимању света. Њих повезује аналогија између детињства света и детињства човека. Једноставни облици настају у време „док је свет био млад” – да се послужимо формулацијом Џ. Р. Р. Толкина, једног од прекограничних аутора *par excellence* – а детињство човека као појединца одликује

---

<sup>260</sup> Реч је о већ помињаном Соларовом делу *Идеја и прича* (Solar 1974).

недовољно рационална, наивна свест. Због мањка искуства и степена интелектуалног развоја, дете све до адолесценције прима књижевне текстове без критичког преиспитивања и зато је, како примећује и Данојлић, благонаклоно према уметнички лошијим текстовима који су намењени његовом узрасту. Једноставни облици, „који се у неким својим жанровима приближавају свету младог читаоца или, чак, преферирају његов читалачки интерес” (Пијановић 2005: 22), садрже архетипску слику живота, а она привлачи пажњу и савременог одраслог читаоца захваљујући присуству носталгије:

Као што одрастао човек носталгично ишчитава своју дечју лектуру, у таквом читању на тренутак постајући велико дете, исто тако носталгија обележава умни поглед зреле цивилизације на архетипске обрасце стварања садржане у једноставним облицима (Пијановић 2005: 22–23).

Постављајући питање типолошког разврставања књижевних дела за децу и младе, Пијановић се осврће на типологију Нова Вуковића у књизи *Увод у књижевност за децу и омладину* (1996), детаљно разматрану у овој дисертацији. Вуковић усваја Црнковићеву поделу књижевности за децу на основну и граничну, те прозу за децу дели на фантастичну, реалистичну и гранична подручја. Иако ову типологију сматра у основи добро замишљеном, Пијановић с правом указује на њену проблематичност – будући да Вуковић граничне врсте одређује као оне које млади деле са одраслима, намећу се следећа питања:

Зар неке од врста из фантастичне и реалистичке прозе млади једнако не деле са одраслим читаоцима?! Најпосле, зар се предложена, троврсна подела једнако не би могла односити и на дела тзв. озбиљне књижевности? (Пијановић 2005: 31).

Основу Вуковићеве поделе чини начин на који се стварност као тематска подлога третира у књижевном делу, сматра Пијановић. За потребе разврставања дела која би се могла назвати „наивном причом” пак Пијановић одабере другу типологију – ону која узима у обзир дужину или обим књижевног текста, а њу проналази у *Теорији књижевности* Бориса Томашевског.<sup>261</sup> „Гранично” се овде односи на граничну дужину приповедног дела, односно на дела средњег обима, која се налазе између малих и великих форми. Тако мале форме Томашевски именује термином *новела*, велике *роман*, а граничне термином *повест*. Како би на основу овакве поделе дошао до класификације дела са наивном причом у тематској подлози, Пијановић формалном критеријуму дужине додаје садржајни:

---

<sup>261</sup> Борис Томашевски (1890–1957) је познату *Теорију књижевности*, засновану на радовима руске формалне школе, објавио 1925. Књига је на српском објављена 1972.

Додајући том критеријуму оно што је најтипичније за приповедање у којем су делатни наивна машта, наивна свест и њима примерени јунак и приповедач, такво разврставање се заснива на кратким облицима (новела или прича), облицима средњег обима (приповетка) и великог обима (роман) (2005: 32).

Комбинујући типологију Томашевског са оном Миливоја Солара<sup>262</sup>, Пијановић долази до одређења *приче*, приповедне врсте коју одликују „невелика дужина и сасвим сужен оквир у развијању радње” (2005: 34).<sup>263</sup> Подела коју Пијановић у књизи *Наивна прича* спроводи комбинује критеријум дужине са критеријумом фикционалности, те наивну причу дели на *фикционалну* (у коју спадају реалистичка прича, прелазни облик или прича удвојене мотивације, чудесна прича, фантастична прича и научнофантастична прича) и *нефикционалну* (књижевно-научне врсте, које се даље деле на научно-популарну и аутобиографску причу). Посебно се разматрају дуже форме, приповетка и роман, као и књижевно-научне врсте великог обима. Пијановић, попут Црнковића и Вуковића, понекад користи термин „гранични” у смислу који се не односи на узраст рецепијената већ на друге видове прелаза из једног подручја у друго, на пример из реалистичког у фантастично (Пијановић 2005: 38).

Пијановићева књига бави се суштином одређених жанрова у књижевности за децу и по томе спада у ретке монографске публикације у нашој критичкој литератури о тој области, како то у приказу ове књиге примећује Снежана Шаранчић Чутура (2006: 99). Али класификације наивне приче, изведене детаљно и поткрепљене анализом бројних примера, нису у примарном фокусу ове дисертације. Усмерићу се стога пре свега на оне делове који се тичу граничности у узрасном смислу.

Наивна фикционална прича, која обухвата широк дијапазон врста, од реалистичке до научнофантастичне,<sup>264</sup> заснива се на имагинацији, „измишљању”. То, наравно, важи и за сваку другу фикционалну причу, не само за наивну, али будући да је она предмет Пијановићевог интересовања, он успоставља везу између њене фикционалности и компоненте „дечјег” у њој:

То значи – дечји аспект помаже, то јест обавезује писца да приказане садржаје и радњу тематизује на начин који је примерен младом читаоцу [...] Такав

---

<sup>262</sup> Солар је своју класификацију изнео у *Теорији књижевности*, уџбенику са бројним издањима од првог објављивања 1976, а Пијановић користи издање из 1997.

<sup>263</sup> Пијановић термине *прича* и *новела* користи синонимно (в. 2005: 34, 38).

<sup>264</sup> Разлике између типова наивне фикционалне приче успостављају се на основу типа мотивације помоћу које се у делу обликује слика света (Пијановић 2005: 44). Фикционално није исто што и фантастично, а реалистично не значи и нефикционално, па је тако приповедно дело реалистичке мотивације фикционални жанр. Снежана Шаранчић Чутура истиче важност прецизирања теоријских питања у науци о књижевности за децу, „у којој се већина термина употребљава без прецизнијег и доследнијег поимања” (Шаранчић Чутура 2006: 100).

приказивачки оквир у непосредној је вези са фикционалношћу која је честа одредница наивне приче. У њој се на свет гледа из дечје визуре, из тачке гледишта детета и из његове доживљајне перспективе. Упоредо с тим – у наивној причи тачка гледишта тзв. озбиљног приповедача често се инфантилизује и из света одраслих преноси у наивни, дечји свет (2005: 43).

У сфери наивне приче, Пијановић реалистичку мотивацију као основу дела анализира на примерима. На првом месту је Змај, чија је проза за децу у сенци његове поезије.<sup>265</sup> Ову прозу одликују фабулативни минимализам, „педагошка идејност, приповедна елементарност и реалистичка дословност у обликовању слике наивног дечјег света”, а „поетичка редукција [...] исказана је кроз скучену визуру детета, доста оскудан тематски и значењски потенцијал приче, приповедачку конвенцију и мали репертоар изражајних средстава” (2005: 47). Зашто се ове приче разматрају у контексту граничне књижевности? Пијановићев одговор јесте да оне понекад немају тачку гледишта детета, и да су испричане „из друге руке”, мада су деци донекле блиске темом, хумором, једноставношћу израза и могућношћу лаког схватања садржаја. Поука у њима више је намењена одраслима него деци.

Као пример служи прича „Према величини”, у којој дете резонерски поручује одраслом читаоцу да не схвата неки задатак из *Невена* јер је одрастао, јер не мисли као дете. То није инфантилни, већ искуствено освешћени приповедач, примећује Пијановић. У причама са дијалогском формом дете инфантилизује ставове одрасле особе, а поента, *наивно наравоученије*, увек припада детету, те се смисаони хоризонт одраслих преводи на дечји аспект. Наивну причу одликују и бајковити морализам и упрошћена слика света у ком су добро и зло јасно раздвојени. Пример наивне приче за осетљиве јесу и приче Бранка Ћопића из збирке *Башта сљезове боје* (1970)<sup>266</sup>, у којима се укрштају зрело доба и младост, а сам аутор их је наменио детињастим људима *голубијег срца*. Наивне су оне Ћопићеве приче у којима се из перспективе одрасле особе евоцирају доживљаји из детињства<sup>267</sup>, те се у њима преламају две слике света, при чему

---

<sup>265</sup> Пијановић цитира Миодрага Поповића, који о Змајевој дечјој поезији изриче следећу мисао: „Све Змајеве добре песме, и наивне међу њима, јесу песме и за децу и за одрасле. Деца су људи, људи деца, а поезија само поезија” (Миодраг Поповић, *Романтизам (књига друга)*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1985, стр. 266. Цитирано према: Пијановић 2005: 46).

<sup>266</sup> Мада неке од прича чине део школске лектире, ова прозна збирка није намењена деци, што је видљиво и на паратекстуалном нивоу – први пут је објављена у Српској књижевној задрузи, у едицији за одрасле.

<sup>267</sup> Збирка је подељена на два дела – „Јутра плавог сљеза”, у којима се евоцира предратно детињство, и „Дане црвеног сљеза”, који тематизују потоње ратне дане. Ратне приче, пуне горчине, свакако нису штиво за децу, али то нису ни многе приче првог дела.

граница међу њима постаје флуидна. „То је она наивност на коју лако пристане неки бивши дечак или девојчица у улози читаоца” (Пијановић 2005: 55).

Форма доживљеног говора један је од наративних поступака којима се ово двојство може постићи. Приповедач мења своје улоге, свезнајуће коментаторско становиште претвара се у становиште наивног јунака, чиме се инфантилизује сам чин приповедања, а на крају инфантилни приповедач поново постаје носталгични резонер. Код Стевана Раичковића, у *Великом дворишту* и *Малим бајкама*, приповедач није инфантилан, али је инфантилан „свет преломљен у дечаковој свести и машти” (Пијановић 2005: 68). Неретко одсуство срећног краја, с друге стране, чини ове приче ближим искуству одраслих. Душан Радовић приче о Гордани, намењене деци, онеобичава увођењем метатекстуалне компоненте тако што тематизује властиту нарацију. Данило Киш, писац који није писао за децу, у прозној збирци *Рани јади* причу о детињству прелама кроз двоструки приповедни фокус детета и одраслог. Наивне приче Јована Радуловића из прозне збирке *Замка за зеца*, примећује Пијановић, мање су наивне него код других писаца за младе, због превласти поруге, опорог хумора и начина размишљања одраслог над простодушноћу и илузијама младости (Пијановић 2005: 80). С друге стране, њих одликују: „занимљива прича примерена детету, одсуство наративног експеримента и испразне вербалне игре, једноставна фабула, живи и уверљиви ликови, сликовит и изражајан језик” (Пијановић 2005: 83).

Међу приче које немају у потпуности реалистичну мотивацију, већ је та мотивација удвојена, те спадају у прелазне облике између реалистичког и чудесног односно фантастичног, Пијановић убраја и неке приче Душана Радовића и Бранка Ћопића<sup>268</sup>, као и „Врло ретку приповетку” Бране Цветковића, својеврсну антибајку. Виртуелна стварност јавља се у прози Милорада Павића, али и у неким причама Душана Радовића.<sup>269</sup> Граничност ових прича лежи управо у лудистичкој природи пародије, коју деца не могу до краја да разумеју, о чему је писао и Данојлић.<sup>270</sup> Док дете прима причу са спољашње стране, одрасли читалац је у стању да појми и њено „дупло

---

<sup>268</sup> Пијановић анализира Ћопићеву причу „Млин поточар” из *Баите сљезове боје*, у којој је тајновита атмосфера старог млина заслужна за искорак из реалистичког оквира, и „Причу Харалампџија Ладолежа”, у којој се кроз аутореференцијални „камео” релативизује статус истине о лажи.

<sup>269</sup> Пијановић анализира Радовићеву причу „Децо, децо”, засновану на парадоксу који омогућује дечја машта, још неспутана логиком одраслих, те „Причу за Горданин сан” и „Сутра”, у којој се уз удео нонсенса приповедају будући догађаји.

<sup>270</sup> „Ту игру са литературом и у оквиру литературе дете прима и прати са њене спољашње стране. Не верујем да слути оно изокретање неких конвенција и неких вредности одраслог света” (Данојлић 1976: 161–162).

дно”. Корист за младог читаоца, упркос овом ограниченом разумевању, лежи управо у прихватању игре, која стоји насупрот озбиљности света одраслих.

У следећем типу наивне фикционалне приче, *чудесној причи*, удео чудесног је доминантан (за разлику од прелазних облика, где је био присутан али не и доминантан). Пијановић под чудесном причом подразумева бајку, усмену али пре свега ауторску, и то не само као жанр „него и праоблик сваког приповедања или наиван човеков покушај да причом објасни свет” (2005: 122). Ауторска бајка, наравно, умногоме се разликује од свог праоблика, па су ауторске бајке – а Пијановић то показује на примеру бајки Гроздане Олујић – тематски и изразом прилагођене савременом детету, у њима је више психологије ликова, већа су одступања од формулаичне схеме бајке, а наглашенији је и удео самих јунака у креирању властите судбине. Ипак, довољно је заједничких именилаца бајковног света и у ауторској и у древној бајци. У значењском слоју у ком бајка говори о суштини и смислу живота, она налази своје читаоце и међу одраслима. Пијановић цитира Исидору Секулић, која је поводом Андерсена записала: „Андерсенову бајку читају деца и мисле да је то само за децу. Читају је и одрасли и мисле, строго узевши, ово је за одрасле” (Секулић, према: Пијановић 2005: 132). Кад се свет бајке не схвати дословно већ симболички, он постаје важан одраслом читаоцу, или и одраслом читаоцу: „Симболички језик је, дакле, унутарња и права мера бајковног света. То је универзални језик који разумеју и деца и одрасли” (Пијановић 2005: 139). Даљи простор за рецепцијски удео одраслог читаоца представља пародирање и стварање антибајке хуморном и иронијском демистификацијом, о чему је већ било речи код прелазних облика између реалистичких и чудесних прича. Класична бајка може претрпети формалну, али и тематску „деформацију”, што Пијановић показује на примеру „Беле кртице” Гроздане Олујић, приче која на кафкијански начин говори о губитку идентитета модерног човека.<sup>271</sup>

Покушају теоријског дефинисања прозних дела средњег обима – приповетки – прате бројне неодумице, те није једноставно разграничити приповетку од новеле, краће форме коју Пијановић у овој књизи, као што је већ речено, користи синонимно са термином прича. Те неодумице важе и за дужа прозна дела за децу. Пијановић поново истиче важност присуства *дечјег аспекта* у њима, који подразумева инфантилизацију

---

<sup>271</sup> Љиљана Пешикан-Љуштановић ми је скренула пажњу на то да ова прича, истовремено, непосредно реферише на усмена предања о настанку кртице, онеобичена и померена бојом животиње. Кртица настаје због људске „глади” за земљом и огрешења које из те глади проистиче, а бела постаје због огрешења онога ко папирима закопава и одузима право на живот другом људском бићу.

приповедног чина, а чија је сврха да се слика света дела коју писац ствара језичким изразом приближи младом читаоцу. Термин *дечји аспект*, који Пијановић преузима од Нова Вуковића (1996: 27–28) и о ком је већ било речи у овој дисертацији, замишљен је тако да послужи као *differentia specifica* при разграничењу дела дечје књижевности од књижевности за одрасле, али његов садржај није сасвим јасан и ограничен. Значење дечјег аспекта је подложно промени, будући да се с временом мења и дечја и омладинска читалачка публика. Релативност тог термина указује на „доста дифузан књижевни простор који стоји на средокраћу између књижевности за младе и за одрасле читаоце”, а термин *наивна прича* чини тај простор још дифузнијим (Пијановић 2005: 175). Очито је то код наивних прича које су истовремено и приче за децу и приче за одрасле, какве су, на пример, поједине приче из Ћопићеве *Баите сљезове боје*. За наивну приповетку важи исто што и за наивну причу (новелу), на њу се може применити иста типологија, сматра Пијановић, и усмерава се на анализу репрезентативних примера – приповедака Иве Андрића и Светлане Велмар-Јанковић.<sup>272</sup> Иако су деца и детињство честа тема Андрићеве прозе, ретки су његови текстови који би могли да се означе као наивне приповетке. Међу те ретке спада приповетка „Кула”. Пре свега, у њој се слика света гради на фингираној слици рата, рату кроз игру, а то је свакако конструкција наивне свести. Друго, приповедно *ја* се разликује од доживљајног *ја* јер су временски одвојени, а мада Андрић наизглед користи објективну ауторску наративну, доживљени говор омогућује да се два раздвојена приповедачка гласа приближе (Пијановић 2005: 177–178). Осим тога, у Андрићевим приповеткама често је недоследно, симболичко значење, пре свега разумљиво одраслом читаоцу, чиме се ове приче удаљавају од наивних. Нарочито је то видљиво у приповеци „Аска и вук”, где „доследност наивне приче о јагњету и вуку у рецепцији одраслог читаоца прераста у вишезначност и параболу” (Пијановић 2005: 198). Ова прича, тако, има два рецептивна изворишта:

Наивно читање у први план ставља баснолики жанр и њему примерена, поједностављена значења. Други, виши ниво читања, примерен одраслима, налази у бајколикој Андрићевој приповетки разнолик смисао. Тако се дословност надомешта алегоризацијом и отвара се широко семантичко поље „Аске и вука” (Пијановић 2005: 199).

---

<sup>272</sup> „Како је за аутора важније сагледавање репрезентативних примера него бављење чисто теоријским тумачењем терминолошких проблема, дефинисање приповетке остаје на нивоу закључка да је реч о ’наративно развијенијем прозном жанру’” (Шаранчић Чутура 2006: 102).



Као пример романа који садржи дечји поглед или конструкцију наивне свести Пијановић анализира неколико дела, а пре свих Нушићеве *Хајдуке*. Овде се одрасли приповедач с временске дистанце иронијски осврће на некадашње приповедно *ја/ми*. Ова позиција је доктринарна и ауторитарна, а тенденцију, сматра Пијановић, подношљивом чини само велики пишчев дар да хумором, играма речима и живим ликовима, те дидактика не избија у први план.<sup>273</sup>

Слично присуство игре, хумора и благог подсмеха видљиво је и код Бранка Ћопића, чије је приповедање „једнако намењено малим људима колико и великој деци”, што је критика од почетка и запажала (Пијановић 2005: 232). У роману *Орлови рано лете*, грађеном као приповедни диптих, типично дечја прича о хајдуковању и одметању од куће добија озбиљан обрт – деца на крају одлазе у прави рат, са неизвесним исходом. Приповедање у првом делу већином је конструкција наивне свести, догађаји се посматрају кроз визуру игре, али се та визура мења на крају, приповедачевим питањем о томе шта ће донети ново пролеће, 1941. Ратна збиља другог дела означава већ завршено детињство, о чему приповедач и експлицитно говори, те је други део романа контрапункт првом. Представник наивног у том другом делу је, парадоксално, један одрасли – пољар Лијан, вечито дете, док су дотадашња деца нагло одрасла. И сам роман остварује двосмерну читалачку комуникацију:

Из тачке гледишта одраслог казивањем се евоцирају тренуци једног лепог па суровог детињства. У тој оптици и једно и друго доба налазе своју лирску носталгију и одзив. Стога је та евокација једнако блиска и детету и одраслом човеку (Пијановић 2005: 244).

Пијановић анализира и неколико новијих романа у којима доминира наивна свест. *Хајдук у Београду* (1985) Градимира Стојковића је роман намењен адолесцентима, а наивна свест присутна у њему је нешто озбиљнија и сложенија од оне у романима намењеним млађем узрасту. За младе су и романи *Лајање на звезде* (1978) и *Шешир професора Косте Вујића* (1983) Милована Витезовића, засновани на анегдотској наративи. Фантастичком мотивацијом грађен је диптих Милорада Павића *Невидљиво огледало / Шарени хлеб* (2003), већ помињани „роман за децу и остале”. Занимљива фабула о потрази Трчеће руже привлачи пажњу и оних читалаца који „не налазе други смисао Ружином путошћу по свету” (Пијановић 2005: 260), а то важи и за други део диптиха. Једно од читања ове дводелне књиге, својствено млађем

---

<sup>273</sup> О неколико приповедачких позиција код Нушића аргументовано пише Јован Љуштановић (Љуштановић 2004).

читаоцу, задовољава се одговором на питање „шта је на крају било”, док би адолесцентско читање покренуло питање „зашто”, односно потребу да се открије дубља смисаона и композициона веза међу половима прича која функционише на принципу спојених посуда” (Пијановић 2005: 262). Даља тумачења, она која се не односе на децу већ на *остале* из поднаслова, проширила би почетно разумевање укључивањем других Павићевих дела, те других дела светске књижевности. Тако, примећује Пијановић, начин читања и разумевања ове књиге диференцира и читалачку публику.

Дечји апект присутан је и у нефикционалним делима великог обима, као што су мемоари, дневници, аутобиографије и путописи,<sup>274</sup> у којима аутори неретко евоцирају властито детињство и „улазе” у свој детињи лик. Такви су *Гимназијске успомене* Михајла Петровића Аласа, Нушићева *Аутобиографија*, *Живот и прикљученија* Доситеја Обрадовића. Нушићево дело, иако није намењено деци, заснива се на језичкој игри, досетки, комици, нонсенсу и другим стилским средствима која су блиска наивној свести.

По томе је Нушић у *Аутобиографији* велики мали писац који пише за „свој” узраст – за адолесценте и велике читаоце. Улазећи у ту улогу, он је не напушта и кад приповеда о сасвим озбиљним животним темама (Пијановић 2005: 282).

На конструкцији наивне свести заснива се и научно-популарни *Роман јегуље* Михаила Петровића Аласа, истовремено и роман-путопис, у ком су научна сазнања комбинована са фикцијом. И ово дело има двоструку публику.

Пијановић се у завршници књиге о наивној причи враћа општим питањима везаним за ову област. Пре свега, то је питање да ли приче о детињству припадају корпусу књижевности за децу.<sup>275</sup> Одговор је, како се на основу ставова у целој овој студији може и претпоставити, инклузиван, не ексклузиван: приче о детињству могу да буду *и* приче за децу.<sup>276</sup> Примери анализирани у Пијановићевој књизи потврђују постојање удвојене слике света. Она се заснива на наивности, „која није само примерена детету већ и одраслом човеку што свет разумева на особен начин”

---

<sup>274</sup> Будући да је граница између фактографског и фикционалног често нејасна, нека од ових дела спадају у прелазна, она која се налазе између фикционалних и нефикционалних.

<sup>275</sup> Духовита примедба Милована Витезовића у предговору *Антологије савремене српске приче о детињству*, коју овде Пијановић цитира, добро илуструје овај проблем: „Је ли ово књига за децу? – упитаће се са својим разлозима, естетичари чије је царство састављање читанака и чији је критичарски критеријум резерватски, где је детињство инфантилно, зашећерено и ушушкано. Уместо одговора, ево и питања: Да ли је детињство за децу?” (према: Пијановић 2005: 296; упор. Vitezović 1983: 4).

<sup>276</sup> Пијановић цитира Милана Црнковића, који у предговору антологији приче за децу *Сто лица приче* запажа: „Познато је да народна бајка није створена за дјecu, али да су многе народне бајке прикладно дјечје штиво” (према: Пијановић 2005: 297; упор. Crnković 1987: 9).

(Пијановић 2005: 298). Ту слику света активира чин читања, код младих обележен дословношћу, а код одраслих носталгијом и вишезначношћу. Пијановић свој текст завршава тврдњом да читалачки процес примерен наивној причи прате емпатија и поверење у текст. „Једном речи, наивна прича остварује се кроз наивно читање”, каже Пијановић и позива се на Цветана Тодорова, за кога је то оно читање при којем се стварни читалац поистовећује с ликом (Пијановић 2005: 299). Мада ово важи за носталгично читање, не бих се сложила с тим да важи и за читање које открива вишезначности наивног текста. Овакво читање није *наивно*, а и оно представља легитиман вид рецепције наивног текста. Наивна прича нема увек наивно читање. Другим речима, питање (преко)граничне књижевности није у потпуности сводиво на питање наивне свести. Студија Петра Пијановића о наивној причи пре свега је студија једног жанра, која се у великој мери преплиће са питањима граничне књижевности, али та питања не исцрпљује. Многи аспекти (преко)граничности остају изван круга интересовања *Наивне приче*.

Након студије о наивној причи, Пијановић термин „гранична књижевност” употребљава и у тексту о Данојлићевој поезији – „Данојлићеве песме *са границе*” (Пијановић 2013). Ту он анализира Данојлићеву поезију која се може сагледати у двоструком рецептивном хоризонту – иако је превасходно намењена деци, у другој врсти читања она се обраћа и одраслој читалачкој публици. Та њена двостраност квалификује је за припадност „граничној књижевности”, о чему и сам Данојлић пише у својим аутопоетичким записима.<sup>277</sup> Он жели да буде разумљив свима, па самим тим и деци, пледира за *врховну једноставност*, а његове песме, које су намењене и деци и одраслима, јесу „песме са границе”:

Та „песма са границе” припада отуд тзв. *граничној књижевности*, јер се у њој и кроз њу укрштају и преламају веома различити читалачки сензибилитети и интереси. Гранична је и зато што често о детињству и деци не говори узнутра, из њихове тачке гледишта, већ из визуре некога ко тај свет рекреира, односно поново оживљава и ствара. Пишући такву песму, песник у њој свет не посматра толико очима правог малишана колико очима срца и ума бившег детета (Пијановић 2103: 266).

Да би био разумљив свима, песник „треба да инфантилизује, тј. на обичан, лак и једноставан начин да представи фантазме и митологију детињег доба, одрастања и зрења” (Пијановић 2013: 266). Набрајајући одлике Данојлићеве поетике, Пијановић

---

<sup>277</sup> Пијановић се позива на Данојлићев поговор збирци *Како спавају трамваји и друге песме* из 1999 (издање „Јефимије” из Крагујевца), али не и на есеје о наивној песми.

међу њима помиње и „строго контролисану инфантилност”, а та синтагма би могла да послужи као сликовита дефиниција поступка граничних песника.<sup>278</sup>

Вишегодишње резултате проучавања књижевности која прелази узрасне границе Пијановић је синтетисао у још једној монографској публикацији – књизи *Изазови граничне књижевности* (2014). Њен кратак уводни део носи наслов „Ка поетици граничне књижевности” и почиње одређењем израза *књижевност на граници, гранична књижевност* и *гранични жанрови*. Пијановић сматра да то одређење „неће бити нарочито тешко ако се има у виду чињеница да су се тим и сличним терминима бавили и објашњавали их писци и књижевни зналци” (Пијановић 2014: 9). Међу сличне изразе спада и *књижевност за децу и осетљиве*, које су користили Бранко Миљковић и Данило Киш, и о којима је у овој дисертацији било речи на почетку поглавља о наивној књижевности. Пијановић се у настојању одређења граничне књижевности позива на исте ауторе као у *Наивној причи*: осим поменутих, ту су Бранко Ћопић, Милован Данојлић, Душан Радовић и други, а од теоретичара, пре свих, поново Ново Вуковић и Милан Црнковић, који користе термин *гранична књижевност*.<sup>279</sup> Подручје *граничне књижевности*, односно *књижевности на граници*, која се обраћа и младима и одраслима, пре свега је уметност речи, што значи да се њен уметнички статус не доводи у питање. Књижевност је уметност, без обзира на то ком је узрасту намењена, па је термин *гранична књижевност* само технички термин. „Он означава књижевност са дуплим дном у којој читалац сасвим различите интелектуалне зрелости и културе читања налази право читалачко задовољство” (Пијановић 2014: 10–11). На припадност неког дела граничној зони, осим овога, утиче и моменат „намене и изневереног хоризонта очекивања”:

То практично значи да су нека дела стварана са намером да пре свега служе одраслима, Дефоов роман *Робинсон Крусо* и Свифтова *Гуливерова путовања* на пример, али је њихова рецепција, односно историја читања такав читалачки интерес преусмерила са одраслог и на младог читаоца. И ту је та књижевна зона

---

<sup>278</sup> „Песма ’Ограда на крају Београда’ открива битне одлике Данојлићеве поетике. Изворно и јако осећање света, ред у мислима, строго контролисана инфантилност, ослонац на наслеђе које је оквир модерне тематике, доживљаја и израза, добар осећај за хумор, реплике онога што су гени песникових лектира, певање као прича у сликама, похвала мислећем духу и одсуство педагошке идејности – само су неке од одлика Данојлићеве песме за децу. Ту је и њена уска и готово неприметна граница према тзв. озбиљној песми. У граничном је простору и сам песник у двојној улози: у истом песничком бићу је модерни градски рапсод, који жали за завичајним пејзажима, и његов лирски двојник, односно хулитељ града” (Пијановић 2013: 285).

<sup>279</sup> Као што смо видели, Црнковић и Вуковић пре свега говоре о *граничним врстама*, те на сам израз *гранична књижевност* код њих није стављен такав акценат који би га учинио техничким термином.

гранична, јер се детињство и младост гледају очима зрелог приповедача (Пијановић 2014: 11).<sup>280</sup>

Пијановић, као и Црнковић и Вуковић, појам граничног користи и у другом смислу, јер каже да „та књижевност може да буде гранична и по томе што показује нестабилност и граничност и када је реч о употреби различитих жанрова у истоме тексту”, што заправо означава „њихову жанровску синкретичност, па и граничност” (Пијановић 2014: 12).

Примери граничне књижевности анализирани су у текстовима домаћим и страним писцима. Први део чине огледи о Душану Радовићу, Гроздани Олујић, Григору Витезу, Моми Капору, Миловану Данојлићу и Миловану Витезовићу, а други они о Сент Езиперију, Дефоу, Колодију, Марку Твену и Реју Бредберију. Неки од ових текстова већ су објављивани у часописима и тематским зборницима, те је међу њима и текст о Данојлићу који је овде анализиран. Будући да су ти текстови писани са другим интенцијама, у њима питање граничности често није у првом плану. Овде ће, према томе, бити речи само о оним аспектима појединачних анализа који се односе на питање двоструке рецепције.

У тексту у Душану Радовићу Пијановић истиче Радовићево приклањање модернистичкој поетици, што је водило отклону од традиционалног писања за децу. Он је српску поезију за децу приближио модерном изразу, који је дотада био везиван углавном за поезију за одрасле. Радовић деци не повлађује, већ у потпуности има поверења у њихову моћ разумевања, по Пијановићу можда и превише. Када је у том смислу ауторов хоризонт очекивања изневерен, односно ако дете не схвата његов текст на прави начин, онда тај текст налази свој пут до старијих – младих или одраслих читалаца. Сам Радовић је сматрао да добра песма за децу мора занимати и одрасле. Радовићеве песме – али и проза, требало би додати – често су засноване на елементима који нису увек блиски детету: алузијама, инверзији, нонсенсу, парадоксу, иронији и пародији.

Када је у песми мера фигуративности појачана и тиме отежана могућност да дете добро разуме песму, онда она прелази у „надлежност” *старије деце* и

---

<sup>280</sup> Две ствари у овим тврдњама изискују коментар. Прво, о изневереном хоризонту очекивања се у оваквим случајевима може говорити из аспекта самих аутора, који дела нису наменили младим читаоцима, евентуално и из угла издавача. Што се самих младих читалаца тиче, тешко је замислити ситуацију у којој би они посезали за књигом за одрасле очекујући притом да она није за њих. Чак и кад такву књигу прате етикете „тешке”, можда и „забрањене”, чак и кад читају „из ината” или да би себи дали на важности, млади читаоци очекују да ће у њој ипак наћи нешто за себе. Ово *a fortiori важи* за адаптације, односно за скраћена и прерађена дела. Друго, гледање детињства и младости очима зрелог приповедача присутно је и у великом делу књижевности која је дечја у ужем смислу речи.

граничне књижевности. Зато није увек упутно према доби читалаца раздвајати Радовићеве песме и приче. Често их је боље третирати као штиво за децу и одрасле. А свако од њих узмеће са богате књижевне трпезе оно што му одговара (Пијановић 2014: 22).

Радовић је и сам писао о релативности узрасних подела, а то потврђивао и у стваралачкој пракси тако што је текстове за одрасле објављивао у књигама за децу, и обрнуто. Писао је поезију и прозу за децу, за одрасле, као и ону која припада граничној књижевности, те узрасна подела у његовом случају није функционална. Пијановић узима у обзир и Радовићеве аутопоетичке исказе, где овај писац истиче значај ведрине у писању за децу, као и то да је „поред осталог и писац за децу”, да није „само писац за децу”, да у ономе што ради „нема видљивих граница” и да је, између осталог, учио од Александра Вуча и „његове дивне кобајаги поезије за децу” (Пијановић 2014: 31). Израз *кобајаги*, истиче Пијановић, у поезији Вуча и самог Радовића, указује на књижевност у граничној зони. Заједнички именилац разнородних Радовићевих литерарних творевина Пијановић проналази у инверзији, обртању устаљеног поретка ствари, која се најчешће испољава као иронија, пародичност, онеобичавање, аутореференцијалност и др.

Неки текстови, будући да су писани за тематске зборнике а не за целовиту студију о граничној књижевности, питања граничности и не тематизују, већ су се у Пијановићевој књизи нашли захваљујући томе што дела која анализирају припадају том подручју. Такав је текст о роману *Гласам за љубав* Гроздане Олујић, као и онај о романима Милована Витезовића. У тексту о поезији Григора Витеза, која налази своје место између традиционалног и модерног израза, Пијановић констатује да се она „заснива на дечјем доживљају света, мада је понекад тај свет виђен и очима одраслих” (Пијановић 2014: 97). Тај свет се у његовој поезији удваја на дечји свет и свет детињства, па је лирски субјект у првом случају поистовећен са дететом, а у другом свет детињства посматра споља, погледом одраслог. Понекад су те две позиције присутне у истој песми. Ипак, у самом тексту нема речи о могућој двострукој рецепцији ове поезије – осим ако, закључујући по аналогiji, као код Радовића, не поистоветимо модерни приступ поезији са *граничношћу*, односно „уозбиљењу” поезије за децу.

Проза Моме Капора, с друге стране, разматра се и у светлу двоструке намене, мада то питање у тексту није централно. Капорова проза често има за тему детињство и младост, а одрасли јунаци „често су велика, инфантилна и заблудела деца” (Пијановић 2014: 134). Капорово дело је најексплицитније доведено у везу са граничном

књижевношћу преко његове приче „Мали принц”, у којој писац, сматра Пијановић, пише о Сент Егзиперију као о свом двојнику. Дилема о томе да ли је Сент Егзипери бољи као писац или илустратор, уз резервисан став оба ова „еснафа”, као да важи и за самог Капора. У причи „Мали принц” Капоров приповедач пита и одговара, а Пијановић додаје закључак:

„Шта су казале прве критике? Да књига није за децу, него за одрасле? И није! Или да је више за децу, него за старије? И јесте.” Дајући двозначан одговор на питање коме је у ствари намењен Егзиперијев *Мали принц*, Капор посредно казује коме су намењене многе његове приче и понеки романи. А намењени су, готово у истој мери, и младима и одраслима (Пијановић 2014: 136).

Инфантилност и једноставност присутна у Капоровој прози, а и на његовим цртежима, чини да они буду приступачни и младима и одраслима, а свако у њих учитава своју осећајност, слику света и хоризонт очекивања. У шаљивим примедбама самог Капора да је он „лаки” и „промашени” писац, које Пијановић наводи на почетку текста, може се препознати и ехо Данојлићевих квалификација *наивних* песника.

Пијановићеву анализу дела светске књижевности која припадају граничној књижевности отвара текст о *Малом принцу*. У средишту овог романа налази се раскол између дечјег света и света одраслих. Истовремено, он „у једном слоју свога значења постаје алегорички прикривена филозофска расправа о нашем добу, обезљуђеном и отуђеном човеку у овом свету” (Пијановић 2014: 204), што га квалификује као штиво одраслог читаоца. *Мали принц* је дело у ком се сусреће више жанрова, у њему се преплићу бајковито и митско, а притом се и обе ове компоненте доводе у питање одступањем од њихових уобичајених карактеристика. Оно, надаље, садржи и реалистичко искуство овог света, као и лирски елемент, те дух и тон библијске параболе. У њему је присутна и носталгија за детињством, као стањем чистоте супротстављеном отуђењу одраслог доба. Све ово *Малог принца* чини делом у ком „своју причу и истину о свету теже могу наћи мали а лакше велики читаоци” (Пијановић 2014: 234).

*Робинсон Крусو* је пре свега пустоловни, али у великој мери и образовни роман, који прати преображај свог јунака од грешника до човека који снагом разума постаје креатор властите судбине. Овај аспект романа, који одражава слику света времена у ком је настао – а то је доба раног просветитељства – чини га погодним за дечје штиво: „Управо по томе што младог читаоца просветљава снагом разума и поучава како живети, Робинсон Крусо није само пустоловни него и значајан образовни роман”

(Пијановић 2014: 238). Осим ове тврдње, поновљене и на крају текста,<sup>281</sup> Пијановић се не бави ниједним другим аспектом Дефоовог романа у контексту граничности. Не помиње често понављану чињеницу да Дефо ни у ком случају није намеравао да напише дело за децу, а не дотиче се ни питања адаптација, које су пре свега заслужне за то што *Робинсон Крусо* налази своје место међу дечјим књигама.

Слично важи и за анализу *Пиноквија* – детаљна анализа интегралне верзије Колодијевог дела не тематизује изричито зашто би овај роман припадао граничној књижевности. Присутност дидактике, што упућује на дечју публику, и „алегоризам о врлини и заслуженој награди” (Пијановић 2014: 261), који би могао да буде упућен одраслима, тек су назнаке. Ни овде се не помиње феномен адаптација и скраћења.

Роман *Том Сојер* Пијановић анализира као авантуристичку приповест са примесама готског романа, који „основну причу одваја од ведре слике детињства као основе приповедања у овом роману” (2014: 278). Овај контрапункт доноси и две слике света: с једне стране је свет детињства, који са собом носи простор наивне утопије оличене у бекству на замишљено идеално место. С друге стране стоји свет одраслих, који открива слику градића на америчком западу у време досељавања људи из различитих крајева. Та слика показује социјалне и расне разлике, наличје институција и друге проблеме света одраслих који се рефлектују и на децу. Последњи анализирани пример је *Маслачково вино* Реја Бредберија, носталгични лирски роман о детињству за одрасле у ком се увид у наивну свест такође комбинује са мрачним готским елементима. Ни ова анализа не тематизује двоструку рецепцију.

Уопште, књига *Изазови граничне књижевности* Петра Пијановића доноси вредне студије о делима која припадају граничној књижевности, али се та дела не истражују првенствено из аспекта граничности. Уместо тога, аутор тематизује друге аспекте, попут композиције и односа реалистичке и фантастичне мотивације у делима, указује на присуство становишта наивне свести у њима, али изостаје експлицитна расправа о статусу граничности, што би се очекивало од студија обједињених поменутих насловом.<sup>282</sup> Такође, ни израз *гранична књижевност* ни читав

---

<sup>281</sup> Позивајући се на Мелетинског, који у *Поетици мита* причу о Робинсону и робинзонаде назива новим буржоаским митом, причом о потчињавању природе разумом и рефлексивном прошлости света у малом, Пијановић закључује: „По томе је Робинсон Крусо образац новог човека, а повест о њему није само авантуристички роман о васпитању, него је такође књига за младе која својом темом и поступцима зачиње нове токове европске прозе” (2014: 253).

<sup>282</sup> Јелена Панић Мараш у приказу ове књиге каже да „питање граничне књижевности прожима целу књигу”, али и да аутор „појам граничне књижевности не разјашњава посежући за књижевном



истраживачки основ не доводе се у везу са истраживањима *crossover* књижевности у књижевнотеоријској и књижевнокритичкој литератури. Будући да је реч о посебним студијама, често писаним у друге сврхе, недостаје синтетички закључак који би их теоријски уоквирио. Иако више отвара питања него што на њих одговара, а многа питања и не дотиче, ова књига, свакако, има значај као пионирски подухват у проучавању књижевности на узрасној граници у српској теорији и критици.<sup>283</sup>

Теме везане за књижевност која превазилази узрасне границе обрађује и **Валентина Хамовић** у књизи *Непрекидно детињство* (2015).<sup>284</sup> Као и Пијановићева књига, и ова је састављена од раније објављених студија, сада обједињених заједничким концептом. Тај концепт ауторка открива у уводу:

Смисао ове књиге сабраних текстова садржан је у напору да се иманентна обележја књижевности за децу и младе осветле из перспективе уметничких својстава, развоја, токова и промена, које су у најближој вези са оним што се одиграва и у глобалном току књижевности (Хамовић 2015: 7).

Текстови подељени у три скупине баве се различитим аспектима овог тематског подручја. Први део осветљава улогу детињства, дечјег и инфантилног у српској авангарди,<sup>285</sup> у делима Оскара Давича, Милана Дединца, Станислава Винавера и Бране Цветковића. Значај детињства у делима авангарде, најсажетије формулисан у тврдњи Марка Ристића да су „начело поезије и начело детињства у суштини исто”, очитује се и у самим делима авангардиста и у њиховим аутопоетичким записима.<sup>286</sup> Валентина Хамовић улогу детињства код Давича проучава на неколико нивоа, полазећи и од његове поезије и од есеја,<sup>287</sup> истичући улогу дечјег гласа, осећајности и логике, и

---

теоријом, него трагајући за изнетим објашњењима у самим књижевним делима” (Панић Мараш 2014: 124–125).

<sup>283</sup> „Стога је готово очекивано да у неком будућем енциклопедијском издању посвећеном књижевности за децу једна од одредница буде и *гранична књижевност*, којој Пијановићева књига може послужити као узоран пример”, закључује Јелена Панић Мараш (2014: 128). Ово ипак више важи за Пијановићеву књигу *Наивна прича*, у којој је теоријски удео много шири. С обзиром на недостатак теоријских експликација у *Изазовима наивне књижевности*, могло би се претпоставити да су ове две књиге замишљене као комплементарне: *Изазови* се могу посматрати као нека врста интерпретативне провере теоријских поставки из *Наивне приче*. Ипак, и овде се мора приметити да анализирани примери из *Наивне приче* у већој мери испуњавају ову функцију него студије из *Изазова*.

<sup>284</sup> И Јелена Панић Мараш у приказу књиге примећује: „Ови текстови [...] могу се читати и као прилог *изазовима граничне књижевности*, о којима је у истоименој студији већ убедљиво писао Петар Пијановић” (2016: 85–86).

<sup>285</sup> Валентина Хамовић о инфантилизму авангарде пише и у тексту „Поетика инфантилизма у модерној српској књижевности” (Хамовић 2022: 184–1999).

<sup>286</sup> У будућим проучавањима прекограничне књижевности овим текстовима би требало посветити посебну пажњу, нарочито у светлу чињенице да се проучаваоци *crossover* књижевности у англосаксонској критици и теорији готово уопште не баве авангардом у овом контексту.

<sup>287</sup> „Најпре, може се говорити о *доживљајима из детињства* које песник перципира као генезу свог уметничког деловања, затим се може ићи ка ауторској потрази за *детињством речи*, потом ка

уопште инфантилног предзнака у његовом делу. Нарочито је значајан Давичов есеј „Невиност речи” (1959), у ком се, у складу са ставовима надреалистичког покрета, инсистира на враћању уметности и мисли уопште изворној стваралачкој невиности. Милан Дединац је такође близак поетици инфантилизма, што нарочито долази до изражаја у његовом есеју „У трагању за изгубљеним детињством” (1939). У самом Дединчевом стваралаштву, међутим, нема поступака који воде ка имитирању дечјег света.

Овде је на снази дечја тачка гледишта као способност и могућност да се ствари сагледају у сплету необичних веза, као средство онеобичавања (Хамовић 2015: 26).

Винаверови ставови о књижевности за децу у складу су са његовом одбраном модерне књижевности од утилитарних наметања било које врсте. И он истиче значај *дечје супстанце* као фактора преображаја у целокупној његовој поетици. Притом, Валентина Хамовић напомиње да је Винавер за децу писао само узгред, па и тада, код малобројних чисто дечјих песама „се и њихов тематски, идејни и хуморни хоризонт често преплиће са пародијским ефектом осталих песама” (2015: 35), чиме су ближе одраслом него детету. У овим Винаверовим песмама могу се назрети тенденције које су Бранко Миљковић и Данило Киш описивали у контексту наивне поезије – превласт језичког ритма и избегавање било каквог коначног облика, што се може посматрати као резултат инфантилног мишљења и погледа на свет. Овај процес је двосмеран, па ћемо „и у великом броју Винаверових песама за одрасле назрети његову инфантилну фигуру” (Хамовић 2015: 37). Ово потврђује и дилема Боре Ћосића, који у предговору *Дечје поезије српске* тврди да није сигуран ко је Винаверова публика.

У светлу поетике авангарде Валентина Хамовић проучава и дело Душана Радовића, полазећи од елемената фолклора и инфантилизма код Растка Петровића и хумора код српских надреалиста. Радовићев хумор није типичан „дечји” хумор:

Увиђајући да се с децом не може више тако наивно разговарати, песник је схватио да не треба „заслађивати” детињство, већ напротив, да га треба бранити од „сладуњавости”. Због тога је код Радовића хумор нешто друкчији него онај који можемо наћи у већини књижевних дела за децу, јер превазилази границе дечјег песништва и приближава се оној врсти хумора који је, као код надреалиста, двоструке, противречне природе (Хамовић 2015: 58).

---

*детињству* самом као тематском језгру два песничка циклуса, а онда и ка *детињству света*, ако се тако може разумети митска матрица у поеми „Баш-Челик” (Хамовић 2015: 13).

Код Радовића су, осим хумора, видљиве и друге типолошке одлике надреализма, као што су пародичност и надреалистичке песничке технике, каква су пре свега различита поигравања језиком. Разлика између њега и надреалиста је у томе

што се надреалисти обраћају једној већ обликованој свести, коју је потребно „продрмати”, пробудити у њој наталожене несвесне процесе, што опет значи вратити се прелогичком, односно детињем доживљају света, а Радовић се таквим песничким језиком директно везује за тај свет, обраћајући се деци као равноправним саговорницима (Хамовић 2015: 62).

С друге стране, без обзира на то што се Радовић у великом делу свог опуса обраћа деци, његова *прекограничност* је видљива у његовом уклапању у модерне токове српске поезије главног тока.<sup>288</sup>

Два текста Валентине Хамовић у књизи *Непрекидно детињство* баве се поетиком и аутопоетиком Милована Данојлића. Овој теми су посвећени и други њени текстови (2013, 2015б), као и књига *Поетика чистог даха* (2018). Будући да је генеза Данојлићеве идеје о наивној песми у овој дисертацији већ детаљно изложена, а да се разгранате анализе Валентине Хамовић у овим текстовима тичу многих важних аспеката Данојлићевог дела а не само прекограничности, овде их нећу разматрати.

У случају Рајка Петрова Нога на делу је изигравање цензуре кроз приклањање поезији за децу. По признању самог песника, он је у своју прву збирку песама за децу *Родила ме тетка коза* (1977) унео и садржаје који су били прикривено субверзивни и које би тадашња власт цензурисала да су били изнети директно. Истовремено, Ного је обогатио саму књижевност за децу иновативним приступом, полазећи од сензибилитета деце нових генерација и одупирући се „сладуњавости, извештачености, и малограђанској сентименталности” (према: Хамовић 2015: 98) и пратећи превратничку линију коју су успоставили Вучо, Радовић, Ршумовић и Данојлић. Ного је свој младалачки бунт из раних збирки пренео и у поезију за децу,

[...] мирeћи на тај начин потребу да артикулише сопствени покретачки и поетички импулс, с том разликом што је у овом случају начело субверзије зазвучало, по речима самог песника, љупкије и безопасније (Хамовић 2015: 99).

---

<sup>288</sup> Валентина Хамовић наводи чињенису да је Радовић „један од ретких песника за децу чије се име нашло уз изабрана имена значајних савремених српских песника у зборнику *Савремена поезија* едиције 'Српска књижевност у књижевној критици'. Критеријуми за одабир песника су, по уреднику зборника Свети Лукићу, били аутентичност и самосвојност, а не диференцијација по публици којој се обраћају, „те се у том смислу Душан Радовић не третира, односно *не узима* као писац за децу” (Хамовић 2015: 63). Прилог тези о Радовићевој прекограничности свакако је и студија о Радовићу и Попи Валентине Хамовић, *Два песника превратника* (2008), репрезентативан пример *прекограничног истраживања*.

Душан Радовић је жанровску и рецепцијску неодређеност Ногових песама описао изразом „нешто онако” – оне превазилазе узрасну поделу и намењене су „сваком”. Ово јединство у двојству дете/одрасли поткрепљује и Ногова тврдња како све песме временом постану дечје, што је, како примећује Валентина Хамовић, аналоган исказ оном Данојлићевом, да дечје песме једном могу и да порасту. Све ово су репрезентативни примери *прекограничности*, у више њених видова.<sup>289</sup> У Ноговом опусу „варирају теме, расположења и утисци као равноправни чиниоци обе поезије”, па се дешава да се стихови из поезије за децу у модификованом виду пронађу у песмама за одрасле, и обрнуто,

[...] у понеким стиховима, док су они још „били мали”, могли су се наслутити метафизички слојеви који уносе смисаоне димензије ближе сензибилитету одраслог читаоца (Хамовић 2015: 100).

Последњи део књиге Валентине Хамовић посвећен је делима на граници жанрова („Детињство и фикција – на граници жанрова”), а ова дела, као и она претходно разматрана, заузимају позицију и на узрасној граници, оној између књижевности за децу и књижевности за одрасле.<sup>290</sup> Најексплицитније је то показано у случају драма за децу Александра Поповића. У овим иновативним делима, која полазе од бајке али се од ње значајно удаљавају, видљиви су елементи који су присутни и у Поповићевим делима за одрасле: иронија и фарса, пародирање и персифлажа, специфичан језик, те карактеристични поднаслови који се јављају у обе области Поповићевог стваралаштва. Драма за децу се овде приближава савременој драми за одрасле.

Узимајући за предложак фантастични свет бајки у којем је све могуће, он приближава традиционални вид стваралаштва за децу модерном концепту савремене драме, у којој се препознају трагови театра апсурда (Хамовић 2015: 120).

Али Поповићева дела за децу нису због ових елемената страна деци. Напротив, он је, задржавајући базични морал бајке, у ком добро побеђује, психолошком карактеризацијом ликова, а пре свега хумором

[...] успео да створи сублимисани израз новог виђења старих и познатих књижевних образаца, а да у исто време свој књижевни свет подреди дечјем сензибилитету и логици (Хамовић 2015: 122).

---

<sup>289</sup> У промени циљане рецепцијске групе о којој је реч код Нога и Данојлића могу се препознати процеси које англофона критика и теорија означавају као прелазе *adult-to-child* и *child-to-adult*, а присутан је и трећи вид *crossover*-а, усмереност ка неподељеној, јединственој публици деце-одраслих.

<sup>290</sup> О вишеструкости појма граничности код Валентине Хамовић пише и Јелена Панић Мараш (2016: 87).

Омладински романи Гроздане Олујић и Моме Капора анализирани су као дела цинс-прозе, али и дела која превазилазе овај поетички оквир. У овим текстовима нема експлицитно речи о двострукој рецепцији – о њој можемо закључивати посредно, будући да су омладински романи по својој суштини већ гранична дела. С друге стране, текст о романима Игора Коларова, који се већином бави њиховом формалном и садржајном иновативношћу, завршава се констатацијом о релативности њихове намене:

Напоменимо још на крају да се ови романи и не морају прихватити и унапред одређивати као дечји. Они доносе сложенију слику света који се истовремено може везати и за свет одраслих и за свет деце. Одрасли читаоци лако могу да препознају вишак значења, да трагају за властитим читалачким доживљајима, уграђују сопствени хоризонт очекивања и увиде да ова проза у свом подтексту носи и нешто старије књижевно искуство (Хамовић 2015: 144).<sup>291</sup>

Књига *Непрекидно детињство* Валентине Хамовић је, као и *Изазови граничне књижевности* Петра Пијановића, састављена од текстова написаних за тематске зборнике и часописе, накнадно обједињених. Ни у њој нема синтетичког закључка, али тематика (преко)граничности је у самим текстовима заступљенија него код Пијановића. Зато и њу убрајамо у пионирска монографска дела о овој тематици. Својеврсни наставак *Непрекидног детињства* је и збирка огледа *Моменти наивности* (2022), која се бави темама детињства и одрастања у делима српских писаца, од којих су неки већ препознати као (преко)гранични (Бранко Ћопић, Милован Данојлић, Мирослав Антић, Мошо Одаловић), док код других повезивање са светом детињства и младости, остварено преко тематике или инфантилног приступа, није праћено двоструком рецепцијом (Јован Дучић, Милош Црњански, Драгослав Михаиловић, Владимир Кецмановић).

Питања прекограничности се дотичу и текстови сакупљени у књизи **Зоране Опачић** *Наивна свест и фикција* (2011). У историјском прегледу поезије предзмајевског периода<sup>292</sup> она тематизује прва дела за децу, настала прерађивањем дела за одрасле. Између осталог, указује на постојање два предговора у првом тому *Пријатеља српске младежи* (1840) Тимотеја Илића – један намењен одраслима, други „младом читатељу” (Опачић 2011: 14), говори о „дуплом дну” романтичарске поезије,

---

<sup>291</sup> Валентина Хамовић упућује и на могућу интертекстуалну димензију Коларовљевих романа, откривајући у њима реминисценције на дела Данила Киша и Оскара Вајлда, као и новозаветни подтекст.

<sup>292</sup> Зорана Опачић је и ауторка *Антологије српске поезије за децу предзмајевског периода* (Мајкрософт и Учитељски факултет у Београду, 2008).

иза чије једноставности стоје значења доступна само зрелијим читаоцима.<sup>293</sup> За тему ове дисертације важна је њена анализа песничког триптиха *Ране* Бранка Радичевића, у ком је градацијски представљено суочавање човека са смрћу у различитим животним стадијумима. „Песма у целини не може представљати дечју лектуру, али се први део триптиха, 'Дете и тица', користи у те сврхе” (Опачић 2011: 15). Ово издвајање из контекста добар је пример преласка (*crossover-a*) одломка дела за одрасле у подручје дела за децу без прерађивања (*adult-to-child*). У тексту о *Плавом чуперку* Мирослава Антића ауторка прати *одрастање* ове збирке у различитим издањима и померање њеног рецепцијског тежишта – од деце и адолесцената у почетку ка уживаоцима „бесконечног детињства” као стања свести, не узрасне категорије.<sup>294</sup> Веома је значајан каснији текст о Антићу (Опачић 2022), у ком је реч о проширењу узрасног концепта у надузрасни феномен код Антића. Сматрам да би придев *надузрасни*, коришћен у овом тексту, могао да уђе у круг преводних лексема везаних за *crossover* књижевност, као семантички адекват за *all-age*.

Зорана Опачић пише о (преко)граничним писцима: Иви Андрићу, Гроздани Олујић,<sup>295</sup> Стевану Раичковићу, Светлани Велмар-Јанковић, Милутину Миланковићу (у случају последњег, граничност није само узрасна већ и жанровска). Овом списку писаца се у књизи *(Пре)обликовање детињства* (2019) придружују Милован Данојлић, Рајко Петров Ного, Момо Капор, Мошо Одаловић и Игор Коларов. У тексту „Два детињства у поезији Рајка Петрова Нога” Зорана Опачић успоставља паралелизам између Ногових песничких слика у песмама о детињству за одрасле и у песмама за децу и закључује:

Чињеница да су се исти мотиви, па чак и стихови смештали у збирке намењене и једном и другом узрасту читалаца казује да се једна слика детињства наслања на ону другу и обратно, односно да се обе могу сагледати као видови исте песничке поетике (Опачић 2019: 277).

Слична идеја стоји у основи овог истраживања поетике Владимира Стојшина.

---

<sup>293</sup> „Прва суочавања наивне свести са тамном страном стварности опевана у песмама Б. Радичевића представљају прве примере теорије наивне песме у другој половини 20. века” (Опачић 2011: 16).

<sup>294</sup> „Ова фаза Антићевог песништва помера границу поезије за младе до тачке у којој се разлика поезије за младе и поезије уопште губи” (Опачић 2011: 29). Притом, Зорана Опачић ово *одрастање* не види у позитивном светлу: „Посматрајући последње издање *Плавог чуперка*, не можемо а да не закључимо како је уозбиљавање песама, кретање ка 'великој' поезији имало за последицу изневеравање суштине намењене младима” (Опачић 2011: 31).

<sup>295</sup> У обимној студији *Поетика бајке Гроздане Олујић* (2011а) Зорана Опачић се бави и прелажењем ове ауторке из подручја прозе за одрасле и младе у подручје књижевности за децу, те поново у подручје романа за одрасле.

У првом делу књиге *(Пре)обликовање детињства* сажето је представљен историјат српске књижевности за децу и младе у светлу промена које су се на том подручју дешавале – најважнија је притом еманципација дечје књижевности од утилитарног и захтев за високим естетским критеријумима, што у крајњој мери „води ка укидању 'ограде' између дечје и недечје књижевности” (Опачић 2019: 16). Место сусрета две области постаје *наивно песништво*, које „подразумева својеврсну детињастост изван детињства, односно очување дечјег сензибилитета” (Опачић 2019: 16–17).

На темељима Пијановићеве концепције наивне приче **Љиљана Пешикан-Љуштановић** је, у тексту укљученом у књигу *Госпођи Алисиној десној ноzi* (2012), анализирао ране приповетке Моме Капора, чија се наивност огледа у дечјој визији света, која се преплиће са визуром одраслог (Пешикан-Љуштановић 2012: 59–74). Ова ауторка пише и о могућности двоструке рецепције Стојшиновог романа *Биоскоп у кутији шибица* (2012: 83–97), о чему ће бити речи у даљем тексту. Двојна намена прозе Уроша Петровића (2012: 113–125) сагледава се у контексту рецепцијске универзалности фантастике<sup>296</sup>, а у том светлу се може читати и проза Нила Гејмена (2012: 135–138). Књига *Иза Алисиног огледала* (2021), са поднасловом *Типолошки огледи о фантастичном роману за децу*, у целини је прожета свешћу о прекограничности жанра фантастике.<sup>297</sup> Ово је нарочито важно у оним фантастичним прозним делима у чијој је основи прича о одрастању, будући да је билдунгсроман једно од повлашћених подручја прекограничне књижевности.<sup>298</sup> За разлику од претходно поменутих истраживача, Љиљана Пешикан-Љуштановић користи термин *crossover* и позива се на страну литературе о овом феномену.

Тематиком *crossover* књижевности, уз праћење савремене стране литературе, бави се и **Тијана Тропин**. Њен критички и теоријски приступ обогаћен је властитим преводилачким искуством. Осим што је првенствено традуктолошка студија, њена

---

<sup>296</sup> „По природи главног јунака Петровићев роман је роман за децу, иако се по многим другим својствима приближава делима за одрасле. Вероватно би најближа истини била тврдња да *Авен и јазонас* у *Земљи Ваука* јесте роман за веома широк круг читалаца, од деце, којој је номинално намењен и која га могу с лакоћом прихватити, преко адолесцената, до одраслих који воле фантастичну књижевност и њене виртуелне светове” (2012: 115).

<sup>297</sup> Будући да је фантастична књижевност једно од главних подручја истраживања Љиљане Пешикан-Љуштановић, а да је ово подручје и „природна средина” за узрасни прекогранични *трансфер*, исказе о прекограничности можемо пронаћи на многим местима у њеним текстовима о фантастици. Тако, на пример, наслов текста из часописа *Mons Aureus* гласи „Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра” (Пешикан-Љуштановић 2004).

<sup>298</sup> „In a sense, the bildungsroman is a natural crossover genre, because it typically represents a protagonist developing from child to adulthood” (Falconer 2009: 74).

књига *Поетика превођења за децу* (2022) исцрпна је анализа стања у књижевности за децу у периоду друге Југославије. Преводне адаптације и *посрбе*, иако су најчешће идеолошке природе, делом кореспондирају са процесом трансформације *adult-to-child* у случају прилагођавања дела за одрасле деци. Код превода класика књижевности за децу, попут Керолових књига о Алиси, на делу је често истовремено и адаптација за одређени узраст, у скраћеним верзијама и сликовницама.<sup>299</sup> Осим из преводилачког угла, Тијана Тропин *crossover* тематизује и *sensu stricto*, у минуциозној анализи селидбе опсесивних мотива из романа за одрасле у романима за децу код Владимира Стојшина (Тропин 2022а). Њена студија је један од темељних текстова на којима се базира ова дисертација.

О ауторима и делима који прелазе узрасне границе има речи и у савременим историјама српске књижевности за децу<sup>300</sup> и другим монографским публикацијама које се баве општим питањима ове књижевности.<sup>301</sup> Нарочит значај за ова истраживања имају тематски зборници које од краја прве деценије 21. века издаје београдски Учитељски факултет (Јовановић и Хамовић 2008; Јовановић, Пијановић и Опачић 2010, 2012, 2015; Хамовић и Панић Мараш 2022). Осим тога, велики је број студија и критичких приказа појединих дела и аутора у којима се истраживачи дотичу питања преласка узрасних граница. Њихово набрајање се у овом тренутку показује као огроман и несврнисходан подухват, те избор критичких текстова о којима је било речи у овом излагању треба схватити као нецеловити скуп ставова који доказује постојање и релативну укорењеност истраживања прекограничности у нашој средини.

---

<sup>299</sup> О овоме в. и текст „Одрастање књижевности за децу” (Тропин 2012).

<sup>300</sup> В. Јекнић 1994, 1998; Петровић 2001, 2008; Милинковић 2014.

<sup>301</sup> В. Ognjanović 1978; Огњановић 1997; Радикић 2010; Милинковић 2010; Петровић 2011.



### III. ОПУС ВЛАДИМИРА СТОЈШИНА

#### III.1. Поезија

...он мутно слуги  
да иза зидова нешто се ипак збива  
(„Тројански коњ”)

##### III.1.1. Пре прве збирке

Владимир Стојшин се у књижевности јавио песмама, као седамнаестогодишњак. Од 1952. или 1953.<sup>302</sup> објављивао је у часописима: *Млада култура*, *Наш весник*, *Књижевне новине*, *Студент*, *Поља*, *Нин*, *Видици*, *Младост*, *Ветрењача*, *Руковат*, *Сусрети*, *Браничево*, *Војводина*, *Летопис Матице српске*, *Јез*, *Гледишта* (Ниш), *Видик* (Сплит), *Дневник*, *30 дана заједно* (Београд). Средином 1958. изашла му је прва и једина књига поезије – *Тројански коњ*, у издању Матице српске, као награђена књига у годину дана раније установљеној едицији „Библиотека Прва збирка”.<sup>303</sup> Након прве збирке поезију је објављивао и у часописима: *Дело*, *Зрењанин*, *Индекс*, *Савременик*, *Глас омладине* (Ниш), *Багдала*, *Панчевац*, *Угао* (Вршац), *Траг* (подлистак *Жижга*, Панчево), а наставио је и сарадњу са *Ветрењачом*, *Браничевом*, *Видицима*, *Дневником*, *Језом*, *Пољима* и *Књижевним новинама*. Паралелно је објављивао и прозу<sup>304</sup>, којој се све више посвећивао, те је већ почетком шездесетих година све мање његових песничких прилога. Током седамдесетих година објавио је свега неколико песама.

---

<sup>302</sup> Година 1952. је наведена у белешци о аутору уз прву објављену књигу (Stojšin 1958). Претражујући тамо наведену периодику, нисам пронашла ниједну Стојшинову песму објављену 1952. Најранија пронађена је с краја 1953, кратка песма „Одлазиш”, објављена у часопису *Млада култура* у броју од 17. децембра (год. II, бр. 16, стр. 4). Ипак, имајући у виду сведочанство Флорике Штефан, да је Стојшин *Пољима* (које је уређивала у периоду 1955–1958, а и касније била чланица редакције) слао песме под мушким и женским псеудонимима (Штефан 1997: 325), није искључено да је то чинио и раније. У сваком случају, састављачи неке будуће библиографије Стојшинових радова мораће узети ову чињеницу у обзир. У белешци уз прву прозну збирку, *Трафика у тесној улици* (1964), стоји да Стојшин поезију и прозу објављује од 1953. године.

<sup>303</sup> Ова престижна едиција, у почетку само песничка, постоји до данас, а 1963. је њен назив промењен у „Прва књига”, будући да је проширена и на друге жанрове. Њени аутори, тада млади људи до 30 година старости, обухватају веома широк дијапазон: од оних којима је прва књига остала и једина, до неких од најпознатијих имена српске и југословенске књижевности (о ауторима едиције в. концизан и информативан текст „Одшкринута врата”, предговор Владиславе Гордић Петковић лексикону посвећеном педесетогодишњици „Прве књиге”, у: Шовљански – Карановић 2007: 6–10). Исте године кад и Владимир Стојшин књиге су објавили: Бранислав Купусинац, Есад Велић, Петар Пајић, Милош Николић, Јасна Мелвингер, Милан Колунџија и Душан Белча.

<sup>304</sup> Према подацима којима располажемо, први Стојшинов објављени прозни запис је „Бронзани коњаник” (београдски омладински лист *Наш весник*, год. 3, бр. 102 (12. март), 1956, стр. 7).

Последња објављена песма му је „Брашно”, из 1981, о којој ће још бити речи будући да њен садржај кореспондира са темама романа.

На почетку излагања о Стојшиновој поетици изнећу први део хипотезе која би требало да буде потврђена на крају: Стојшинов опус је од самог почетка обележен променама.<sup>305</sup> Ако се упореде песме из *Младе културе* (Стојшин 1953) и *Студента* (Стојшин 1954) са песмом из *Руковети* (Stojšin 1955a), уочавају се велике разлике. Прва песма („Одлазиш”) у целини гласи:

Одлазиш  
Зар је то могуће  
Одлазиш  
Твоја коса не лепрша  
Ход ми је обичан  
Навикла си да одлазиш  
А ја нисам да остајем (Стојшин 1953).

И песма из 1954, „Сутра”<sup>306</sup>, кратка је и писана слободним стихом, са апострофом, са тематиком која је, наслућује се, такође љубавна. Већ у песми „Распеће”, објављеној у *Руковети* 1955, наилазимо на нешто сасвим друго – на дуги хетеросилабички везани стих строфичне организације, са укрштеном римом (*abab*), налик на сонет. Строфе су четири катрена, стихови имају од 13 до 28 слогова, а понеки су преломљени на два ретка. И тематика је другачија: лирски субјект, у атмосфери пропадања, распадања и прљавштине, изговара речи које сведоче о његовом паду и о узалудности свега.<sup>307</sup> Ево прве строфе:

Овај дан је као пресечена јабука  
На раскршћу застајем одрпанац и мислим да се још некуд може  
Зора је лажна свукла рите ко пијана блудница поред олука  
Из очевог дома испратила ме клетва за чашу киселих снова продао  
сам и тебе боже (Stojšin 1955a).

---

<sup>305</sup> О Стојшиновим различитим стваралачким периодима Драшко Ређеп пише већ у приказу његове прве збирке: он говори о „два, међусобно скоро непријатељски разграничена периода у поезији Владе Стојшина”, од којих је један обележен „луталачким штимунгом”, заљубљеношћу у сонет, барокном фразом, версификаторском спретношћу и манипулативношћу звуком, док се други, ранији, одликује „меком фразом” и лакоћом стиха, које је Стојшин потом покушао да „преоркестрира” (Ређеп 1958: 533).

<sup>306</sup> Иста песма штампана је у *Студенту* и следеће године, односно у следећем, јануарском броју 1955 (Стојшин 1955).

<sup>307</sup> Касније, у приказу Стојшинове збирке, један критичар пише: „У овој лирици присутна је једна готово немерљива узалудност” (Пеић 1958: 9).

Песма је налик на ране песме Мирослава Антића<sup>308</sup>, а заједнички им је, осим сличног *итимунга*, и амбијент војвођанске равнице („банатске њиве” код Стојшина).<sup>309</sup> Сличну форму – дуг везани стих у катренима – користиће и у наредним прилозима, а писаће и у сонетној форми, са два катрена и две терцине и одговарајућом римом. Песма „Заборављена светлост” (1957ј) састоји се од шест сонета који се надовезују један на други. Често су песме у везаном стиху штампане без размака између строфа, па строфична организација није видљива на први поглед. Упоредо са везаним стихом писао је и у слободном, у ком понекад има трагова праве или неправе риме.

Мотиви и теме ове поезије могу се најбоље дочарати најчешће коришћеним речима и синтагмама. Најчешће именице су: звезде, месец, небо, птице, зид(ови), ноћ, обала, сунце, ветар, сан, јава, пас/пси, коњ, дрвени коњ, крин, јаблан, липа, шума, крик, морнар, старац, скитница, одрпанац, просјак, Циганин/Циганка, черга, виолина, лампа, точак, маска, смрт, леш, туга, пијанство, мемла, побуна, степениште, соба, позорница, пустиња, пећина, лутан, као и властито име Грета. Чести придеви су: старо, кисело, труло, убуђало, заклано, гњило, ружно, мртво; боје су: жута, црвена, сива, као и бронзана и сребрна. Карактеристичне синтагме: црна глад, мртви трагови сунца, оловни глас смрти, тамна шкрга бола, горка/трошна обала јаве, сив кондир дана, отшкринута лице, мишоловка светлости. Занимљиве песничке слике: „Једна звезда је ногом преврнула празан шлем” („Романтична песма”, 1958г);

да ли је то варка  
да ли и у смрти  
машеш ми неком старом липом  
ил само верглаш од крпа  
срце дрвене кутије у моме челу врти („Варка”, 1957л);

твоје лице у ком ископао сам пећину  
над столом замишљено још капље и бледи („Пољубац”, 1958и);

„моје је срце ишло кроз град огрнуто зидовима” („Ружан просјак”, 1958м). Део овог вокабуларско-мотивског скупа, заједно са оним који ће му бити придодат нешто касније, чиниће стално језгро у свим потоњим Стојшиновим делима, првенствено

---

<sup>308</sup> Ово се првенствено односи на Антићеве збирке из педесетих година, *Испричано за пролећа* (1950), *Плаво небо* (1954), *Рождество твоје* (1954), *Псовке нежности* (1959). Осим не увек правилног везаног стиха, сличне су атмосфера, вокабулар и тематика, као и лирски субјект, разочаран и „уморан од живота”. Упор., нпр.: „Месец је тупом кривом камом / заклао једно вече жуто” (Антић 1954: 33); „Место хора анђеоског, место белих херувима, / певала су три мудраца тропар богу и људима, / певала су, ружних уста пуних вина, ветра, дима, поливена млаком тугом по очима и грудима”; „На распећу иза села рђао је гвозден Исус / под губицом сурога неба што смрзнуто тужно лаје” (Антић 1954: 74; 82).

<sup>309</sup> Тијана Тропин ми је указала на сличност и са дугим стихом и војвођанском тематиком код Богдана Чиплића.

прозним, што је други део тврдње коју ово истраживање треба да поткрепи аргументима. Дакле, тврдња коју треба доказати на текстовима гласи да је Стојшиново дело од самог почетка обележено сталним променама, док у њему истовремено постоје стилске и тематско-мотивске константе које се понављају као варијације.

Осим лирских песама, Стојшин је написао и неколико шаљиво интонираних песама за сатирични часопис *Јез*.

Од песама из времена пре прве збирке навешћу у целини песму „Морнар”:

На твој ребру спава бок тешке лађе  
на проседи песак сливају се самоће и роса  
оловом земље расплетена је твоја коса  
ти си последње око морнара заборављено у луци  
а ја знам ти имаш само једно усправљено тело  
и кријеш у некој јави тај крин из плавог ребра  
заспалим уснама сада лутају давне кише  
убићу морнара за шаку мутног сребра  
убићу самог себе за прегршт живе крви  
да застрем кровове пожара изнад твог нејасног лица  
да заборавим ту сенку што се над Тамишом мрви  
да заборавим отисак сунца по зидовима отшкринутих улица  
да се никада не вратим сну побуњених птица  
(1957ж: 7).

Готово истовремено, Стојшин је објавио нешто измењену верзију ове песме у *Пољима*<sup>310</sup>, што, уз друге сличне примере, сведочи о његовој континуираној потрази за бољим и адекватнијим изразом.<sup>311</sup> Иако такав поступак није необичан нити усамљен, код Стојшина ће се наставити у неуобичајено дугом континуитету, са великим променама, што је видљиво кад се његов опус сагледа у целини.

Критика је запазила младог песника и пре прве збирке, о чему сведочи импресионистички запис Драшка Ређепа у *Пољима* (Редеп 1957). Критичар већ тада, анализирајући сонете, говори о „једном ранијем Стојшину”, чији се песнички израз мењао, и његову песму „Сребро”, која је са још две објављена уз критички текст, високо вреднује, поредећи је са „Љубомором” А. Б. Шимића и Хачатуријановом

---

<sup>310</sup> Друга верзија гласи: „на твој ребру спава бок тешке лађе / на дно мрачног света слива се бакарна роса / иверјем крви посута је твоја коса / ти си последње око морнара заборављено у малој луци / ти си његово море које му се дрвеним коленом њише / а ти имаш само једно усправно тело / и кријеш од мрака ту ружу из плавог ребра / неким предградњем [вероватно: предграђем, прим. М. К.] лутају сада давне кише / убићу морнара за шаку мутног сребра / убићу самог себе за прегршт пуне крви / да застрем сва мала неба твог бледог лица / да заборавим ту ноћ која се над дунавом мрви / да заборавим отисак сунца по зидовима дуж улица / да се никада не вратим у бела предграђа птица” (1957з: 7).

<sup>311</sup> У приказу Стојшинове збирке Драшко Ређеп говори о изменама и варијантама и каже: „[...] мени се чини да верзије појединих песама ’Тројанског коња’ још увек нису последње” (Ређеп 1958: 534).

музиком.<sup>312</sup> Из исте године је и Стојшинов аутопоетички запис, објављен такође у *Пољима*, у оквиру прилога „Писма”, састављеног од писама тада веома младих песника уредници Флорики Штефан.<sup>313</sup>

Најчешће не верујем сувише у своје песме. Пишем зато пуно и пуно бацам. Мислим да још увек напредујем, а све док будем у то веровао писаћу песме. После ћу вероватно писати прозу.

Вршац, VI 57. год. (Stojšin 1957к: 1).

Прогноза о окретању прози испоставила се као тачна. Двадесетдвогодишњи песник је већ у то време паралелно објављивао кратке приче, лирску прозу која има много тога заједничког са његовом поезијом.<sup>314</sup> И један каснији аутопоетички исказ тада већ претежно прозног писца сведочи о овој повезаности, као и о сталној ауторовој потреби за мењањем литерарног израза:

Мислим да ћу песме писати све док могу нешто рећи на нов начин јер поезија једино тако може да ме ангажује. У прози мислим да сам доследнији иако то што мислим да је некакав изграђен израз још увек су само контуре израза. Вероватно ћу још небројено пута променити своје ставове као што сам их и мењао. Нисам се искључиво определио ни за један књижевни род иако најчешће пишем прозу (Stojšin 1962ђ: 440–441).<sup>315</sup>

### III.1.2. *Тројански коњ*

*ми смо убили кишобраном све старе  
приче о љубави  
(„Угао”)*

Збирка песама *Тројански коњ* објављена је као пета књига у већ поменутој едицији „Прва збирка”. Као уредник је потписан Мирослав Антић, а име аутора на корици је Влада Стојшин (у самој књизи на више места стоји Владимир), како се млади

---

<sup>312</sup> „Нека ми буде дозвољено да у овај избор доставим и Стојшиново ‘Сребро’, једно од експресивнијих песничких остварења исказаних поводом проласка луне за које ја знам” (Ređer 1957: 6).

<sup>313</sup> Осим Стојшина, аутори прилога су: Алојз Мајетић, Вера Милановић, Душан Белча, Гордана Тодоровић и Мирјана Вукмировић. Поред цитираног Стојшиновог записа објављена су још два: један о идеји да се покрене нови часопис, који је налик на његове песме и прозне записе („Први број испунићемо ти и ја, други пак ја и ти. После ћемо отићи на неко урођеничко острво. Дивљаци ће од дрвета, да, од дрвета да праве главе налик нашим и да их сматрају проклетством. Ја ћу у свој албум да задевам једну по једну пећину”), а други о тешкоћама да се пронађу неуобичајене и поетске речи (Stojšin 1957к).

<sup>314</sup> О овим текстовима биће речи у одељку о прози у периодици.

<sup>315</sup> У истом тексту, који је, у ствари, одговор на анкетна питања постављена у темату *Савременика* („Млада књижевна генерација”), Стојшин одговара и на питање о узорима и утицајима: „Немам поверења у књижевне школе. Штавише, врло сумњам у њих [...] Па ипак, сваки писац претрпи некакав утицај. Тешко је одговорити који су писци утицали на нас. Вероватно су то писци које највише волимо. Ако је тако онда је то дуг списак. Ипак: Пруст, Крлежа, Ануј, Јонеско” (Stojšin 1962ђ: 440).

аутор и својеручно потписао испод цртаног портрета на првом листу. Између портрета и потписа је запис:

један стари точак и два  
три одрпанца у углу мог  
осмеха стоје.<sup>316</sup>

Збирку чини 28 песама, од којих је свега неколико било претходно објављено у периодици. Песме имају наслове, сав текст је штампан малим словима, а од знакова интерпункције је, ретко, заступљен само зарез. Све песме су у различитим формама везаног стиха, са ређим одступањима од римовања. Највише песама је састављено од катрена (13), потом квинти (9), а јављају се и сонети (2), октаве (2) и песме са већим бројем стихова без строфичне организације (2). Као и у песмама пре прве збирке, строфе понекад нису уочљиве јер међу њима нема уобичајеног размака: јављају се тако три песме од по 4 катрена, две од пет катрена, две од 3 катрена и два сонета без строфичне организације. Традиционалне форме – додуше, не сасвим строге – у изразитој су супротности са садржајем стихова, који често наликују на авангардно низање речи без смисаоне повезаности. Овај поступак открива песникову критику традиције, пре свега романтичарске, што није остало незапажено у критици.<sup>317</sup> Осим тога, упркос рими и форми, стихови, највише због своје дужине, често одају утисак слободног стиха.<sup>318</sup> Сам Стојшин је своју поетику у интервјуу листу *Студент* тада означио као авангардну:

П. Кад би се опредељивао на неки начин за овај или онај „изам” где би себе уврстио?

О. О, бићу скроман. Пошто су сви обележени „измом” ја као присталица експериментисања пре нагињем „арди” а једина „арда” је „авангарда” (Тешић 1958: 5).

Мотиви, теме и атмосфера песама настављају неке од линија Стојшиновог претходног стваралаштва. Песме уједињене у збирку одају утисак целине пре свега захваљујући заједничком вокабулару и понављајућим мотивима. Уз већ поменуте

---

<sup>316</sup> Овакве поетске „кључне речи” карактеристика су целе серије књига у едицији. Стојшин је за овај „потпис” одабрао стих из своје песме „Тамнице лица”: „два три одрпанца у углу мог осмеха стоје” (Stojšin 1958: 34) и додао им на почетку „један стари точак”. И точак и одрпанац спадају међу најфреквентније лексеме у његовим песама.

<sup>317</sup> „Пријатељу ми смо исмејали твоју воштану тугу” (‘Добром старом Дон Кихоту’), гласи први стих ове збирке. Аутор је заиста остао доследан првом стиху, јер поезија у његовој збирци са својим блиставим поетским ’манирима’, као да исмејава воштану тугу романтизма и његове поезије” (Zolnaić 1958: 587).

<sup>318</sup> „Његова поређења и фигуре су нове и несвакидашње, риме ненаметљиве, тако да се при читању уопште не осећа њихово присуство” (Zolnaić 1958: 588).

*кључне речи* из претходног периода чешће се јављају се и: песак, весла, пазухо<sup>319</sup>, љубавница, вртешка, лице, краљица, ребро, верглаш, крчма, копито, лобања, пољубац, брод, бродолом, магла, пикавац, а на по једном месту помињу се и глумац и биоскоп. Најфреквентније речи су *птица* и *лампа* (заједно са варијантом светиљка), потом зид(ови), пећина, виолина, љубавница, старац, точак, коњ, месец, ребро и лице.<sup>320</sup> Збирка у целини одаје утисак музичког дела које укршта своје фразе у различите комбинације звукова.<sup>321</sup> Притом се речи удружују у необичајене спојеве, који резултирају зачудним сликама, у којима се спаја живо са неживим и одвија се атрибуција која излази из домена очекиваног. Неки од репрезентативних примера су: виолина пода, пусто летовање смисла, плава пустиња крпа, откључано лице, слане краљице, плави воњ, рђају пси, буде се лампе, сува грета, неповрат паса, гуштер светлости, жуто убиство, крчаг лобање, пасји зид, постеља слутње у којој виолина спава, оглодане светиљке, наслаге птица, жута виолина зида, лице заборављено на столу, труби у плаву коњску усну, рим ти копитом пустиње маше, велики робот смисла разбија виолине, подруми лица, само још будне лампе сањаре за столом. Ево једне од песама у којима је поступак налик музичкој импровизацији изразит:

виолина

моја драга је кора слутње коју свирам  
жута виолина зида која љуби ову скитницу  
тако се над крововима и вече спира  
ко несањана резбарија бола откопчана на лицу  
драга је камила сребра у коју свирам

као пикавац у углу њеног пољупца снујем  
да ли то бакар покрива моје усне  
тој слутњи и црвени локот пустоши кљује  
топлом старошћу одједном ће да ме запљусне  
као пикавац месец у њеном пољупцу снује

она се буди у ноћи као цвет жуте виолине  
зашто не умреш драга  
пепељуга ми само понекад копитом промине

---

<sup>319</sup> Ова реч ће касније имати истакнуто место у Стојшиновој прози. О томе у важном тексту о Стојшиновим опсесивним мотивима пише и Тијана Тропин (2022: 379).

<sup>320</sup> У критичким текстовима често се истичу Стојшинове *кључне речи* и „опсесије”: дрвени коњ, лампе, Грета (Тешић 1958); жуто и црно, зидови, бродоломи, море, виолина, морнар, старац, точак (Огњановић 1958); черга, ноћ, месец (Ређеп 1958); Дон Кихот (Mirković 1959); зидови, жуто, плоче, кандила, птице, уходе, просјаци, одрпанци, воштане фигуре, вртешке, дрвени коњи, виолине, точкови, пикавци (Годић 1959).

<sup>321</sup> Сам Стојшин у интервјуу у листу *Студент* своју поезију одређује као „појмовну музику” (Тешић 1958: 5).

и заспи поново ко просјак поред птица и прага  
пријатељу, моја лула свира као и све виолине

она је крајичком срца покрила жутог пса  
који увече леже са лампама поред зида  
на веслима трамваја горела је и псећа романса  
ја сам мокрио низ дрвену осовину вида  
у пет часова она изводи у шетњу свог пса

драга је одрпанац закључан у виолини  
украо сам јој стопало и то ме понекад засмеје  
смишљено као пикавац у својој жутој дубини  
моја драга низ задимљено орахово лишће веје  
она је одрпанац заспао у мојој виолини  
(Stojšin 1958: 30).

Овакви поступци ће бити присутни и у Стојшиновој прози, а у овој раној склоности према необичним песничким сликама може се видети и далека сродност са каснијим афинитетом ка магичном реализму, који је одабрао као средство очуђења у прози за децу. Осим тога, поступак комбиновања и варијација видљив је у Стојшиновој прози и на другим нивоима, а најизразитији је у варирању ликова, те једно исто име припада различитим наративним јединицама, понекад и у оквиру исте прозне целине.

Критички текстови о Стојшиновој збирци истичу присуство осећања бесциљности, распадања и мрачног расположења у његовој поезији: „лука поремећеност, бесциљност, распадање”; „крваво разрачунавање, унутрашња бољка, растрзање, разједање и саморазговор” (Огњановић 1958: 15); „једна готово немерљива узалудност”, „осећање ’трошне обале јаве”” (Пеић 1958: 9); „тавне, споролике варијације о прадавној, големој тузи”; „мрка, груба књига” (Ређеп 1958: 533, 534); „затворен у себе, у тмурни измишљени свијет који тек понегдје додирује стварност”; „начет унутрашњим сумњама и раздорима” (Годић 1959: 77). Такође, критичари истичу необичност Стојшиновог песничког света, при чему се више пута понавља констатација његове „бизарности”<sup>322</sup>. Већина критичара, поред похвале Стојшиновом таленту, мишљења је да поетику младог песника одликује извесна *прекомерност*, и да она поједностављивањем не би изгубила већ, напротив, добила на квалитету. Ево једног:

...он је своју поетску симболику, извесно, учинио по свом изразу више бизарном но што је морала да буде а да је једноставнија – то не значи да би тиме могле бити угушене еманаације сложенијих емоционалних стања. Он би постигао, само,

---

<sup>322</sup> Огњановић 1958; Пеић 1958; Mirković 1959. Помињу се и карактеристике као што су: сомнамбулно (Огњановић 1958); домен сновиђења (Пеић 1958); „безоблична дворана пуна најчуднијих слика, боја, мириса и гласова” (Тешић 1958); хаос, бунило, „свеопште магновење, каламбур” (Годић 1959).



потпунију меру афирмисања својих лирских могућност које су, несумњиво, евидентне (Пеић 1958: 9).

Пренапрегнутост његових песничких слика може да делује беживотно и празно, лажно, што је и „најопасније у Стојшиновој поезији” (Огњановић 1958: 15). Варијације опсесивних тема и њихово преобликовање открива да је све то „глачано, тегљено кроз мноштво могућности”, што критичара води до следећег закључка:

[...] артистички и искључиво артистички подвиг који је Стојшин овом књигом зацртао показао се као озбиљна сметња управо њему самом, показао се као манир нипошто мање опасан од непосредних импровизација из времена „Циганина” (Ређеп 1958: 534).

Један аутор претежно негативне критике, који изјављује да песник ни самог себе није потпуно схватио, да је конфузан и растрзан и у конструкцији песме, а да честа понављања у књизи наводе на закључак о „неодговорности”, донекле позитиван суд ће формулисати овако: „Потребно је разгрнути ту извјештачену раскош ријечи да би се открило бисерје праве поезије и бујнога талента Стојшинова” (Годић 1959: 78).<sup>323</sup>

Једну од веза између Стојшинове поезије и прозе чини и удео наративног у поезији, као што је, видећемо касније, у прози присутан и удео поетског. Наративност поезије читује се у фантазмагоричним микроприповестима које се одвијају у стиховима, попут оне о Дон Кихотовом паду, о мистериозној Грети која спава, сања, одмотава се као точак, борави у нечијем лицу и у соби, о средовечном глумцу затвореном у утроби дрвеног коња, о збивањима иза зидова или на њима, о морнару, љубавницима, дрвеном точку, псима, антропоморфним лампама и виолинама, ентеријерима са степеништем, пећинама, осамостаљеним лицима која се могу заборавити на столу и другом. Милосав Мирковић у приказу *Тројанског коња* пише:

Извесно је да Стојшин песму почиње и песму доживљава као фабулу и да су му стихови отуда везивно ткиво [...] Овај млади аутор пише песме као што Бора Ћосић пише романе: доживљај стила далеко му је важнији но доживљај продубљен и ситуиран као рана, као ожиљак или бар као један коментар себе кроз специфичну тежину других. Одвише присутне и наглашене речи постају и кључеви и браве [...] Он није лирничар са голим лицем туге или смеха; он је прво писац, па песник (Mirković 1959: 586).

---

<sup>323</sup> Много касније, као прозаиста, Стојшин ће се, након неколико прозних књига обележених и формалном и садржајном сложености, окренути поједностављивању свог израза, што ће у крајњој линији резултирати делима која се данас убрајају у књижевност за децу.

Уз Стојшинов већ помињани аутопоетички исказ из 1957, да ће касније вероватно писати прозу, и овај критичарски увид показује се као далековид. Критичар, осим тога, тврди да Стојшинова поезија

[...] захваљујући извесним фабулама о обртима, носи потајне светове из граничних области детињства, које, попут топло скицираног, анонимног јунака из Андрићеве *Панораме*, остаје и освајање и очајање без чврстих облика и јасних одређења (Mirковић 1959: 586).

За тему ове дисертације значајни су и ово рано откривање клице детињства код Стојшина, и позивање на једно прекогранично дело каква је Андрићева приповетка, и то у време кад ништа није слутило да ће Стојшиново дело „окренути на децу”.<sup>324</sup>

Након приказа Стојшинове збирке непосредно по њеном објављивању, нико се није бавио овом поезијом. Много касније, о опсесивним мотивима као вези између Стојшинове поезије и прозе писала је једино Тијана Тропин:

У *Тројанском коњу*, осим данка модернистичкој поетици, на махове се препознаје аутентично осећање и наговештавају будући мотиви, пре свега у насловној песми у којој се сусрећемо с карактеристичном фразом „риђа брада умрљана сувом пљувачком” која ће за Стојшина и касније представљати интимну шифру не само за физичку запуштеност већ и за духовну оронулост и тромост. Исто тако се као „далека драга” кроз више песама провлачи име Грета, које ће се појавити и у првој Стојшиновој збирци прича, шест година касније (Тропин 2022: 375).

### III.1.3. Песме након збирке

Упркос томе што у белешци на крају *Тројанског коња* стоји да аутор „има спремљену збирку стихова *Марионете*<sup>325</sup> и књигу приповедака *Ружне дрвосече*” (Stojšin 1958: 49), збирка из Матичине едиције остала је једина Стојшинова објављена књига поезије. После *Тројанског коња* Стојшин је још око две године у периодици објављивао сличне песме<sup>326</sup>, уз све чешћу прозу. Између осталог, у *Савременику* су

---

<sup>324</sup> „Окретање на децу” је синтагма коју у књизи о Бори Ћосићу користи Предраг Бребановић, а коју је прва употребила књижевна историчарка Лидија Гинзбург да означи једну појаву у совјетској књижевности двадесетих година 20. века (Vrebanović 2006: 18).

<sup>325</sup> Наслов „Марионете” употребио је за циклус песама објављених у *Видицима* 1959 (песме: „Елипса”, „Браве”, „Memento mori” и „Минијатура”, 1959ђ), које и формално и садржајно чине континуитет са песмама из *Тројанског коња*. У стиховима распоређеним у четири односно пет катрена поново се зачудним везама спајају коњ, месец, позорница, биоскоп, маске, зидови, птице, точак, лутке, праће и краљице, мртва љубавница, просјак, кафане, степениште, Грета.

<sup>326</sup> У песмама након збирке приметна је склоност ка дужим, „наративним” насловима: „Купио сам у старинарници једног старца”, „Један необавезан Одисејев монолог”, „Стихови болесног коњаничког диктатора који је умро као кочијаш једне сиромашне мађарске грофице”, „Један закаснио говор сликара који се убио на крову и узалудно покушава да усни тај исти кров”, „Представа бертрандјеа на коњу”.

1959. објављена три дела веће целине обједињена насловом „Војводина”, означени бројевима III, VI и XI, из чега се може закључити да је написао поему или дужи песнички циклус тог наслова.

Већ од почетка шездесетих година поетски прилози су све ређи – свега десетак објављених у периду 1961–1964, од чега је неколико прештампаних из збирке. У интервјуу датом Милану Влајчићу непосредно након објављивања романа *Шлагворт* (1965), Стојшин се осврнуо и на своје писање поезије:

Још увек пишем и стихове. То је као стари изношени капут који нам је врло близак. Стихове пишем за фиоку. Проза је погоднија форма за оно што желим и покушавам да кажем (Vлајчић 1965: 6).

После 1964. песмом се јавља тек 1967, опет прештампаном из збирке, а нове песме објавиће у *Панчевцу* 1971, панчевачком *Трагу* (подлистак *Жижга*) 1972, те *Књижевним новинама* 1979. и 1981, што је, по подацима којима располажем, и последња његова објављена песма.<sup>327</sup>

У листу *Зрењанин* у рубрици „За наше најмлађе”, 1959. објављује и три песме за децу: „Пацке”, „Град играчака” и „Ика” (1959а, б, г). У поређењу са дотадашњим Стојшиновим стиховима, ови се показују изненађујуће невештим и незграпним. Кад се притом узме у обзир да је исте те 1959. Милован Данојлић објавио изузетно важну збирку *Како спавају трамваји*, која је била „пуна објава модерности у српској поезији за децу” (Јуштановић 2009: 288–289), а да је Душан Радовић још 1954. са збирком *Поштована децо* успоставио нове стандарде у овој области, мора се констатовати да Стојшинови стихови за децу ни приближно не досежу ове високе критеријуме. Тешко да би у тренутку објављивања ових покушаја ико могао да претпостави да ће њихов аутор много касније остварити свој зенит управо у дечјој књижевности. Ево почетка Стојшинове песме „Пацке”:

на мој балкон  
однекуд попео се мали слон  
и дува у саксофон.  
сада се смеје, плаши птице,  
труби, све док му мали Пера  
не донесе коцку шећера (Стојшин 1959а: 7).

Овакви стихови сами по себи не завређују пажњу као литерарни прилози за децу и припадају непрегледном мноштву неуспелих или осредњих покушаја. Разлози због

---

<sup>327</sup> По сведочењу Милоша Николића, Стојшин „није признавао поезију која се пише у зрелим годинама, јер је за њега поезија оно чиме се бавимо док смо млади, а касније је то мало и срамота” (Николић 1994: 158).

којих их вреди поменути јесу прво то што сведоче о раном Стојшиновом интересовању за ову област, а друго то што се у њима јављају теме и мотиви који се касније препознају у његовој прози за децу: у поменутој песми „Пацке” дечак Пера доноси слона у школу и позива другове: „А сада – бежимо у џунглу, ту, иза града” (Стојшин 1959а: 7). Централни догађај романа *Биоскоп у кутији шибца* управо је бекство групе дечака у џунглу звану Африка, која се налазила с друге стране Тамиша. У песми „Град играчака” помиње се морнар Попај, који ће се у стиху популарне песмице „Попају, ти си луд” појавити као наслов једне Стојшинове песме за одрасле, потом текста у *Панчевцу*, и коначно као наслов текста о књижевности за децу из *Нина* који ће, практично, навестити излазак *Биоскопа* (1960р; 1964ђ; 1978в). У трећој песми за децу, „Ика”, појављује се учитељ Сава, а ово име ће носити важни ликови из романа за децу – ујак Сава из *Биоскопа* и пекар Сава Мандровић из *Шампиона*.<sup>328</sup> Ово је рани наговештај Стојшинових „лутајућих имена”, која ће прелазити са лика на лик у његовој прози. Још једну песму за децу Стојшин је објавио крајем 1962. у *Политици за децу* – „Оглас за пензионисаног мачка” (1962к). У њој лирски субјект у четири катрена нуди трампу – свог старог жутог мачка, који је почео да филозофира и жели да се образује, нуди за било какву старудију, тротинет, будилник или стару олупину. Ни ова песма не превазилази ниво осредњости и ничим не наговештава потоњег изузетног писца за децу.

Стојшинове песме објављиване током шездесетих година ће већ устаљеном реквизитаријуму додати још неколико мотива који ће касније бити развијани у прози: уз поново помињани провинцијски биоскоп („Кино”, 1960к) и наслањање на зидове, јавља се и „плавичаст ваздух” („Ретроспекција”, 1962з), песничка слика која је касније у *Шампиону* употребљена за необично поређење: „Наш Ћира је био леп као плав ваздух” (Стојшин 1987а: 102). У песмама се, уз Грету, јављају и нови ликови, касније присутни у прози: старац Павкин („Један необавезни Одисејев монолог”, Stojšin 1960л) и Тања („Песма скоро сасвим бесмислена”, 1963у), а једна песма носи наслов „Шлагворт” (1963о). Овде је на делу већ прелазак прозних мотива у поезију, а не обрнуто као дотад, будући да је Стојшин пре ових песама већ објавио низ прозних текстова у којима се појављује старац Павкин<sup>329</sup>. Овај поступак ће бити поновљен и у

---

<sup>328</sup> У Стојшиновој прози постоји и Сава Бурјанов, грбавац из истоимене приче (1959о), као и фијакериста у другим причама, а и Сава Ристић, џепарош, сликар, или просто један од чланова проблематичне породице Ристић.

<sup>329</sup> То су приче: „Дршка кишобрана” (1959), „Добри страшни канибал” (1959в и 1959љ), „Гласови” (1959ј), „Смрт старца Павкина” (1959и), „Дон Кихот на бициклу” (1959н), „Сумрак” (1959п),

већ врло ретким песмама из седамдесетих година (1971а; 1972а), са варијацијама мотива биоскопа, глуме, маске, зидова. Песме из 1979. носе наслове препознатљиве из његове прозе: „Глумац Лађарски”, „Тамиш”, „Биоскоп ’Трубач’” (1979в). Последња Стојшинова песма, „Брашно” (1981а), објављена између *Биоскопа* и *Шлагворта*, приповеда о трагичној поратној судбини пекара Саве Мандровића, једаног од главних јунака *Шампиона*:

Узалуд сте у цаку, који је допола био пун брашна, угушили пекара Саву Мандровића, а гушили сте га зато што је после рата крио брашно

брашно веје у вашу слепоочницу  
у собу улази пекар  
као да је жив

поново сте му угурали главу у цак  
и гушили га

он је ишчупао главу и рекао:  
– па шта да сакрије пекар него брашно

залуд су се у његовом брашну давили  
мишеви  
давиле петролејке  
мандровићева пекара је ноћу летела око  
школе  
пекар сава мандровић ноћу јури вашу  
жену  
он носи јастук у руци  
и парче хлеба које се пуши

у његовој пекари  
девојке су се свлачиле голе  
биле су голе петролејке  
клупа је била топла  
узалуд сте га гушили у цаку са брашном  
брашно веје у ваш прозор  
брашно цури са пекаревих уста  
као сува вода (Стојшин 1981а: 40).

Уз ову песму је у *Књижевним новинама*, у рубрици „Ars poetica”, објављен и Стојшинов аутопоетички запис „Сопствени свет”, у ком стоји: „Писац мора, у једном тренутку, да именује свој свет. Окупи своје личности, направи списак својих тема,

---

„У алтернацији” (1959р), „Штихворт” (1959с), „Двоспратница са поткровљем” (1960в), „Аврам” (1960г), „Илустрација за старца Павкина” (1960и), „Мандрак” (1960м), „Старац Павкин” (1961в), „Шлагворт старца Павкина” (1961з), „Шлагворт за старца Павкина” (1961и), „Илустрација” (1961ј).

заустави се и стигао је.” Тај свет, пише даље Стојшин, мора бити аутентичан и уверљив. У том уверењу, желео је да ухвати боје Баната, међу којима се истичу пекаре, хлеб, брашно. На крају записа Стојшин објашњава свој тада већ атипичан излет у поезију: „Пишем прозу, али извесне ствари, које додирују управо ознаке Баната, исписујем и као стихове. Тако се стекао руковет песама под називом БРАШНО, и једино те песме сматрам за нешто своје” (Стојшин 1981а: 40). Није ми познато да је остатак тог циклуса игде објављен.<sup>330</sup>

У песми из 1981. потоњи јунак из *Шампиона*, симпатичан и комичан лик, доживљава страшну судбину и попут духа Хамлетовог оца прогања своје целате.<sup>331</sup> За разлику од романа за децу, где је, како ће касније бити показано, на делу често поступак својеврсне паралипсе, прећуткивања садржаја који се може наслутити (или га, барем, могу наслутити старији читаоци), овде је трагичан догађај дат у пунини, уз експлицитно објашњење у заглављу. Са *Шампионом* га спаја специфична фантастика, у којој се очитује присуство утицаја магичног реализма.

На крају овог поглавља о Стојшиновој поезији можемо се упитати: да ли је могуће да би Стојшин, да је завршио роман *Свенгалијеве панталоне*, чија се радња одвија после рата, у њега унео и адекватно преобликован трагичан догађај сличан оном из песме „Брашно”? Милован Новчић, у размишљањима о недовршеном роману, износи супротну претпоставку: „Нема ратне тематике, те се може нагађати како би се роман завршио. У претходна два дела главни јунаци трагично завршавају. У овом роману тешко се може наслутити такав крај” (Новчић 2001: 209). Оно што од романа поседујемо не оправдава претпоставку присуства трагичних догађаја, нарочито не са пекаром, који је у трећем делу „Панчевачке трилогије” миноран лик.<sup>332</sup> Иако остајемо у сфери нагађања, обе могућности побуђују размишљање о границама књижевности за децу. Будући да трагични догађаји из прва два Стојшинова романа за децу датирају из времена рата, на шта је дечја читалачка публика одавно навикла, могуће је да је аутор отварање трауматичне теме послератног терора сматрао неадекватним и тешко разумљивим деци. С друге стране, имајући у виду претходну трансформацију тешких,

---

<sup>330</sup> Милован Новчић у тексту за *Књижевну топографију Панчева* сведочи о постојању богате Стојшинове рукописне заоставштине: „Хиљаде одбачених страница, лепо смишљених епизода, па и читавих поглавља, лежи и данас испод степеништа и његовом стану” (Новчић 2001: 207).

<sup>331</sup> О хапшењу Саве Мандровића због сакривања брашна реч је у Стојшиновој причи „Врућ хлеб” (1980д), али у причи он није убијен већ мучен у затвору.

<sup>332</sup> Пекар се у *Свенгалијевим панталонама* помиње узгредно, попут многих других *људи-занимања*, и зове се Васа Миљков. Тек у додацима који су објављени уз роман, а који су, вероватно, варијанте рукописа, са ликовима измењених имена, наилазимо на помен пекаре чика Саве Мандровића (Стојшин 2000: 87).

недечјих и табу тема које су из Стојшинове прозе за одрасле прешле у прозу за децу, поменуто могућност не би требало сасвим одбацити.

О стрељању пекара који су после рата крили брашно приповеда други инфантилни приповедачки глас, који ипак остаје с оне стране границе књижевности за децу и књижевности за одрасле – приповедач у роману *Зашто смо се борили* Боре Ћосића (1972). Догађаји су овде приказани потпуно експлицитно, уклопљени у црнохуморни тон читавог романа.<sup>333</sup> Разлика између ова два приступа успоменама из детињства, Ћосићевим и Стојшиновим, показује се као плодна за покушај дефинисања разлике између дечјег/прекограничног и одраслог, о чему ће у овом раду још бити речи.

Позно Стојшиново размишљање о властитој поезији може се наћи у тексту „Књижевна радионица Васка Попе” (1994), објављеном свега неколико недеља пре пишчеве смрти. Евоцирајући познанство са Попом у Вршцу током својих гимназијских дана, Стојшин се дотиче и упитаности о квалитету сопственог стваралаштва. Обесхрабрен судом свог оца, коме се његове младалачке песме нису допале, он се пита како је могуће да други не деле његово мишљење о квалитету тих песама. Сумњу је радикализовао након сусрета са „песником” који је шпартао по бувљој пијаци и гласно рецитовао своје стихове:

Овај набеђени песник више ми је помогао да до краја уобличим питање, него факултет који сам студирао. Ти су стихови били такав бофл, да су заиста имали само једну особу која у њих верује. То је сам песник. Како је могуће да он не види да су ти стихови лоши? Шта ако исто тако изгледају и моје песме? (Стојшин 1994: 9).

Други млади песници давали су Васку Попи да чита и оцењује њихове песме, али Стојшин, који је у то време писао „неке надреалистичке стихове”, то није чинио, баш због сумње да је сличан пијачном песнику и због могућности да се ти стихови свиђају само њему самом. Мада ово сведочење данас можемо посматрати као анегдотско, чињеница је да је Стојшин напустио поезију као свој основни литерарни израз. Елемент лирског у његовом делу, међутим, остао је трајно присутан у његовој прози.

---

<sup>333</sup> „Народне непријатеље уметнике у сакривању брашна пострељали су насред дворишта, из њихових стомака, предебелих, поиспадала су црева као из неке ташне” (Ћосић 1972: 69); „Капетан Вацулић, његови другови, људи мобилисани за помоћ војсци у тешким пословима гоњења непријатеља, сви они опседали су пекаре, оданде, пекари су их гађали старим, отврдлим земичкама а затим завлачили се у брашно упропашћено гнусним ларвама. Пекаре су извлачили за ноге, јако набељене, није се могло сазнати ко је који” (Ћосић 1972: 72).

## III.2. ПРОЗА

### III.2.1. Проза у периодици

*Мислим да се добар део мог живота сводио на слушање гласова из ходника.  
(„Смрт старца Павкина”)*

Први Стојшинови објављени прозни текстови, као што је већ речено, имају много тога заједничког са његовом поезијом. То је исти тематско-мотивски и стилски склоп, само ослобођен метра. Већина реченица текста могла би се разломити тако да се добије песма у слободном стиху. Почетак Стојшиновог прозног текста „Бронзани коњаник” личи на песму у прози и без додатних интервенција:

Ово је позорница света, лагано се дижу завесе, клечимо на звезди која полако расте.

Сагореле звезде падају на градска ђубришта и просјаче кору хлеба. Бели мишеви полако прождиру небо.

Иза сцене хор беспослених глупака пева баналне песме.

Месец се удавио у бари пред кафаном и два весељака су га обесила о уснули канделабр. Са његовог надувеног трбуха капље прљава вода. На обали таме седе два лутана од крпа и мяса и спавају.

Поноћ је и проглашено је просјачко краљевство (Стојшин 1956: 7).

Амбијент употпуњавају проститутке, подбули анђели, оживели бронзани коњаник, апостол у ритамима, одрпани Мојсије, Циганин с виолином и сличне фигуре познате из Стојшинове поезије. Минимална догађања у причи не чине фабулу у правом смислу, пре се може рећи да је реч о опису сцене, попут описа велике слике на којој су приказане фигуре у кретању.

И у наредним годинама Стојшин ће, међу осталима, објављивати и приче које су готово песме у прози (в. „Дединац”, 1958р). Прича „Округла ноћ” (1956б) доноси зачудну перспективу – аутодијегетички приповедач не може бити убијен јер је већ мртав и из те позиције, као властити двојник, пребире по свом сећању и води надреалне дијалоге са пријатељима и случајним познаницима. Јавља се и касније значајна фигура трафиканта (пре прозних књига, има је и у причама „Ћуп”, 1958љ и „Ипак се нешто догађа”, 1958н, у којој се јављају и бантам петлови), као и коњ који говори (као касније Куфтин коњ у *Биоскопу*). Нашла се међу раним прилозима и квазиисторијска прича са скаредним детаљима и елементима сатире („Фајронт снови”, 1956е), а сатиричне су и приче „Три стара магарца” (1959е), „Магарећи понос” (1959м), „Прича из фиоке” (1961), „Двобој” (1962љ). Стојшин објављује и ратну причу, сведочанство о масакру



исприповедано из перспективе дечака („Био сам дечак”, 1956з). У неким причама користи модерне наративне технике блиске унутрашњем монологу или току свести („Пепељуга”, 1956ј, „Слутња”, 1960з), а некад је у хетеродијегетичком приповедању фокус на централној свести кроз психонарацију („Доктор Рајнхарт”, 1958в, касније „Доктор Рајнхарт”, 1962а).

Свезнајући приповедач прича комичну и иронијом прожету љубавну причу двоје паланчана, са дијалозима у дијалекту („Њен витез”, 1957љ). У причама су протагонисти често старци („Доктор Рајнхарт”, „Магарац који мало прокишњава” и бројне друге), а кад су уз то скитнице, добијамо бекетовске сцене, као у причи „Ћуп”, која је, будући већином у дијалогу, готово драмски текст (1958љ).<sup>334</sup> За *Јеж Стојшин* 1958. пише „Надреалистичку причу” (1958ћ), чији инфантилни приповедач чини да она буде наивна, али не и прича за децу.<sup>335</sup> Заједнички елементи у више прича (станари оронеле зграде, степеништа, девојка Арки, која је глумица, старац Павкин, сустанар глумац, професорка, поштарка, настојник, сликар, инвалид и његова жена) наговештавају њихово касније повезивање у веће целине. Прича „Дршка кишобрана” (1959), коју приповеда аутодијегетички приповедач, младић који станује у згради са више станара, у потпуности је налик на каснију прозу из књига.<sup>336</sup> То важи и за приче „Добри страшни канибал”, „Гласови”, „Смрт старца Павкина”, „Мала бакарна лампа”, „Дон Кихот на бициклу”, „У алтернацији” и бројне друге. У овом исцепканом „роману” не догађа се много тога: младић приповедач послушкује гласове у згради, запажа предмете око себе који му буде асоцијације, понекад ступа у разговоре са другим станарима. На приповедача се може применити тврдња коју он сам изриче о другом лику – да је „његов живот стварно трагичан самим тим што се у њему ништа не догађа” (1959н: 10).

Прича „Смрт старца Павкина” добар је пример за прозу у којој су сабрани бројни мотиви из Стојшинове поезије, овде реконтекстуализовани. Њене почетне реченице су:

---

<sup>334</sup> Бекетовске фигуре су и старци Грета и Аврам из приче „Грета, врати моју лампу” (1960а), за које време више нема значење.

<sup>335</sup> Инфантилни аутодијегетички приповедач је студент Миша, који жели да се ожени својом девојком Јуцом. Из реакције околине можемо закључити да су њих двоје ментално ометени, јер не знају ништа о начину на који се добијају деца. Ипак, није искључено да се прича може читати и другачије, будући да се Јуца и Миша са свадбеног путовања враћају са бебом.

<sup>336</sup> Део ове приче касније је, измењен, постао део приче „Степениште” из збирке *Трафика у тесној улици* (1964: 71–77), а након тога и део романа *Шлагворт*.

У старчевој смрти није било довољно склада. Умро је у малој позоришној гардероби и леш је нађен иза сандука за лутке. У том сандуку било је и крпа старих краљева, љубавника, па чак и неког просјака. Веровао сам да је неки просјак украо шарене крпе из тог сандука остављајући уместо њих своје дроњке (1959и: 5).

У причи се тематизује и слика на зиду на којој је Дон Кихот на бициклу, што је и наслов приче коју је Стојшин објавио неколико месеци касније. У њој пак бива први пут поменут биоскоп „Трубач”, каснији најважнији топос Стојшинове прозе за децу.<sup>337</sup>

Причу „Сава Бурјанов” (1959о) приповеда остарели глумац<sup>338</sup>, који има брата Павла Поповића, професора историје у пензији. Касније ће Стојшин приповедачу романа *Стара уста* дати име Павле Продановић, а приповедач Биоскопа биће Павле. Сеоба имена и ликова кроз Стојшинов опус, као што видимо, датира од самог његовог почетка.<sup>339</sup> Приповетке о старом глумцу пак имају много тога заједничког са онима о младићу – то су такође живописни станари зграде, овог пута са другим именима и занимањима. Приповедач у причи „Сумрак”, гледајући приказ у мраку, запажа: „Помислио сам како једноставне ствари сасвим малом изменом могу да добију неку фантастику” (1959п: 6), а ова реченица може се схватити и као аутопоетички исказ. Прича „Куртоазна посета једног нихилисте” (1960д) у потпуности показује поступак варирања, овог пута у прози, који ће се протезати кроз читаво Стојшиново стваралаштво, укључујући романе за децу. Истим стилем и наративним средствима као приче о старцу Павкину, Арки и осталим ликовима, испричана је прича у којој је све налик на претходно али је у свим појединостима измењено. Аутодијегетички приповедач, младић, сада није драмски писац већ глумац, његова девојка, глумица, зове се Тања, а станари у заједничкој згради су пензионер Павић и џепарош Иван. Овај ансамбл ће доживети још једну промену идентитета, или барем именованја<sup>340</sup>, када прича под истим називом буде уврштена у прву Стојшинову прозну збирку, *Трафика у тесној улици*, а касније и у роман *Шлагворт*, будући да је целокупна збирка постала интегрални део романа.

---

<sup>337</sup> „Прошао сам поред биоскопа ’Трубач’ (сада се друкчије зове али је за мене и даље постојао само тај назив јер ми је он понешто значао још из детињства)” (1959н: 11).

<sup>338</sup> У причи се први пут јавља реч „штихворт”, првобитни облик каснијег „шлагворта”, наслова првог Стојшиновог романа. Истовремено, Стојшин објављује и причу „Штихворт” у титоградским *Сусретима* (1959с).

<sup>339</sup> У овом светлу, аутоиронично звучи реченица приповедача из приче „Пред старим биоскопом”, која је касније постала део *Трафике* и потом *Шлагворта*: „Ја не волим мењати представе о стварима па чак ни њихова имена” (Stojšin 1963е: 416; Стојшин 1964: 84; Stojšin 1965: 197).

<sup>340</sup> Џепарош ће се у збирци и роману звати Сава Ристић, а пензионер Павић ће поново постати старац Павкин, фијакериста. Промењено је и место збивања, па се у причи из *Летописа Матице српске* с прозора види Сава, а у осталим верзијама Дунав.

Поступак који ће касније збуњивати читаоце *Биоскопа* и *Шампиона* – сличност фабула и ликова, али не и истоветност каква је уобичајена код прозних серијала – Стојшин је, како видимо, користио и много пре романа за децу. У највећем делу његове прозе у периодици пре објављивања књига показују се одређене константе: место збивања је стамбена зграда у малом војвођанском граду, приповедач је углавном млађи станар, неизоставан је старац са којим је приповедач близак, а међу осталим станарима издвајају се старија жена која сплеткари, млада жена за коју је приповедач заинтересован, те неколико млађих људи одређених занимањем које обављају. Ту је често и приповедачева девојка, која не живи у згради. Варирају имена и занимања свих ликова, као и њихове приче. Од оних које се чешће јављају касније су настале књиге, док су ређе варијанте остале ван њих. Један од примера за потоње је прича „Релативно стар Звонимир” (1963и), објављена у *Нину* у време када је формирање збирке *Трафика у тесној улици*, судећи по времену објављивања, вероватно већ било у току. Уместо Лађарског, старца Павкина или његових алтернатива (Сава/Паја Бурјанов), старе професорке Илић/Богићевић и осталих имена која се понављају, у овој причи је протагониста старац Звонимир, висок и сув као Павкин, самац који се жени у старости и потом са женом проживљава сцене љубоморе, као инвалид у другим причама. Он свира раштимани цимбал, попут Аркадија/Лађарског/Мандрина. Занимање кочијаша овде је додељено некадашњем љубавнику Звонимирове жене. Приповедач се не издваја из групе станара и користи колективно „ми”.

Из овог периода датира и вероватно прва Стојшинова прича за децу, „Ћудљиви лутан” (1963в), објављена у *Политици за децу*. У њој дечак приповедач прича о свом лутану (овај необичнији облик речи *лутак* једна је од понављаних фигура у његовој поезији), начињеном од старих крпа и дрвета (старе крпе такође насељавају Стојшинов песнички свет), ког је годинама узалуд покушавао да научи да говори. Лутан је несигурно ходао, али је волео да јури мачке по дворишту. „Плашио их је језивим изразима свог лица”, каже приповедач, и тиме у причу уноси благу ноту хорора, која ће у њој бити присутна до краја. Како би научио лутана да говори, дечак га води и у биоскоп, али узалуд. Разочаран, бацио га је на таван, међу старудије. Међутим, лутан се ноћу појавио на дечаковом прозору и рекао му да одлази. Заиста, сутрадан га на тавану није било, а дечак причу завршава позивом читаоцима да му јаве ако негде виде његовог лутана, „на неком броду, шуми или биоскопу”, и да му кажу да се врати. У овој причи, која је свакако успелији покушај од Стојшинових стихова за децу, на делу су пре „подетињени” елементи његове поезије него наговештаји касније прозе за децу.

Приче које Стојшин објављује од прве половине шездесетих година већином су укључене у његове прве књиге, или су с њима у вези као варијанте. То ће се наставити и након 1964. и 1965, те се из одломака из периодике у великој мери могу реконструисати будуће књиге и пратити разлике које су се испољавале у различитим варијантама. Увид у текстове у периодици открива још нешто: Стојшин је паралелно радио на више наративних рукаваца, који су касније уобличени у романе. Тако се већ 1964. јављају приче о бурној љубави неименованог приповедача и девојке Данијеле, ситуиране у Београд.<sup>341</sup> Оне ће постати део романа *Шлагворт* (део „Данијела има времена” 1965: 209–258), али ће варијанта ове љубавне приче бити преобликована у роман *Куглана* читаву деценију касније. Будући да је критика у време објављивања *Куглане* (1975) констатовала заокрет у Стојшиновом стваралаштву, који се очитовао у премештању места радње из провинције у Београд и у поједностављивању прозног израза и израженијој фабуларности, чињеница паралелних постојања различитих наративних токова у најмању руку одузима оштрину том заокрету. Штавише, сведочи о коегзистирању различитих аспеката Стојшиновог дела, укључујући и поезију коју је у том облику већ престајао да пише. Завршетак приче „Два мала гвоздена пса” добро илуструје ову тврдњу:

Смејала се гласно, гурала шаке под моја пазуха, у моје џепове, видео сам у дворишту жену адвоката Петровића, био је већ мрак, носила је малу лампу у руци, круг светлости се њихао преко дворишта (1965а: 9).

Завлачење шака под пазуха претходно је већ карактерисало Тању<sup>342</sup>, двориште са станарима припада прози која се „улила” у *Графику* и *Шлагворт*, а лампа је један од понављајућих мотива и у Стојшиновој поезији и у прози. Надаље, у причи „Завесе од плетене сламе” (1965к) прича о Данијели се укршта са сторијом о Лађарскимa. Тања и Данијела су различита имена за исти лик, што се види поређењем прича „Завесе од плетене сламе” и „Градови од песка” (1965н).

Након 1965, када је објављен *Шлагворт*, Стојшин у периодици објављује приче које ће касније чинити следећи роман, *Стара уста*<sup>343</sup>. Поређење одломака из

---

<sup>341</sup> Реч је о причама: „Комадић јеленске коже” (1964ц), „Градови од песка” (1965н), „Два мала гвоздена пса” (1965а), „Завесе од плетене сламе” (1965к), „Смрт адвоката Петровића” (1965ћ).

<sup>342</sup> Овај лутајући мотив селиће се и даље кроз Стојшинову прозу. Срећемо га и код Терезе у причи „Мали мокри пас” (1966).

<sup>343</sup> То су приче: „Мали мокри пас” (1966), „Мртва стара уста” (1966з), „Колачићи за псе” (1966и, 1967ж), „Дугмад на капу” (1967ћ), „Време у паузи” (1967љ), „Догађај са рукавицама” (1968б), „У клавиру има влаге” (1968а), „Маске од порцулана” (1968в), „Улица с адвокатима” (1968г), „Време у паузама” (1968д), „Претраживали су фиоке” (1968е), „Госпођа с фиоком” (1968к), „Једне јесени са госпођом Марган” (1968љ).

периодике и делова романа сведочи о раду на тексту: на пример, причу „Мали мокри пас”, објављену у *Нину* 1966, или дужу верзију „Мртва стара уста”, објављену исте године у *Телеграму*, приповеда хетеродијегетички приповедач, чији глас се смењује са управним говором и слободним неуправним говором јунака Павла Продановића, док део романа *Стара уста*, чији је део ова прича, приповеда аутодијегетички приповедач Павле Продановић (в. Стојшин 1969: 159–168). Истовремено, чак истог месеца, Стојшин је објавио причу „Колачићи за псе” (1966и), чија је измењена и проширена верзија касније претворена у почетно поглавље *Старих уста*, а приповедач је, као и у роману, аутодијегетички. Хетеродијегетички приповедач из приче „Време у паузи” (1967љ)<sup>344</sup> такође је у роману замењен аутодијегетичким (1969: 131–137), а одломак је проширен уметцима, од којих су неки познати из других прича.<sup>345</sup>

Приповедни глас није једино питање око ког се Стојшин колебао – поређењем приче „Једне јесени са госпођом Марган” (1968љ) и почетка другог дела *Старих уста* („Дршка кишобрана. Друга књига са интровертном љубавном пројекцијом”, 1969: 113–127) увиђамо да је осим старости ликова<sup>346</sup> значајно измењено и време догађања: у причи из 1968. један од ликова коментарише рат у Вијетнаму, док у *Старим устима* говоре о Мусолинију и рату (1969: 118). Има прича које нису ушле у роман – „Тереза” (1966б), или „Заврши гимназију” (1966м). Мимо овог приповедног тока, Стојшин објављује и приче које делимично настављају претходне токове, везане за *Трафику* и *Шлагворт*. Тако прича „Велики концерт” (1966г) варира судбине познатих типова ликова – исечак је из живота фрустрираног фотографа и његове жене Тање, живота испуњеног насиљем, љубомором и осећајем промашености, кроз сцене које се одвијају у позоришту и у заједничкој згради. Прича „Путујуће друштво” (1966к) у великој је мери метатекстуална. Уоквирена је, на почетку и на крају, кратким текстом штампаним курзивом, док је остатак приче у куренту. Почетак гласи:

---

<sup>344</sup> Иста прича је под насловом „Догађај са рукавицама” објављена неколико месеци касније у *Одјеку* (1968б), са напоменом „Из романа *Стара уста*”. И овде је приповедач хетеродијегетички, што сведочи о томе да се Стојшин дуго колебао око избора приповедног гласа. Истовремено, у другим часописима Стојшин објављује и друге одломке будућег романа у којима је приповедач комодијегетички, односно аутодијегетички (1968а, 1968в, 1968г, 1968д, 1968е, 1968к). О значају промене приповедног гласа писала је Дорит Кон (Сohn 1968), упоређујући рукописну и коначну верзију Кафкиног *Замка*.

<sup>345</sup> Тако у *Старим устима* Павле Продановић посматра у Терезиној соби картонску кућицу сашивену од карата за играње, што је варијација мотива познатог из прича „Мандрак” и „Шлагворт за старца Павкина”.

<sup>346</sup> У причи је приповедач гимназијалац, а госпођа Марган жена старог професора, док је у *Старим устима* приповедач студент, а Мирјана Марган професорова ћерка.

Ристић је седео у својој наслоњачи, мислио је: може се пронаћи читава гомила везаних историја, то тако иде у недоглед, као да иде у круг, не завршава се (1966к: 3).

Садржај приче и чини низ ланчано повезаних догађаја чији су актери већ познати ликови из Стојшинове прозе, уз нове, који су то по имену али не и по функцији у устаљеним схемама: грофица Злата Брашован, кочијаш Паја Бурјанов, студент Лађарски, Туфегџић, госпођа Абасија, Марија, Коларов, Лиза Албах, пензионерка, руска емигранткиња, београдски антиквар хомосексуалац, други студент, мала глумица, сценограф са коњастим лицем, млада туберкулозна жена, машинбравар Ристић, фризерка Марија М., Кулунџић, Мандринови. Догађаји који повезују ове ликове јесу убиства, самоубиства, удаје, женидбе, преваре, разлази, једна мини-прича се надовезује на другу. Кроз овај замршени сплет лајтмотивски пролазе слепи мишеви, похабани рукави, зидови, степеништа, лампе, позориште и позоришна клака. Усред приче, у заградама, које су овде пандан курзивима на рубовима приче, налази се металепа која скреће пажњу на свеопшта понављања:

(У гимназији је Ристић читао свакакве књижурине па су тако читали и једну лошу француску драму: неки човек из народа је велики говорник, његови говори узбуде гомилу која је револтирана диктатуром у земљи, говорник и заталасана гомила убију диктатора и говорник постаје вођа. Кроз неколико година говорник полако постаје диктатор и ситуација се понавља, некадашњи пријатељи говорника и диктатора и нов говорник убијају диктатора и гомила добија новог вођу и то ће се вероватно и даље понављати. Исто је са женама, уметничким правцима, политиком па чак и говорништвом) (1966к: 3).<sup>347</sup>

На крају, у курзивном епилогу, Ристић сумира:

Мислио је, то тако може ићи ко зна докле. Тако се смењују жене, усране политике, историја, читаве епохе. Неког човека уништи жена, жену уништи дешператни студент, студента упропасти одерани хомосексуалац, хомосексуалца отрује Марија или Тања, Тању гурне под трамвај адвокат – ко зна докле то може тако. Ристић је истресао крпице новина са рукава, из капута, истресао је песак из капута, мислио је, да ли ће и са мношћом да буде тако, да ли ће и са мношћом.

Узео је мантил и изашао. На углу испод мале плехане настрешнице чекала га је студенткиња Славка Поп-Ценић. Падала је киша. Ушли су у први биоскоп (1966к: 3).

---

<sup>347</sup> Љиљана Пешикан-Љуштановић ми је скренула пажњу да је у овом интертекстуалном помињању реч о Бихнеровој драми *Дантонова смрт* (1835). Она је Стојшину као студенту драматургије сигурно била позната, а околност да је у овој причи окарактерисана као „лоша француска драма” треба по свему судећи приписати лошем памћењу јунака, за кога је драма француска јер се дешава у Француској.

Прича је означена као одломак и могуће је да је део неког Стојшиновог напуштеног већег наратива. У њој је пак видљива свест о засићењу одређеном врстом приповедања, о његовој истрошености, која кореспондира са тадашњим тенденцијама у књижевности на глобалном плану. Наредне године, 1967, амерички писац Џон Барт је објавио чувени есеј *Књижевност исцрпљености* (*The Literature of Exhaustion*), који износи нова размишљања о приповедној уметности и сматра се најавом постмодернизма. Стојшинова прича, наравно, нема такав домет ни такве интенције, али је вредно запазити ове кореспонденције.

Стојшин често у различитим часописима објављује исте или сличне приче, али и та понављања су понекад обележена поступцима варирања и замене идентитета. Тако исте или сличне приче носе различите наслове (нпр. „Колачићи за псе” (1966и) и „Време у паузама” (1968д)), али и обрнуто: под истим или сличним насловима налазимо сасвим различите приче (две приче са насловом „Колачићи за псе” (1966и, 1967ж), те „Време у паузи” (1967љ) и „Време у паузама” (1968д)).

Сасвим мимо осталих прича стоји „Протест недужног пса Џека” (1969м), кратка прича објављена у *Нину* са наднасловом „Прилог за најмлађе и најстарије”. Посвета гласи: „За клинце рођене између 1. јануара и 29. новембра, као и за оне рођене после 29. новембра па све до после Божића, било које године.” Ова не нарочито успела прича, чији садржај представља протестно писмо пса Џека упућено деци која се према њему недолично понашају, не би била вредна помена да нема ауторове намере да је намени читаоцима свим узраста. Она је већином написана као прича за децу у ужем смислу речи, тек понегде глас њеног приповедача, пса Џека, открива „вишак” који не припада антропоморфизованом дечјем јунаку већ неком скривеном одраслом, који саветује: „Нека вам тата објасни шта је ’псећи репертоар’” или: „Кад одете у школу избаците из читанке оно пас лаје, ветар носи. Ја ћу ту услугу да вам вратим.” Ако у причи има ироније, па чак и сатире, она није нарочито јасна, и могла би се састојати евентуално у апелу јунака да свако ради свој посао и не меша се у туђ. У светлу теме коју обрађујемо, овај литерарни покушај може се посматрати као претеча Стојшинове прекограничне прозе.

Након објављивања *Старих уста* (1969), почетком седамдесетих година, Стојшин ређе објављује прозу у периодици: током 1970. објавио је свега две приче, током 1971. три, 1972. четири, 1973. две. Неколико прича, међутим, изузетно је важно за тему о којој је у овој дисертацији реч. То су: „Моји драги суграђани” (1972б), „Мале окачене вештице” (1972г), „Појела га помрчина” (1973) и, нарочито, „Вежбе у гађању”

(1973a). У свима је аутодијегетички приповедач неименовани дечак, а многи детаљи се могу препознати у каснијим романима за децу, али има у њима и елемената који их повезују са претходном Стојшиновом прозом.

Прва од четири приче, „Моји драги суграђани” (1972б), представља својеврсну панчевачку друштвену ратну панораму. Време приче обухвата читав рат. У данима оскудице Панчевци се сналазе на различите начине и приповедач са својим другом Савом Ристићем за трафиканта преноси сандуке са цигаретама. Своју зараду односи мајци, а она му од тог новца купује нове беле сандале. Детаљ са белим сандалама/ципелама купљеним у време немаштине провлачиће се кроз каснију Стојшинову прозу за децу у неколико варијација.<sup>348</sup> Тема немаштине развија се и као немогућност одласка на море због лечења. Наивни дечји глас који не разуме шта су то „господа” већ у следећој реченици открива страшну чињеницу: „Г. Дуда је потказао Маргана полицији и Маргана су једне суботе обесили иза штиркаре” (Стојшин 1972). Не коментаришући даље, као да је реч о исказима исте тежине, приповедач наставља о црноберзијанским пословима Дуде Петронијевића. На моменте се дечји глас повлачи пред гласом приповедача лирске прозе са видљивим траговима поезије: „Киша је лупала у његова леђа, као просјак у црквена врата. Јесен. Дуг жут рат” (1972б: 17). У причи се преплићу ликови и мотиви познати из Стојшинове прозе за одрасле (Адвокат Дуда Петронијевић, Нађа, Ристићи, Лунгин, сусрет на мосту који омета пролазак коњице и сл.) са ансамблом будуће прозе за децу (Бога Хитлер<sup>349</sup>, филозоф Матијаца, трафикант Смодлака, сестре Козић, обућар Бекседић и др.). Сава Ристић из ове приче касније ће бити замењен Лалетом. Госпођа Богићевић је радила у биоскопу, „остављала крв свуда по дворишту” и спавала са војницима. Приповедач овако објашњава своју некадашњу збуњеност овим сазнањем:

Било ми је седам година. Чуо сам да војници и девојке оду у рит због љубави. И тамо је било крви. Питао сам одакле је та крв. Нису ми јасно објаснили али сам ја некако докучио: војник и девојка иду у рит, он бајонетом удари девојку у стомак и то је љубав (1972б: 17).

У рату су добро пословали једино куплераји: „Фото-Каиро”, „Бела Лађа” (немачки куплерај) и фотографски атеље сестара Козић. Приповедач је био љубимац старих сестара, својих првих сусетки, које су га звале Волођа.

---

<sup>348</sup> В. у даљем тексту: о причи „Ципеле на копчу” (1989б).

<sup>349</sup> Бога Стојшин, звани Бога Хитлер, овде заиста прави паприкаш од врабаца, то није само шала за плашење деце као у *Биоскопу*.



Ја сам, у својим маларичним сновима, видео себе као мужа обеју старих сестара, био сам главни момак и главни послужитељ у атељу. Око три сата ноћу, када је престајала похота перверзних Панчеваца, кад више није постојала опасност од „полицијског часа”, који су исто установиле окупаторске власти, ја сам лаганим достојанственим мушким ходом ишао кроз атеље од једне собе до друге, разговарао са девојкама сестара Козић, девојке су биле голе, и припадале су ми сасвим беспорочно, пријатељски, у разговору, без икаквог устручавања. Пушили смо цигаре које су оне добијале од својих клијената. Ратно време је текло, ја сам растао (1972б: 17).

Ове фантазије наивног јунака, исприповедане гласом одраслог, више су налик опису декадентног предавања страстима у бомбардованом Београду у *Причама о занатима* Боре Ћосића<sup>350</sup> него каснијој редукованој верзији из *Биоскопа*:

Понекад, у маларичним морама, видео сам себе као мужа обеју сестара, био сам главни послужитељ у атељеу. Око три сата ноћу, када је престајала галама пијаних градских младића, кад више није постојала опасност од полицијског часа, који су установиле окупационе власти, ја сам лаганим мушким ходом ишао кроз атеље и разговарао са сестрама Козић. Пушили смо цигарете које су оне добијале од посетилаца (1978: 41).

Поређења у причи носе трагове Стојшинове разуђене и бизарне поетске прозе – тако је филозоф Матијаца „био истрајан као досадни градски споменици, или као јавни градски клозет подигнут 1927. поред самог позоришта”. У детаљу да су Лужникови синови састругали дрвено степениште како би адвокат Петронијевић, љубавник њихове мајке, пао и сломио врат препознаје се чин младог Лађарског из *Шлагворта*, који премазује сапуном степениште Бубе Богићевић, како би погинуо немачки официр који је посећује (Stojšin 1965: 145). Предмет жудње младог приповедача приче „Моји суграђани” пак није Богићевићка него Нађа Ристић, „лепа и покварена”. У причи има и експлицитних описа насиља – сарач Сава Пењин је удавио свог старог оца у бурету кишнице, Ристићи су преклали двојицу агената.<sup>351</sup> Прича се завршава општом пљачком опустелих немачких кућа последњих дана рата.<sup>352</sup>

Дужа прича „Мале окачене вештице” (1972г) у рапсодични стил *Шлагворта* и *Старих уста* уводи елементе магичног реализма, већ у првој реченици: „Уличне

---

<sup>350</sup> „Небо над градом било је звездано, девојке су дошле неодевене, имале су само крилца од пак-папира, залепљена, шарено обојена. У години хиљаду деветсточестрдесет четвртој, авијатичарској, у граду посвећеном рушењу од стране савезничке руке, ја сам угледао представнике небеске ваздушне флоте, анђеоски сој малих драгана, музикалних, одважних, спремних на све. Једино присутно дете, преживело страшне приче о фабриковању саламе од новорођенчади, био сам ношен на крилима тих чаробница, чуван и мажен врло” (Ћосић 1966: 34–35).

<sup>351</sup> „Одвукли су их у рит на колицима, гурали у муљ док нису потонули међу цркнуте псе, давили су их мртве, међу цаковима са расквашеном хартијом” (1972б: 17).

<sup>352</sup> „Сви из улице су крали. Ристићи су били запањени колико света има исту нарав као они” (1972б: 17).

вештице сестре Мијатовић висиле су окачене на вратима” (1972г: 297). Приповедач је такође дечак, време је ратно, влада глад. И овде су на окупу нови и стари ликови: отац и мајка, гимназист Илија Лађарски, фијакерист Павкин, филозоф Матијаца, трафикант Илијевић, таксиста Паја Бурјанов... Фаталне сестре из суседства, Буба и Сенка Мијатовић, немају фотографски атеље, већ су „месечарке, утваре, вештице”, које су се окомиле и на Илију Лађарског, приповедачевог рођака:

Скидале су му кошуљу и панталоне. Две сомнамбуле сестре су се церекале када су га свукле, развлагале су уста као мала луда врата. Онда су се и оне свлагале голе [...] Чули смо како су се бучно увукли све троје у кревет и кроз танке зидове комшилук је дуго слушао веселу цыку и вриску (1972г: 297, 298).

Приповедач је такође тајно био заљубљен у Бубу Мијатовић. Најезда вештица у *Биоскопу* овде има своју проверзију:

Мијатовићке су биле праве проверене вештице. Суседи су их виђали како ноћу лете око соларе, онда на два метра изнад фирме на Максимовићевој берберници и како раширеним прстима пипају зид бербернице (1972г: 298).

Касније се „невероватне ствари” у граду, наизглед мистериозне трагедије, објашњавају деловањем вештица, којих је било по целом граду. Дечак приповедач је пак уживао нарочити статус код својих сусетки:

Ја сам сестре Мијатовић, те две обесне женске, такође затицао голе. Улазио сам у њихову кућу, те две мале вештице висиле су на вратима окачене као слепи мишеви. Мучиле су ме, завитлавале, вукле ме за косу и смејале се. Заклињао сам се да ћу да им се осветим чим порастем. Вукао сам Бубу и Сенку за косу и причао им како ћу да им кидам клештима суве груди као суве шљиве, како ћу да вешам њихова спарушена дупета на жицу у дворишту, на жици ће да се суше њихове мале пичке које ћу им исећи бријачем, после ћу њихове сасушене коже да вучем по џеповима (1972г: 298).

Прича обилује опсценим и суровим детаљима. Суграђани су хапшени и убијани, глад је лајтмотив који се провлачи кроз све догађаје. Јављају се и познати лутајући мотиви и реквизити из Стојшинове прозе: столице од плетеног прућа, кестење у џеповима, издужене мачке, биоскоп као „мрачно велико пазухо” итд. Компликовани низ догађаја кулминира самоубиством гимназијалца Лађарског: након што је због глади за новац спавао са „педерастом Апостоловићем”, обесио се на тавану.<sup>353</sup>

---

<sup>353</sup> „И онда се догодило да више није могао да издржи глад, срео је пред школом педерасту Апостоловића, Апостоловић му је дао читаву хрпу папирног новца. Илија је држао свежањ новчаница, зуррио у њих. Апостоловић га је одвео иза Лужникове дрваре и дрхтавим прстима свлачио гимназијалцу панталоне. Илија је те вечери отишао у хотел на вечеру.

Два дана касније нашли смо Илију Лађарског обешеног на нашем тавану” (1972г: 308).

Уз причу „Појела га помрчина” стоји напомена: „Одломак из романа *Адвокат Крачун*” (1973: 440). Роман тог наслова никад није објављен, те ова напомена остаје још једно сведочанство о Стојшиновим промењеним плановима. Сам наслов је реченица која се лајтмотивски понавља кроз Стојшинову прозу, а нарочит акценат добија у *Шампиону*, где даје наслов једном поглављу (1987а: 151–153). У овој причи о њеном значају сведочи и металептички коментар: „Очева реченица ’неког ће само да поједе помрчина’ има читаву пројекцију на мој живот из тих година” (1973: 431). Потом је важност реченице разрађена у приповедачком двогласју детета и одраслог:

Та реченица „њега ће да поједе помрчина” остала је као нејасно оптерећење за читав један период мог живота, ноћу сам се плашио да изиђем у двориште и мислио сам како и мене може да поједе помрчина. Боловао сам од неке врсте благе маларије и чим сам био у бунилу видео сам како помрчина гута моју мајку, мог ујака, пса „Цукија”, филозофа Матијацу, старца Павкина, госпођицу Богићевић, сестре Козић, при крају списка чак и мог оца као непосредног кривца, мој искривљени бицикл, а на самом крају – мене, у постели, са ружичастим мокрим пешкиром на врату, док моја мајка престрашено зури у мене и види како мене заиста гута некаква помрчина (1973: 431).

Глас одраслог приповедача који прича о догађајима из свог детињства повремено наликује на гласове приповедача Стојшинових ранијих романа, у којима се реченице нижу асоцијативно, често у противречју, као у овом опису госпође Богићевић:

Богићевићка је носила висок црн кишобран. Лепотица са уграђеним кишобраном. Није носила црн кишобран већ је била на црном бициклу. Заправо није била на бициклу већ на тротоару. У граду су знали да она сваког петка по подне иде у фризерницу, из фризернице је избијао сув ваздух са мирисима отужних парфема. Такође је фризерница мирисала на јабуке. Госпођа је имала Хонегеров клавир. Вукла је тај клавир као сопствени рефрен и тај рефрен се лагано хабао, губио дирке, замирао као и она. Била је позната пијанисткиња. Продавала је улазнице за кино „Трубач” (1973: 430).

У причу је уметнут и документарни материјал, чланак о отисцима прстију из часописа *Полиција* из 1931. Ансамбл ликова поново укључује и фаталну Нађу Ристић и њену проблематичну породицу, филозофа Матијацу, кочијача Павкина, трафиканта Илијевића и др. Реконструкција дела замршених догађаја изложена је по минутима, а у причу је уметнута и шира верзија приче „Нађа трује мужа” (в. 1971г).

Кратка прича „Вежбе у гађању”, објављена у *Политици* (1973а), представља сам сажетак *Биоскопа у кутији шибица* испричан за одрасле. У њој нема бекства у Африку, као ни приче о ујаку, али је развојна линија одрастања у рату доследно спроведена кроз причу о промени мета за гађање, баш као у *Биоскопу*. Снажан акценат је стављен и на

сексуално сазревање дечака, а ова приповедна тежишта приповедач, некадашњи дечак а сад адвокат, пред крај приче сажима у коментару:

Касније, када сам већ одрастао и био на студијама, сабрао сам да се рат, свеједно, може испричати са две реченице: наге жене у креветима, људи испред пушчаних цеви (1973а: 19).

У причи преовлађује приповедачко „ми” дечачке дружине. Дечаци имају две преокупације: гађање различитих мета, прво из дрвених а онда из ваздушних пушака, и завиривање у фотографски атеље сестара Козић, које су изнајмљивале собе на два сата. Собе су узимали војници и у њих доводили девојке које су налазили испред биоскопа „Трубач”. Фокусирајући се на своје некадашње „ја”, приповедач извештава о својој збуњености тим догађајима.<sup>354</sup> Овако је изгледало његово сазнање, резултат вирења кроз жалузине:

Стао сам на дрвени сандук. Видео сам како војници гурају девојке по поду. Девојке су се смејале и вриштале.

Увече смо Коста „кликераш”, ја и Лале седели на обали Тамиша на преврнутом чамцу и ја сам им причао.

– Женске имају три пазуха – рекао сам.

Лале је само зијао. Коста је плуноу „пикавац” у воду и рекао да је то немогуће. Узалуд сам им објашњавао (1973а: 19).

Крај приче готово је идентичан крају *Биоскопа*: на фронту гине Пишта Тот, брат девојчице Ирене у коју је приповедач био заљубљен, а потом се сумирају мете у вежбама у гађању. Ова праверзија *Биоскопа*, како видимо, није била намењена деци, што у још већој мери важи за претходне три приче. Са становишта теорије *crossover*-а, у случају *Биоскопа* на делу је процес преписивања за другу врсту публике, и то процес претварања кратке приче за одрасле у роман за децу (в. „From Adult Short Story to Children’s Novel, Beckett 2009: 72–73”).

Током 1974. Стојшин је објавио четири приче, које су најављивале следећи роман *Куглана*, издат 1975. Из њега су и одломци објављени у периодици 1975. Притом, из групе ових текстова издваја се прича са насловом „Куглана” (1975а), која нема везе београдском средином већ припада кругу прича из панчевачког ратног детињства. Она је део романа *Куглана* (1975: 111–117), и то оног његовог слоја који твори аналепсу у односу на главни приповедни ток.<sup>355</sup> Њу приповеда дечак ком догађаји којима присуствује нису јасни, али је читаоцу све јасно захваљујући говору

---

<sup>354</sup> „Кад данас размислим, схватам да мени није било јасно то са војницима и сестрама Козић” (1973а: 19).

<sup>355</sup> О овоме ће детаљније бити речи у делу о роману *Куглана*.

осталих јунака и приповедачком гласу одраслог који је бешавно стопљен са дечаковим. У односу на остале панчевачке приче о детињству, ова опет чини још једну варијацију познатих јунака и тема, са извесним изменама. Тако се овде преношење сандука цигарета преко гвозденог моста за новац, познато из приче „Моји драги суграђани” (1972б), али и из *Биоскопа* (1978: 94–95), испоставља као измишљотина: дечак у ствари зарађује подижући кегле у куглани, али се плаши да родитељима каже истину и измишља детаљ о ношењу сандука. У причи се позната имена преплићу са некима која ће бити само овде поменути – тако је један од ликова који чине „градски олош” и – Ђока Попов звани „шампион кроз прозор”! (1975а: 15). Иако је део романа, прича „Куглана” је целовита и може се посматрати као уметнута приповест.

Половином 1976. Стојшин је у загребачком *Вечерњем листу* објавио причу „Пацов”, која нема готово никаквих додирних тачака са претходном прозом. Крајем исте године објавио је причу „Побуна духова” (1976а) у *Политикином* подлиску *Политика за децу*. Био је то почетак новог поглавља у Стојшиновом стваралаштву: почео је да објављује приче за децу, али одраслим познаваоцима његовог опуса те су приче морале звучати познато. Било је ту истих имена као у прози за одрасле, препознатљиви су били догађаји, мотиви, атмосфера. Стојшин је приче у *Политици за децу* објављивао током целе 1977. и у првој половини 1978, када се појавио роман *Биоскоп у кутији шибица*. У *Политици за децу* објављена је, у нешто измењеном облику, отприлике четвртина романа.

Паралелно са причама за децу Стојшин је и даље у периодици објављивао приче за одрасле. Тако у загребачком *Оку* почетком 1977. излази прича „Није жена сврака” (1977б), варијанта приче „Нађа трује мужа”, са нешто измењеним актерима и фабулом, исприповедана из угла средовечног суседа са Дорћола и смештена у савремени тренутак. Причу „Мајстор”, из *Политике* (1977а), приповеда хетеродијегетички приповедач, свезнајући, а њен „инвентар” је, типично за Стојшина, *делимично* познат: једином од раније познатом имену, Макси Бекседићу, који је овог пута поново обућар, додат је низ дотад непомињаних, али су сви ови ликови у релативно познатом окружењу. Овакав поступак премештања и комбиновања познатих компонената неког дела са новим карактерише, као што је већ речено, целокупно Стојшиново стваралаштво, укључујући и романе за децу. Прича „Пси” (1979), објављена око пола године након *Биоскопа*, издваја се од осталих по томе што аутодијегетички приповедач доследно користи прво лице множине мада је јасно да је реч о једној особи, а и по сасвим другачијем приступу грађи из детињства. Стојшин је овде најближи

прустовском носталгичном приповедачу који меша садашњост и прошлост, саставља причу од стварних и домаштаних чулних утисака и асоцијација (пегла у електричарској радњи, мада није на угаљ, у приповедачу евоцира мирис угља<sup>356</sup>), уз значајан удео приповедачке самосвести<sup>357</sup>. Сличним поступком обликоване су заједно објављене минијатуре „Госпођина ташна” и „Степа” (1979г).

Прича „Догађај иза биоскопа ’Трубач’” (1979а) доноси још једну варијацију познатих елемената, који чине самосталну причу. У почетку је она приповедана из угла хетеродијегетичког, свезнајућег приповедача, да би се одједном појавило хомодијегетичко „ми”, које очито припада дечацима. Прича је историја једног убиства због љубоморе, актери су познати типови стојшиновских личности (киноапаратер, професор и његова промискуитетна жена, студент љубавник), који овог пута носе нова имена<sup>358</sup>. Прича са наглашеним бизарним детаљима, у којима се хорор меша са комиком<sup>359</sup>, завршава се увођењем још једног мотива познатог из раније Стојшинове прозе: бацањем замотуљка са изметом кроз прозор<sup>360</sup>. Бизарна хумореска „Глумац Андоновић и вук” (1979б), која експлоатише мотив пропалог глумца и припада „панчевачком кругу”, садржи елементе сатире.

Олињали панчевачки вук је актер и приче „Кров за моторни чамац”, објављене у *Језу* (1979д). На примеру ове приче може се такође добро показати разлика између инфантилног приповедача у књижевности за одрасле и у књижевности за децу. Овог пута је приповедни глас, који припада дечаку, делу дечје групе која учествује у догађају, обојен нарочитом суровошћу, која, иако је у великој мери својствена деци, није сасвим примерена дечјој књижевности. Познати ликови и места опет су присутни, уз уобичајене варијације: госпојица Богићевић и њена мајка, сестре Козић, филозоф Матијаца, трафикант Смодлака, кафеџија Недељко, полицајац Јова Пушика, али и Станко Чубрило, апотекар Вајкерт, чика Пера касарин, глумац Мандрино, Пера Мачак,

---

<sup>356</sup> „Кад год прођемо поред тог излога осетимо мирис запаљеног угља. То је због пегле. Пегла није на угаљ, у тој радњи поправљају електричне штедњаке, грејалице и нема никаквог угља, али нас пегла подсећа на давне године када су наше мајке излазиле са пеглама на праг и махале њима да се угаљ у пегли разгори” (1979: 18).

<sup>357</sup> „Неопходни су неки мали догађаји да нас подсети на драге успомене из детињства. Неопходно је да прођемо поред некадашње пиваре, која је претворена у стовариште, да наиђемо на пожутеле фотографије, или да се нађемо испред излога електричарске радње” (1979: 18).

<sup>358</sup> Киноапаратер је Геза, професор Бата Брашован, студент Кока Бик. Једино је професорова супруга Ирена, што је једно од имена фаталних жена у Стојшиновој прози.

<sup>359</sup> „Крви је било толико да је после цела ватрогасна чета Зорана Поповића прала биоскопски зид и тротоар, ђаци су баш излазили из школе и гледали су шта то раде ’ватропирци’” (1979а: 2).

<sup>360</sup> В. причу „Оно псето Лађарски” (1964в), као и почетак трећег дела *Шлагворта* (1965: 127–128).

Жакула, Ђура Крачун, управница парног купатила госпођица Јагодић; места су биоскоп „Трубач” и Савина пекара. Грађани прво вилама убијају остарелог и онемоћалог вука, чије је потпуно пропадање довршено понижењем исказаним реченицом „Вук се упишао”, а потом и свеопштим шутирањем. Мртви вука сад постаје будућа храна, па је шутирање оправдано као метода омекшавања меса.

Дуг је, детаљан и натуралистички одбојан опис черечења вука<sup>361</sup> и драња коже, налик на неки сурови племенски ритуал, који прекида само неколико хумористичких минијатура, попут бежања сестара Козић од Панчеваца преко Тамиша. Ритуал убијања наставља се печењем вучјег меса „скоро до поноћи” и потом његовим прождирањем. Атмосфери племенског ритуала доприноси и детаљ са скупљањем крваве вучје мокраће, која по апотекару Вајкерту „лечи многе болести, а нарочито главобољу”.<sup>362</sup> Дечји фокус је пак изражено присутан: неименовани приповедач, чије прво лице варира између јединине и множине, примећује да је апотекар вучју крв сакупљао у црвену шерпицу, као и да је запаљена ватра „била виша од школе”. „Ми деца тукли смо се за вучју цигерицу, а цигерица је личила на буђелар”, рећи ће. Дечје сажаљење према убијеној животињи видљиво је у детаљу о ком приповедач извештава као да је спољни посматрач:

– Павле<sup>363</sup>, немој да плачеш – каже касарин једном дечаку и даје му парче меса. Дечак загледа месо, али не престаје да плаче.

Већ у следећој реченици приповедач се враћа у позицију актера: „Јели смо вука. Чак смо га и волели”. Прича се завршава извештајем о прагматичној употреби делова мртвог вука, одакле потиче и њен наслов: Ђура Крачун је од вучје коже направио кров за моторни чамац. Када овоме додамо могућу симболичку димензију приче – прождирање вука као демонске, „граничне” животиње<sup>364</sup>, а и чињеницу да је прича објављена у сатиричном часопису, добијамо штиво које никако није намењено деци. Будући да је прича објављена након *Биоскопа*, а користи његов препознатљив „дечји”

---

<sup>361</sup> „Дуго смо секли вука. Чика Пера касарин и полицајац Јова Пушика одсекли су му тестером главу. Страшно је скрипала тестера, а нека црна крв се теглила испод врата као восак” (1979д: 26).

<sup>362</sup> Упор.: „Појединим деловима или органима убијеног вука придаје се заштитна или лековита моћ” (Кулишић и др. 1998: 117).

<sup>363</sup> Није неважан овај избор имена, кад знамо да се протагониста и приповедач *Биоскопа* зове Павле.

<sup>364</sup> „По народним представама, паралелно с људским светом, у неком дивљем простору, иза вода или у дубини шума, налази се свет демонских бића. Тај свет је на граници између живих људи и света мртвих. Са стране мртвих, границу према живима чувају митски чувари бога хтонског света, које отелотворују *вукови*” (Раденковић 1996: 35). О митским представама вука в. и: Кулишић и др. 1998: 117–118; Булат–Чајкановић 2007: 45.

фабуларни потенцијал, у овом случају се може говорити о поступку прераде дужег дела за децу у краће дело за одрасле.

Већ половином 1980. Стојшин у *Политици за децу* почиње да објављује текстове који ће касније чинити део следећег романа за децу, *Шампион кроз прозор*, а текстове ће објављивати све до изласка романа, 1987. Као и у случају *Биоскопа*, одломци нису објављивани редом. Тако већ прва два текста – „Шампион кроз прозор” (1980б) и „Држ’ је за реп!” (1980в) – припадају самом почетку односно самом крају будућег романа: у првом тексту је насловни јунак Ћира представљен, време је почетак рата, а у другом је Ћира првог дана ослобођења погинуо, док епилог припада времену приповедања. О раду на роману Стојшин је након његовог изласка говорио у интервјуу за *Политику*:

Прву верзију романа „Шампион кроз прозор” написао сам лако и брзо. За непуне две недеље. Чак су прве приче о јунацима из књиге одмах објављене у „Политици за децу”. Управо то објављивање тих првих прича, као и осталих из књиге касније, помогло ми је да даље радим на књизи. То после није био лак посао као приликом писања прве верзије. Касније сам ја књигу дотеривао, ваљда пет година (Ђукић 1988: 21).

Неке од прича нису ушле у роман<sup>365</sup>, а неке се значајно разликују од оних у роману. Тако је у роману лик деде Аркадија Броћина, који је у причама из *Политике за децу* био важан дечји савезник, сведен на минорну епизоду. Поређењем приче „Мрвица постала девојчица” (1981ј) са истоименим поглављем *Шампиона* (1987а: 123–125) видимо да је уместо деде Аркадија у причи свуда Ћира. Ово поглавље је значајно јер говори о „митском” Ћирином пореклу: није рођен као други људи, већ га је сашио Ћура снајдер од једног старог кашља. Такође, деда је главни јунак приче о санкању на кревету у причи из *Политике за децу* „Зимски кревет” (1982), док је у *Шампиону* покретач радње искључиво Ћира, деде нема (1987а: 92–93). Миноризовањем лика деде Аркадија Ћирин лик је добио на значају, а његово „митско” рођење је касније допуњено истом таквом смрћу, односно тобожњим мистериозним нестанком.<sup>366</sup>

Осим у *Политици за децу*, Стојшин је део каснијег *Шампиона* објавио и на дечјој страни титоградске *Побједе* (1981), али и у новосадском *Дневнику*, где је прича

---

<sup>365</sup> То су: „Продавали деда Аркадија” (1980г), „Пера Кликер” (1981ђ), „Ми смо започели рат” (1981ж), „Хидроавион и две вруће кифле” (1981з), „Двобој” (1981л), „Слатка киша” (1983в).

<sup>366</sup> Деда Аркадије Броћин из прича у периодици у роману је, осим Ћиром, замењен и пекаром Савом Мандровићем, у деловима где се овај сећа свог војевања у Русији (в. приче „Сиротињска врата” (1981и), „Душа биоскопа ’Трубач’” (1982а) и „Мој отац ушивен у поставу од капута” (1983б)). У причама које су излазиле касније, ближе датуму објављивања романа, лик деда Аркадија се изгубио (упор. приче „Душа биоскопа ’Трубач’” (1982а) и „Љубавни филм” (1986в)).



„Зимско дугме” (1981д), награђена на конкурсима листа, штампана као прича за одрасле, мада није претрпела велике измене у односу на верзију из романа.<sup>367</sup> У *Дневнику* је објављена и прича „Сиротињска врата” (1981и), са темом глади, познатом из каснијег романа. У њој се први пут уместо госпођице Богићевић из *Биоскопа* јавља госпојица Лупаско. Две године касније, у *Политици за децу* објављена је прича „Школска врата” (1983ђ), која је делимично подударна са дужом причом из *Дневника*, али је готово идентична истоименом поглављу у *Шампиону* (1987а: 62–63). Прича „Печена жена” (1981к), објављена у *Политици* као прича за одрасле, има паралелу у поглављу „Печена пекарка” у *Шампиону* (1987а: 41–44). Свађа пекара Саве и госпојице Лупаско, која кулминира њеним бацањем у врелу пећ, слично је представљена у обе верзије, чак ни еротска позадина односа ових јунака није ублажена у роману за децу. Разликују се епизоди истоветних догађаја: док се прича из *Политике* завршава реалистички, коментарима окупљених и дечјим изругивањем, поглавље у роману се завршава у кључу магичног реализма: пошто провали зид пекаре, госпојица Лупаско жури у биоскоп и успут једе печено тесто са себе.

Магичнореалистични детаљи пак јављају се у причи „Моје парче хлеба”, објављеној у *Борби* (1982б): док дечак приповедач кисне заједно са симпатијом Соњом Сикирицом, на главу им једном падају мокри кувани врапци, а други пут липов чај.<sup>368</sup> Прича „Душа биоскопа ’Трубач’” (1982а), објављена на наградном конкурсима за забавног *Вечерњег листа*, осим измењених ликова и других појединости нема суштинске разлике у односу на истоимено поглавље у *Шампиону* (1987а: 111–115). То важи и за причу „Словенска душа”, објављену у *Политици* (1982ж), која је, уз измене, састављена из делова три поглавља будућег романа (1987а: 82–83, 96–98, 162–163), за причу „Мој отац ушивен у поставу од капута” у *Дневнику* (1983б) и за колажне приче из *Политике* „Појела га помрчина” (1983д, упор. Стојшин 1987а: 38–39; 151–152), „На твој шешир пада снег” (1983ж, в. упор. Стојшин 1987а: 162–167) и „Шампион кроз прозор” (1985г, упор. Стојшин 1987а: 9–12, 15–19). По тек ситним изменама разликују се прича „Биоскоп уме да говори”, објављена у *Борби* (1982е), и истоимено поглавље у *Шампиону* (1987а: 107–110), што важи и за приче из *Политике* „Адвокатов раздељак”

---

<sup>367</sup> У причи из *Дневника*, осим скраћења, има и мањих проширења. У њима је наглашенија улога одраслог приповедача, који са дистанце коментарише своје млађе ја: „Нисам разумевао шта је то ’ратно време’ и журио сам у ватру, као и адвокат, да видим шта је [...] Тада сам први пут почео да разумевам шта је то рат” (1981д: IV). Али и са овим додацима прича може да се посматра и као дечја, односно примерена свимзрастима.

<sup>368</sup> Магичнореалистични детаљи из ове приче разрађени су у причи „Слатка киша”, објављеној у *Политици за децу* (1983в) и на дечјој страни *Побједе* (1983г), али их нема у роману.

(1983е, упор. Стојшин 1987а: 58–61), „Канап” (1984а, упор. Стојшин 1987а: 78–81), „Љубавни филм” (1986в, упор. Стојшин 1987а: 111–115) и „Облак изнад Тамиша” (1987б, упор. Стојшин 1987а: 71–76).<sup>369</sup>

Овакви примери, где није посреди преписивање за другу врсту публике, доказују могућност писања за јединствену публику, узрасно неподељену. Осим тога, неке од прича у *Политици* објављене су на тада популарној „Левој страни”, недељној рубрици резервисаној за хумор и сатиру коју је уређивао Васа Поповић.<sup>370</sup> Ово је још једна потврда повезаности ових књижевних области са књижевношћу за децу. У случају хумора ова веза је одувек била неспорна, али је сматрана упитном кад је реч о сатири. Будући да сатирички приступ често подразумева позадинско знање које млади читаоци немају, поставља се питање комуникативности сатиричког садржаја. Класичан пример је дечја рецепција Свифтових *Гуливерових путовања*. О повезаности хумора и сатире са дечјим пише и Бора Ћосић у предговору антологији *Дечја поезија српска* (1965).

Истовремено са причама за децу, Стојшин у периодици и даље објављује приче за одрасле, најчешће баш у *Политици*. Оне често имају заједничке ликове или мотиве као дотадашња проза за одрасле, али и проза за децу која их је преузела. Тако приче „Ника Петрићев се жени” (1980а) и „Врућ хлеб” (1980д), које приповеда хетеродијегетички приповедач, уз фокус на новом протагонисти, Ники Петрићевом, припадају истом панчевачком окружењу са познатим ликовима, којима су додати и нови. Кругу ових прича припада и „Да вас не превари млинар” (1981г), у ком је Ника Петрићев тек споредан лик.<sup>371</sup>

За тему ове дисертације изузетно је важна прича „Босе слике” (1980ђ), у којој је, кроз хетеродијегетичко приповедање, представљен еротски однос младих гимназијалаца и госпођице Богићевић, који пак није изнет експлицитно већ у наговештајима. Фокус у причи подељен је подједнако између проблема одраслих (паланачка злоба, клеветање младе професорке) и проблема младих (страх да ће родитељи сазнати за њихову аферу са Богићевићком). Прича „Штука” (1981д) такође

---

<sup>369</sup> „Љубавни филм” је друга верзија приче „Душа биоскопа ’Трубач’” из 1982, а у овој каснијој верзији готово је идентична поглављу из *Шампиона*.

<sup>370</sup> Васа Поповић је издао и двотомну *Антологију леве стране* (Роровић 1985), у коју су уврштене и Стојшинове приче: „Словенска душа”, „Зимско дрво”, „Појела га помрчина” и „Адвокатов раздељак”. Кад се „Зимско дрво”, објављено 1982, упореди са поглављем „Божићно дрво” из *Шампиона* (1987а: 90–93), уочљиво је одсуство помена Божића и Бадњег дана у причи из *Политике*, што је и разумљиво с обзиром на измењени идеолошки контекст у Југославији у том периоду, односно на промењени третман религије у другој половини осамдесетих година 20. века.

<sup>371</sup> Лик Нике Петрићева, метлароша, јавља се и као споредан у *Шампиону кроз прозор*, у поглављу „Како се подсмевају моји Банаћани” (Стојшин 1987а: 45–47), а пре тога у причи „Ћирин велики нос” у *Политици за децу* (1983ј), која је измењена верзија већег дела овог поглавља из романа.

припада овом огранку прича о детињству које нису и приче за децу – исти су јунаци као у причи „Босе слике”, са придодатим новим. Дечаци су сурови и несмотрени, због њихове играчке-замке страда Лужников пас, ког потом морају да ликвидирају:

Федер је био труо, замка је сама пуштала, нису уловили ни једног зеца, али се ухватио Лужников кер. Кер је поломио обе ноге, скичао је, лајао, па опет скичао и морали су да га убију ушицом од секире. И то су морали да иду Килоњиној кући, да узму секиру и да се врате. Кер је и даље скичао, гледао у њих кроз округле жуте очи и тако су га убили (1981д: 19).

Овим „раним јадима”, који би још и могли да се тумаче као ненамерна суровост, прикључује се радост због планираног малтретирања повучене другарице из разреда. Овакво беспошtedно огољавање дечјег садизма, које се и не тематизује као проблематично, припада, у најбољем случају, граничном подручју између књижевности за одрасле и књижевности за децу. Уз то, хетеродијегетички приповедач коментарише гласом одраслог:

Знају оне да је Шаца у штуки, или Барон, али вриште као да је риба права. Топло је, па морају да се играју. Од врућине једино може да вас спасе комедија [...] Кад неко хоће у дрвеној штуки да види праву штуку, он то може. Нарочито ако је девојка са четрнаест година и ако је из њиховог разреда (1981д: 19).

„Наставак” сторије о панчевачким тинејџерима, мада је вероватније да је реч о претходећим догађајима, јесте и прича „Да није лета” (1981е), са истим јунацима<sup>372</sup>, местом радње и атмосфером, али је у њој наглашенији еротски аспект. Он је прво наговештен опсценим алузијама:

Шаца замахне јако и забије прст у дињу. Диња замирише јаче.  
Килоња гледа у рупу. То је госпојица Богићевић, а не диња.  
И остали забоду прст, свако у своју округлу жуту госпојицу Богићевић (1981е: 22).

Касније се у шуми на обали Тамиша заиста догађа сексуални чин између Барона и госпођице Богићевић, који остали дечаци заверенички посматрају. Овај чин иницијације је потврђен још једним гестом одраслих: увече, у Недељковој кафани, момци пију пиво. Ова прича се може сматрати и омладинском, односно причом за младе одрасле читаоце. У тексту о Владимиру Стојшину у *Књижевној топографији Панчева* Милован Новчић помиње Стојшинов недовршени роман *Корзо*, чији је

---

<sup>372</sup> Главни јунаци приче су тинејџери Барон, Филе, Шаца, Килоња и Матијаца. Из детаља да је Килоња прошлог лета прележао маларију можемо овај лик повезати са приповедачима дечјих романа, који у себи носе аутофиктивни потенцијал. Ипак, у овој причи Килоња није истакнут лик, нити је у хетеродијегетичком приповедању фокус на њему. Осим Барона, који је истакнут у први план активним учешћем у сексуалном чину, ниједан дечак се не издваја из вршњачке групе.

првобитни назив био *Штука*.<sup>373</sup> Овај наслов, који носи и горепоменућа прича из 1981, могао би повезати *Корзо* са концептом романа о одрастању, намењеног младим одраслим читаоцима. Тако би обрада грађе из панчевачког детињства евентуално добила још једну варијацију. У прилог овој претпоставци говори и Стојшинова реченица из интервјуа за *Нин*, поводом награде *Политикиног забавника* додељене његовом роману *Шампион кроз прозор*:

[...] јако бих волео да напишем роман за омладински узраст, који ће макар једним својим делом палити оне почетне импулсе код дечака и девојчица, као што су то чиниле књиге Карла Маја, Жила Верна или Марка Твена (Станић 1988: 23).

Након изласка *Шампиона* Стојшин је у *Политици* објавио причу „Јединица из рачуна” (1988а), у којој наставља свој већ познати поступак варирања елемената претходних дела. Аутодијегетички приповедач ове приче је осмогодишњи дечак из Панчева који је заљубљен у двадесетдогодишњу Тању, ћерку суседа Ђуре кројача. Он је прати и открива њену везу са војником, посматра њену голотињу на купању и при пресвлачењу – баш као јунаци претходних Стојшинових дела, укључујући и она за децу. Горко финале открива да је промискуитетна Тања у ствари кројачева жена. Иако војник на крају одлази из Панчева, претходно му прогнозирају да ће га „појести помрчина”, што је једна од најистакнутијих синтагми која повезује разноврсна Стојшинова дела. Она се појављује и у причи „Ноћне шетње” (1989), у којој је приповедач студент, а друг му је „дромбуљави Шаца”, који је у причи „Јединица из рачуна” дечак. Препознатљиви су поново и панчевачки топоними, а мрак је и овде појео обућара Максу Бекседића. У интервјуу за *Политику* након изласка *Шампиона*, Стојшин је, говорећи о стварним личностима које су послужиле као предложак за ликове из романа, оставио следеће сведочење:

Неке од јунака из књиге и данас срећем. Шаца, са којим смо се за све време рата тукли, није доживео то што сам му ја приписао у роману.<sup>374</sup> Готово би се могло рећи да сукоби између Шацине и наше улице још нису стекли победника. Тако је и данас, у новим причама, ратујем са Шацом и пошто никако наша улица не успева са њим да изиђе на крај, ја га сада зовем Дромбуљави Шаца. При том покушавам да напишем књигу за одрасле, опет са истинитим личностима, али

---

<sup>373</sup> „Можда би Владимир Стојшин, да је остао жив, унео овај рат у неки свој нови роман, можда би га унео и у свој недовршени *Корзо* (првобитни назив *Штука*), али је сигурно да у тој прози не би било оне хуморне ведрине” (Матицки 2001: 210).

<sup>374</sup> Шацин лик у *Шампиону* овако завршава: „Шацу, док је био на студијама, ударила је билијарска кугла међ’ очи и остао је на месту слеп. Лети га доведу у Недељкову башту и он слуша ко пролази” (1987а: 172).

она све више вуче на наставак књиге о Шампиону. Чак нисам сигуран да ли се и сам Ћира неће поново однекуд појавити (Ћукић 1988: 21).

Ако овај пиščев исказ повежемо са поменутиим сведочењем Милована Новчића о планираном роману *Корзо (Штука)*, постаје јасније којим се правцем кретала Стојшинова замисао. Била би то још једна прерада фабуларне грађе – овог пута у правцу ка одраслима, или барем младим одраслима. Могуће је да би увид у Стојшинову рукописну заоставштину открио више материјала од онога што показују ове објављене приче, али је чињеница да је он ову развојну линију своје прозе напустио, или барем ставио на „чекање”, и поново се окренуо роману за децу.

Прича „Џек Трбосек на бициклу” из *Политике* (1989а) најављује те даље садржаје у Стојшиновом опусу: дечак, аутодијегетички приповедач, има мајку, оца Нику и брата Ивана, гимназијалца и припадник је Шацине банде. Отац је пасионирани читач *Џека Трбосека* у десет свезака, и то ову причу повезује са романом *Свенгалијеве панталоне*. Обућар Макса Бекседић, кафеџија Недељко и газда Маринковић (очигледно муж Маринковићке из *Биоскопа*) повезују је са претходним романима за децу.

Владимир Стојшин је 1989. објавио две приче у *Политици за децу* које се могу посматрати као остаци или неискоришћени рукавци *Биоскопа* и/или *Шампиона*. Прва, „Ципеле на копчу” (1989б), поред познатих ликова (мајка, Соња Сикирица, адвокат Бавански) уводи и ликове којих у романима нема – Владиног брата од тетке Милета и школског ривала Саву Трајковића званог „Четири Астала” – и баца ново светло на детаљ о новим ципелама из *Биоскопа* и *Шампиона*.<sup>375</sup> Наиме, Владине нове беле ципеле, које му је мајка купила очајна због њиховог сиромаштва,<sup>376</sup> и због којих је он у први мах био јако срећан, постају предмет подсмеха јер Соња, Владина симпатија и богаташко дете, свима објављује да су то женске ципеле. Нешто више од годину дана пре објављивања ове приче, Стојшин је у интервјуу за *Политику* открио аутобиографску позадину ове приче, што њу тиме у великој мери приближава аутофикцији<sup>377</sup>:

---

<sup>375</sup> У *Биоскопу* Павле сам зарађује новац помажући трафиканту, као и јунак приче „Моји драги суграђани” (1972б), а мајка му за тај новац купује беле сандале (1978: 95). У *Шампиону* мајка купује Влади нове ципеле јер су му старе исцепане, а Соња сутрадан у школи у њих упире прстом и каже само: „Влада има нове ципеле!” (1987а: 108).

<sup>376</sup> „Сутрадан, њој је било жао и што ме је истукла и што немам шта љуцки да обујем, ушла је у кујну и знам да је тамо плакала изнад шпорета, а онда је залупила вратима, отперјала на фурду и купила ми нове ципеле. лепе! Беле, на копчу. (Еј, та копча!)” (Стојшин 1989б).

<sup>377</sup> Аутофикција је термин који је 1977. сковао Серж Дубровски (Doubrovsky) да означи „фикцију саткану искључиво од стварних догађаја и чињеница”. „Према минималном консензусу, аутофикција би била ознака за ’неку врсту’ текста који се налази ’негде између’ аутобиографије и романа у првом лицу”

Нико не може да се избрука као сиротиња. Сећам се да сам ишао у трећи или четврти разред основне школе и да нисам имао ципеле – прича Стојшин. – Једнога дана мама ми је купила нове сандале. Показало се да баш и нису биле нове. Отишла на „фурду”, данас то зову бувљом пијацом, и купила ми лепе беле сандале. Идућег дана ето мене у школи у новим сандалама. Међутим, ту настају невоље. Девојчице су одмах откриле да су то женске сандале. Било ме је страшно срамота, али нарочито ме је било срамота од једне девојчице из разреда. Данас мислим да сам се определио да пишем због те срамоте пред том девојчицом (Ђукић 1988: 21).

Прича „Соњин нос” (1989в) ставља познате ликове у другачији контекст. Владиноу школску другарицу Соњу Сикирицу, богаташко дете, доводе у дом Владиних сиромашних родитеља како би је сакрили јер је – Јеврејка. Соњине родитеље одводи немачки камион, као и неку децу из школе, а проноси се прича како Немци од деце праве сапун. Соња у Владином дому остаје целу годину и двоје деце се понашају као прави брат и сестра – туку се и свађају, али се и воле и штите. Стојшинова „јеврејска тема”, тек дотакнута у *Шампиону* кроз детаљ о нестанку девојчице Ребеке (1987а: 131), у ком је избегнуто експлицитно помињање Јевреја, на овај начин добија неочекивано проширење, будући да лик Соње Сикирице ни на једном другом месту није наговештавао овакав развој догађаја.

Панчевачке теме из угла одраслог обрађује и прича „Обућар Влада Мидин” из *Књижевних новина* (1989г). Приповедач открива да је лекар и да жели да помогне насловном јунаку, локалном обућару и пијанцу, који је „малко луд”. Крај открива покрекло обућаревог менталног стања: после рата је био у чети која је стрелаала ратне злочинце. Овај детаљ евоцира судбину Богићевићке из ранијих Стојшинових дела за одрасле, па и пекара Саве Мандровића из његове касне поезије. С друге стране, чињеница да је обућар имао кућицу која је свуда ишла за њим као пас, саосећала и разговарала с њим, доводи ову причу у контекст магичног реализма присутног у Стојшиновој прози за децу.

Последње Стојшинове приче у периодици, које су се појавиле после паузе од неколико година, у периоду 1992–1994, такође се, као и прича „Ципеле на копчу”, приближавају концепту аутофикције. Прва од њих, кратка прича „Бели пешак”, објављена у *Књижевној речи* (1992а), има за тему шах, Стојшинов најважнији целоживотни хоби, који дотада није књижевно обрађивао. Већ прва реченица је

---

(Душанић 2012: 797). Иако су чињенице у аутофиктивном тексту емпиријски проверљиве, нарација, композиција и стил указују на романескне поступке. Дуња Душанић у тексту „Шта је аутофикција?” излаже историјат проблема везаних за овај појам и критички разматра ставове више аутора о разликама између аутофикције, аутобиографије и романа у првом лицу.

информативног карактера, па би могла бити и почетак неког од Стојшинових новинских текстова: „У некадашњој кафани 'Код турске главе', одмах после рата, била је смештена ЈНОФ-а (Југословенски Народно Ослободилачки Фронт)” (1992а: 9). Документарности доприноси још једно име са стварним референтом: Бора Костић, шаховски велемајстор и светски путник, који је приповедача и његове другове подучавао шаху у гимназијским данима. Он приповедача подстиче да пише књиге, па и да записује приче из егзотичних земаља које им сâм прича. Тадашњи гимназијалац то није учинио јер је радије писао песме, али, додаје, „неки Душко је ишао свуда околу, причао анегдоте о чика Бори и мислим да је он нешто записивао” (1992а: 9). Већ површним истраживањем може се закључити да је „неки Душко” – Вршчанин Душан Бућан, новинар и шаховски публициста, аутор књиге *Амбасадор шаха* (1987), за коју је Стојшин, његов пријатељ из младости, написао предговор.<sup>378</sup>

Уз ове фактографске податке, експлицитне и имплицитне, прича „Бели пешак” садржи и познате елементе Стојшинове прозе: регионалну лексику (астал, американски), специфичне детаље (набрајање делова одеће од које се састојала „американска помоћ”, Костићеве огромне гаће за купање), поређења (шаховске фигуре су биле „велике као деца од две године”, а опчињеном гимназијалцу индијски махараџа из Костићевих успомена изгледа „велики као кућа”) и препознатљиво претеривање (његов другар Ђука је „данас портир у једној болници и кад нема лекара у близини, Ђука обуче бео мантил, па он прегледа болеснике”). Овом последњем треба додати и Костићеву опаску упућену приповедачу: „А ти волиш да измишљаш још више него он”, чиме Стојшин још једном аутоиронијски коментарише властито стваралаштво. У причи је препознатљив и носталгични глас одраслог *ја*, који, приповедајући о изгубљеној фигури белог пешака, каже: „...после ми је целог живота, где год сам играо шах, фалио један пешак”.

Аутофикцијом се може сматрати и дужа прича „Црвени бицикл”, објављена у панчевачким *Свескама* (1992б). У њој је задовољен један од темељних критеријума аутофикционалности – истоветност јунака, писца и приповедача<sup>379</sup>. Истина, и аутодијегетички приповедачи *Шампиона* и *Свенгалијевих панталона* носе име Влада, али то нису исти ликови, што се може закључити из осталих информација у

---

<sup>378</sup> Душан Бућан је и аутор некролошког текста о Владимиру Стојшину у новосадском *Дневнику* (1994).

<sup>379</sup> О критеријумима в.: Душанић 2012: 805.

текстовима.<sup>380</sup> Влада из приче „Црвени бицикл” је пак неки трећи Влада: има оца Нику, мајку Евку, старијег брата Ивана, станују у Капетана Арачића 15 у Панчеву, игра шах у ЛНОФ-у. Стрица Богољуба Стојшина из Иланце зову Бога Хитлер и објашњава се порекло овог надимка, који иначе носи комшија из *Биоскопа*.<sup>381</sup> Помиње се и Кузман, годину дана старији дечак који је отишао на фронт, што је, по сведочењу самог Стојшина, аутентичан податак<sup>382</sup>, низ проверљивих имена, попут генерала Толбухина, као и панчевачких локалитета. Варијанта сестара Козић из *Биоскопа* овде су сестре Соња и Дивна, девојке из комшилука које су биле извор Владиних младалачких еротских открића. Влада је заљубљен у Дивну, у чијем опису се сабирају многе фаталне јунакиње из целе Стојшинове прозе:

Дивна је била најлепше створење које сам икада видео. Била је лепша и од моје маме. Имала је нека *коцкаста уста* и очи као тамне кутијице, у које нисам смео да гледам, а кад сам гледао у њих и она у мене, страшно ме је било срамота (1992б: 19, подвукла М. К.).

Појављује се у овој причи и госпојица Лађарски, сулуда рођака Стојшинових, које се стиде, а у овој минијатури се може препознати прототип Стојшинових декадентних јунакиња из прозе за одрасле:

Ставила је шешир са периком, натакла наочари за сунце са тамним прозорима, набацила пола ведрета црвене фарбе на образе, везала зубе да јој не испадају, а опет – била је лепа (1992б: 17).

Везу са Стојшиновом ранијом прозом представља и реченица: „Тих дана стрељали су неку женску коју су звали Бела Лађа” (1992б: 24). После овог догађаја из Панчева беже и сестре Дивна и Соња, очито свесне своје проблематичне прошлости, попут госпојице Лупаско из *Шампиона*. Време у причи је сам крај рата, тачније време мобилизације за Сремски фронт, и та чињеница је основа главног догађаја приче. Наиме, Владин стриц Богољуб, Бога Хитлер, моли свог брата да у кућу прими његовог јединца Милорада, како би га сачувао од мобилизације. Отац нерадо пристаје, будући

---

<sup>380</sup> О разлици између приповедача биће речи у посебном поглављу.

<sup>381</sup> „Стрица су у Иланци за време рата прозвали Бога Хитлер зато што је стално бистрио политику и објашњавао шта ће Хитлер на пролеће, шта ће најесен. Набави Недићево ’Ново време’ и чита новине осам дана, а онда се целом свету попне на главу. Главно му је било то како је Хитлер, кад је први пут ушао у ауто, одма’ умео да вози, као да је шофер” (1992б: 13).

<sup>382</sup> Стојшин у већ поменутом интервјуу за *Политику*, у ком говори о стварним личностима које су биле предлог за ликове из *Шампиона* каже: „Стваран је и догађај са Кузманом. Он је био само годину или две старији од нас и када је дошао крај рата, заиста је кренуо, у једном камиону, на фронт. Погинуо је као једанаестогодишњи дечак. За нас је то било толико невероватно да, ево, и данас, Кузман расте заједно са нама. И ја данас кад посматрам Кузманову слику, видим га као свог вршњака” (Ђукић 1988: 21). Ово Стојшиново сведочење односи се и на Кузмана из *Биоскопа*, брата Соње Сикирице, и на Кузмана из *Шампиона*, брата госпојице Лупаско – обојица гину на крају рата.



да је његов властити син Иван на фронту. Милорад је младом Влади водич у свет одраслих, учи га да вози бицикл (изгледа му као „бог бицикла”) и води га код фаталних сестара из суседства.

У горком финалу приче отац, у заносу због ослобођења, самоиницијативно предаје војсци црвени бицикл, али и отказује гостопримство Милораду, који потом, мобилисан, гине на фронту. Последња реченица приче је стрицева клетва. Сличан круг јунака налази се и у Стојшиновој причи „Како сам научио руски”, објављеној постхумно (1995). Време приче мало претходи оном из „Црвеног бицикла” – одлазак Немаца и долазак Руса у ослобођено Панчево. Предмет жудње дечака овде је – госпојица Бела Лађа, панчевачка лепотица која је цепала карте у биоскопу „Трубач” и купала се у дворишту у порцуланском лавору. Централни трагични догађај, погибија младог руског војника, приказан је експлицитније него у романима за децу. У причи је присутан и металептички коментар одраслог приповедачког гласа: „Од тада у мени је заувек остала нека руска туга и ваљда вам данас и причам ово због ње” (1995: 245).

Други начин мешања факата и фикције остварен је у причи „Чета српских кинооператера” (1994а), последњој коју је Стојшин објавио за живота.<sup>383</sup> Приповедање је хетеродијегетичко до пред сам крај, када се открива „ми” слушалаца догађаја, а потом и „ја” које припада сину Нике Петрићева, јунака приповести. Прича, којој не мањка препознатљивих Стојшинових магичнореалистичних интервенција, обрађује историјске и псеудоисторијске догађаје. Њени јунаци су српски добровољци који су након Првог светског рата, 1919, у Сибиру ратовали на страни белогардејаца и тамо, у Чељабинску, први пут видели биоскоп („синема”). Опчињени тим чудом, желе да постану кинооператери кад се врате кући. Остављени на цедилу од стране Руса, они остају сами и бране Чељабинск, при чему од њих 1862 преживе свега деветорица. Прича обилује историјским подацима, а на њеном крају налази се документ – фотографија испод које пише: „Ника Петрићев и Живић Прцуљов у Одеси, 1919 (Фото Мардок)”. Ипак, у првом плану су догађања у свести војника и њихове приватне мале историје. Крвопролиће кроз излог своје радње посматра посластичар Сергеј Сергејевич Рубашкин, болшевици сажаљиво али узалудно моле Панчевце да престану да гину узалуд<sup>384</sup>, а у Чељабинску радњу има и стаклорезац Цибуљник, познато име из

---

<sup>383</sup> Прича је објављена у броју 21 панчевачких *Свезака*. Већ у броју 22 су некролози Стојшину.

<sup>384</sup> „Болшевици су плакали док су пуцали у младиће, који, три хиљаде километара од свог Панчева, нису хтели да одступе, него су падали један за другим. И брашњави посластичар Рубашкин је плакао. И његов излог” (Стојшин 1994: 20).

Стојшинове прозе. Бесмисао ратовања, истицана кроз много детаља приче, поентиран је на крају коментаром који се не може схватити другачије до као металептичка упадица аутора, која реферише и на време писања приче – време рата у бившој Југославији:

Три хиљаде километара од куће, Славко Патрногић, голобради сељак из Црепаје, Слободан Белодедић, болничар из Беле Цркве, Бора Јелић, пијандура из Беле Цркве гинули су за руског цара који је убијен још пре две и по године. У сваком рату изгине по једна трећина свих Срба. Још неколико ратова и неће их више бити. Можда ће тек тада неки европски историчар или светски психолог моћи да објасни зашто је гинуо тај народ, бранећи нешто што не постоји (1994: 22).

### III.2.2. Новинарски текстови

Стојшин је део свог радног века провео као новинар, било као стално запослен у *Панчевцу* и *Нину*, било, касније, као спољни сарадник. Писао је углавном о темама из културе и уметности, пратио позориште, фестивале, књижевне награде, сајмове књига, интервјуисао књижевне, позоришне и ликовне ствараоце, писао књижевну и позоришну критику. Бавио се и друштвеним проблемима – писао је о школству и издаваштву, о цензури у уметности, о различитим друштвеним неправдама. У великом делу тих професионалних задатака присутан је његов ауторски печат, те је и у овим текстовима могу препознати опсесивни мотиве из његове поезије и прозе.

Стојшинови прикази књига других аутора често садрже приповедне делове, или примедбе које би могле стајати у његовој прози. Текст „Дневник једног читања” (1960њ), посвећен Бранку Миљковићу, скоро једнако колико и утиске о прочитаном износи и детаље самог чина читања, обележене, између осталог, стојшиновским предметима: кестењем, лулом, лигештулом, зидовима. У приказу песничке збирке *Маске* Радомира Рајковића он пише: „Шта би нас осуђивало на све оне авантуре које виђамо по кинематографима? А једнога дана ми смо платно на ком се одиграва нека сумњива историја” (1963к). Уз другу збирку стоји: „Стихови Свете Мандића буде један мали сетни стари штимунг који постоји у човеку када хода градовима којима је некада ишао а који су разрушени, у тим градовима су неке друге особе, други распореди” (1966т). У приказима и интервјуима се новинарски интерес за теме које га занимају може сагледавати и као приповедачки. Тако у разговору са Бранком Ћопићем (1966н) Стојшин Ћопићу, између осталог, поставља питања о уделу аутобиографског у

фикцији, као и о начину да се о рату пише без сувише патетике, што су проблеми с којима се и сам суочавао, нарочито касније, у писању ратних романа за децу.

У текстовима који би се могли назвати кратким новинским есејима Стојшин износи различита размишљања, кроз која провлачи мотиве своје поезије и прозе – о односу стварности и њене књижевне обраде (уз помињање цокеја, старих фрајли и паса, 1961б), о усамљености људи у градовима (уз стојшиновски мизансцен заједничке зграде, помиње се и свећњак са 11 миликерки (1964г), као у његовој причи „Дванаест миликерки”, 1964љ), о неправди због укидања рибарске задруге (ликови рибара налик су Стојшиновим сувишним људима, а у репортажи се, сасвим нетипично за новински текст, помиње детаљ праска лампе у бифеу, 1964е), о снобизму при куповини старог намештаја (старе фотеле, расушене комодe и зарђале лампе, очупане столице, лигештул, као из његове поезије и прозе, 1966а; 1967ј), о лошем друштвеном положају уметника у провинцији (портрет глумца који напушта позориште стојшиновска је фигура, 1966в), о провинцијским позориштима (1966љ), о људима који летују у Улцињу (упечатљива фигура је фотограф, црнац, који је у Улцињ дошао давно, као морнар, 1967л). Прилог за друштвену хронику о илегалним абортусима у Београду уобличен је као романсирана сторија о студентском брачном пару и дволичној лекарки (1964ћ). Текст „Ђачке капе заменили су шлемови” (1964п) обилује чињеницама о некадашњим ђацима Прве београдске гимназије, међу којима је био и Гаврило Принцип, али сумирање судбина јунака на крају евоцира Стојшинове епизоде из каснијих романа за децу. Репортажа „Европа у Ковиљу” (1966д) комбинује критику културне политике великог града и дирљив групни портрет сељана који показују ненадану отвореност за уметност.

Многе Стојшинове репортаже говоре о људима необичних судбина, сличним јунацима његове прозе. Да није новинарских увода и навођења чињеница, читалац би могао помислити да је реч о фикцији. Има у овим текстовима описа, приповедних детаља, дијалога. Таква је репортажа у *Панчевцу* о бившем морнару Зерону Смилги<sup>385</sup>, седамдесетогодишњаку који је усамљенички живео у вршачким брдима и надао се поравнању рачуна са Енглезима, који су му још 1914. украли неки патент (Стојшин 1963л). „Младић с праћком” је репортажа о Матеји Дамјанову, старцу са салаша, „са дугим рукама које стално држи опуштене поред тела, због чега изгледа да му руке још

---

<sup>385</sup> Стојшин у тексту каже да је Зерон Рус, али судећи по имену, а и податку да се у своје авантуре отиснуо из Риге, извесније је да је реч о Летонцу.

увек расту” (1963ф).<sup>386</sup> Документарна повест у наставцима, о човеку који је три године слеп лутао ратиштем, садржи и елементе психонарације (1963ч). О Антонији Галеб, Стојшиновој саговорници на Брачу, мештани причају да је вештица (1969е). У репортажи „Нешто друго” (1963љ) имена се ни не помињу, те дијалог између новинара и лађара којем је досадило властито занимање у потпуности личи на приповетку, па чак и на драмски текст. Готово од скоро самих дијалога је и репортажа „Очистити подрум” (1965т). При побрајању предмета у неуредној соби заборављеног вршачког писца Стевана Бенина новинар/приповедач истиче сасушену ногу неке птице – детаљ који као да је из Стојшинове прозе, у којој се у неуредним собама лајтмотивски јавља сасушено крило слепог миша или кожа паука; значајан део репортаже фокусира се и на слике на зиду, одакле и наслов: „Чудан сусрет на зиду” (1963м). За саговорника Стојшин бира бившег глумца (1963њ), а у тексту о трошењу новца не пропушта да помене дактилографкињу која није више лепа и жовијалног професора у закрпљеним рукавицама (1963р). Забачено село Крушчица, кога нема ни на једној карти, у репортажи се претвара у сасвим стојшиновски топос (1963ћ). У тексту „Сасвим случајно у једном градићу”, који описује сусрет новинара и проститутки, новинар, док испуњава професионални задатак указивањем на друштвени проблем и износи детаље суђења, не пропушта да унесе и лични приповедачки печат: стара сводница стоји испред биоскопа или дотиче прстима излог, малолетна проститутка воли филмове, светиљка жмирка испред кафане код „Три сељака”, или код „баба Јуле Лајкине” (1963ц). Да се репортажа о шабачком вашару чита на *фону* приповедачког показују речи: „[...]ако у нама постоји нека носталгична а потиснута љубав за старе градове поново осећамо ту атмосферу” (1968и). Госпођа Мубера, Сарајка, која себе сматра аустроугарским ђаком и одбија да учествује у животу модерног града, и чије слике су стајале у излогу локалног фотографа, слична је Терези и другим јунакињама Стојшинове прозе. Сам писац-репортер овај град уписује у личну литерарну топографију: „Влага неке старе куће потхрањује наше емоције. То је зид на који смо се наслањали у ко зна ком граду и сада смо управо тај зид нашли у Сарајеву” (1969д).

Текст „Вест у новинама” из *Панчевца* (1964б), недефинисаног жанра, могао је бити тематизован и у одељку о прози из периодике, јер се уз њега на истој страни налазе литерарни прилози других аутора.<sup>387</sup> Будући да хетеродијегетички приповедач

---

<sup>386</sup> Дуге руке су одлика многих ликова из Стојшинове прозе, и мушких и женских.

<sup>387</sup> То су песма Хусеина Тахмишчића и прича Војислава Лубарде, изнад које стоји наднаслов „Савремена прича”.

прича о новинару провинцијског листа који треба да изврши задатак, прича је и аутореференцијална. Осим новинара, јунакиња приче је и фризерка која је извршила самоубиство, вероватно зато што је живела промашеним животом. У причи се три пута помиње да је по зидовима у суседству неки гимназијалац писао њено име, што асоцира на гимназијалца Лађарског из Стојшинове прозе. И кафеџија у причи зове се Недељко, као све кафеџије код Стојшина. Текст „Фотографске радње” (1965о), објављен у *Панчевцу* као репортажа, право је сабирно сочиво Стојшинове прозе: ту су фотографски атељеи запамћени из детињства, крпе и завесе, влажни зидови, степениште, држање за лакат, плетени столови и столице, мачка, биоскоп... Дефилију кроз овај текст гимназијалац Лађарски, студенткиња Данијела, пропали студент медицине Жарко Продановић. Чињеница да овај текст у готово неизмењеном облику<sup>388</sup> чини интегрални део романа *Шлагворт* (1965: 173–176), који је објављен исте године, најбоље сведочи о флуидности граница између Стојшинових приповедних и публицистичких текстова.

Приповетка је и репортажа „Мала пироманија друга Јеврема” (1964д), а новинар који је пише заправо је свезнајући приповедач, који има увид у психу ликова и привилегију коментарисања. Јунак приче, архивиста похабаних рукава, љубитељ биоскопа и обожавалац глумице Стасје Напјерковске, као и ликови Стојшинове прозе, притиснут егзистенцијалним недаћама покушава да запали архив. Аутореференцијалности има у репортажи „Драгутин и Драгослава” (1967и), у којој новинар, у првом лицу, разматра шта да ради са стварносном грађом, и о томе расправља са пријатељем. Увод у репортажу „Суморна историја једног сликарства” (1968з) доноси размишљање новинара о томе да се грађа из стварности понекад чини невероватнијом од фикције.<sup>389</sup> Праве приповетке су и: репортажа „Крпица земље на југу” (1964ж), о крадљивцу ружа закрпљених лактова; „Архимед из Суботице” (1964з), бекетовски бизарна прича о пензионеру и пуњеном мачку; репортажа о берберину Аркадију Прокићу, који је постао председник кућног савета (1964л); о Шандору, послужитељу у сомборској гимназији (1964м); о дечаку са мишем који у возу за Панчево продаје папириће са исписаном судбином (1965п). Репортажа о летовању болничара из Земуна на Јадрану има поднаслов „Прича коју је написао један портир на

---

<sup>388</sup> Једине интервенције односе се на врсту слога у роману и на додатак да је гимназијалац Лађарски „суманут” (1965: 174).

<sup>389</sup> „Сем тога, човек мора да води рачуна о стилу, постоје приче које човек мора да исприча најједноставнијим речником јер свака китњаста реч делује кичерски, постоје и приче које су по себи невероватне и особа која жели да их исприча не усуђује се ништа да дода, јер страхује да због додате речи, због неког привеска, нико неће поверовати у причу, а прича и даље звучи невероватно, иако је гола истина и није никаква ’прича с брадом’” (Стојшин 1968з).

Ријечи” (1964њ). „Баладе о комшилуку” (1964о), које у четири минијатуре портретишу Вршчанина Радомира, самозваног сликара одрпаних лактова, а у ствари плакатера у позоришту који је некад у Загребу „подупирао већ срушено степениште неког позоришта”, као да су део протеејске приповести о Лађарскимa. Брачни пар Танасије Таца Прокић, књијар, и његова незадовољна жена Софија могли би бити јунаци Стојшинове прозе (1964х). Нинова рубрика „Приче између редова” доноси чеховљевску причу о хотелском портиру на ког увек неко виче (1964ч), причу о студенту који се стиди свог похабаног капута (1964ш), о последњим данима остарелог глумца (1964ц). Актери репортаже „Рат фотографским апаратима” (1965б) су завађени станари једне новосадске зграде, а њихова имена, чича Дамјан и Васа Гурјанов, необично личе на имена из Стојшинове прозе.

Репортаже често имају преокрет на крају, што их чини још ближим приповеткама (крадљивац ружа носи цвеће на женин гроб, школски послужитељ проналази на таблоу своју слику, књијар аутсајдер за новац добијен на лутрији купује коња). Текст „Кондуктер” (1965г) у Ниновој рубрици „Личне карте наших људи” прича је у првом лицу чији је приповедач Павле Павловић, кондуктер у трамвају, који је раније цепао карте у биоскопу. „Три балканска музиканта” (1965ј) у целини су у облику апострофе, обраћања новинара госпођи (па и, иронично, „госпожи”) која је са свог балкона полила водом уличне свираче. Репортажа „Ведре речи” (1965е) говори о оцу и ћерки који живе у кући са много станара, а отац силно жели да му ћерка постане глумица, будући да је и сам то некад желео. Новинар, као свезнајући сведок, реконструира тренутке девојчиног спремања аудиције, унесећи у ову атмосферу и „ружичасти ваздух”, често помињан у његовим причама. Борба путујућих кечера у репортажи „Ринг у малом граду” (1967з) евоцира бокс меч Ћире Шампиона. Познаваоцу Стојшиновог књијевног опуса са ове временске дистанце готово невероватно звучи чињеница да је он као новинар проналазио стварну грађу која толико личи на његову прозу, али ова тврдња може да се посматра и обрнуто – сасвим је прихватљива претпоставка да су стварни догађаји утицали на прозу. Ако се погледају датуми објављивања репортажа и прозних текстова, види се да они често кореспондирају. Стојшиново „романсирање” репортажа чини их ближим приповеткама него новинским текстовима *sensu stricto*, и многе од њих би могле да уђу у неку будућу књигу његове сабране или изабране прозе.

Новинар Владимир Стојшин, не кријући огорчење и тугу, пише о догађајима и појавама који га дубоко потресају: о бахатости панчевачких ђака, о ученику који је

убио професора, о бесправном рушењу куће старог инвалида, о проневери бифеције који купује породици стан, о кажњавању гладних основаца, о ратном инвалиду из унутрашњости коме дају погрешне обрасце за лечење, о неправедном третману старих бораца, о самоубиству југословенске студенткиње у Паризу, о трагичном и бизарном путовању медицинске сестре са мртвим дететом (поднаслов текста гласи: „Догађај за који би било боље да је само измишљотина”, 1964и). Текст „Један упорни бумеранг” (1966ј) права је кафкијанска прича о човеку који је изгубио посао без доказане кривице, а репортажа „Цена једног ентузијазма” (1966л) изазива тугу и гнев због победе бирократије над пионирским радом истинског ентузијасте, који има сличности са сувишним људима из Стојшинове прозе. Такав је и болничар коме суд одузима собицу од седам квадратних метара (1967г)

Током 1966, 1967. и 1969. Стојшин је у *Нину* објављивао путописе у наставцима. То су репортаже из Чехословачке, Мађарске, Пољске, Аустрије и Западне Немачке.<sup>390</sup> Писац ових вредних литерарних прилога, уз информације о посећеним земљама, фокусира се на детаље какве сусрећемо у његовој прози и поезији, или бисмо их у њима могли замислити: позоришта, биоскопи, зидови старих градова, аутомобил крнтија, старац у прогорелом капуту с метлом, улични фењери, виолинисти, старчић у плетеној столици, стари цимбалиста који више не може да свира али седи са ћерком у кафани и са сетом слуша новог цимбалисту, лустери, ружни жути трамваји, посетиоци кафана у офуцаним оделима и уштирканим кошуљама, бронзани коњаник, спекулације о томе да су достојанствени конобари у ствари осиротели барони, метални коњић, погибија старе рентијерке, дама која сваког дана долази у отмени локал да би се напила за столом на ком су руже, плавокоса девојчица која шије мачку од плавог плиша, група деце без родитеља на излету, минхенски хармоникаш који измишља своју биографију.<sup>391</sup>

Још једну групу текстова у наставцима налик путопису Стојшин је објавио у *Нину* крајем 1991. и почетком 1992. Реч је о репортажама са ратишта у Хрватској, обједињених наднасловом „Писац на фронту”.<sup>392</sup> Испод наслова сваког од шест

---

<sup>390</sup> То су текстови: 1966е, 1966ж, 1966о, 1966р, 1967а, 1967б, 1969д, 1967е, 1969з, 1969и, 1969ј, 1969к. Настали су након студијског путовања са Академијом уметности, у време кад је Стојшин студирао драматургију, о чему сведочи Милош Николић: „Као студенти, јануара 1966. ишли смо на студијско путовање, са Академијом, у Праг, Карлове Вари и Беч [...] И све што смо тамо доживљавали, било је још лепше описано у његовим репортажама које је по повратку објавио у НИН-у, са детаљима које ми други нисмо ни запажали, јер је он умео да све дигне за још један ступањ више” (Николић 1994: 158).

<sup>391</sup> „Данас сваки паметан човек измисли своју биографију”, писаће касније Стојшин у аутобиографској белешци у *Антологији леве стране* (Роровић 1985: 261).

<sup>392</sup> Информацију да постоје ови текстови пронашла сам у некролошком тексту Душана Бућана („У ратом захваћени Вуковар ишао је да потражи сина Ивицу и да срочи серију сјајних репортажа

текстова стоји поднаслов: „Белешке за савремени роман”.<sup>393</sup> Објашњавајући мотивацију за ове текстове, и за одлазак на фронт, Стојшин себе идентификује као децјег писца, и ту синтагму често надаље понавља:

Откако је почело да се пуца, видео сам да деца тамо страшно страдају и да би децји писац морао да их брани. Макар преко новина. Да бих писао о деци у рату, морам да пипнем рат (1991а: 14).

Уз извршење свог основног задатка, писања о деци у рату, Стојшин се још више дотиче разних других тема: лажног извештавања ратних репортера („лакописаца”), дволичности уредника у београдским редакцијама, равнодушног фотографисања унакажених тела, крађе на фронту, привидних примирја и немогућности да се рат заврши „уз једну вечеру, негде у свету” (1991б: 22). Истовремено, читалац добија слику борби, разарања и страдања из прве руке.

Као и Стојшинови романи са ратном тематиком, ови извештаји су у потпуности лишени патетике, прожети су иронијом<sup>394</sup> и необичним сликовитим детаљима<sup>395</sup>, што доживљај рата не умањује већ га, напротив, повећава кроз утисак очуђења. Од нагомилавања потресних детаља аутор се брани паралипсом: „Када бих вам одједаред испричао све сусрете са децом, у једном часу не бисте више могли да читате ово штиво” (1991а: 14). Текстови су и сведочанство Стојшинове личне драме: у то време му је старији син био на вуковарском ратишту, а млађи у војсци у Сарајеву. Али писац на фронту је и даље писац – и у грађи за извршење овог немилог задатка он проналази своје опсесивне теме: „Вуковар је град на реци. Као моје Панчево. Куће влажне. Ја сам одрастао у кући која је влажила, до плафона” (1991б: 20). Налази начина да у репортажу удене причу о свом пријатељу Ђуки, болничком портиру који прегледа пацијенте кад види да нема лекара, што ће наредне године поновити у причи „Бели пешак” (1992б). Помиње свог стрица Богољуба Богу, који је читао новине од корица до

---

ПИСАЦ НА ФРОНТУ”, Бућан 1994: 9). Будући да ове репортаже у наставцима нису евидентирани ни у библиотечкој бази COBISS, ни у Серији Ц *Библиографије Југославије* коју је издавао Југословенски библиографско-информацијски институт, до њих сам дошла физичким претраживањем неколико годишта *Нина*.

<sup>393</sup> Наслови текстова су: „Два човека на крову” (1991а), „Рат ће добити војни бегунци” (1991б), „Бабарога из кукуруза” (1991в), „Рат комшија” (1991г), „Бајка о авионима” (1991д) и „Шта о себи мисли корњача” (1992).

<sup>394</sup> Овако портретише америчког фото-репортера, „нашег човека”: „Врло је практичан момак и има смисла за бизнис. У некој паузи рекао ми је да добија 500 долара за дан на фронту. Његова фирма све то што он снима, прода Јапану и целом свету. Тако ми ратујемо, а ето чак и сликамо за неке далеке гледаоце које наш рат узбуђује” (1991б: 21).

<sup>395</sup> „Од мини-маркета остали су зидови и три непродата апарата за трајну ондулацију” (1991а: 14); „Вуковар, испод мене, изгледа као прекувана риба. Са ње све спадне” (1991а: 15).



корица, као у причи „Црвени бицикл” (1994), евоцира властите доживљаје из војске, где је у чети био и са неким фалсификатором Цибуљником, Русом (1992). Неке теме као да проналазе њега: војска је на фронту ухапсила шверцера са четири шиваће машине (1991б: 20). Помињање авиона повод је за враћање дечјем доживљају, који је сличан представи антропоморфизованих авиона из *Биоскопа у кутији шибица*:

Јако сам волео авионе кад сам био дете, па ме и сад узбуђују кад им приђем. Велики су, трбушасте, а лете. Не могу да верујем да те грдосије лете. Кад лете ниско, волео бих да лете још ниже, тако да видим пилота (1991д: 22).

Саосећање са децом из Илока која су расута по школама широм Југославије повод је за аутобиографски и аутопоетички запис:

После другог светског хаоса, кад сам имао 11 година, променио сам школу, шест месеци сам сваког дана плакао, отац ме је узимао за руку и водио у шетњу, само да се привикнем на нови град. Зато сам и хтео да одем у Вуковар, да тамо видим то са децом. *Ја сам тако постао писац – пишем о заустављеним сликама које сам видео у Панчеву, кад сам из њега одлазио као једанаестогодишњак* (1991г: 23, подвукла М. К.).

Малобројни Стојшинови текстови о књижевности за децу од посебног су интереса за ову дисертацију. Три су из времена његовог редовног ангажмана у *Нину* и тичу се исте теме – такозване шунд литературе и савременог издаваштва за децу. Текст „Грофица Марго и шупља игла” (1968) осврће се на тадашњу осуду шунда у јавности. Тачније – на осуду стрипова и кримића у биоскопима од стране наставника и неких критичара. Стојшин свој став јасно исказује на почетку текста: он не брани шунд, али сматра да је улога која му се приписује претерана. Пре свега, поставља се питање оправданости и учинковитости сузбијања читања стрипова, које би било спроведено са становишта одраслих. Теза да читање стрипова и гледање филмова са насиљем производи делинквенцију у најмању руку је претерана. Стрипове више читају деца која иду у школе и завршавају их него проблематична младеж која је школу напустила. Највећи број читалаца стрипова и гледалаца криминалних филмова не постају криминалци, те је сасвим погрешна логика по којој треба забранити стрипове и филмове у име сузбијања насиља у стварном животу. Делинквент се не постаје због стрипова и филмова, а њихова забрана може само да нашкоди развоју дечје маште. „Увек сам мислио (ваљда сасвим скромно) да машту треба ослобађати, а никада нисам веровао (чини ми се и не тако погрешно) да је треба укалупљивати у оно што недовољно прописује неки педагог који више нема оне своје дечачке авантуре маште и авантуре у машти”, пише Стојшин (1968: 9). С друге стране, ако се стриповима може

приговорити да нису нарочито квалитетна литература, не могу се велике похвале упутити ни стању у књижевности за децу у уобичајеном смислу речи. Проблеми у сфери издаваштва погађају и ову област, али они се не решавају тако што се кривац тражи у издањима са киоска. Грофица Марго и Џек Трбосек<sup>396</sup> не представљају стварну опасност. „Не треба се борити против Александра Диме и стрипова, треба се борити за боље опремљену и приступачнију деčју литературу” (1968: 9).

Други текст из овог периода, „Пепељуга нема поверења” (1968ђ), бави се истом темом, наглашавајући неповољан положај издавача за децу. Текст „Излог са играчкама” (1969њ) писан је поводом одржавања саветовања Змајевих деçјих игара 1969, са темом „Литература за децу – шта је то?”<sup>397</sup> Стојшинов текст говори о кризи издаваштва за децу („Младо поколење”, тада највећи издавач за децу у Србији, било је пред крахом), која се, као што је истицано и у претходним текстовима, у јавности маскира указивањем на опасности од шунда. Стојшин пак скреће пажњу на то да школска лектира за децу није довољно атрактивна, па самим тим није ни довољно ефикасна и обрће приговор о шунду против његових заговорника: „Рекло би се: такође је својеврстан шунд подметати деци литературу која их ни на који начин не провоцира” (1969њ: 13). Будући да лектира коју натурају педагози и психолози деци није привлачна, она неће стећи навик у читања и неће читати кад одрасту. Истина, литература за децу није излог с играчкама, али постоје квалитетна дела за децу која се губе у мноштву лектире коју натурају просветне власти. Стојшин наводи примере добре литературе: „*Плави чуперак* Мирослава Антића, *Босоноги и небо* Бране Црнчевића, као и књиге Миће Данојлића, Александра Поповића, Мирка Петровића, Стевана Раичковића, Мире Стефановић, Душка Радовића” (1969њ: 13). Скоро сви ови примери припадају домену прекограничне књижевности. Њихови аутори махом пишу и за одрасле, а дела за децу су им интегрални део опуса, не тек повлађивање линији мањег стваралачког отпора.

Најважнији за тему којом се овде бавимо јесте Стојшинов каснији текст, „Попају ти си луд” (1978в), који се у *Нину* појавио неколико месеци пре него што је из штампе изашао његов први роман за децу, *Биоскоп у кутији шибница*. У тексту који дели наслов са једном његовом давном песмом (в. 1960р) Стојшин се дотакао неколико кључних питања везаних за статус домаће књижевности за децу у том тренутку. С једне стране,

---

<sup>396</sup> Обоје ових јунака популарне литературе имају своје место у Стојшиновој прози.

<sup>397</sup> Зборник са овог саветовања издат је под насловом *Деçја књижевност – шта је то?* (Јанјушевић 1970) и о њему је било речи у уводном делу ове дисертације.

приметно је одсуство критичких приказа дела за децу: „[...] литература за децу живи далеко од пажње књижевне критике и од пажње јавности, као литерарни грађанин другог реда”, а ако неки писци пишу и за одраслу и за деčју публику, једино њихове књиге за одрасле се „рачунају у књиге” (1978в). Стојшин, додуше, помиње проучаваоце децје књижевности који објављују књиге или текстове у стручној периодици,<sup>398</sup> али констатује да се делима за децу у дневним листовима нико систематски не бави. С друге стране, сама књижевност за децу је уносан посао, што су схватили писци који су „направили индустрију од ове литературе и сваке године ’штанцују’ по три књиге за децу” (1978в). Овој хиперпродукцији ћутање критике иде наруку, јер изостаје критички суд који би указао на разлику између квалитетне књижевности и „штанцовања”. Раздвојеност књижевности за децу од осталих области књижевности је, сматра Стојшин, „наш патент”, будући да се у свету књиге за децу критички приказују као и друге књиге.<sup>399</sup> Нобеловац Радјард Киплинг је светску славу стекао као писац за децу. Код нас се на листама најтраженијих књига никад не помињу књиге за децу, чак и кад су њихови аутори познати писци попут Бранка Ћопића, Милована Данојлића, Мирјане Стефановић, Драгана Лукића или Стевана Раичковића. „Требало је да Душан Радовић напише текстове за децу чије се вредности домашају самих врхова наше литературе уопште, па да га лилипутанска критика примети” (1978в). Од вредних дела које је критика заобишла Стојшин помиње *Густава и Августину* Божидара Тимотијевића, на слици уз текст је и насловна страна књиге *Невидљива птица* Љубивоја Ршумовића, а посебно значајно за проучавање Стојшиновог дела је то што као пример добре књижевности за децу истиче *Приче из Рутобаге* Карла Сандберга. Мада је књигу у преводу објавио Нолит, изостали су њени критички прикази, пише Стојшин, али је још значајније што указује на то да су Сандбергове приче по стилу сличне Маркесу и његовом роману *Сто година самоће*. Неколико месеци након овог текста појавиће се Стојшинов *Биоскоп у кутији шибница*, у коме је у великој мери присутан магични реализам, својствен латиноамеричкој књижевности а пре свега Маркесу, те ове критичке опсервације служе и као најјава једне новине у српској књижевности за децу.

---

<sup>398</sup> „Питањима литературе за децу у Београду су се успешније бавили Јова (!) Марјановић, Милован Данојлић и Чедомир Мирковић, а у Новом Саду Милан Пражић и Владимир Миларић. Међутим, у дневним листовима ама баш нико се не бави систематски” (1978в). Стојшин очито мисли на Воју Марјановића.

<sup>399</sup> Овај Стојшинов пашални суд не стоји у потпуности, јер, иако има земаља у којима је статус децје књиге бољи него што је био у Југославији тада, попут Италије и Велике Британије, то није генерално случај. О овоме в. Shavit 1987: 33–59; Beckett 2009: 11–14; „Unfortunately, this critical indifference to the children’s books of even the most celebrated mainstream authors has been a common phenomenon in many countries”, 75.

Американац Карл Сандберг је, осим тога, и сам прекогранични писац – био је познат и награђиван као песник и новинар, али и као аутор особених ауторских бајки намењених деци.

### III.2.3. Књиге прозе за одрасле

У овом делу биће тематизоване Стојшинове књиге прозе за одрасле: збирка прича *Трафика у тесној улици* (1964) и романи *Шлагворт* (1965), *Стара уста* (1969) и *Куглана* (1975). Анализа ће бити усмерена пре свега на два подручја: 1. трансформацију претходних текстова и њихових компонената (мотива, ликова, фабуле и др.) у нове целине; 2. тематику везану за детињство и за садржај потоњих романа за децу. При одређењу методолошког оквира за прво подручје јавља се недоумица. Како приликом испитивања понављања опсесивних мотива код Стојшина примећује Тијана Тропин,

Док се на први поглед намеће употреба неке од више постојећих теорија интертекстуалности [...] од Јулије Кристеве надаље, или барем теорије цитатности како ју је одредила Дубравка Ораић Толић у истоименој монографији (1990), при ближе испитивању тај приступ убрзо се показује као неадекватан. Понављање мотива, фигура, догађаја и слика из ранијих у познијим делима код овог аутора није праћено имплицитним нити експлицитним дијалогским ставом према интертексту: он од свог читаоца нити захтева нити очекује препознавање већ виђеног (Тропин 2022: 374).

Понављајући мотиви и остале наративне компоненте у Стојшиновом делу могле би се посматрати као *интратекст*, прожимање варијанти текстова унутар опуса *једног* писца. У том смислу, о интратексту се може говорити у контексту *crossover* књижевности, кад аутор преиначује своје дело како би постало приступачно другој узрасној групи читалачке публике (*adult-to-child, child-to-adult*). Сандра Бекет се позива на Женета и његов појам „палимпсеста читања” кад пише о читању одраслих који пореде две верзије текста, један намењен одраслима а други деци.<sup>400</sup> Ако постоје две верзије неког текста и ако је каснија верзија прерада раније за млађу читалачку публику, интертекстуална димензија ће бити доступна само одраслима упознатим са ранијом верзијом (Beckett 2009: 64). Ово важи за прозу Владимира Стојшина, с том

---

<sup>400</sup> Пример о ком је реч су две верзије приче Маргерит Јурсенар (Marguerite Yourcenar) „Comment Wang-Fô fut sauvé” („Како је спасен Ванг Фо”). Међу осталим анализираним примерима су књиге Мишела Турнијеа, мексичке списатељице Кармен Булосе (Carmen Bouillosa) и британске романијерке Ноел Стретфилд (Noel Streatfield), код којих је реч о вишеструко прерађиваним текстовима. Притом, резултат другостепене прераде су били *crossover* текстови, привлачни и деци и одраслима (Beckett 2009: 64–65, 74–81).

разликом што ниједан њен *хипотекст* не чине дела других писаца већ његова властита ранија дела.<sup>401</sup> Осим тога, Стојшин своје текстове није прерађивао само за другу врсту публике – он их је прерађивао, у целини и делимично, од самог почетка своје списатељске каријере, јер се читав његов опус састоји у развијању *варијација*, односно стварања различитих нивоа *хипертекста*.<sup>402</sup> Романи за децу су крајњи исход овог процеса. Занимљива је чињеница да је сам Стојшин, сасвим сигурно без икакве везе са Женетом,<sup>403</sup> своје писање дефинисао као *криве варијације*. На ово Стојшиново самоодређење указује Тијана Тропин у тексту који је тако и насловљен – „Криве варијације. Еволуције сталних мотива у романима Владимира Стојшина (2022). Синтагма је из Стојшиновог писма тадашњој супрузи Марици Стојшин:

Али, читаво sazревање мог писања – кад погледам уназад – текло је у том смеру. Ево како то изгледа: не могу да поднесем оне делове у својим текстовима који имају стварне обресе, који описују догађај, који имају своје мале историје, Могу још само да пишем са правим интересовањем своје криве варијације, па се плашим да је читав посао на новој књизи организован у том смеру јер ми је питање стила преваходно (Стојшин М. 2008: 159).

Женетов концепт „књижевности другог степена” односи се како на текстове који говоре о другим текстовима, тако и на оне који о другим текстовима не говоре експлицитно али не би могли постојати без њих. У овом другом случају реч је о *трансформацији*.<sup>404</sup> *Хипертекст* је било какав текст који је изведен из претходног

---

<sup>401</sup> Наравно, код Стојшина постоје интертекстуалне везе са другим делима, које никако нису ирелевантне и које би саме завределе посебно истраживање. Овде желим да нагласим другу врсту интертекста, или *интратекста*, која је у композиционом и тематском смислу доминантна.

<sup>402</sup> Женетови термини везани за „књижевност другог степена” (*la littérature au second degré*) – хипотекст, хипертекст, варијација и др. – биће у овом истраживању коришћени упоредо са терминима других теорија интертекста и нараторских теорија. Иако су различите теорије често у полемичком контрасту са другим теоријама, њихове поставке могу бити упоредо коришћене у анализама конкретних текстова као што је ова, без залажења у детаље разлога њихових концептуалних размимоилажења. Већ употреба појма интертекстуалности, онако како се он користи од Кристеве надаље, разликује се од Женетове употребе овог појма. Женет под интертекстуалношћу, која је код њега само најмање општи тип *транстекстуалности*, подразумева само експлицитно присуство једног текста у другом, дакле *цитатност*, док је најопштији вид транстекстуалности код њега именован као *хипертекстуалност*. О концепцијама и историјату појма интертекстуалности в. Јуван 2013.

<sup>403</sup> Чак и да је имао увида у Женетове текстове, и то на француском, што готово сигурно није случај, они су настали после, или у најбољем случају истовремено са сведочанством о ком је овде реч. Прва књига Женетових *Фигура* изашла је 1966, а Стојшиново писмо у ком говори о варијацијама датирано је 16. октобра 1966 (Стојшин М. 2008: 158–159).

<sup>404</sup> Женетов репрезентативан пример је трансформација *Одисеје* у Џојсовом *Улису*, при чему је то *једноставна* или *директна* трансформација. Комплекснија и мање директна је трансформација *Одисеје* у Вергилијеву *Енеиду*, будући да потоња не понавља причу прве већ *имитира* узорни жанровски модел. Упростијено, реч је о опозицији: рећи исту ствар на други начин / рећи различиту ствар на сличан начин (Genette 1997: 5–6).

текста, било трансформацијом, било имитацијом.<sup>405</sup> Међутим, ако покушамо да сместимо Стојшинов поступак трансформације властитих текстова у неке од Женетових категорија, нећемо наићи на плодно тло.

Пре свега, како у предговору енглеског превода *Палимпсеста* примећује Џералд Принс (Gerald Prince), Женет се у свом обимном делу бави текстовима који су изразито хипертекстуални.<sup>406</sup> Иако су, како ћемо убрзо видети, неки Стојшинови текстови дословце поновљени у другим текстуалним целинама, овај вид трансформације вероватно није оно на шта је Женет мислио под масивном или отвореном хипертекстуалношћу.<sup>407</sup> Осим тога, код дискретних мотивских понављања, присутних у романима за децу, на делу је много неупадљивији интертекстуални поступак. Како примећује Тијана Тропин, „степен преображаја коју ови мотиви доживљавају своди цитатност на ниво реминисценције, цитатног поступка сродног алузији и данас ретко коришћеног у строгом значењу” (Тропин 2022: 374).

Како је већ речено, Стојшинове метаморфозе властитих текстова не захтевају познавање претходних верзија.<sup>408</sup> У његовом случају, појмовни апарат теорија интертекстуалности (у овом случају Женетове теорије хипертекстуалности) употребљив је тек делимично и уз оградe.<sup>409</sup> Стојшинова *аутохипертекстуалност*, или *аутоинтертекстуалност*, видљива је тек ако се сагледа његов опус у целини. Праћење његових трансформација властитих текстова само по себи завређивало би истраживачку пажњу евентуално као основа за састављање критичког издања његових дела, што нам овде није намера. Оно што их чини релевантним за наше истраживање јесте процес прераде дела за одрасле у дела за децу, и то дела за децу са прекограничним потенцијалом. Ако текстове за одрасле који су претрпели трансформацију означимо као

---

<sup>405</sup> „What I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on transformation, or through indirect transformation, which I shall label imitation” (Genette 1997: 7).

<sup>406</sup> „Now though all literary texts are hypertextual, some are more hypertextual than others, more massively and explicitly palimpsestuous. It is that massive and explicit hypertextuality that Genette – who has investigated other aspects of textual transcendence in *Introduction à l'architexte* and in *Seuils* – explores in *Palimpsests* with splendid erudition, rigor and verve” (Prince in: Genette 1997: ix).

<sup>407</sup> „With some exceptions, I will therefore deal here with the sunnier side of hypertextuality: that in which the shift from hypotext to hypertext is both massive (an entire work B deriving from an entire work A) and more or less officially stated” (Genette 1997: 9).

<sup>408</sup> Тијана Тропин указује на концепт „невидљиве тачке приповедног контакта” (an invisible point of narrative contact), који је формулисала Џесика Мејсон (Mason 2019: 76).

<sup>409</sup> Ни појам *интратекстуалности*, као специјалног случаја интертекстуалности, о ком такође пише Џесика Мејсон (Mason 2019: 167–184), није од велике помоћи, будући да су везе између делова Стојшиновог опуса од самог почетка биле видљиве само малобројним читаоцима – већином критичарима. За велику већину читалаца ове везе напосто не постоје, а то нарочито важи за читаоце искључиво дејчјих романа.

*хипотекст* а дела за децу као *хипертекст*, то чинимо са свешћу истраживача прекограничне књижевности или, евентуално, са свешћу познавалаца више аспеката Стојшиновог опуса. Другим речима, познавање хипотекстова није неопходно за квалитетну рецепцију Стојшинових дела за децу *prima facie*. Оно је, међутим, делотворно за испитивање њиховог потенцијала прекограничности, што је примарни циљ ове дисертације. Последишно, ово води покушају редефинисања статуса Стојшинових дела за у оквиру српске књижевности за децу, будући да је он данас амбивалентан – с једне стране, ова дела су високо вреднована у критици књижевности за децу, док су, с друге, савременој читалачкој публици готово непозната.

### III.2.3.1. *Трафика у тесној улици*

*Госпођо, зашто ви мене ноћу сањате?*  
(„Куртоазна посета једног нихилисте”)

Прва Стојшинова прозна књига је *Трафика у тесној улици* (1964), збирка од 13 прича које су готово све већ претходно биле објављене у периодици, у истим или различитим варијантама. Неке од прича су повезане, те би се могло говорити о неколико лабаво повезаних циклуса, или чак о лабаво повезаним деловима романа, тим пре што је неколико година касније Стојшин објавио роман *Шлагворт* (1969), у који је унео целу приповедну збирку.<sup>410</sup>

У већини прича, њих једанаест, приповедач је хомодијегетички, и то углавном аутодијегетички, будући да приповеда о догађајима чији је учесник, док је у две хетеродијегетички.

---

<sup>410</sup> Критика је примећивала повезаност прича: „Овако скупљене, све у једној књизи, приче Владимира Стојшина асоцирају на недовршен, испретуран роман. Или на без реда набацане студије за роман који тек треба да буде написан” (Д.-А, Г. 1964: 13); „Везујући се низом фрагмената и идентичних детаља, Стојшинове приповијетке асоцирају на поглавља неког романа коме недостаје нужна кохезија догађања, али то надокнађује виталношћу изнесених појединости које су увијек цјеловите и заокружене” (Radanović 1964: 8); „[...] већ сама чињеница да све приповетке ове књиге образују један јединствени приповедачки циклус указује на то да је Стојшин своју приповедачку прозу писао са свешћу о целини и с одређеним концепцијама” (Petrov 1964: 3); „То су крокији поглавља у једном скицираном роману, недокончане, уобличене приповедачке целине” (Antonijević 1964: 326); „Наиме, књига *Трафика у тесној улици* има поднаслов ‘приповетке’, и ми је тако и читамо, и она је и заиста један низ прича. Али – ова књига, исто тако, није далеко ни од романа јер се у свим причама појављују тако рећи иста лица, један затворен круг изгубљених, заборављених, самотних људских судбина” (Vuletić 1964: 140); „Стојшинова прозна минијатура напушта план класичне новелистике. У ствари, она се лелуја између новеле и романа [...] Стојшинове новелистичке минијатуре личе на одломке неког могућног, али неоствареног и недонесеног романа. Овај новелист чини утисак једног незрелог или промашеног романа” (Tautović 1964: 446).

У највећем броју прича приповедач је млад човек, глумац, који станује у згради са више станара и има девојку Тању, такође глумицу („Куртоазна посета једног нихилисте”, „Трамвај са струготином”, „Трафикантова гама”, „Степениште”, „Слепи миш је лоша птица”, „Трафика у тесној улици”). Овој групи прича припада и „Пас од жутог плиша”, али са извесним варијацијама: Тања у овој причи није глумица већ гимназијалка, ни приповедач није глумац (барем се то нигде не помиње) већ писац, а станари заједничке зграде имају другачија имена (пензионер Миленковић, официрка Матић). Мање варијације постоје и у другим причама из ове групе: лик са презименом Ристић у причама „Куртоазна посета једног нихилисте” и „Трамвај са струготином” је џепарош, док је у причи „Степениште” сликар, мада се у истој причи помиње и џепарош Ристић. Старац Павкин, фијакериста, чест јунак Стојшинових прича из периодике, овде је поменут само једном, у причи „Куртоазна посета једног нихилисте”, док се у осталима фијакериста зове Сава Бурјанов. Будући да већина прича из ове збирке има своје праверзије у периодици, упоредним читањем открива се да су код готово свих ликова имена непрекидно мењана. У поменутој групи прича из *Трафике* из приче у причу се понављају имена и функције односно занимања<sup>411</sup>: (Сава) Ристић, џепарош или сликар, Тања, глумица и приповедачева девојка, трафикант, инвалид, и његова жена Клара, стара Богићевићка (у причи „Степениште” професорка Богићевић), музичар Мандрино, поштарка (сустанарка која флертује с приповедачем), фијакериста Сава Бурјанов. Извесну везу са овом групом прича има и „Минијатура”, у којој аутодијегетички приповедач, пропали студент и новинар, одседа на летовању у кући старца с магарцем, а на крају га уловљена ружна хоботница подсети на Тању и та асоцијација га мотивише да прекине летовање.

Друга врста повезаности међу причама остварује се преко презимена Лађарски, али је та повезаност изузетно широког захвата. У причи „Грета врати моју лампу” Лађарски је старац који као слуга и љубавник живи са удовицом Гретом. У „Ратној причи”, поред претходне јединој са хетеродијегетичким приповедачем, Лађарски је рањени младић који са својим другом за време рата бежи од потере, уз напомену да је „то онај Лађарски чији је отац умро пред вратима једне сиромашне мађарске глумице” (43).<sup>412</sup> Лађарски из приче „Цитат из једног лексикона”, аутодијегетички приповедач,

---

<sup>411</sup> Карактеризација занимањем је код Стојшина учестала и упоредива са оном Боре Ћосића у романима породичног циклуса.

<sup>412</sup> Цитати из збирке *Трафика у тесној улици* ће у овом поглављу бити навођени само бројем страница, из јединог издања (Стојшин 1964).



сећа се догађаја из последње године рата, кад је био гимназијалац, и издао послератним властима Богићевићку, проститутку у коју је био заљубљен. У причи „Трафикантова гама”, која припада првој групи, оној која обједињује станаре зграде, сазнајемо да се приповедач зове Лађарски. С друге стране, Лађарски у „Ратној причи”, чији делови се на моменте приближавају току свести, помиње Тању, глумицу. Јасно је да је повезаност ових приповедних токова изузетно компликована. Поред тога што су идентитети ликова флуидни, није делотворно ни уобичајено временско-просторно мапирање. Иако је у појединим причама експлицитно или имплицитно назначено време догађања, селидба и варирање појединих ликова, мотива и догађаја из приче у причу релативизују јединство времена на нивоу целине.

О местима догађања такође није једноставно, а некад ни могуће закључити. Она су најексплицитније назначена у последњој причи, „Трафика у тесној улици”, где се помињу београдски топоси (место где су некад били „Дарданели”, односно Народно позориште, Космајска улица, трамвај шестица) и податак из новина да је Мандрино, о ком је у причи реч, из Београда. Ова прича, мада припада групи најбројнијих, са аутодијегетичким приповедачем који станује у заједничкој згради, уводи ликове којих нема у другима – то су приповедачеви пријатељи Жарко Продановић, пропали студент медицине, и мистериозни „Фауст”. Београдски топоси помињу се и у причама „Трамвај са струготином” (београдски хиподром) и „Пред старим биоскопом” (Балканска улица, некадашњи биоскоп „Луксор”). Приповедач се у потоњој присећа догађаја из својих гимназијских дана, последње године рата, и има сусетку Богићевићку, што наводи на закључак да је реч о младом Лађарском. Критика је, не удубљујући се у детаље у причама, разумевала места догађања у Стојшиновој збирци као „безимени градић потонуо у прашину и пространство” (Radanović 1964), град у сваком случају (Влајић 1964), или као паланачку (запарложену, скучену) средину (David 1964), град у провинцији (Antoniјевић 1964), приче су схватане као „панорама војвођанске равнице” (Radanović 1964a: 728). Најтачнијом се пак чини опсервација Милосава Мирковића:

Иако није лишена једне реалистичке интонације и локације, свака од ових новела истовремено као да се догађа на територији тек ослобођеног, поратног Београда и у некој безименој војвођанској паланци, где трају митови трећеразредних глумаца што се, после клишетирано неизвесне и јадне каријере, убијају пред вратима сиромашне мађарске глумице (Mirković 1964: 986–987).

Овакви хибридни или неодређени простори присутни су у свим Стојшиновим делима. Чак и кад је простор означен одређеним и реалистичким топонимом, попут Панчева, његова реалистичност је релативизирана одређеним детаљима. Најупадљивији

међу њима је често помињање трамваја – ако знамо да у Панчеву никад није било трамваја, овај детаљ, који стоји уз имена локалитета подударна онима у стварном свету, релативизује ову подударност.

Везе између прича не успостављају се само преко ликова. Неке приче повезују понављани детаљи, који функционишу попут песничких слика у поезији.<sup>413</sup> Најчешћи су: спуштање руке на коњски хрбат (17, 40, 46); плетене столице и столови (12, 17, 18, 31, 66, 69–70, 95); лампе (18–19, 21); ислужени коњ (17, 24, 26, 60); слепи миш (22, 31, 70); тврдња да положија тела или распоред столица одређује нечије мисли или расположење, као и слична тврдња да нечији поступци, па читава егзистенција, зависе од појединости какве су нечије лице или бачена рукавица (31, 72, 80, 82); искривљене штикле на ципелама (40, 46, 87); искрзани рубови капута, поцепане ципеле и уопште дотрајала одећа (11, 39, 49, 55–56, 63, 88); пушка на зиду (25, 37); киселкасти воњ пазуха и пазуси уопште (31, 34, 41, 92); трафика и трафиканти (42, 43, 44); мачка (44, 45); разводник у биоскопу (44, 46); држање за лакат, дотицање лакта (46, 60, 84, 89); шлагворт (47); гурање кестења у џепове капута (48–49); сасушена кожа паука или слепог миша (54, 80–83); цокеј (34, 39, 57); топао, плавичаст или ружичаст ваздух (29, 38, 63, 92); позоришна клака (60, 68); наслањање на зидове, дотицање зидова (8, 70, 93).

Осим заједничке зграде, најчешћи топоси у овим причама су биоскопи и позоришта, потом хиподроми. У причама које нису повезане јављају се исти мотиви и детаљи – тако у „Трафикантовој гами” из прича суседâ сазнајемо да је трафикант своју жену Клару држао затворену и везану у соби, а у причи „Минијатура”, такође кроз причу мештанина, слично сазнајемо за старца с магарцем код ког је на летовању одсео приповедач. Детаљ о везама које су започеле силовањем повезује приче „Грета врати моју лампу” и „Степениште”. Извесна сличност постоји и између студента Аркадија Ристића Попа, који буди неку жену чудним питањем, и Максе Бекседића, чудака који продаје птице у причи „Пред старим биоскопом”. Цимбал свирају и стари Лађарски из приче „Грета врати моју лампу” и Мандрино из „Цитата из једног лексикона”. Реченице: „Била је то последња година окупације. Ја сам тада још био гимназијалац

---

<sup>413</sup> „У готово свакој причи је по један слепи миш, очерупана стара фотеља, рага или нека наследна болест. Много лудила, напуштених, усамљених у некаквој тесној слепој улици, у некаквој старој напуштеној кућерини. И сви су они међусобно повезани суседством или бар сплеткама од којих животиари Богићевићка, Бекседићка, Лађарски. Баш као у роману, недовршена мисао из једне приче наставља се у некој трећој, проширује, добија недоречени смисао” (Д.-А. Г 1964: 13); „Поједине асоцијације се као лајт мотив понављају у оквирима једне приповетке, тако да оне слободном приповедном току, који не прати само догађај и не ограничава се само на фабулу, дају одређену целовитост и јединство” (Петров 1964: 3).

(85) из приче „Пред старим биоскопом” готово идентично се понављају у „Цитату из једног лексикона”: „Ја сам тада био гимназист. Била је последња година рата” (90). У другом случају сазнајемо да је гимназијалац који приповеда Лађарски.

Фрагментарност ове прозе критика је доживљавала и као хотимичан поступак и као ману (David 1964: 12). Већ следеће године, 1965, ови фрагменти су добили нови оквир.

### III.2.3.2. Шлагворт

*У Лађарским не постоји логика у редоследу, они су пре свега једна ситуација, психологија, расположење. Све је то Војводина, градови од трске, бидермајер са пушком коју су скинули са зида.  
(Шлагворт)*

#### а) Критичка рецензија

Стојшинов први роман, пуног назива *Шлагворт или Лађарски пре коначног распадања* (1965), наставља реконтекстуализацију његових претходних текстова. Милан Пражић у тексту о *Шлагворту* у белешци о Стојшину набраја његова дела и каже: „У ствари, пишући песме, приповетке и драме, Владимир Стојшин писао је поједина поглавља свог романа” (Пражић 2001: 75). Безмало читава збирка *Трафика у тесној улици* интегрисана је у роман, али приче у њему имају другачији редослед.<sup>414</sup> Осим тога, у роман су укључене и приче из периодике. У неким случајевима поглавља романа су састављена од комбинација прича из *Трафике* и њихових праверзија из периодике. Иако је *Трафика* паратекстуално одређена као збирка приповедака а *Шлагворт* као роман,<sup>415</sup> повезаност између делова потоњег, бар наизглед, није много јача од оне у првој. То је приметила и оновремена критика:

Ма колико то грубо звучало, морам ипак рећи да Стојшин у преквалификавању збирке приповедака у роман није направио изузетнији стваралачки потез и подухват: он је само квантитативно увећао постојећу грађу и основу, допунио је

---

<sup>414</sup> „Али нама се чини да смо један део те књиге читали негде. Тачно је, управо неки њени фрагменти објављени су као прва Стојшинова књига пре неку годину, у ’Нолиту’, као књига приповедака ’Трафика у тесној улици’. Овде, другим редом презентоване, само су делови једне шарене, неостварене целине романа” (Вукадиновић 1965: 11).

<sup>415</sup> Испод наслова *Трафика у тесној улици* експлицитно стоји: *Приповетке*, док код *Шлагворта* нема ознаке тог типа. Паратекст – тачније *епитекст* – у овом другом случају чине критички текстови о књизи, где је она препозната као роман, чак и у случајевима кад се та одредница релативизује. О подели паратекстуалних компоненти на *перитекст* (рубне ознаке присутне у самом делу) и *епитекст* (праћећи текстови који не припадају самом делу) в. Genette 2001. У уводу дела *Seuils* (енгл. *Paratexts*) Женет наводи и формулу: *паратекст* = *перитекст* + *епитекст* (2001: 5).

и дао јој нов распоред. Иначе је све друго углавном остало по старом. Зато је његов „Шлагворт или Лађарски пре коначног распрадања новелистички роман, што само по себи, наравно, и не мора бити лоше; друго је питање колико у томе и таквом новелистичком роману има кохеренције, ритма, унутрашњег јединства, психолошке веродостојности и поетског зрачења (Бандић 1966: 16).

Роман по Бандићу свесно инсистира на стилу<sup>416</sup> и не доноси никакав „садржај” у уобичајеном смислу те речи. „То је искидана, панорамска, гломазна прича састављена од низа других ситних прича” (Бандић 1966: 16). Ово тачно запажање прати претежно негативни вредносни суд: Стојшинова усмереност на израз, анализу и доскочицу лако се претвара у артифицијелни манир, а крајњи резултат је неубудљивост и оскудност интензитета животне слике. У критици је сажето представљен „садржај” романа:

Стојшинов роман чине мрвице и крпице, отпаци живота: то су летимичне, истрзане повести о самозваним грофовима, глумцима, трафикантима, фијакеристима, цокејима и цепарошима, о чудним, ишчашеним и промашеним егзистенцијама, мономанима, шмирантима подједнако у животном и позоришном декору, мучитељима и мученицима своје властите неостварености (Бандић 1966: 16).

Лошу композицију, претерано инсистирање на стилу, извесну реторичност и прорачунату хладноћу Стојшину замера и Божо Вукадиновић. О јунацима романа он каже: „Личности Владимира Стојшина као да рађа његова реторика, а не искуство” (Вукадиновић 1965: 11).

Аналогију између живота и позоришта, при чему фиктивност догађања на сцени није ништа мања од оне у стварности, Вукадиновић међу првима запажа као идејну основу Стојшинове поетике. Притом, он ту основу оцењује негативно и супротставља јој Стојшиново журналистичко писање:

У својим малим свежим, савременим причама које објављује у НИНУ, као репортер тих новина, Стојшин никад није подржао овај свој филозофски начин гледања на литературу. Он ће на једном месту рећи: чини ми се да у свим стварима откривам присуство литературе, али мислим да то није добро (Вукадиновић 1965: 11).

---

<sup>416</sup> Као доказ, М. И. Бандић наводи следеће цитате: „Мене садржај књига које сам читао никада није интересовао. Занимао ме је само њихов стил” (Stojšin 1965: 195); „Надам се да нећу никада морати да коригујем своје мишљење да треба настојати само на стилу” (Stojšin 1965: 41). Ово су изјаве приповедача, које не морају нужно одражавати ставове имплицитног аутора. У Стојшиновом случају, међутим, овим приповедачевим аутопоетичким исказима додељена је „значајка поузданости”, како би то рекао Вејн Бут (But 1976). Епитекстуални доказ за подударње ставова имплицитног аутора и приповедача (у другим аспектима иначе често врло непоузданог) по овом питању може се наћи у писму стварног аутора тадашњој супрузи Марици Стојшин, где он каже да му је „питање стила превасходно” (Стојшин М. 2008: 159). Паралела се може повући и између Стојшинових и Кишових ставова. „Закупља ме вечни проблем форме”, писао је Киш у тексту „Ми певамо у пустињи” (Kiš 1974: 19; в. и: Делић 2004: 55–56).

Већина критичара, међутим, врло високо вреднује Стојшинову рану прозу. Тако је Војислав Лубарда ставља раме уз раме са прозом Данила Киша и Мирка Ковача<sup>417</sup> и сматра да она уноси истинске новине у нашу књижевност. Он у *Шлагворту* види узор модерног писања. Насупрот „привиду модерности”, оличеном у лирском приповедању и згуснутој метафорици, овај критичар „праву модерност” види управо у Стојшиновој једноставној реченици и баналним причама из живота неоствареног малограђанског уметника, које ипак нису обичне већ онеобичене замршеним односима између људи и ствари, те особеном логиком која не прати догађаје већ свест јунака у распадању. Перо Зубац чак претпоставља јунака *Шлагворта* Кишовом Едуарду Саму:

Главни јунак је један од најинтересантније презентираних ликова у нашој поратној књижевности. Он чак надмашује ону дивну едуардсамовску болећивост и лудост. Едуард Сам је дражи, Лађарски је горчи. Едуард Сам је меланхолични гениј, Лађарски генијални циник. Едуард Сам више растужује. Лађарски горче развеселава. Оба тужном људском помереношћу (Zubac 1965: 8).

И други критичари смештају Стојшина међу најбоље младе писце у том тренутку, истичући његову особеност:

Стојшин, након романа о Лађарским, с правом улази у ред најдаровитијих писаца најмлађе генерације – рецимо једног Киша, Мајдака, Шћепановића, Вулетиха, Ковача, Давида, Фетахагића, Пекића и других, наравно, но он је, остајући у том кругу у реду, ипак највише инокосан, на сопственој паралели и парцели, што не значи и да је најбољи, али је писац коме је најтеже у нашој литератури наћи и одредити претке на које се духовно наслања (Trifković 1966: 415).<sup>418</sup>

Милан Пражић такође високо вреднује *Шлагворт* и сматра да је погрешно процењивати га мерилима која важе за класичну литературу. Тек читањем методом иманентне критике, сматра Пражић, открива се кохерентност у Стојшиновој фрагментарности. Ликови романа грађени су на начин који одудара од класичног, реалистичког:

Наиме, „јунаци” романа ванискуствена су категорија људи, они егзистирају у простору који нема поуздане географскоисторијске координате [...] Унутарњи простор тих личности и њихово лично време не само да представљају меру

---

<sup>417</sup> „Владимир Стојшин припада водећој тројки младе гарде српских прозаиста, са Ковачем и Кишем, о којима се сада тако много говори и пише. У сваком случају кад се озбиљно размишља о новој авангарди у нашој савременој прози онда је више него сигурно да Стојшин иде на челу групе, далеко испред других” (Lubarda 1966: 8).

<sup>418</sup> Упор. и: „[...] овај је роман Владимира Стојшина уврстио у ред младих српских прозаика (Ковач, Киш, Олга Остојић-Белча, Давид) чија је присутност итекако евидентна у нашој литератури” (Rajković 1967: 677).

којом оне одређују свој однос према реалности, него су истовремено и битан коректив за читаочев доживљај Стојшинове прозе (Pražić 1967: 8).

У овом светлу, мањак индивидуализације ликова показује се као нужност а не као мана, будући да су они, као и предмети око њих и простори у којима се крећу, тек функције једне особене слике света<sup>419</sup> и остварују смисао тек у међусобним релацијама.<sup>420</sup> У складу са оваквим јунацима су и форма и композиција:

Разбијени људски остаци као битна онтолошка одредба Стојшинових позоришних „јунака” захтевају такву форму литерарне структуре која би својом природом одговарала карактеру њих самих [...] Композиција романа ШЛАГВОРТ није у складу са досадашњим нормама романескног обликовања а нарочито развијања „главне радње” и традиционално познатог и признатог односа „главне радње” и „епизода”, али је у пуном естетском складу са заснованошћу и консеквенцијама једног оригиналног прозног проседеа (Pražić 1967: 8).

Пражић је најтемељније писао о првим Стојшиновим романима. Његови текстови превазилазе ниво критике и представљају једине опширније студије о овим делима. Осим фрагментарности, централна мисао која прожима Пражићеве анализе јесте идеја о глуми као егзистенцијалној категорији, односно основној претпоставци живота, коју ће развијати у неколико текстова (Pražić 1967б /исто у: Пражић 2001;/ Пражић 1972).<sup>421</sup> Стојшинови Лађарски, као неуспешни глумци у дословном смислу речи, глуме властите животе, чиме ти животи губе аутентичност.<sup>422</sup>

У тексту о времену и простору у *Шлагворту* Пражић истиче присуство периферијских простора – пристаништа, уских улица, кафана, хиподрома, околине предратних биоскопа – који „на врло сигуран начин сугерирају симболику ситног и

---

<sup>419</sup> „Лађарски, Тања, Павкин, Грета, Нинковић, ’гроф’, трафикант, Богићевићка; фијакер, провинцијско позориште, кљусе, плетене столице, дршка старог кишобрана; поткровље, мансарда, пристаниште, глумчева соба, трафика, степениште – све су то само ознаке, нијансе, укупно: симболи једног могућег начина егзистирања, једног јединственог света, једне визије живота” (Pražić 1967: 9).

<sup>420</sup> „Уже речено, ниједна личност овога писца не може естетски уверљиво нити смисаоно да постоји сама за себе. Она се остварује тек у релацијама са другим себи сличним личностима; она је оформљена као могућан ефекат тек после нашег упознавања свих личности романа ШЛАГВОРТ – јер, и све оне постоје само у међусобним релацијама [...]” (Pražić 1967: 9).

<sup>421</sup> О овоме говори и сам приповедач Лађарски: „Ја више никако нисам могао бити глумац само на позорници. У сваком тренутку ја могу да одаберем себи улогу, ја могу да будем неко други. Глума је од пресудне важности за моју егзистенцију. Бити неко други, поседовати слободу у избору улоге, свог лица, није ли то могућност без које бих ја био уништен” (Stojšin 1965: 82). Тврдњу да је глума егзистенцијална категорија изриче и сам Стојшин у интервјуу из 1965 („Борити се је неопозива категорија, глума је пак егзистенцијална категорија, врло условна и ововременска”, Vlajić 1965: 6).

<sup>422</sup> „Тиме Стојшинов глумац заправо не постаје носилац позоришне личности, него своје сопствене, он почиње да глуми самог себе, свој приватни и безвређени живот. А видели смо да је тај живот, због своје друштвеноисторијске екстериторијалности, лишен могућности аутентичног испољавања” (Пражић 2001: 77–78). О аналогји између лоше глуме и неоствареног живота пише и Милан Влајчић (Vlajić 1966). У роману Стојшинов приповедач каже: „Седео сам у гледалишту, мислио сам: постоје два позоришта, једно на позорници и једно у партеру” (Stojšin 1965: 65).

незапаженог егзистирања” (Pražić 1967a: 16)<sup>423</sup>. Јасна Мелвингер је у кратком приказу романа сажето и луцидно анализирао један од таквих топоса – простор степеништа, у ком се сабирају многе кључне тачке романа, попут љубави и смрти (Melvinger 1966). У опширнијој студији о *Шлагворту* Пражић говори и о *периферизацији* ликова и догађаја, што води закључку да се међу њима они главни могу издвојити само условно:

Условно, јер у свету коме нас је привео писац постоји само апсолутна периферност, дакле никаква могућност за ознаке као што су „главни јунак”, „битни догађаји” и сличне појмове применљиве у анализи традиционалних романа чија је тема људско пропадање (Пражић 2001: 77).

Критика је и у случају *Шлагворта* запазила релативност топографског лоцирања. Иако су у њему присутни топоними попут Панчева, Београда, Новог Сада, начин на који се о њима говори не оправдава његово сврставање у дела регионалне прозе.<sup>424</sup> Најексплицитније је то изразио Остоја Кисић:

Постоји одавно једна шаблона да се у књигама у којима се спомиње какво одређено мјесто или каква покрајина писац лоцира и говори о њему са мање интереса за општије и дубље проблеме који не би били везани за покрајинску боју. Тако се догодило и са Стојшином. О њему се претежно пише као о војвођанском књижевнику који је наводно знао о мутним војвођанским наравима и тако се ствара једна књижевна мистификација. Истина је да су Стојшинови ликови сами по себи тајна, без поријекла и без алогичних разлога пропадања, без пророчке снаге и судбоносних синтеза. А у тој истини не може се читати глас покрајине и провинцијалних тлапњи (Kisić 1966: 322).

Слично је и запажање Јасне Мелвингер:

Не мислим да у овом тексту спомињем Панчево, Нови Сад или Вршац иако је роман пун индикација конкретног времена, и указује на сасвим одређена места (спомиње имена градова, улица), иако је веома експлицитно речено да је то књига о Војводини, о једној пропалој војвођанској породици, ја ћу то схватити као спољну, на неки начин накнадну намеру аутора и поверовати ономе што Стојшин такође исписује на једној маргини – „ко зна где, ко зна кад, не мислити на време, заборавити датуме, адресе” и покушаћу да прави садржај књиге тражим у њеној имагинативној садржини (Melvinger 1966: 14).

И сам Стојшин се делимично иронијски односи према представи војвођанског менталитета кад каже:

О Војвођанима људи имају криве представе. За Војводину су најзначајнији мрачни догађаји по станичним парковима, особе које су нађене заклане по клупама или поред оградe (Stojšin 1965: 101).

---

<sup>423</sup> И Перо Зубац *Шлагворт* назива „хроником периферије” (Зубац 1966: 177).

<sup>424</sup> Уз овакве критичке судове, присутни су и они који истичу војвођански колорит и локалну компоненту, чак и кад јој признају универзално значење (Zubac 1965; Trifković 1966).

Као и простор, и време у роману је увек лично време, немерљиво објективним мерилима. Упитно је не само кад су се неки догађаји збили већ и то да ли су се збили у стварности јунака или само у њиховим свестима.

*Шлагворт* критика препознаје као породични роман (Бандић 1966), или тачније као његово растакање. Оно је нарочито видљиво кад се Стојшинов роман чита на *фону* правих породичних сага, какве су Манови *Буденброкови* (Zubac 1965) или Крлежина повест о Глембајевима (Trifković 1966, Kisić 1966). Као једна од важних наративних линија у роману запажена је и приповест о детињству.<sup>425</sup>

### б) Композиција и трансформације

Роман је састављен од целина различитих типова. Пре свега, подељен је на десет неједнаких делова означених римским бројевима. Први део заузима више од трећине романа (104 стране), а остали имају од 6 до 18 страна, с изузетком деветог дела (49 страна).<sup>426</sup> Четири дела осим бројева имају и наслове.<sup>427</sup> И унутар тих делова постоје одвојене целине. Тако се први, најдужи део, састоји од пет већих целина, одвојених дужим белинама,<sup>428</sup> осми и девети део од по три такве целине. Али и ове мање целине састоје се од делова одвојених размацима, понекад и назнакама времена догађања (нпр.: „шест часова, поподне” (151), „среда, предвече” (158), „много раније” (233), „поподне, ветар који наноси песак у старе гвоздене прозоре” (237)).<sup>429</sup> Оваква фрагментација олакшава праћење генезе романа из прича које су му претходиле, будући да се већином поклапа са почецима и завршецима тих прича.

Форма, која је и иначе фрагментарна, распада се све више како роман одмиче. Како примећује Милан Празић:

---

<sup>425</sup> „Роман има дозу носталгичних или болних успомена из детињства и младости” (Бандић 1966: 16).

<sup>426</sup> Роман има 271 страну, а распоред по деловима је: I (104), II (9), III (13), IV (6), V (14), VI (13), VII (10), VIII (18), IX (49), X (12).

<sup>427</sup> То су: III („У градовима поред река зидови су ноћу влажни”), V („Грета, врати моју лампу”), IX („Данијела има много времена”) и X („Позоришне измишљотине”).

<sup>428</sup> У критичком приказу Божа Вукадиновића стоји да „чистих белина у роману има преко педесет страна” (Вукадиновић 1965: 11). О белинама пише и Празић: „Низ фрагмената као битна спољашња одлика форме романа нарочито је истакнута уметањем белина између иначе растргнутог текста ове прозе (Pražić 1967: 9).

<sup>429</sup> Цитати из романа *Шлагворт* су у овом поглављу означени само бројем страница, из јединог издања (Stojšin 1965).



Док је, наиме, у „експозицији” назначена чвршћа повезаност између „епизода” о Лађарскимa и њиховим познаницима, дотле су детаљи који се нижу при крају књиге растресени, рекло би се прашинасти (Pražić 1967: 9).

У роман је укључена целокупна збирка *Трафика у тесној улици*, с изузетком једне приче – „Минијатура”. Ово је, како примећује Тијана Тропин, „једини непосредни поступак монтаже постојећих текстова у нову целину”, с обзиром на то да су каснија „најављивања” будућих дела била мање механичког карактера и одвијала су се преко детаља везаних за места збивања, ликове који ће касније добити важнију улогу и сл. (Тропин 2022: 376). Треба додати да ово важи за трансфер између Стојшинових објављених књига, будући да је поступак непосредне монтаже у целом његовом опусу могуће пратити у односу на текстове из периодике, који су у књиге често укључивани у непромењеном облику. Текст који следи, и који је резултат прикупљања Стојшинових прозних прилога из периодике, сведочи управо о томе.

Распоред прича је у *Шлагворту* потпуно другачији него у *Трафици*. Ако приче из *Трафике* означимо бројевима од 1 до 13, при чему четвороделну причу „Трафикантова гама”, шесту по реду у збирци, која је у *Шлагворт* ушла распарчана, означавамо са ба–бд, добијамо следећи њихов распоред у роману:

ба, бд, бб, 4, 9, 10, 8, бг, 1, 13, 12, 2, 5, 3, 11.

У роман су, осим ових, ушле и бројне приче из периодике, са већим или мањим изменама, целе или њихови делови. Ако верзије из романа посматрамо као хипертекст, у више случајева можемо пратити по неколико слојева њихових хипотекстова, јер је Стојшин у периодици током година објављивао различите верзије, са истим или различитим насловима. Редом њиховог појављивања, у *Шлагворт* су укључене верзије прича: „Мачка” (1961е), „Степениште” (1961ђ, 1962), „Илустрација за старца Павкина” (1960и), „Велики краљевски глумац” (1960ђ), „Илустрација” (1961ј), „Шлагворт за старца Павкина” (1961и), „Мандрак” (1960м), „Градови од песка” (1965н), „Џакови од јуте” (1962е), „Нешто почиње, нешто се завршава” (1963д), „Дон Кихот на бициклу” (1959н), „Аврам” (1960г), „Велики непобедиви глумац” (1962б), „Смрт старца Павкина” (1959и), „Шлагворт старца Павкина” (1961з), „Штихворт” (1959с), „Доколица” (1962и), „Тањина фотографија” (1963), „Lucida intervalla” (1963б), „Живети” (1964ј), „Оно псето Лађарски” (1964в), „У градовима поред река зидови су ноћу влажни” (1965з), „Зидови старог биоскопа” (1964р), „Аутомобил у дворишту” (1965њ), „Шешир и историја” (1965ђ), „Фотографске радње” (1965о), „У ноћи” (1962л), „Гимназијалка” (1961г), „Победа једног фотографа” (1965и), „Комадић јеленске коже” (1964ц), „Градови од

песка” (1965н), „Два мала гвоздена пса” (1965а), „Завесе од плетене сламе” (1965к), „Смрт адвоката Петровића” (1965ћ).

Из овог списка су изузете приче из периодике које су готово идентичне онима у *Трафици*, најчешће истих наслова, али не и неке њихове праверзије. Не треба посебно напомињати да прецизно разграничење овде није ни могуће ни потребно. Разлог за набрајање прича јесте увид у обим *палимпсестности* Стојшиновог романескног поступка.

Посебан слој у роману представља текст штампан курзивом, који се протеже кроз целу књигу. Постоји 22 таква фрагмента, дужине од 2 до 136 редова (али најчешће су кратки) и заузимају укупно око 10 страна текста. Ови текстови су разнородни, често у облику апострофе, обраћања непознате особе, најчешће Лађарском. Понеки имају облик коментара или извештаја, те подсећају на делове истражног поступка, помало налик оном који је касније Киш користио у *Пешчанику* (1972).<sup>430</sup> Коментари су најчешће у трећем лицу и сједињују наизглед објективну форму извештаја и песнички језик, у ком су присутни препознатљиви мотиви Стојшинове поезије.<sup>431</sup> Коментар изриче и један од Лађарских, у име свих („сви ми, Лађарски”, 104). Дужи фрагмент преузет из приче/репортаже „Фотографске радње” (Стојшин 1965о) говори о дечачком доживљају тајновитости фотографских атељеа, контрастираном осећању истрошености свих тих доживљаја у каснијем добу. Сличан контраст некадашњег и садашњег ја, односно „ми”, доноси и фрагмент у ком се у некадашњем дечачком доживљају касније препознаје „чист театар” (221). Фрагмент при крају романа сумира Лађарске, „сабласти из провинције” (251), а последњи, најдужи, у форми је обраћања „госпођи”, некадашњој љубави једног од Лађарских, који меша фрагменте читавог романа у делимично несувислом говору налик на ток свести (266–270). Критика је запазила

---

<sup>430</sup> „Нисам поштовао своју рођаку, госпођу Катарину Лађарски, како да је поштујем када сам је видео голу. Човек не може да поштује жену коју је видео голу – рекао је на суду неки Лађарски, слуга и пропалица [...]” (42); „Нисам вас сасвим разумео, Лађарски. Можда ћу вас разумети једнога дана ако се и сам нађем у неком петпарачком позоришту, сасушеном биоскопу, напуштеном хотелу са зараженом постељином, столицом умереном до зида, у млаком пејзажу са јефтиним порнографским фотографијама на хотелском столу” (59).

<sup>431</sup> Први такав фрагмент садржи велики део Стојшиновог поетског реквизитаријума: „Лађарски, ви се рушите низ степеништа над чијом оградом виси сабласно лице жене са убуђалом косом, да ли то разумете, требало би вас зауставити, наћи ћете се на дну степеништа исцерене мртве лобање, са мало комедије, са мало неразрушиве мрачне комедије. Зауставите се у собама са ружичастим млаким ваздухом, изгубљеним биткама, дугим ноћним разговорима, испретураном постељином, представама које сте измишљали за жену која је увек била иста а да заправо нисте знали ко је она, али ако та жена и није постојала – позоришта су била сасвим стварна” (7).

издвојеност овог слоја, приписујући му различите функције.<sup>432</sup> Њихова графичка издвојеност у иначе испарцелисаном ткиву текста у сваком случају указује на посебну улогу, по мом мишљењу метатекстуалну. Уместо уобичајеног коментара самосвесног приповедача, међутим, ови фрагменти имају делимично песничку а делимично драмску форму. На метатекстуалност указује и њихов курзивни запис, налик на драмске дидасталије.

И мимо фрагмената у курзиву, приповедач се може сматрати самосвесним, а његова самосвест највише долази до изражаја кад тематизује властиту непоузданост. („До врага, шта ја ту причам. Ја сам побркао неке ствари”, 127). Ову карактеристику задржаће приповедачи свих потоњих Стојшинових романа, укључујући оне за децу.<sup>433</sup>

Први, најдужи део *Шлагворта*, приповеда аутодијегетички приповедач, младић који станује у соби у заједничкој згради. Прича почиње *in medias res*, описом угинуле поштаркине мачке на симсу зграде. Убрзо, из разговора других станара, поштарке и професорке Богићевић, читалац сазнаје да се приповедач презива Лађарски и да је глумац, да пише за новине, да је женскарш и да има девојку Тању, такође глумицу. Приповедач најчешће износи своја размишљања и описује предмете око себе кроз *продужену перцепцију*, која чини основу формалистичког поступка онеобичавања. У овоме се може препознати и утицај француског новог романа и његовог *шозизма* (*chosisme*), мада оваква перцепција код Стојшина не представља поглед кроз обезличено око камере већ интеракцију посматрача и посматраног. Сличан однос према поступцима новог романа има и Данило Киш, који им признаје вредност промене угла гледања али им приговара ограниченост (в. Киш 1974: 133–183).<sup>434</sup> Критика је у Стојшиновом случају запажала сличност нарације са филмским кадрирањем.<sup>435</sup> Али паралелно са усмеравањем погледа ка споља, Стојшинов приповедач гледа и у властиту

---

<sup>432</sup> „Коментари које писац повремено убацује, исписани курзивом, теже да прозну материју романа уздигну до једне озбиљне, више спекулативне и реторичке рафинованости” (Вукадиновић 1965: 11); „Писац је курзивом целим током романа покушавао да усмери читаоца ка својој идеји водиљи. Мало смело, мало неразумљиво” (Zubac 1965: 8).

<sup>433</sup> Тако приповедач романа *Шампион кроз прозор* аутоиронично изјављује: „Ово што ћу вам испричати је чиста истина. Ја сам тамо био и све то видео, а ви да се тамо били, ви бисте и више измислили” (Стојшин 1987: 58).

<sup>434</sup> О Кишовом односу према предметима упор.: „Предмети у Кишовом дјелу, по правилу, казују нешто о човјеку, најчешће о ономе коме припадају или ко се њима служи – о ономе с ким су у метонимијској вези. Предмети су увијек жив *однос*, а не мртва ствар; на њима је сјенка људске душе [...]” (Делић 2004: 79).

<sup>435</sup> „Стојшин је један од оних писаца који своје сцене, иако не позајмљује са филмског платна, ипак гради као да је гледао низ узбудљивих филмова. Од дидактике нарације до слике, мало које мјесто у његовој књизи да није прожето филмском буком и журбом. Не упуштам се у то шта би једна оваква књига била када би се филмовала, али подвлачим да је у случају Стојшиновог *Шлагворта* сишло са платна чувство за ствари, односе, фрагменте и медитације” (Kisić 1966: 324).

свест и извештава читаоца о њеном садржају. Један од понављајућих мотива јесте његов утисак да он сам или људи са којима се сусреће не постоје<sup>436</sup>, или да су догађаји или расположења детерминисани околностима попут начина седења или промене рукописа. Истовремено, он читаоцу даје и конвенционалне информације о личностима и околностима:

Поштарка станује у поткровљу, тачно изнад моје собе [...] Она је распуштеница. Желео сам поштарку, али сваки пут када сам хтео да јој се приближим нешто би ме спречило у томе (12).

„Гроф” је становао у соби поред мене. Радио је у једној кафаници у коју смо свраћали после представа (32).

Први део *Шлагворта* релативно је кохерентна целина. У њему пратимо свакодневицу приповедача Лађарског, глумца провинцијског позоришта. Она се састоји у сусретима и разговорима са сустанарима, посматрању, контемплацијама, одласцима у биоскоп, на пробу у позориште и сл. Самосталне приче из *Трафике* и периодике Стојшин је у *Шлагворту* повезао кратким додацима. Осим приповедача, упознајемо се и са другим ликовима – Тањом, фијакеристом Павкином, „грофом” који гаји бантам петлове и кињи своју жену љубомором, трафикантом Смодлаком, инвалидом, и његовом женом Кларом, старом професорком Богићевић, младом поштарком, џепарошем и сликаром Савом Ристићем. У роману, упркос утиску монотоног животарења, постоје и истакнутији догађаји. Умире глумац Нинковић, на инвалидову жену налеће камион и повређује је, умире старац Павкин, Тања напушта Лађарског. Време у основи тече линеарно, прекидано аналепсама које се односе на приповедачево детињство, студентске дане или неки други сегмент из његове прошлости, попут приче о оцу који је последње дане проводио затворен на мансарди. Аналепса је и епизода из 1939, прича о закланом адвокату Дуди Петронијевићу Кисичком, ког је Павкин не знајући возио фијакером по граду. Ову причу је приповедач чуо од суседа Мандрина, као што је од џепароша Саве чуо причу о његовом сулудом рођаку који лупа сусетки на прозор и пита је зашто га она ноћу сања. На неколико места јавља се и пролепса –

---

<sup>436</sup> „Налазећи се у његовој близини чинило ми се да осећам некакав притисак, израз лица који је говорио да ја нисам ту, да не постојим” (21); „То је само слика, бесмислена, празна. А ипак – помислих – ту ништа друго и не постоји. Ни време, ни нешто друго. Све је само то: слика некаквог типа, Жарка Продановића, пропалог студента медицине, који лулом упире у мене, у измишљеног ’фауста’” (118).

назнака догађаја који су се збили касније од времена основног приповедног тока.<sup>437</sup>

Приповедач у једном тренутку самосвесно коментарише временска преплитања:

Како се идиотски одвијају ствари: Павкин вози закланог адвоката, тај старац са устима као разваљен шлеп, Тања се удала и њен муж је бије што је спавала са мном, ја сам онај за кога још увек постоји слепи миш у витрини, а витрина више не постоји, суви слепи миш чија су крилца разапета жицама (70).

Неколико уметнутих фрагмената курзивом временски је недефинисано или припада другом времену, али они не ремете основну временску линију. Иако знаке времена и места на крајевима неких сегмената романа сугеришу да су и простор и време у основном приповедном току неодређени („поподне, сунце као млака лепеза”, 37; „Панчево, Нови Сад, ко зна где, ко зна кад, не мислити на време, заборавити датуме, адресе”, 51), из одређених детаља може се закључити да је реч о савременом тренутку, односно о времену кад је *Шлагворт* писан, а то је прва половина шездесетих година 20. века. Једна од знака је узредна напомена у загради, да је „најбољи лист у Београду ревија 'Данас' престао да излази из политичких разлога” (62). Ова металептичка упадица односи се на часопис који је излазио од половине 1961. до почетка 1963. и у ком је и млади Владимир Стојшин објавио један прозни прилог (1961е).

Након дуже заокружене целине, у *Шлагворту* следе краћи делови који су са претходним у лабавијим везама. Други део, који почиње често цитираним курзивним фрагментом у ком се Лађарски *дефинишу* као нека врста менталног стања,<sup>438</sup> наизглед се наставља на претходну причу, јер се на почетку помињу исти ликови – Богићевићка и трафикант. Ипак, читалац већ у првој реченици – „Данас је матора Богићевићка отровала трафикантове петлове” – запажа недоследност. У првом делу бантам петлови припадају грофу, не трафиканту. Већ на следећој страни, уз познатог приповедача наилазимо на нове ликове – Жарка Продановића, пропалог студента медицине, и мистериозног „фауста”. Тројица пријатеља проводе време у Београду, на шта указују београдски урбаноними – кафана „Дарданели”, Народно позориште, Космајска улица, као и трамвај „шестица”. У првом делу *Шлагворта* помиње се стари Мандрино, који

---

<sup>437</sup> Тако већ на првој страни, у загради, читалац сазнаје да је Тања напустила Лађарског, а ово се дешава пре него што је њен лик уопште уведен у причу. И на другим местима приповедач наговештава да је Тања за њега прошлост („Тања је сада у неком другом позоришту. Можда у неком правом позоришту”, 34; „Где ли је сада Тања? Да ли се удала?”, 68).

<sup>438</sup> „Мислим да се треба позабавити историјама Лађарских. Они су сви размишљали готово исто, о женама, о томе како умиру и нестају људи око њих и неке ствари треба тражити управо у њиховим начинима, у томе како су прилазили стварима. У Лађарским не постоји логика у редоследу, они су пре свега једна ситуација, психологија, расположење. Све је то Војводина, градови од трске, бидермајер са пушком коју су скинули са зида” (117).

није волео што му се син оженио глумицом (66). Сада се испоставља да је та глумица Катарина, рођака Лађарског, који је описује као жену досадног лица. Веза са првим делом романа може се успоставити преко већ помињаног курзивног фрагмента у ком „неки Лађарски, слуга и пропалица” на суду тврди да није поштовао своју рођаку Катарину Лађарску јер ју је видео голу. У наставку текста стоји да је био рат. У оваквим повезивањима уобичајена логика капитулира и морамо се сложити са Остојом Кисићем кад каже да се из књиге „ни најпажљивијим читањем не може сазнати ко долази после кога, ко је у каквоме сродству, нити колико их то сродство обавезује на међусобна поштовања” (Kisić 1966: 323). „Лађарски су увек личили једни на друге”, рећи ће приповедач (133). Овај Стојшинов поступак метаморфоза и варирања ликова пак постаће карактеристика читавог његовог опуса, не само саге о Лађарским, а нарочито ће доћи до изражаја у његовим романима за децу. У завршном делу другог дела *Шлагворта* по први пут се појављује Данијела, без икаквог објашњења. У причи „Трафика у тесној улици” из истоимене збирке, која се тек незнатно разликује од верзије у роману, уместо Данијеле је Тања, као што је то и у причи „Градови од песка” (1965н). Данијела ће се појавити поново у деветом делу, „Данијела има много времена”, у ком се такође, у београдској средини, појављују Жарко Продановић, „фауст” и Катарина. Стојшин је, дакле, ипак врло пажљиво повезивао делове свог романа, упркос утиску о хаотичности који је стекао део критике.

Трећи део *Шлагворта* говори о неком неурачунљивом Лађарском, рођаку приповедача који је у време приче – а то је ратно време – био гимназијалац. У овом делу појављују се два лика која ће се селити даље кроз Стојшинову прозу – обућар Бекседић и Богићевићка. Ова Богићевићка, међутим, није стара професорка склона оговарању, већ фатална проститутка из суседства.<sup>439</sup> Приповедач прича о томе како је Богићевићки долазио под прозоре и носио њену слику у џепу, због чега га је грдио отац, глумац. Бекседића су за време рата стрелили. Кад прича о смрти свог оца, приповедач испољава крајњу непоузданост и изриче контрадикције: „Мој отац је убијен у рату. Не, он није убијен у рату” (131); „Отац је умро негде 1949. године, у јесен, у затвору. Заправо, није умро у затвору” (132). Ова друга тврдња само је делимично

---

<sup>439</sup> Умножавање женских ликова са презименом Богићевић тешко је пратити, једнако као и разврстати Лађарске. Стара Богићевићка из заједничке зграде живи у шездесетим годинама 20. века, док је фатална Богићевићка, за коју се само на једном месту у роману каже да се зове Буба (стр. 141), скончала одмах после Другог светског рата. Уз то, у првом делу романа приповедач помиње ћерку старе Богићевићке, која је студирање у Београду, како се из приповедачевих алузија може закључити, користила као параван за распусни живот.

контрадикција, јер су оца пустили из затвора да умре код куће. Он је пак умро „на прагу једне офуцане глумице” (132). У овом делу, који је претходно био објављен као прича у периодици, понавља се лајтмотивска реченица о градовима поред река који су ноћу влажни и хладни, која ће наћи места и у роману *Биоскоп у кутији шибица*. У *Биоскопу* ће наћи одјека и фасцинираност гимназијалца Богићевићком:

Једном сам је видео како се свлачи. Она се и иначе смуцала у гаћицама по кући, у једном комбинезону који је заиста био стар и подеран. Посматрао сам кроз рупицу на ћебету које је стављала на прозор (137).

Ја сам писао задатак. Била је сасвим близу мене. Осећао сам киселкасти воњ њеног пазуха. Био је то само ваздух, ружичаст ваздух (137).

Ова прича има трагичан крај. Богићевићка се после рата крила од нових власти, јер је за време рата спавала са немачким војницима, али су је пронашли и стрељали. Према сопственом признању, издао ју је заљубљени гимназијалац Лађарски.

Четврти део *Шлагворта* се и према кратком курзивном тексту на почетку надовезује на претходни:

*Мада је историја Бубе Богићевић завршена за разумевање личности Лађарског треба прочитати још и ово* (141).

Следи део који је пре укључивања у роман објављен као прича „Аутомобил у дворишту” (1965њ). Према трећем делу романа овај се односи као аналепса, будући да описује догађаје који претходе Богићевићкином крају. Од свих делова *Шлагворта*, овај у највећој мери успоставља интертекстуалну везу са романима за децу, будући да тематизује приповедачеву дечачку опчињеност проститутком из суседства. Једино овај део романа користи прво лице множине које припада дечјој дружини:

Имали смо један стари аутомобил у дворишту. Била је то плехана гужва. Није имао врата са једне стране. Није имао ни један прозор. Точкове је власник вероватно продао. Био је сав у рђи, ноћу су зврјали слепи мишеви и буљине у њему. Аутомобил је стајао у углу дворишта према виском суседовом зиду иза кога су се догађале непознате и сигурно мрачне ствари.

Аутомобил је припадао нама. У том аутомобилу смо се крили, играли, провлачили смо се кроз њега, јурили, возили аутомобил по граду, поправљали прозоре, кров. Ратовали смо у том аутомобилу (141).

Приповедни глас, који у основи припада ретроспективном приповедању одраслог „ја”<sup>440</sup>, садржи и становиште некадашњег, дечјег „ја”, откривајући његово ограничено знање (иза зида су се догађале „непознате и сигурно мрачне ствари”). У

---

<sup>440</sup> „Најпосле се боја са аутомобила сасвим отрла. Не сећам се какве је био боје али верујем да је био црн. Волео бих да се врате ти дани” (143).

дечјем набрајању шта су све радили у аутомобилу изједначавају се стварне (крили се, провлачили, поправљали) и замишљене радње (возили аутомобил по граду, ратовали). Много касније, у Стојшиновим дечјим романима, овај поступак ће бити маестрално надограђен поступцима својственим магичном реализму.

Централни део поглавља заузима дечачка еротска опчињеност Богићевићком. Из групе дечака, коју чине Раша, Лале и Петар, приповедач се издваја привилегијом да борави у Богићевићкиној соби, очито као дете из комшилука. Опис мистичне атмосфере те собе један је од најбољих описа у Стојшиновој прози, који сажима неколико његових опсесивних мотива, присутних још у његовој поезији:

Био је ружичаст полумрак у соби, ваздух је био топао и имао је танак киселкаст задах као да је сав прошао поред Богићевићкиног тела, кроз њено пазухо. Понекад сам видео њено пазухо. Мирисало је на мемлу и буђ, било је мрачно, било је зеленкасте плесни у њему, паучине. Било је подерано и тајанствено. Уверавам вас да је тако. Украо сам једну њену фотографију (142).

„Киселкасто огромно пазухо” и „ружичасти полумрак” провлаче се и касније кроз текст. И на самом крају романа, у десетом делу, Лађарски је пред смрт поново „онај бледуњави дечак у рату који се завлачио у Богићевићкину собу и данима разгледао њено огромно издерано пазухо” (266). Приповедачев опис Богићевићкине лепоте може се посматрати и као резултат дечје перцепције и идеализације, али и као промишљено сабирање мотива из Стојшинове поезије:

Никада више у животу нисам видео особу која може да вам стоји тако близу. Била је најлепша жена у тој улици, у свим улицама. Имала је коцкасто лице. Усне су јој биле четвртасте, капци су јој били жути и исто тако четвртести (143).

Мешавина гласова и перспектива, која открива ограничено знање детета али исказано гласом одраслог, још је видљивија у следећој реченици:

Богићевићка је довлачила у кућу покисле псе, продавце птица, ислужене глумце, крпе које ће носити у неким улогама, редитеље, пропале политичаре али је у свему томе било нечега што ја нисам разумевао, што се не може разумети (144).

Прича се завршава исповедањем злочина. Дечаци су сапуном намазали степениште испред Богићевићкине собе, и немачки официр који ју је посећивао оклизнуо се и погинуо. Вест о погибији објављена је и у новинама. Иако је ова епизода испричана реалистички, могуће ју је читати као жељу дечака да елиминишу нарочито непожељног уљеза. Ова могућност односи се и на пријављивање Богићевићке властима у претходном делу. Уништење супарника, па и самог предмета жеље, можда није било стварно већ симболичко. Могуће је да је реч о дечјој фантазији, која је властиту улогу



уписала у догађаје који су имали неке друге виновнике. Читање у реалистичком кључу овде није једина опција.

У последњем делу романа, насловљеном „Позоришне измишљотине”, који приповеда неки крајње непоуздани хетеродијегетички приповедач<sup>441</sup>, на позорницу у напуштеном позоришту на којој се већ налазе остарели Лађарски и његова љубавница Тања враћа се Богићевићка, још млада, мада је мртва и свесна тога. Лађарски се присећа њеног блудног живота, а она са њима двома води чудан разговор и потом у сузама излази са сцене. Дијалози су налик на дијалоге у авангардним драмама. У наредном пасусу, означеном као „две године касније”, сазнајемо да је Богићевићка извршила самоубиство скоком у реку из чамца, а Лађарски одлази на пристаниште и дозива је. Њена друга смрт и грозничави монолог неименованог гласа који јој се обраћа увод су у само финале – самоубиство Лађарског вешањем у напуштеном позоришту.

У осталим деловима *Шлагворта* смењују се колажи фрагмената из компликоване историје Лађарских са наставцима прича које припадају приповедачевој савремености. Пети део, „Грета, врати моју лампу”, најсамосталнија је целина. Прича је под истим насловом објављена у *Видицима* (1960а) и *Летопису Матице српске* (1963а), као и у *Трафици у тесној улици*. Разлике међу верзијама нису велике и тичу се једино промене имена главног мушког лика (Аврам/Лађарски). Наратор је хетеродијегетички, а успорена „филмска” наратија преноси атмосферу декадентног света двоје старца заустављених у времену. Старијој историји Лађарских припада и седми део, прерађена „Ратна прича” из *Трафике*, која је, опет, настала проширењем и прерадом приче „У ноћи” (1962л). Прича прати бекство рањеног Лађарског и још једног младића преко реке, пред немачком потером. Хетеродијегетичко приповедање остварује се већином кроз очитовање садржаја свести главног јунака, приповедним техникама које се могу подвести под категорије побројане у књизи *Прозирне свести (Transparent Minds)* Дорит Кон (Cohn 1978).<sup>442</sup> И у овој причи се понављају мотиви из Стојшинове прозе, а једна од варијација јесте податак да је Лађарски био разводник у биоскопу (181).

---

<sup>441</sup> Приповедање се делом одвија кроз око камере која се усмерава на детаљ („Лађарски је дугим покретом вукао завесу, са ње су се откидали кончићи правећи мали прасак и код сваког праска дизао се сасвим танак облачић прашине изнад места где се завеса распадала”, 262), делом имитира дидаскалије („Лађарски је скинуо сако, огрнуо старицу, она се мало опири, сада се види да је кошуља коју Лађарски на себи има искрпљена, он то невешто прикрива, сцена је сиромашна”, 263), а делом је фокусирано кроз свест Лађарског („Богићевићка је иста као раније, мислио је Лађарски, она има кисео воњ као што га имају кревети, 263).

<sup>442</sup> То су: психонаратија, цитирани монолог и приповедани монолог (Cohn 1978).

Колажни шести део доноси најпре наставак савремених збивања („У новинама пише: рат у Јужном Вијетнаму”, 165). То је опет београдска прича, са Жарком Продановићем и „фаустом”, унутар које је и аналепса везана за приповедачеве војничке дане у Крушевцу. Последњи сегмент овог дела, одједном у трећем лицу, уноси потпуну пометњу у иначе сложене временско-просторне и идентитетске преплетаје. Жарка Продановића сад испред биоскопа сусреће суманути гимназијалац Лађарски, који припада сасвим другом времену, и наратија постаје неразмрсиво клупко, у које је уплетена и нит приповедачеве самосвести:

Сећање је претрпана соба у коју смештамо мисли, ормаре са напуштеним оделима, наше рођаке, пријатељице... Његов рођак који је пуцао у рату је такође у тој соби, треба отворити врата на њој, покренути сећање. Његов рођак, његов рођак... (176).

Испод драмског набоја ових реченица разабире се становиште имплицитног аутора, који своје јунаке и приповести о њима трансформише сасвим особеном логиком. Временско и идентитетско померање уједињује и фрагменте осмог дела *Шлагворта*. У њему су прича о Тањи која је гимназијалка (из претходних прича знамо да су се приповедач и Тања упознали као глумци у позоришту), о суманутом Макси Бекседићу који је продавао птице пред биоскопом и мистериозно нестао пред крај рата, и напослетку о фотографу Бекседићу, који се изненада одселио из града.<sup>443</sup> Ликови са презименом Бекседић, флуидног идентитета, присутни су кроз читав Стојшинов опус, а неки од њих трагично завршавају, као обућар Макса Бекседић из *Биоскопа у кутији шибица*.

Девети део Шлагворта, други по обиму и релативно издвојен, далеки је наговештај Стојшиновог романа *Куглана*. То је бурна љубавна прича између приповедача Лађарског и студенткиње Данијеле, смештена у Београд. Дата је чак и неуобичајено прецизна врменска одредница: година 1956 (222). По овоме, догађаји са Данијелом претходе онима са Тањом и станарима заједничке зграде из првог дела. Али колико су код Стојшина сви елементи наратије флуидни и заменљиви показује чињеница да се у причи „Градови од песка” (1965н), објављеној у *Одјеку* у време кад је *Шлагворт* вероватно већ био у припреми за штампу, у готово истим ситуацијама уместо Данијеле појављује Тања.

---

<sup>443</sup> „Нестао је, више није постојао, није умро, то би био мелодрамски завршетак, једноставно се одселио” (207).

Роман *Шлагворт*, најобимније Стојшиново дело, састављено од делова његове претходно објављене прозе, па и поезије, није пука сума фрагмената. Он је сложена грађевина којој критика, осим врло малим делом, није посветила довољно пажње. Са дистанце од готово 60 година, вредело би га поново критички тематизовати у светлу нових наративних теорија. Нарочито би било плодно анализирати га са становишта теорије могућих светова, будући да је једна од преокупација његовог самосвесног приповедача управо питање онтолошког статуса јунака, па и читавог наративног света. У контексту ове дисертације он је анализиран као хипотекст (мада је и сам хипертекст у односу на претходне хипотекстове) каснијих Стојшинових романа за децу.

### III.2.3.3. *Стара уста*

*Када смо већ у осам увече ушли у театар,  
касно је да у театар сумњамо.  
(Стара уста)*

У већ помињаном писму из 1966, у ком тадашњој супрузи пише о својим „кривим варијацијама” и превасходном интересовању за стил, Стојшин је самокритичан поводом нове књиге коју пише. „Лако је могуће да пуцам у празно јер су многе такве књиге исписане, а нису се ни ухватиле за литературу” (Стојшин М. 2008: 159). Књига о којој је реч је, судећи по датуму, Стојшинов други роман, *Стара уста*, објављен 1969. Као и *Шлагворт*, и *Стара уста* су остала на једном издању, али су касније објављена у преводу на румунски.<sup>444</sup>

#### а) *Критичка рецензија*

Након *Шлагворта*, који је критика углавном добро примила, Владимир Стојшин „важио је за писца који много обећава”, сведочи у својој мемоарској књизи Марица Стојшин (2008: 158). Критичка очекивања су, дакле, већ имала важну референтну тачку при оцени његове нове прозне творевине. Испоставило се да је Стојшинове сумње у погледу „пуцања у празно” подржао део критике.

Критички одјек био је нешто слабији него у случају *Шлагворта*. Већи је распон вредносних судова: од тврдње да је реч о дотад најбољем Стојшиновом делу (Babić

---

<sup>444</sup> Vladimir Stojšin. *Gură veștedă (roman de dragoste)*. Traducere din limba sîrbă de George Bulic; prefață de Mircea Tomuș. Cluj-Napoca: Dacia, 1980.

1970), до оцене да је реч о промашају (Mirković 1970; Aćin 1970). Два текста се упуштају у детаљнију анализу, те превазилазе ниво новинске критике и представљају краће студије о овом Стојшиновом роману (Babić 1970; Пражић 1972). Сава Бабић истиче Стојшинову преокупацију старошћу као околност која га свесно удаљава од својеврсног култа младости који влада у савременом свету, па и у књижевности. Притом Стојшина не интересују портрети стараца већ њихов ток свести, „особен, чудан ток, изанђао и несигуран” (Babić 1970: 92). Бабић запажа међусобну повезаност ликова и предмета, фрагментарност форме, истицање непоузданости приповедачевог памћења, испреплетеност живота и позоришта. Надаље, он увиђа континуитет у свим дотадашњим Стојшиновим делима:

Стојшинов роман није нов, није нови продор у тему старости, јер је Стојшин од оних писаца који ће сва своја дела испунити том темом и непрекидно је развијати, као што су и све досадашње његове књиге вариране на исту ову тему. Занимљиво би било због тога видети како се Стојшинов поступак богати и помера у одређеном правцу. Код њега већ у првој збирци стихова ствари спавају као хrome птице, а скоро да нема песме у којој се не помињу коњ, копите, пас, вроне, виолина, зарђала уста (Babić 1970: 95).

Бабић пореди одломке више Стојшинових песама са деловима *Старих уста* и констатује да одређене ликове и мотиве романа налазимо још у збирци *Трафика у тесној улици*. Такође, он сматра да Стојшинова дела, која нису лака за читање и вероватно немају много читалаца, треба читати у континуитету да би се разумео њихов заједнички свет.<sup>445</sup> Иако високо вреднује роман *Стара уста*, и очекује даљи развој Стојшиновог писања у истом правцу, Бабић на крају текста указује на потребу за већом комуникативношћу будућих дела:

Треба очекивати да ће се Стојшин, који је већ овим романом толико овладао својом техником, у следећим делима још оншалантније поиграти својим светом, а истовремено и остварити дело које ће срећно спојити судбину својих јунака с интересом читалаца. Дакле, још изразитије померање начина приповедања према хумору и гротески с ухватљивијим следом развоја главног јунака, и ако то буде роман бираног тока бирани свести (Babić 1970: 96).

Милан Пражић *Стара уста* анализира мисаоним апаратом који је већ применио при анализи *Шлагворта* и истиче, пре свега, фрагментарност као принцип и у форми и у садржају, те значај глуме као егзистенцијалне категорије. *Стара уста* назива

---

<sup>445</sup> „Стојшинову прозу није лако читати, а још је теже завоleti његов особени свет старих људи који лапе. Да би се волео писац Стојшин, или бар разумео његов свет, неопходно је прочитати, у одређеном размаку, бар две његове књиге: као да се тек тада опипљиво схвати протицање времена и сазревање прозе која настоји да се приближи коначном времену човека јединке” (Babić 1970: 96).

романом атмосфере<sup>446</sup>, у ком су социјални и историјски контекст, као и у случају *Шлагворта*, одређени вишеслојним значењем *периферије*. Приповедни субјект живи у прошлости, вођен непоузданим сећањем, али он и није субјект у правом смислу речи, као што то нису ни остали ликови:

Говорни субјект Стојшинове прозе у суштини је безимен, и поседовање личног, конкретног имена само је пародија персоналости (Пражић 1972: 525).

Као и субјективност, привидна је и темпоралност романа:

[...] на различитим местима у роману наилазимо на потпуно неодредљиве временске податке, као што и укупно време романа показује друштвено-историјску временску неодредљивост. Наслови појединих поглавља, као што су *Понедељак, 2. октобар* (78), или *Октобар, вече, време у биоскопима*, потврђује наш суд о објективној ванвремености, односно безвремености Стојшинове романескне визије света. То су, уистину, само привидно темпорални подаци; привидно, јер су релативни. За реални ток догађаја у књизи темпоралност је потпуно без значаја (Пражић 1972: 523).

Са овим Пражићевим увидом у складу је запажање Риста Трифковића о привиду локалног у просторном и историјском смислу:

[...] наравно, није ријеч ни о каквим грађанима из Панчева, ни уопште о Панчеву, него напросто о сјећањима која код сваког човјека имају свој ритуал, свој законик. Узалуд ћете трагом његових јунака из оба романа сазнавати трагичан исход једне класе. То је илузија. Код Мана можете да говорите с мање или више права о грађанима и грађанском сталежу. Код Стојшина само о Стојшиновим фикцијама.

Панчевачко дјетињство је само полазна тачка. Све друго је имагинација (Trifković 1969: 666).

Већина критичара слаже се у констатацији да Стојшин у новом делу *понавља исто*. Ова околност може бити изузетно негативно оцењена, као код Јовице Аћина, који Стојшина пореди са Фокнером али на Стојшинову штету<sup>447</sup>, али може бити протумачена и као знак пишчеве аутентичности и непотрошеног потенцијала саме теме,

---

<sup>446</sup> Исто тврди и Чедомир Мирковић, додајући: „Психолошка стања и животне атмосфере доминантније су овде од романескне приче” (Mirković 1970: 184–185).

<sup>447</sup> „Не знам ни за једног југословенског писца који би тако изузетно тврдоглаво и самоуверено обнављао један те исти прозни модалитет као Стојшин. И по тематици и по стилу љубавни (од аутора тако наречени) роман СТАРА УСТА не разликује се ни за нокат од претходне две књиге прозе, те је лако устврдити изразиту и очиту, бар формалну (јер верујем да су ’Стојшин’ и ’Фокнер’ више него дијаметрално различити), паралелу Стојшиновог дела са Фокнеровим. И баш оваква, помало провокативна, паралела указује на квалитет промашаја, колико је Стојшин непристојан и насртљив према читаоцу својим непрекидним (до досаде) инсистирањем и перманентном употребом истог прозног модалитета. Код Фокнера, јер је у питању проверено истински људски садржај и, доиста, разрађена и нова техника писања, то може да се опрости” (Aćin 1970: 112).

као код Александра Ристовића.<sup>448</sup> Али и у овом другом случају критичар констатује да је након *Старих уста* време за промене:

Све три досада објављене Стојшинове књиге евоцирају исти амбијент, исте врсте ликова и у односу једна према другој представљају једно стилско надрастање, усавршавање већ датих могућности. За читаоца је и занимљиво и важно шта ће донети и шта може донети нова Стојшинова књига будући да је круг унеколико затворен и да је једна форма доведена готово до самог краја (Ristović 1970: 633).

Значајне промене ће и уследити са следећим романом, *Куглана* (1975), а још радикалнији заокрет ће представљати романи за децу. Ипак, чврсто језгро заједничких мотива, ликова и поступака задржаће се и након наративног заокрета.

### б) Композиција и трансформације

Осим заједничке тематике, атмосфере и технике које дели са *Трафиком* и *Шлагвортом*, роман *Стара уста* има своје хипотекстове у ужем смислу, који су већ тематизовани у делу о причама из периодике. Усредредићу се овде на његову композицију и на елементе који ће наставити да се трансформишу у наредним делима.

У поднаслову *Старих уста* стоји жанровска одредница у заградама: „љубавни роман”. Заграде сугеришу изван иронијски отклон, будући да се Стојшин поиграва овом жанровском ознаком и свесно читаоца усмерава у правцу изневереног очекивања. Иако је у роману реч и о љубави, јасно је да се он не може окарактерисати као љубавни роман у конвенционалном смислу.

Роман има четири дела, са насловима и поднасловима. Као и у случају *Шлагворта*, делови су неједнаког обима. Поново је најдужи први, са 104 стране, случајно или не – исто као први део *Шлагворта*. Остали делови имају, редом, 15, 39 и 38 страна. Главни делови су такође састављени из одвојених сегмената различите дужине, од којих неки имају наслове. Стојшин и у овом роману користи различите врсте слогова, те постоје читаве странице штампане курзивом. Оне се у *Старим устима* јављају ређе али су већег обима, и такође поседују метатекстуалну функцију. Осим тога, у *Старим устима*, која користе још шири дијапазон увида у приповедачку свест него *Шлагворт*, курзивни одељци су ближи најрадикалнијем од њих – току

---

<sup>448</sup> „Стојшин је поновио свој свет као да је хтео показати како је он доиста његов и како он и не може ван њега; оно што је већ било срж старца Павкина или *Трафике у тесној улици* у *Старим устима* се опет потврђује. Та доследност је, можда, знак аутентичности приповедача, али је исто тако и доказ да аутор није исцрпео све датости једног света који му припада, те жели још да се троши изналазећи нове импулсе и нове релације” (Ristović 1970: 631).

свести. Неки делови текста су у заградама, и у њима су приповедачки коментари или анализе.

Први део носи наслов „Драга Димитријевић”, а у поднаслову у загради стоји „ПРВА КЊИГА историје студента Павла Продановића”. Приповедач је поново хомодијегетички, тачније аутодијегетички, јер приповеда властите доживљаје. На почетку га, *in medias res*, затичемо у позоришту, што сугерише и наслов овог сегмента – „Једне вечери у позоришту”. Обучен је у одело покојног адвоката које му је велико, али му даје „минијатурно цепно осећање моћи” (9).<sup>449</sup> На самом почетку изнета је основна поставка романа, која одговара Пражићевој тврдњи о егзистенцијалној функцији глуме код Стојшина. Приповедач је у позоришту и на десетак страна описује збивања у њему, али је читаоцу сугерисано да је и он, у туђем оделу које му подарује и осећај туђег идентитета, део друге врсте позоришта, оног у гледалишту, односно у животу. У прилог тврдњи о неразликовању збивања са две стране позоришне рампе говори читав овај приповедни сегмент – приповедач, који читаоцу очитује садржај своје свести, опажања и размишљања, прелази са збивања на сцени, овде потпуно минорног, на гледалиште, саму зграду, декор. Он и експлицитно каже: „Све се догађа у гледалишту” (11), а у дужој рефлексiji долази до закључка да је уобичајена концепција позоришта резултат наше навике. Та навика захтева сцену, светло, глумце, комад, али све то, заправо није потребно:

Било би исто када би се посетиоци једноставно окупљали у дворани, електричар гасио светло и када се не би ништа догађало на сцени, сцена није потребна, стари глумци нису потребни, посетиоци седе неко време у тами, остају у меком баршунастом мраку онолико колико је потребно да у њих уђе извитоперено расположење које се ствара у нагнутих столицама у партеру (11).

Он иде и корак даље, тврдећи да све то важи и за „касарне, старе цркве, жене, суднице” (11), речју – за многе манифестације живота.

Лик Драге Димитријевић, неостварене балерине, призива личност истог имена и занимања из стварног света – Драга Димитријевић, удата Дејановић (1843–1871), глумица и песникиња, познато је име у историји српског позоришта. Јасно је, међутим, да је кореспонденција између историјске личности и лика у роману минимална. Пре свега, оне припадају различитим временима. И поред већ истицане чињенице да конвенционално схватање времена не значи много код Стојшина, на основу више индикатора у тексту могу се установити барем неке основне временске одреднице, а то

---

<sup>449</sup> Цитати из романа *Стара уста* биће у овом поглављу навођени само бројем страница, из јединог издања (Стојшин 1969).

је у *Старим устима* време пре и после Другог светског рата, као и тренутак савремен тренутку писања.<sup>450</sup> Надаље, историјска Драга Димитријевић умрла је веома млада и била активисткиња за права жена, све супротно наративној јединки истог имена из Стојшиновог романа, средовечној декадентној дами која проводи дане у доколици. Није овде реч о историографској метафикцији, распрострањеној у књижевности посмодерне,<sup>451</sup> већ о Стојшиновом поигравању границама између факата и фикције. Име Драге Димитријевић напосто *звучи познато* и даје наратији привид веродостојности.<sup>452</sup> Исту функцију имају и топоними који имају мање проблематичне референте у стварности, и који се обично приписују уделу аутобиографског у Стојшиновој прози. То су, пре свих, панчевачки биоскоп „Трубач” из међуратног периода, повлашћено место Стојшинове прозе, укључујући и ону за децу, и Улица капетана Арачића. Али Стојшиново Панчево је имагинарно, као што су имагинарни и ликови са *истиноликим* именима. Њим кроз читаву Стојшинову прозу пролазе трамваји, којих у Панчеву никад није било, али су Стојшиновим наративним световима преко потребни.<sup>453</sup> Панчево Стојшинових наративних светова је, као што је већ речено, састављено из фрагмената везаних за више стварних места, што он и паратекстуално напомиње. Тако се у *Старим устима* као глумац који је љубавник јунакиње Терезе појављује Паја/Павле/Фауст Вугринац, име везано за стварни лик Павла Вугринца (1915–1964), глумца вршачког позоришта, мада топоними у овом контексту указују на Панчево.<sup>454</sup>

Први део *Старих уста* поново је релативно заокружена целина. Он је нека врста хронике љубави приповедача, студента Павла Продановића, и Драге Димитријевић, адвокатове удовице, осамнаест година старије од свог младог љубавника. У

---

<sup>450</sup> Временске смернице могу се наћи у следећим детаљима: „Када је непосредно иза рата Мандрино ујахао на угнутом коњу у град, Тереза је била гимназијалка” (36). У аналепси Павле Продановић прича да је код адвоката Димитријевића и његове супруге Драге прво становао као гимназијалац (43). Адвокат је тада умирао и евоцирао своју аферу са Терезом: „[...] нису то више оне године када смо се возили у чамцу, када сте ви варали свог мужа, господина Мандрина, а ја своју супругу, *ви тада нисте имали ни двадесет година*, да ли још имате онај ожиљак под пазухом, имали онај ожиљак под пазухом, *има седамнаест година од тада* [...]” (46, подвукла М. К). По овоме, може се закључити да адвокат умире у раним шездесетим годинама 20. века.

<sup>451</sup> Термин је сковала Линда Хачен (Linda Hutcheon) и развила га у студији *A Poetics of Postmodernism* (1988). В. српски превод: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*. Превод Владимир Гвозден и Љубица Станковић. Светови, Нови Сад, 1996.

<sup>452</sup> У контексту позоришта помињу се и друга имена, међу којима вероватно има оних којима би помнијим истраживањем локалне позоришне сцене могли бити пронађени референти у стварности.

<sup>453</sup> „Чује се лупа трамваја. Мене узбуђује лупа старих трамваја”, реће ће приповедач у *Старим устима* (1969: 104).

<sup>454</sup> Комбинација панчевачких топонима и ликова чији су стварни референти везани за Вршац присутна је и у *Свенгалијевим панталонама*, о чему ће бити речи у одговарајућем поглављу.



декадентној појави времешне лепотице препознаје се Грета из *Трафике* и *Шлагворта*, која је у прозу доспела из Стојшинове поезије. Уз њу, Драга Димитријевић отеловљава и низ других, успутних Стојшинових јунакиња, често идентификованих само преко занимања (дактилографкиња, фризерка), којима старење доноси нарочиту привлачност, уклопљену у свеопште распадање Стојшинових наративних светова.<sup>455</sup> Уз љубавнике, јунаци првог дела су и фотограф Мандрино и његова промискуитетна супруга Тереза. Прича о фотографовом ухођењу супруге заузима готово једнако толико места колико и прича о Продановићу и Драгој Димитријевић и завршава се фотографовом смрћу. Јавља се и неколико ликова са презименом Бекседић,<sup>456</sup> те госпођа Богићевић, „стара кокошка”, која је продавала карте у „Трубачу” или поседовала киоск (30, 53, 55, 56, 58, 59, 73, 104, 146), потом госпођица Богићевић, у коју је у једној аналепси био заљубљен дечак из суседства (86), по свој прилици иста она Буба Богићевић коју је „сомнамбули гимназијалац Лађарски” пријавио властима (107–108). Међу бројним епизодним ликовима, њих тридесетак, за везе са Стојшиновим романима за децу важно је истаћи помињање Ћире Максимова. Он се јавља у асоцијативном низу који се одвија у приповедачевој свести, унутар дужег курзивног одломка:

*лик црнаца на кутијама виксе (Ћира Максимов, боксер из Панчева, кога су звали „Ћира-шампион кроз прозор” погинуо је за време бомбардовања, надимак је добио зато што га је неки црнац захватио левицом, избацио из ринга, несрећни панчевачки боксер је још посртао по сали, налетео је на прозор и разбио га) (40–41).*

Још оскудније је помињање фотографкиња Козић (49) и професора Лупаска (57, 165). Један од детаља познат из претходне Стојшинове прозе јесте и помињање закланог адвоката у фијакеру. У *Шлагворту* је то аналепса смештена у 1939, прича коју је приповедач Лађарски чуо од суседа Мандрина. У *Старим устима* приповедач је такође чуо ту причу од суседа Мандрина, фотографа:

Мандрино је лежао у мртвом лигештулу на тераси, причао ми о војвођанским политичарима које је фотографисао пред рат, о адвокату кога су нашли закланог у фијакеру. Знате – рекао је Мандрино – ја сам га фотографисао два дана пре него што су га убили, држао је мачку у руци и фотографисао сам га са њом (35).

---

<sup>455</sup> Врхунац овакве карактеризације представља већ помињани гротескни опис госпојице Лађарски из позне Стојшинове приче „Црвени бицикл” (1992б: 17).

<sup>456</sup> Помињу се Бекседићева глумачка породица (16), трафикант Бекседић (51, 133), берберин Бекседић (87, 126), подофицир Бекседић (88), потом професор Макса Бекседић (21, 29, 53–55), обућар Макса Бекседић (26, 41, 93). Притом, на више места се помиње Бекседић без ближе одредбе и није лако утврдити о коме се ради.

Овим се успоставља необична веза између два аутодијегетичка приповедача, Лађарског и Павла Продановића. Они се налазе у сличном окружењу, причају исте или сличне приче, сусрећу се са истим ликовима, али никако нису идентични. Овај Стојшинов поступак трансформације и мешања идентитета нарочито ће доћи до изражаја у прози за децу. Тамо ће у различитим романима хомодијегетички приповедачи бити дечаци који припадају истој средини, сусрећу се са истим или сличним ликовима, али се између њих не може успоставити знак једнакости.

У *Старим устима* се помиње и Лађарски, у варијанти догађаја са издајом и стрељањем Бубе Богићевић:

У болници су нашли скривену госпођицу Бубу Богићевић, крила се у болници, зато што је за време рата спавала са агентима, дошао је сомнамбули гимназијалац Лађарски и пријавио да се крије у соби са наслаганим гвозденим креветима, извукли су је, вриштала је, гимназист се крио иза канти за смеће, плакао је, ишао је за њима *све док га нисам отерао*, њу су стрељали (108, подвукла М. К.).<sup>457</sup>

Према подвученом делу реченице, „све док га нисам отерао”, закључује се да је Павле Продановић био присутан кад се то догађало. Осим што је овај податак у нескладу са очекиваним узрастом Павла Продановића у доба непосредно након Другог светског рата, што није неуобичајено у Стојшиновој прози, он поново ликове Продановића и Лађарских доводи у везу која до краја остаје нејасна.

У првом делу *Старих уста* приповедач евоцира и дане свог предратног детињства. Они нису налик на детињство приповедача из дечјих романа, већ пре на детињство једног од Лађарских из *Шлагворта*. Као и у *Шлагворту*, приповедача *Старих уста* и његову мајку отац је оставио због неке мађарске глумице. Мајка и син су се потом сељакали, сиромашно живели у Бечкерек, мајка је повремено проналазила мушкарце који су их прихватили али убрзо и напуштали. Оца убијају, због политике или због жена. Приповедач, ученик гимназије, заљубљен је у девојку Наду Фењерчић, због које добија батине од вршњака. После доживљава прво сексуално искуство са мајчином пријатељицом Иреном. Уз све ово, приповедач непрекидно доводи у сумњу властита сећања:

---

<sup>457</sup> Епизода са стрељањем Бубе Богићевић евоцира сцену из *Прича о занатима* Боре Ћосића, чиме се још једном успоставља паралела између два писца. Код Ћосића су проститутку Еми, која је „трговала сопственим деловима тела, оним најзначајнијим, у прилог немачке окупационе силе”, а после ослобођења се крила у подруму, суседи спасли стрељања тако што су је ошишали до главе, те је постала непрепознатљива. Епизода се ипак трагично завршава, јер од случајно отвореног рафала страда недужна хаузмајсторкина ћерка (Ћосић 1966: 61–64).

Мислим да је било тако али можда је било и друкчије. Ја се и не сећам свог детињства (66).

Потом закључује: „...човек на крају крајева измисли своје детињство” (69).

Други део *Старих уста* носи наслов „Дршка кишобрана”, са поднасловом „ДРУГА КЊИГА са интровертном љубавном пројекцијом”. Сава Бабић у анализи романа примећује његову различитост у односу на остатак текста:

Зато нам се и чини да други део књиге (*Дршка кишобрана*) ма колико био занимљив, спадао у Стојшиново дело и носио карактеристике овога писца, ипак не спада у овај роман, чак га и ремети друкчијим начином причања, помереношћу и стилизацијом друге врсте: реченица је друкчија, ближа је реалности и логици, фантастика је изразитија, али је друкчија, одсутни су елементи ироничности. Као да ово поглавље није настало истовремено с осталим деловима књиге, као да није запис оне исте личности која кубури с памћењем [...] (Babić 1970: 94).

Овај део романа настао је трансформацијом приче „Једне јесени са госпођом Марган” (Стојшин 1968љ), а о разлици између две верзије било је речи у делу о текстовима из периодике. У тематском средишту је приповедачева наклоност према девојци Мирјани Марган, ћерки професора Маргана, која само делимично одговара на његову заинтересованост. Од осталих делова романа разликује се и нарочитом врстом одступања од реалистичког приповедања. Паралелно са причом о приповедачевој платонској љубави, одвија се мистерија са померањем бербернице:

Једнога дана изашао сам на улицу, затворио гвоздену капију за собом, поглед ми се зауставио на Максимовићевој берберници. Застао сам мало збуњен, није могуће – учинило ми се да се берберница мало приближила, она се померила [...] Берберница није више где је била, то је бесмислица, ја сам далеко од помисли да нека берберница може да се помера (115).

Померање бербернице се наставља из дана у дан, праћено приповедачевом свешћу о необичности тог збивања и истовременом сумњом у власитити здрав разум. На крају, са временске дистанце, приповедачево старије „ја” тумачи мистериозна догађања:

Данас ми се чини да је читава та опсесија са берберницом припадала Мирјани Марган, био сам љубоморан на особе око мене, на њене пријатеље, на рат, на некакву нејасну мистичну везу између рата и Мирјане Марган, то ме је притискало, онај официр, излазио сам на улицу, тонуо у некакво градско лудило са накарадном берберницом, но можда се ја варам, сасвим је могућно да то није било то; берберница је пројекција рата (126).

Прича са померањем бербернице наговештава каснију употребу поступака магичног реализма у романима за децу. У већ помињаном тексту „Попају ти си луд”

(1978в), Стојшин помиње Маркеса и магични реализам у контексту добре деље књижевности. Међутим, Стојшинов поступак у *Старим устима* вероватно није био инспирисан латиноамеричким узорима. Маркесов роман *Сто година самоће* објављен је 1967, а на српски је први пут преведен 1973, те је извесно да га Стојшин није познавао у време писања „Једне јесени са госпођом Марган” и *Старих уста*. Могао би се, евентуално, претпоставити утицај Борхеса, будући да су његове *Машитарије* на српски преведене 1963. и да је тај превод значајно утицао на писце Стојшинове генерације, пре свега на Данила Киша. Али за констатацију Борхесовог утицаја у *Старим устима* нема довољно доказа. Удео фантастике<sup>458</sup> у раној Стојшиновој прози је по свој прилици другачијег порекла, али је Стојшин касније очито пронашао сродан поетички потенцијал у поступцима представника магичног реализма. У *Старим устима*, дакле, није реч о књижевним утицајима, већ о бесконтактним поетичким сродностима.

Трећа књига, „Тереза”, донекле успоставља континуитет са првом.<sup>459</sup> То је прича о љубави Павла Продановића и фотографкиње Терезе, која се, барем у оном аспекту који се колико-толико може објаснити конвенционалним поимањем времена, одвија након догађаја из прве књиге. Терезин муж Мандрино је мртав, Павлова веза са Драгом Димитријевић је прошлост. Љубав двоје протагониста наликује на друге Стојшинове љубавне приче – одвија се у неуредним собама, уз тешке мирисе које региструју приповедачева истанчана чула, уз свађе и апсурдно понашање, и завршава се разлазом. Поново се јављају лутајући мотиви из Стојшинове поезије и прозе: старо позориште, степеништа, топао ваздух, топли зидови, влажни зидови, додиривање зидова прстима, наслањање на зидове, држање за рукав, фиоке, старе фотографије, слепи мишеви, дршка кишобрана итд. Преко описа пазуха, детаља са најизразитијим еротским набојем у Стојшиновој прози, Тереза бива повезана са Богићевићком из *Шлагворта*:

Када Тереза открије пазухо видим крпицу тамне зелене сенке; упорно остајем у том положају, слушајем је, чекам када ће поновити покрет руком, када ће опет открити пазухо, климам главом, она и не слуги да је слушајем једино због могућности да видим крпицу зелене буђаве сенке под њеном мишком (153).

---

<sup>458</sup> Иако се појмови магичног реализма и фантастике значајно разликују, у овом контексту је та разлика занемарена. Реч је засад само о њиховој разлици од „реалистичког” приповедања, ако се уопште тако може назвати приповедање усмерено пре свега на садржаје свести јунака. У овом делу Стојшиновог романа уведено је „натприродно збивање”, које се разликује од бизарних и очуђених приповедачевих рефлексива.

<sup>459</sup> У белешци уз интервју дат Милану Влајчићу непосредно након изласка *Шлагворта* пише да Стојшин у рукопису има роман „Тереза или први чин” (Влајчић 1965: 6). Према томе, могуће је да је прича о Терези старија од оне о Драгој Димитријевић. Приче о Терези из периодике које нису ушле у роман *Стара уста* („Тереза”, 1966б, „Заврши гимназију”, 1966м) вероватно су биле део те рукописне верзије.

Приповедачево ламентирање над властитим лошим памћењем је појачано и на многим местима задобија металептичку функцију:

Ја сам гомиле ствари измишљао. Причао сам да су ми се догађале ствари које се нису догађале, пред дрваром, у неком нужнику, у трамвају. Затим сам заборављао ствари које сам испричао и измишљао друге. То је тако: ја не памтим довољно добро и гомиле ствари које причам својим пријатељима ја сам измислио (149).

Овој приповедачевој непоузданости придружује се и Терезина лажљивост, те је веродостојност приповеданог вишеструко проблематична. Оно што говоре „мртва стара уста” (167) гомила је често противречних тврдњи, које на крају овог дела бивају сагледана и са веће временске дистанце, кроз свест остарелог Продановића.

Тај стари Продановић протагониста је четвртог дела, „Госпођа с фијоком”<sup>460</sup>, са дугачким поднасловом:

(ЧЕТВРТА КЊИГА, у којој је студент Павле Продановић већ остарио и сада ваља посматрати његову историју онако како се то чини у читању мемоара тако често писаним дрхтавом руком неког узалудног старца) (169).

Четрдесетак година након љубави са Даргом и Терезом, Павле Продановић живи са старом госпођом Бубом Богићевић, коју понекад назива и „госпојицом”. Атмосфера ове заједнице налик је на претходне, уз још већи степен распадања, прљавштине и декаденције. Приповедач и експлицитно изјављује: „Видео сам госпојицу Богићевић и Терезу Мандрино као једну исту особу” (182). Старачко пропадање у овом делу праћено је и радикализацијом израза, који се повремено још више приближава току свести, или гомилању апсурдних слика.

Из приповести о животарењу двоје стараца издваја се важна аналепса о приповедачевом ратном детињству. Обраћајући се имплицитном читаоцу, приповедач најављује да ће испричати комадић историје госпође Богићевић. Испоставља се да је она и много раније заузимала изузетно важно место у његовом животу:

Био сам дечак и за госпођу су тада говорили да је она најбоља „женска” у улици. Бескрајно сам патио због госпође Богићевић, увлачио сам се у угао тавана и плакао. Имао сам једну њену слику коју сам такође крио на тавану. Предвече смо ја, Лале, Мита и Коста Лунгин одлазили на реку, седели смо на преврнутом трулом чамцу, причали смо о госпођи Богићевић и онанисали (185).

Заљубљеност у Богићевићку добиће своју „дечју” варијанту у *Биоскопу у кутији шибица*. У роману за децу појавиће се и ликови дечака, као и филозоф Матијаца, у

---

<sup>460</sup> У целом роману реч „фијока” је писана са ј.

аналепси из *Старих уста* студент филозофије. Дечје ја Павла Продановића, као и оно Павла Шибице, приповедача *Биоскопа*, замишља другачију будућност за себе и Богићевићку:

Мрзео сам и Матијацу и апотекара и официра који је увече долазио код ње, мислио сам: једнога дана она ће им рећи да одлази са мном на пут и да ћемо путовати веома дуго (186).

Богићевићкина судбина у *Старим устима* разликује се од оне у *Шлагворту* – она у новом роману на крају умире природном смрћу, уз Павла Продановића, док је стрељање због сарадње с окупатором намењено лику са сличним именом:

Одмах после рата стрељали су њену рођаку, војничку курву, Миру Богићевић (186).

И у овом делу романа има наговештаја каснијих магичнореалистичних поступака. Један од њих је, у ствари, реалистичко разрешење зачудне појаве. Дечаци су скупљали пикавце по улици и пушили, јер им је студент Матијаца објаснио како у диму који испуштају могу да виде слику неке жене:

Госпођа Богићевић је била разлог што смо пушили, и сва тројица, Лунгин, ја и Лале упињали смо се управо њу да назремо у контурама дима; тврдили смо да нам то и успева и да је видимо голу. Лале је говорио да је види како лежи раширених ногу на кревету, Лунгин је видео део по део њене голотиње, а ја сам говорио да је видим у дрвеним вратима (187).

Још ближи магичном реализму је фрагмент „Тројанска фијока”, последњи насловљени део у роману. Претходно је у измењеној и краћој верзији објављен као прича у *Политици* (1969а).<sup>461</sup> Верзија у роману богатија је за значајне приповедачеве коментаре. У фрагменту је реч о коњу фијакеристе Павкина, вечитог старца из Стојшинове поезије и прозе. Из поезије долази и тројански коњ, с којим се у асоцијативном низу спаја Павкинова рага:

Павкинов коњ је изгледао ујутру друкчије. Како се ближило подне он као да је мршавио и угибао леђа. Павкин га је гурао; као да извлачи шкрипаву фијоку испод ребара свог коња. Рага са фијокама. То је бесмислена асоцијација. Као онај коњ испред Троје, коме су Ахајци начинили дрвену фијоку и у њу угурали ратнике. Павкинова Тројанска рага, историјски тројански лифт, историја или коњушница тројанске кобиле, мала панорама Грчке у фијоци – све је то коцкарница госпође Богићевић, госпођа са фијокама, има ли она неке везе са Грцима, да ли само њена коцкарница; сомнамбула фијока у коју затварам стару госпођу, читав један део светске историје је у коњу са дашчаном фијоком [...] (203).

---

<sup>461</sup> Наслов приче у *Политици* је у складу с правописом, „Тројанска фиока”, без ј.

Овај асоцијативни низ, налик на надреалистички текст, само је једна варијација са коњем у овом фрагменту. Павкинов коњ у другој постаје део историје панчевачког позоришта, јер упада на представу и окупира пажњу гледалишта, постаје „позоришни коњ” и „мења све наше представе о позоришту” (201). Стојшин чак додаје фусноту у којој се позива на Томандлову историју позоришта, уз приповедачев коментар, мешајући фикцију и факта, или барем псеудофакта. Надаље, Павкинов коњ има обичај да се наслања на зидове и то чини већ двадесет година: у рату се наслањао на врата Гестапоа и замало страдао, а у време приповедања на зид Андрејевићеве антикварнице<sup>462</sup> и на друге зидове, изазивајући опште негодовање. Ова коњска хировитост добиће своју дечју верзију у *Биоскопу*, у виду авантура коња кочијаша Куфте, који прво плаши децу а потом се спријатељује с њима.

На завршним страницама *Старих уста* присутан је и један металептички *камео*. Павле Продановић о Богићевићки каже и ово:

Довела је једног свог рођака да ме упозна са њим. Рођак се звао Владимир Стојшин. Изгледао је идиотски, био је необријан, студирао је позоришну историју, највише је волео да говоримо о његовим студијама, тада је било ватре у његовим очима (199).

Будући да је „Владимир Стојшин” описан као један од сулудих Лађарских, на делу је још један аспект сложене идентитетске комбинаторике у Стојшиновој прози.

### III.2.3.4. *Куглана*

*Ствари у животу могу се гурати као што је мој отац  
гурао сладолецијска колица.  
(Куглана)*

Трећи Стојшинов роман појавио се 1975, шест година после другог. У том дугом периоду Стојшин је објавио бројне репортаже, приче које су касније постале део новог романа, али и неколико прича са тематиком панчевачког детињства, о којима је било речи у делу о причама из периодике: „Моји драги суграђани” (1972б), „Мале окачене вештице” (1972г), „Појела га помрчина” (1973) и, нарочито, „Вежбе у гађању” (1973а). Заједно са деловима *Куглане* у којима се тематизује детињство, ове приче чине „одраслу” верзију онога што ће неколико година касније бити трансформисано у романе за децу.

---

<sup>462</sup> Антиквар Андрејевић је у *Шлагворту* део београдске приче са Данијелом.

а) Критичка рецепција

Стојшинова *Куглана* наишла је на необично усаглашене критичке судове. Још једна необичност односи се на ауторе тих критичких текстова: са само једним изузетком, то су критичари који нису раније писали о Стојшину. Изузетак о ком је реч је Чедомир Мирковић, аутор поговора *Куглани*,<sup>463</sup> који је претходно углавном негативно оценио *Стара уста* (Mirković 1970). Ни Милан Пражић, критичар који је помно пратио дотадашње Стојшиново стваралаштво, није се огласио поводом *Куглане*, нити је касније писао о Стојшину. Чини се да је заокрет у Стојшиновом стваралаштву, који је констатовала већина аутора критичких текстова<sup>464</sup>, донео и заокрет у рецепцији.

Преокрет у Стојшиновом писању о ком је у критици реч тиче се и израза, и композиције, и тематике. У односу на своја претходна дела, Стојшин је прозни израз поједноставио, створио дело чвршће фабуле, и у први план ставио савремену тематику везану за Београд. Сумирајући раније Стојшинове прозне творевине и супротстављајући их новом роману, Чедомир Мирковић констатује:

Док је у ранијим књигама више постојао стилизовани, можда не би било погрешно рећи метафорични, живот, дотле у *Куглани* има врло много реалистичког, аутентичног и препознатљивог. Фабула ове књиге садржи у себи много од данашњег Београда, и то не оног Београда који се састоји од панорама, већ оног дела савременог велеграда где се одвија све што називамо јавним животом, и где дефилију разнолике личности што сачињавају део градске свакидашњице (Мирковић 1975: 155).

Али Мирковић, с друге стране, запажа и значајан континуитет у Стојшиновим делима:

Иако је попрште догађања битно променио и тиме остварио могућност за сасвим другачија значења прозе у целини, и за другачије осећање живота, различито од ранијег, Стојшин је *Кугланом* наставио неке раније нити. То се, поред имена која су нам већ позната, више види по личностима овог романа, по некој врсти просечне судбине свих људи који се у њему појављују, него у самој романсијерској причи (Мирковић 1975: 156).

И јунаци *Куглане* су неостварени људи који глуме властите животе. Иако нису на друштвеној маргини, они су свесни својих пораза, које крију тако што *имитирају* успех. По томе су они у великој мери налик на јунаке претходних Стојшинових дела,

---

<sup>463</sup> Текст је објављен и у *Књижевним новинама*, а касније прештампаван у Мирковићевим књигама (в. Мирковић 1975).

<sup>464</sup> Мирковић 1975; Недић 1976; Јастребић 1976; Марошевић 1976; Georgijevski 1977; Шоп 1977.



читаву галерију „сувишних личности” и аутсајдера. И метафора света као куглане има сродности са метафором света као позоришта.<sup>465</sup>

Савремена београдска прича само је један слој овог романа:

Опет се, као у ранијим књигама, сусрећемо са механизмом асоцирања на прошлост. А образложење метафоре из наслова постиже се кроз, неколико пута потенцирану, па и у мото целе књиге извучену, причу о томе како је јунак-приповедач још у дечачким годинама своја запажања о игри куглања преносио касније на људе које је познавао, тако да му је и касније, као одраслом, у времену из кога се приповеда, остала потреба да повремено види свет у релацијама и контурама једне суровије куглане (Мирковић 1975: 158).

Сличности и разлике *Куглане* наспрам претходних Стојшинових дела сажето представља и Иван Шоп:

У својим досадашњим књигама прозе Владимир Стојшин је писац *атмосфере*, ситуација, средине, док ликови, а поготову фабула, долазе тек потом. У роману *Куглана* редослед ових елемената у делу није битно измењен, али су смањена растојања и разлике: иако и овде у првом реду гради атмосферу, аутор даје извесно место и фабули (љубавна прича главног јунака и Љиљане Варадинац), а много више пажње но раније поклонио је индивидуализацији ликова, како главног јунака, тако и епизодних, у пролазу скицираних силуета. Ипак, највеће је изненађење што се радња Стојшиновог најновијег романа догађа у Београду, а банатска, равничарска варошка средина долази у позадину, као амбијент у коме је главни јунак провео детињство (Шоп 1977: 851).

Приповедање, које је у *Куглани* наизглед блиско поступцима стварносне прозе<sup>466</sup>, задржало је очуђену позицију присутну у његовим претходним романима, што му прибавља *диференцијално осећање* у односу на поменуто поетичко усмерење.<sup>467</sup>

Искошен, неуобичајен поглед, и угао посматрања који није стандардан, омогућују да се превазиђе класични реалистични начин приповедања који подразумева раздвојеност приповедања и просуђивања о исприповеданом (Мирковић 1975: 159).

---

<sup>465</sup> „Куглана је – буквализујмо унеколико метафору, да бисмо јој боље сагледали улогу – наставак провинцијског позоришта; она је надокнада за праву стварност и за животну смисаоност. Куглана је сурогат правог и аутентичног живота” (Мирковић 1975: 158). О сродности куглане и позоришта пишу и Христо Георгијевски (Georgijevski 1977: 124), Иван Шоп (Шоп 1977: 853) и Љубиша Јеремић (Jeremić 1978: 270).

<sup>466</sup> Са „прозом новог стила”, појмом сродним стварносној прози, Стојшина повезује Љубиша Јеремић. Он је свој текст о *Куглани* из 1976. уврстио у књигу есеја под насловом *Проза новог стила* (Jeremić 1978), у одељак „Ново у старом”, где су још и текстови о Жики Лазићу, Бранку В. Радичевићу и Младену Маркову.

<sup>467</sup> О разлици Стојшиновог дела од токова стварносне прозе пише и Благоје Јастребић, који сматра да је Стојшин ову разлику остварио повратком „књижевној психологији” у модификованом виду, „сагледавајући своје јунаке изблиза, лишавајући их типских, наводно типичних препознатљивости” (Јастребић 1976: 14). Иван Шоп указује на разлику у јунацима: Стојшинов јунак „не припада свету периферијских кафана, сиротињских насеља, предграђа (што је у тзв. ’стварносној прози’ већ постало шаблон), већ припада уметничком свету, посећује популарне клубове и карташка састајалишта, дружи се с редитељима, балеринама, с личностима од имена и угледа” (Шоп 1977: 852).

И поред задржавања основе стојшиновског приповедног манира, који Предраг Палавестра карактерише синтагмом „особењачка проза” (Палавестра 2012: 360), у критици доминира став о квалитативној разлици оствареној у новом делу.<sup>468</sup> Она се пре свега огледа у много уједначенијој композицији и ритму приповедања. Временски планови у роману, повезани на више начина, ипак се могу јасно разабрати, што резултира много комуникативнијим делом. Марко Недић је међу критичарима у мањини по ставу да је ранија Стошинова проза била аутентичнија, али и он признаје да је та ранија проза водила у неку врсту ћорсокака и да ју је било нужно ревитализовати савременом тематиком.<sup>469</sup>

Критика надаље запажа да је *Куглана* истовремено и љубавни и социјални роман, јер се интима главног јунака преплиће са његовом потребом да успе у друштву и да се укључи у свеопшту друшвену игру трговине услугама (Недић 1976; Radojčić 1976; Krtalić 1976; Marošević 1976). Запажен је и важан удео ироније и хумора у приповедном гласу (Georgijevski 1977, Шоп 1977, Кујача 1977).

#### б) Композиција и трансформације

*Куглана* је компонована другачије од претходних Стојшинових романа. Нема поделе на велике целине, већ се састоји од 17 нумерисаних поглавља. Овакво означавање фрагмената бројевима биће заступљено и у *Биоскопу у кутији шибица*, али комбиновано са поделом на веће целине. Поглавља у *Куглани* су неједнаке величине: најдуже има 17 страна, а најкраће се састоји од само једне реченице. Четири поглавља имају наслове, од којих су три готово иста<sup>470</sup>. Делови унутар поглавља су одвојени белинама, а понекад и временским ознакама. У већ познатом Стојшиновом маниру, оне

---

<sup>468</sup> „*Куглана*, његова нова књига, с једне стране представља наставак претходног стваралачког израза, а с друге стране *Куглана* представља сасвим нов резултат сазрелог књижевног и животног искуства овог ствараоца” (Marošević 1976: 76).

<sup>469</sup> „Ипак је ранија проза овог писца имала у себи више аутентичности, унутрашњег јединства и природне лакоће; али она га је водила у једну изражајну шему, из које је било тешко давати другачија дела и другачији поглед на свет. Не раскидајући радикално са визијом стварности као позоришне сцене, познатом из његових ранијих књига, Стојшин ’*Кугланом*’ започиње нову фазу своје прозе, и као многи други савремени писци, у свакодневној стварности налази основне подстицаје својој прозној имагинацији” (Недић 1976: III).

<sup>470</sup> Поглавље 1 носи наслов „Љубавни дневник са Љиљаном Варадинац”, поглавље 3 „Љубавни дневник са Љиљаном”, а поглавље 16 поново „Љубавни дневник са Љиљаном Варадинац”. Наслов поглавља 6 гласи: „Досадна летња киша”.

су увек непотпуне, без године<sup>471</sup>: „Уторак, 4. јун” (11),<sup>472</sup> „Ноћ, 15, 16. јун” (73), понекад само „Пре подне” (74), а понекад уз друге податке: „Вече, Попценићев капут, Клуб књижевника” (80). Два наслова унутар поглавља без временске ознаке гласе: „Ноша од порцулана, мали магарци...” (131) и „Љиљана тера по старом” (133). Стојшин користи курзивни слог за аналепсе, а на два места и болд, који има металептичку функцију коментара (32, 146–147).

Као и претходни романи, *Куглана* има своје хипотекстове. То су најпре приче објављене у периодици током 1974. и 1975: „Љубавни дневник са Љиљаном” (1974), „Фул кечева” (1974а), „Мој стари на бициклу” (1974б), „Клуб књижевника” (1974в), „Куглана” (1975а), „Хиподром” (1975б), „У соби испод биоскопа” (1975в). Ове приче се од верзија у роману разликују у детаљима. Али *Куглана* има и друге, мање очигледне хипотекстове. То су Стојшинови претходни романи и приче везане за њих. Већ је било речи о томе да се у претпоследњем делу *Шлагворта*, „Данијела има много времена”, може препознати далеки наговештај *Куглане*. Хировита студенткиња Данијела и њена мајка, остарела лепотица сумњивог морала, умногоме су налик на Љиљану Варадинац и њену мајку<sup>473</sup>, а ова прича се, као и основна прича *Куглане*, одвија у Београду. Београд је место збивања и других Стојшинових прича, што критика често превиђа и истиче само војвођански амбијент. Надаље, аналептичка епизода о Љиљанином првом сексуалном искуству има много подударности са причом „Заврши гимназију” (Стојшин 1966м), везаном за Терезу из *Старих уста*. У љубавној причи са Љиљаном могу се препознати и одједи љубавних прича других Стојшинових приповедача са другим девојкама, пре свега са Тањом, из *Трафике* и *Шлагворта*. У другом временском слоју *Куглане*, везаном за приповедачево панчевачко детињство, поново се јављају позната места и ликови, истих или измењених имена. Укратко – упркос утиску о великој новини у Стојшиновом писању, који није неоправдан, срж *Куглане* је већ постојала у његовој ранијој прози. У новом роману је један наративни рукавац – љубавна прича – издвојен и стављен у први план. Аналепса о детињству има функцију позадинског плана, као и у ранијим романима. Стил је поједностављен, ређи су и мање

---

<sup>471</sup> Марица Стојшин сведочи о томе да је Владимир Стојшин на сличан начин датирао своја писма: „Датирање Владимирових писама било је у стојшиновском стилу: исписује дане – јутро, вече, предвече – али датума, месеца и година нема” (Стојшин М. 2008: 158).

<sup>472</sup> Сви цитати из романа *Куглана* овде се наводе само бројем странице из јединог издања (Стојшин 1975).

<sup>473</sup> О Љиљаниној мајци приповедач каже: „Она носи сомборску маску на лицу, од процулана, од жутог досадног порцулана. Уосталом, она је још увек лепа жена, само јој је лице жуто и руке су јој издужене” (12). Овај опис је налик на описе многих Стојшинових јунакиња.

компликовани екскурси у унутрашњост свести приповедача и јунака, ређи су ранији готово надреалистички лексички склопови. Ако се Стојшинов опус посматра у целини, у *Куглани* је извршена најрадикалнија трансформација већ постојеће приповедне грађе до тада. Крајњи, много радикалнији степен овог процеса, представљаће романи за децу.

Време и простор у *Куглани* веома су јасно одређени, и то је једна од најјучљивијих промена у односу на ранију прозу. Радња се одиграва у Београду, на реално постојећим локацијама. Стојшинова београдска књижевна топографија веома је богата. Нека од места која јунаци походе су: Балканска улица, Теразије, Косанчићев венац, Ада Циганлија, Славија, Калемегдан, Дорћол, улице Страхињића Бана, Капетан Мишина, Душанова и Карађорђева, кафане „Знак питања”, „Три шешира”, „Марш на Дрину”, „Код турске главе”, Хотел „Москва”, Атеље 212, Клуб књижевника, Хиподром, биоскопи „Јадран” и „Луксор”. Време основне приче је и време приповедања, које се углавном поклапа са временом писања романа. Једна од врло прецизних временских индикација јесте помињање афере Вотергејт, која је у јавности била актуелна у лето 1974.<sup>474</sup> Али Стојшиново датирање ни овде није документарно и поређење са временом догађања у стварном свету показује значајна одступања. Псеудодневничко датирање, примењено спорадично, указује на следеће датуме, без године: „Уторак, 4. јун” (11); „Четвртак, 6. јун”; „Ноћ, 15, 16. јун” (73); „16. јун, јутро” (73); „16. јун, Ада Циганлија” (76); „16. јун, позориште” (77); „Поподне, 22. или 23. јун” (89). У фрагменту означеном са „16. јун, јутро” приповедач укључује радио и на вестима чује да је умро Оназис.<sup>475</sup> Ако се овај податак упореди са датумом Оназисове смрти у стварном свету, видимо да се они не поклапају: Аристотел Оназис је умро 15. марта 1975. Ова разлика, далека данашњем читаоцу, морала је пасти у очи првим читаоцима *Куглане*, која је изашла из штампе у другој половини 1975. Стојшину очито није било стало до фактографске истине, већ до нечег другог. То друго је вероватна интертекстуална реминисценција на 16. јун, познати *Bloomsday*, дан у ком се одиграва радња Џојсовог *Улиса*. Стојшинов приповедач Предраг Ристић у целом 7. поглављу описује своје кретање кроз Београд: од ноћне шетње између 15. и 16. јуна, преко буђења, слушања вести, шетње Карађорђевом улицом, боравка у редакцији у којој ради, одласка у болницу по балерину која је исекла вене, заједничке забаве на Ади Циганлији, до вечерњег одласка

---

<sup>474</sup> „Пролазимо поред 'Јадрана'. Филм 'Прислушкивање' од четири, шест и осам. Новине су пуне текстова о афери 'Вотергејт'” (8).

<sup>475</sup> „Окрећем дугме на радију. Вести. Пази богати – Оназис је умро! Жаклина Кенеди је поново тужна. И поново удовица” (73–74).

на представу у Народно позориште и потом у Клуб књижевника, где се одиграва мањи инцидент са глумцем Попценићем. Све то време Предрагова Љиљана је одсутна и њега то мучи, јер не зна где је и шта ради. Овај дискретни омаж Џојсу не изненађује од писца који обилато користи наративне технике везане управо за славног Ирца.<sup>476</sup>

Београдска прича у *Куглани* одвија се у два паралелна наративна тока, који се повремено укрштају. Један чини већ поменута љубавна прича између приповедача, новинара Предрага Ристића, и Љиљане Варадинац, неуспешне студенткиње и манекенке у покушају. Други наративни ток прати приповедачево дружење са групом јунака са којима се састаје ради картања. Љубавна прича заузима највише простора у роману – од 17 поглавља, Љиљана је, макар и у одсуству, главна тема њих 10, док се у два поглавља приче са Љиљаном и са друштвом са картања преплићу. Аналепсе са панчевачким детињством, као трећи важнији наративни рукавац, много су мање бројне, и заузимају веће или мање делове шест поглавља.<sup>477</sup>

Приповедачево презиме – Ристић – смешта ову наративну јединку у контекст ранијег Стојшиновог дела. Поред Лађарских, Стојшинов наративни свет је најчешће насељен Ристићима. Још у *Трафици у тесној улици* и причама које јој претходе, а потом у *Шлагворту*, постоји Сава Ристић, џепарош и сликар, са сулудим рођаком Аркадијем Ристићем Попом; Ристић је и пријатељ Павла Продановића, приповедача *Старих уста*. Ристићи су, надаље, проблематична породица из низа прича о адвокату Крачуну, које је Стојшин писао почетком седамдесетих година 20. века. Дечак Сава Ристић појављује се као споредан лик у причи „Моји драги суграђани” (1972б), а у истој причи сазнајемо да је приповедач као дечак био заљубљен у Нађу Ристић, једну од фаталних проститутки из Стојшинове прозе.<sup>478</sup> Нађина браћа Сима и Стојан су лопови и убице, а у њу је, сазнајемо у причи „Појела га помрчина”, безнадежно био заљубљен и адвокат Крачун (1973). Проблематична браћа Ристић појавиће се касније и у *Биоскопу у кутији шибица* (1978: 157). У *Куглани* се приповедачев отац зове Сава Ристић. Ова дискретна веза приповедача *Куглане* и пређашњих јунака преко презимена наставља Стојшинову наративну стратегију калеидоскопског варирања и укрштања идентитета ликова.

---

<sup>476</sup> Џојсова дела су у српском и хрватском преводу била доступна још у време Стојшинових студија: *Младост умјетника*, у преводу Станислава Шимића, изашла је 1952, а *Даблинци* у преводу Раде Прикелмајер и *Уликс* у преводу Златка Горјана 1957. Стојшин нигде експлицитно не помиње Џојса, али у интервјуу из 1965, поводом *Шлагворта*, на питање о утицајима домаћих писаца на његово стваралаштво одговара да „још више дугујемо иностраним писцима” (Vлајчић 1965: 6).

<sup>477</sup> У једном случају реч је о аналепси са Љиљанином прошлешћу. Тај дужи екскурс је прерађена прича о Терези, „Заврши гимназију” (Стојшин 1966м).

<sup>478</sup> У делу о причама из периодике помиње се неколико прича које су, очито, биле замишљене као делови будућег романа о адвокату Крачуну, од ког је Стојшин одустао.

Мото *Куглане* чини кратак курзивни текст који чини део аналептичког приповедања о детињству:

*Био сам дете, боловао сам од маларије. Читаве три године тресао сам се у грозници. Били смо сиромашни. Поподне и увече подизао сам кегле на куглани Занатског дома. Могао сам, кад зажмириш, да видим куглаше, Бату Рибара, професора Дабу Тумбуса, Цветића и чика-Тошику, као кегле које ћу ја да срушим, када са своје стране бацим куглу... (5).*

Мотив куглане провлачиће се кроз цео роман, повезујући приповедачеву свакодневицу са дечјим доживљајем. Са сваким помињањем повећава се његов симболички значај. Повод за понављање може бити пролазак поред стварне куглане у Београду,<sup>479</sup> асоцијација која повезује људе и кегле<sup>480</sup>, или нека мање видљива асоцијативна веза, која има функцију скривеног коментара или најаве будућих догађаја.<sup>481</sup> Метафора куглане налази места и у Стојшиновом асоцијативном току свести, много ређем у *Куглани* него у ранијој прози, али са становишта наративне стратегије врло добро употребљеним. Такав је фрагмент у ком приповедач невољко присуствује коњској трци на хиподрому:

Чује се глас из звучника и трка почиње. Сви држимо тикете у руци. Трче коњи – дечје играчке, на навијање. Дрвени коњи. Могли би да се сруше од најмањег ударца. Коњске кегле. Коњске кеглетине трче по стази, сада ће заиста почети да се руше. У једном тренутку ми се чини: ја узимам велику куглу и рушим глупе коње по хиподрому (93).

Фантазија о бацању кугле овде се тужно реализује: кобила Бела заиста пада пред самим циљем и ломи ноге. Убијају је пиштољем, а ово мучно финале пролептички најављује и мучан крај романа: посета хиподрому са утицајним пријатељем уродила је плодом, приповедач напредује у каријери, али га то чини све мање срећним. Даље услуге које треба да изврши тек су у наговештају.

На два места се прича о панчевачкој куглани развија у дуже аналептичке фрагменте. Први, на нешто више од пола стране, исприповедан је у двогласју одраслог приповедача и дечака који с гађењем описује пијане куглаше којима мора да служи

---

<sup>479</sup> „Силазимо Ђушином поред 'Партизанове' куглане. Улица је ниска, из куглане се чује лупа кегли. Зажмириш, као да на тротоару у дну улице видим поређане дрвене кегле” (14).

<sup>480</sup> „Осећа се мирис београдског лета, са Саве. У даљини, на трамвајској станици, видим људе поређане као дрвене кегле у Занатском дому, у Панчеву” (47); „На обали рани посетиоци Аде Циганлије. Видим их наслане као дрвене лутке, као кегле, као дугуљасте буриће” (76)

<sup>481</sup> „Љиљана и редитељ се нагињу изнад јеловника, ја цртам на чаршаву три столице и три кегле. Ишарам цртеж и поново нацртам кегле. Оне личе на кегле које сам подизао у Панчеву. Као да поново улазим у занатски дом, упутио сам се на леву страну, према куглани, дизаћу кегле читаве вечери за некакав ситниш који куглаши пре сваке партије скупе у картонску кутију од ципела” (99).

због ситниша. Унутар аналепсе јавља се и металептичка упадица одраслог приповедача:

*И откуда ми то да сад размишљам о кугланама? Моја куглана из детињства као да се котрља за мном. И лица из куглане (48).*

Други аналептички фрагмент је много дужи – заузима готово 6 страна. Његов хипотекст је прича „Куглана”, објављена у *Политици* и награђена другом наградом на конкурс за кратку причу (1975а). Верзија у роману значајно је проширена. Измењена су и нека имена, од којих је за нашу тему једно нарочито значајно: у причи из *Политике*, узгред поменути Ђока Попов звани „шампион кроз прозор” у роману постаје Ђира Максимов звани „Шампион кроз прозор”. Приповедач прича о свом детињству за време рата, о томе да је боловао од маларије, о сиромаштву у ком је живео с родитељима, и о свом послу скупљача кегли у оближњој куглани. Ситниш који је добијао од играча помагао је породици да прегура тешке дане, али је све у вези с тим ангажманом било праћено нелагодом. Мајка је негодовала, несрећна што мора да се ослони на дечју зараду и што дете проводи део ноћи на непримереном месту, а сам дечак је с презрењем посматрао пијане одрасле који се и сами тетурaju као кегле.<sup>482</sup> Међу играчима је важио необичан прећутни договор: док су се старији куглани, млађи су одлазили њиховим кућама и спавали с њиховим женама. Овај детаљ експлицитно саопштава одрасли приповедач, али истовремено се у његовом гласу разабире и глас дечака коме та збивања нису јасна:

*Читава гомила ствари које се догађају на куглани Занатског дома била ми је нејасна (113).*

*Трудим се да разумем шта то значи [...] Ипак ми није било јасно. Мислио сам и мислио: шта је то што прича Макса? (114).*

Овакве дилеме биле су повод да се у евоцирању прошлости тематизује приповедачево дечје схватање секса, у тексту на две стране ког нема у хипотексту из *Политике*. Након реченице одраслог приповедача: „Секс је за мене заувек једним делићем остао појам који сам стекао у детињству”, следи мозаичко набрајање слика, у непотпуним реченицама:

*моја сусетка госпођица Шијачки која лежи гола на три наслагана капута и професор Ника Петрићев који јој додаје кришку лубенице, зидови у*

---

<sup>482</sup> „Нисам волео особе с куглане иако су ми давали паре. Док сам вадио новац из кутије за ципеле тапшали су ме по рамену, Бата Рибар је говорио: 'Дете, како су теби очи црвене, иди спавај. Цркотине, видите како мучите дечака.' Али, кажем, ја свеједно нисам волео никога од њих, па ни Бату Рибара. Мислио сам: само нека мирно падају преко стазе, ја морам кући” (117).

*соби гђице Шијачки су скроз около обложени топлим џаковима и на њих су прикачене увеличане слике девојака у отвореним аутомобилима;  
зелени војници са дугим бајонетима који одводе девојке на обалу Тамиша;  
панталоне таксисте Боре Каначког како излећу кроз прозор гараже у којој вришти Лидија Балџас;  
пресвлачење девојчица на плажи иза грма кроз који виримо ја и Лале, док иза наших леђа сандуци и даске пливају низ Тамиш [...] (114).*

Фрагменте следи детаљније приповедање о томе како су дечаци гледали војнике са девојкама у риту, како им није било јасно зашто девојке вриште и како су их гађали кестењем. Међу дечацима се нашао и један боље обавештен:

*Лале нам је објашњавао да се те ствари, са подигнутим сукњама, пре свега догађају у позоришту, онда иза биоскопа „Трубач” и поред Тамиша, и да је то највише са војницима. Лале је био годину дана старији од мене и Мите, и ми смо климали главама (115).*

Дечак приповедач неће разумети ни убиство које је било последица догађаја везаних за секс. Професор Даба Тумбус је мучио а потом заклао Коку Бика, љубавника своје жене. „Све сам то разумео доста година касније”, коментарише одрасли приповедач (116). Оваква наратија, са двоструким приповедачким *ја*, при чему је знање млађег ограничено, биће спроведено и у Стојшиновим делима за децу. Аналепсе *Куглане* неки су од њихових повлашћених хипотекстова.

Евоцирање детињства није везано само за куглану. Дужи фрагмент у првом поглављу доноси причу о приповедачевим родитељима, о гладовању за време рата, о првом зимском капуту, о очевом бициклу. Детаљ да је отац једне године продавао сладолед и гурао плава сладолецијска колица низ улицу метафорички се провлачи и кроз друге делове текста.<sup>483</sup> Једна од најјачих веза између аналепсе о детињству и времена приповедања у *Куглани*, али и веза између Стојшинових дела за одрасле и оних за децу, остварена је кроз причу о топлим зиду и мирису хлеба. Предраг станује поред пекаре Саве Мандровића – каснијег панчевачког пекара из романа *Шампион кроз прозор* – и један зид у његовој соби је топао од пекарске пећи. Тај зид Предраг користи као важно средство завођења: жене које дођу у његову собу после неког времена се

---

<sup>483</sup> „Ствари у животу могу се гурати као што је мој отац гурао сладолецијска колица. Може тако да се гура посао, љубав неке плаве девојке, политика, мали ратови, чак и столови у Лондону” (32). И у виртуелном наративу о будућем животу с Љиљаном, Предраг види како он, Љиљана и њихова деца гурају „плава сладолецијска колица мога оца, Саве Ристића” (68).



голим леђима наслањају на зид.<sup>484</sup> Топлоту прати и мирис врућег хлеба, који је драгоцен некадашњем гладном дечаку:

*Па и тај пекар, на чији врућ зид сада наслањам сваку женску која дође код мене, и он ми је некако надокнада за оно што није било хлеба док сам био клинац. Ако је човек икада гладовао, мирис хлеба му је најлепши мирис на свету (17).*

О хлебу као средству завођења сведочи и следећа гротескна фантазија, приповедачев савет пекару Сави Мандровићу:

Жена га вара! Пих! Најбоље му је да и он нађе неку женску, нека само расече врућу векну, изиђе на улицу, нека на улици прилази женама које се погнутих глава враћају од својих љубавника, може на врућ хлеб да набари колико хоће жена (135).

Мирис хлеба и еротика на сублиман начин су повезани у роману за децу, о чему ће бити речи касније. У *Куглани*, ова синестезија топлоте и мириса бива подигнута на ниво животног мотоа: „Свако би морао да има тако неки зид кроз који пролази мирис хлеба” (50).

Два главна наративна тока *Куглане* имају своје развојне линије, али су и оне засноване на понављању сличних ситуација. Љубавна прича Предрага и Љиљане обележена је њеним сталним доласцима и одласцима и смењивањем њихових свађа и нежних тренутака. Картање у стану код редитеља Телебаковића, ком присуствује углавном иста екипа – поред приповедача и редитеља ту су и „генерал” (у ствари пензионисани пуковник) Станковић, примабалерина Сања Јагодић, приповедачев уредник Јовановић, глумац Попценић и редитељева супруга Деса – одвија се двапут недељно и кроз та дружења ликови ступају у различите односе међузависности. Предрагу се указује шанса да постане дописник из Лондона, а поједини чланови друштва за картарошким столом могу у томе да му помогну. Уредник је ту мање утицајан од генерала, обојица се удварају балерини, а она је заљубљена у приповедача. Све ово се догађа паралелно са приповедачевом везом са Љиљаном, и он тренутке проведене с њом, колико год били бурни и проблематични, доживљава као нешто аутентично, за разлику од игара моћи које му се гаде. На крају, ове две приче се укрштају на суров начин. Како би себи обезбедио дописничко место, Предраг жртвује Љиљану тако што је доводи генералу и све се завршава групним сексом у ком и сам учествује. Љиљана га потом заувек напушта. После свега, уз обећање Лондона, остају му Сања, коју не воли, и огромна количина самопрезира.

---

<sup>484</sup> „Уловио сам технику: ако успем да задржим неку женску до четири изјутра, када зид почне да нам греје леђа, уз картање или разговор, моја ноћна саговорница се најпосле свлачи нага” (16).

Кроз читав роман провучени су мотиви, ликови и детаљи присутни у целом Стојшиновом стваралаштву: маске од порцелана, ораси у џеповима, додиривање лакта, дотицање ствари прстима, цокеји, биоскопи, позоришта, влажни зидови, врућ ваздух, трамваји, коњи, парно купатило, сандуци с цигаретама. У њему налази места и реченица „Појела га помрчина”.<sup>485</sup>

*Куглана*, Стојшинова београдска прича, коју је критика хвалила као један од ретких успешних савремених градских романа, део своје аутентичности дугује дистанци коју задржава према веллеграду и томе што је грађена *на фону* приче о панчевачком детињству. Приповедач није опчињен Београдом, и експлицитно истиче да то није његов град.<sup>486</sup> Пред пропаст везе са Љиљаном, којој је претходио период највећег зближавања изазван њеном болешћу, љубавници посећују Панчево. Приповедач накратко суспендује своју иронију и допушта себи следећи сентиментални екскурс:

(Биће да сам ја врло верна особа. Често сам у градовима по свету био у ситуацији да исказујем своје одушевљење за досадне улице и још досадније куће у њима. Улице у Панчеву су једине које сам икада волео, као што је Љиљана једина жена којој сам икада припадао, као што је моја накривљена соба са топлим зидом према пекари једина соба у којој сам се осећао пријатно. Али човек мора да се прилагођава, то сам схватио још у оној сали иза Занатског дома, која ме је увек неодољиво подсећала на тунел) (132).

Било је логично да панчевачки *фон* коначно избије у први план.

### III.2.4. Романи за децу

#### III.2.4.1. Биоскоп у кутији шибица

*Ишчекивали смо да наиђемо на афрички биоскоп  
Све је слутило на то.  
(Биоскоп у кутији шибица)*

Кад се крајем 1978. у издању Нолита, у Библиотеци „Моја књига”, са назнаком „За децу од 8 до 12 година”, појавио роман *Биоскоп у кутији шибица* Владимира Стојшина, вероватно су многи били изненађени овим ауторовим заокретом. Мање су били изненађени једино читаоци *Политикиног* додатка за децу, пошто је две године

---

<sup>485</sup> „Ти знаш да је њен отац умро у затвору. Знаш и зашто... Политички кривац... – Знаш. Појела га помрчина” (140).

<sup>486</sup> „Ово није мој град, ово није мој свет, било би паметно да уђем у аутобус и да отпутујем, но ја не одлазим, ту сам већ годинама, ту сам студирао, ја ту остајем” (32).

раније, 11. септембра 1976, у *Политици за децу* објављен текст Владимира Стојшина под насловом „Побуна духова” (1976а), први у низу оних који ће чинити хипотекстове будућег романа.<sup>487</sup> Изненађење су представљали и критички прикази романа *Биоскоп у кутији шибица*. Стојшин је у јуну 1978. у *Нину* објавио већ помињани текст „Попају, ти си луд” (1978в) и у њему констатовао немар критике према делима књижевности за децу. Након изласка *Биоскопа* неколико месеци касније, Стојшин је бар накратко демантован. Критички прикази његовог романа убрзо су објављени у „озбиљној” периодици, која обично не прати књижевну продукцију намењену деци – у *Нину*, *Панчевцу*, *Књижевним новинама*, *Књижевној речи*, *Борби*, *Дневнику*, *Класју*. Занимљиво је да роман непосредно по изласку није приказан у југословенским часописима посвећеним књижевности за децу – ни у загребачком часопису *Умјетност и дијете*, ни у новосадском *Детињству*. Аутори првих текстова о Стојшиновом првенцу за децу били су критичари који су познавали његов дотадашњи опус. Временом, ова ситуација се изменила. Успех *Биоскопа у кутији шибица* донео је његовом аутору репутацију значајног писца за децу. Роман је доживео више издања<sup>488</sup>, превођен је на стране језике,<sup>489</sup> постао је део школске лектире и део канона српске књижевности за децу, а 1981. се нашао у најужем избору за Андерсенову награду. О њему се до данас – истина, ретко – пишу текстови у периодици за децу, помиње се у историјама књижевности за децу и предмет је проучавања на академским курсевима из ове области. Међутим, у овом контексту се потпуно занемарују претходна Стојшинова дела за одрасле. Стојшин је као писац за децу доживео много већи успех него као писац за одрасле, али је, на концу, његово дело за децу смештено у „резерват” дечје књижевности, и о њему се говори само у том контексту. Констатације из текста „Попају ти си луд” о томе да се о књижевности за децу не пише у критици главног тока, након првобитног демантовања, накнадно су поново су постале актуелне.

Будући да текстови неких проучавалаца тематизују оба Стојшинова романа за децу, пажња ће прво бити посвећена раним приказима *Биоскопа*. О текстовима који се тичу оба романа биће речи у одељку о роману *Шампион кроз прозор*.

---

<sup>487</sup> Иако је Владимир Стојшин претходно објавио неколико прилога за децу, и у *Политици за децу*, о чему је већ било речи, нови текстови су се значајно разликовали од тих неспретних раних покушаја.

<sup>488</sup> Према подацима из библиотечке базе COBISS, *Биоскоп у кутији шибица* је до данас доживео десет издања: 1978, 1980, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 2000, 2002, 2012.

<sup>489</sup> Према подацима из библиотечке базе COBISS, *Биоскоп у кутији шибица* је преведен на словеначки, македонски, дански, немачки, литвански, пољски и чешки. Ово потврђује и Иван Шоп у приказу другог Стојшиновог романа за децу, *Шампион кроз прозор* (Шоп 1988: 18).

а) Рана критичка рецепција

Од осам раних приказа *Биоскопа у кутији шибица*, седам експлицитно помиње да је роман намењен и деци и одраслима. Текст Милоша Николића има наднаслов: „О новом роману Владимира Стојшина за децу и остале” (Николић 1978: 6). Он у приказу за *Панчевац* пише о Стојшиновом имагинарном Панчеву, лепшем од реалног:

То Панчево је само град једног детињства, нестварно леп, као сва места нашег детињства [...] Стојшину је стварно, постојеће Панчево, позорница за једну фантастичну причу (Николић 1978: 6).

Николић пореди *Биоскоп* са *Кугланом* по лакоћи пориповедања и хумору, али истиче да је то роман о одрастању, и то одрастању за време рата, што га чини мање веселим. Ипак, *Биоскоп* није ратни роман:

Рат није јунак овог романа, ни колико Црвени магацин или биоскоп Трубач. Он се само ту спомиње, заправо рат траје, док траје ова прича. Главни јунаци овог романа су: једно детињство, крај детињства, неколико дечака који одрастају, и пуно лепих реченица. Књига је намењена деци, и не само деци (Николић 1978: 6).

Стеван Станић, Стојшинов колега из *Нина*, у тексту „Смех из Баната” износи власиту дилему – како да прикаже књигу за децу, кад „за децу не раде ни ’приказивачи’ књига ни књижевни критичари, иако је књига за њих написана и њима намењена” (Станић 1978: 42). Према Станићу, Стојшин је написао књигу са дистанцом, као да је послушао савет Томаса Мана да не пише сентиментално о нечему до чега му је сувише стало. Мрачну атмосферу ратних дана Стојшин задева особеном фантастиком. На приговор да рат у књизи није приказан „објективно”, Станић наводи Стојшинове речи:

[...] свако од нас има изграђену слику рата, а слика не може имати везе са објективношћу јер објективан може бити предмет, ствар, а не слика (Станић 1978: 42).<sup>490</sup>

Станић износи и једно предвиђање: можда ће за нове генерације Стојшинова књига бити исто што је за његову био Кестнеров роман *Емил и детективи*.

Чедомир Брашанац поводом *Биоскопа у Књижевним новинама* пише:

Књиге за децу, сматрам, вреде да се појаве само онда ако ће да се памте, ако су такве да могу „сви” да их читају – ако имају ону „боју времена” која се лепи за читаоца, која је у стању да му омили читање, да га направи привржеником књиге (Брашанац 1978: 4).

---

<sup>490</sup> Нисам успела да нађем извор из ког Станић цитира Стојшинове речи.

Воја Марјановић у *Књижевној речи* пише о нетрадиционалном развијању фабуле код Стојшина, о иронији, о нарочитој улози мириса и чулних асоцијација, и констатује да је реч о делу кадром да „одушеви и младог и одраслог читаоца” (Марјановић 1978: 15).

Славко Лебедински, и сам писац, сврстан међу ауторе *прозе новог стила*, истиче особеност *Биоскопа* по томе што га „читају и они којима, по узрасту, није намењен”, што је „намењен свим узрастима, који су спремни да га ишчитају”, и додаје:

Стојшин је и у својој петој књизи остао доследан свом свету, али овог пута он се прелама кроз чаробну куглу детињства. Одмах ћемо препознати тесне улице Панчева, фотографске радње и буцаке, свет до уврнутости предан паланачком поретку ствари. Читалац ће, додуше, приметити да је понеку личност имао прилике да упозна у „Шлагвурту” или, рецимо, у „Старим устима”. Тај укус познатости, који овај романијер предано негује, само је први корак до непознатог, увод у невероватна збивања која се Павлу Шибици и његовим другарима дешавају на сваком кораку (Лебедински 1979: 12).

За тему ове дисертације нарочито је значајно запажање Владимира Миларића:

Као дело за децу роман *Биоскоп у кутији шибица* је првенац Владимира Стојшина. Треба, међутим, одмах рећи да је овај роман само нова верзија приказивања живота малог града као непрестаног позоришта, што је специфична ауторска пројекција Владимира Стојшина у више до сада објављених проза (без наменске ознаке, а то претпоставља „за одрасле”). Управо то што се дело за децу јавља у оквиру једне већ вишеструко остварене приказивачке пројекције и што оно у себи садржи већ најављене и познате координате тога света, роман за децу Владимира Стојшина не треба узимати као наменску, сврховиту и дидактички опосредовану, тј. неслободну литературу, већ као природни наставак његовог опуса, као једну ка наивној слици света изразитије померену верзију већ познатих тематских опредељења (Миларић 1979: 97).

#### б) Каснија рецепција

Христо Георгијевски је 1996. у *Детињству* објавио дужу анализу *Биоскопа у кутији шибица*, не доводећи га у везу са романом *Шампион кроз прозор*.<sup>491</sup> Он га испрва не доводи експлицитно у везу ни са претходним Стојшиновим стваралаштвом, осим кроз тврдњу да *Биоскоп* није дело почетника, „већ роман богатих слика, разуђене мотивације и фразеологије, узбудљив и модеран” (Георгијевски 1996: 35). Ова модерност га издваја из главног тока српске прозе за децу:

Стојшинов роман *Биоскоп у кутији шибица* не резултира из система постојеће српске романескне прозе за децу. Елементи његовог симболичког устројства

---

<sup>491</sup> Георгијевски сличну аргументацију, али много сажетије, износи у постхумно издатој књизи *Роман у српској књижевности за децу и младе*, где Стојшиново дело узима за пример „новог модела романа” (Георгијевски 2005: 151–152).

налазе се у митском семантизму бајки, а приповедни тон и опсервације потичу из модерне прозе. Стојшинов роман обележава један од праваца развоја српског романа за децу. Он се, да поновимо, пресудно и афирмативно везује за искуства нове, експресивно и мотивски разуђене прозе и афирмише их у особеном писму романа за децу (Георгијевски 1996: 35).

Иако пише о рату, Стојшин је апстраховао идеолошки дискурс и историографски приступ, а у први план ставио фикционално, пародијско и гротескно. „Свет је нека врста биоскопског платна на коме се догађаји одвијају сходно захтевима ове уметности” (Георгијевски 1996: 35). Целокупна стварност је преломљена кроз свест дечака приповедача, а ратна стварност у Панчеву је занемарена у корист „правог” рата који се одиграва у имагинарној Африци. Бег у Африку је, сматра Георгијевски, бег од социјалне беде и периферије, одсудни скок у машту. Објективно, историјско време, замењено је хронологијом игре и фантазмагорике.

Стојшинова уметничка визија базира се, пре свега, на дејству *гротескног реализма*; спољашње карактеристике поднебља убрзано се преусмеравају законитостима сна и дечје маште у којој се лако и узбудљиво бришу границе јаве и сна. Његов приповедач није ни дистанциран ни неутралан. Он говори из свог угла, из језгра свог дечјег бића и тако изграђује суштину уметничког света. Реалистичкој слици надахнуто додаје елементе поетске фантастике, бизарности (Георгијевски 1996: 36).

Други критичари говориће о *магичном реализму* код Стојшина, о чему ће касније подробније бити речи. Георгијевски надаље истиче да се слика дечјег колектива код Стојшина разликује од оне у Ловраковим, Селишкаревим и Ћопићевим романима, јер у *Биоскопу* нема правих херојских подвига нити реално узбудљивих догађаја. Тривијална панчевачка ратна стварност надограђује се у имагинацији, кроз хумор, иронију и парадоксалне обрте у догађајима. Наративни поступак одликује лирска асоцијативност, представе се допуњују и уланчавају.

У оквиру поетског поступка испољавају се емотивизација приповедања, хиперболизација, метафоризација предметности, поистовећивање реалног и иреалног, тривијалног и бизарног. Утврђују се и одређени кључеви-симболи значајни за кохерентност и семантику романа (Георгијевски 1996: 37).

У покушају да жанровски дефинише *Биоскоп*, Георгијевски каже да је он роман-слика и да има „новелистичко устројство и опипљиву фрагментарност” (Георгијевски 1996: 39). На сличан начин су, приметимо, критичари дефинисали и Стојшинове романе за одрасле. Георгијевски Стојшинове наративне поступке не контрастира са његовим властитим ранијим стваралаштвом већ са стваралаштвом њему савремених писаца, и за одрасле и за децу, који тематици рата приступају површински. Тиме што

„ресемантизује анегдоте и стандардизоване представе” и „историјски план не интерпретира у готовим и експлицитним формулама и сужејним обрасцима”, „Стојшин донекле пародира и сам жанр романа за децу с темом рата, али не руши илузије детињства” (Георгијевић 1996: 40). Георгијевић анализира и релативно осамостаљене наративне линије (бекство у Африку, прича о ујаку Сави, приповедачева породица, Куфтин коњ, биоскоп „Трубач” итд.) и специфичне јунаке. Начин повезивања грађе упоређује са филмским кадрирањем, а као основни чинилац романа, на свим нивоима, истиче игру, односно лудистички принцип.

Драгољуб Јекнић у књизи *Српска књижевност за децу* такође тематизује само роман *Биоскоп у кутији шибица*, као „модерно литерарно дело, које није апстраховало ни елементе класичних романескних структура, већ их испољило на другачији начин” (Јекнић 1998: 144). Јекнић говори о „помереним” елементима романа – фабули, ликовима, о присуству ироније и гротеске у обликовању ликова, и о преобраћању измаштане Африке у сурову стварност на крају романа.

О *Биоскопу* пише и Воја Марјановић, у књизи *Портрети српских писаца за децу* (1998). Помињући коришћење мириса као средства оживљавања успомена, он Стојшина пореди са Хесеом, Прустом, Крлежом, Андрићем, Вучом и Кишом. Марјановић познаје Стојшинове романе за одрасле и повлачи паралеле између њих и *Биоскопа*:

Као писац модернијих стремљења у писању прозе, а нарочито романских текстова, Владимир Стојшин показује живо интересовање за тип романа слике, мада и мемоарских сећања. Ипак, новелистичка нота провејава кроз сва његова дела па и роман *Биоскоп у кутији шибица* [...] У тој комбинацији различитих модела приступа сировој грађи живота и људи, Стојшин се приближује модерним светским романсијерима (Марјановић 1998: 485).

Марјановић сматра да је *Биоскоп* „модеран аутобиографски роман”, написан „чистим стилем и, исто тако, комуникативним језиком, који може да одушеви и младог и одраслог читаоца” (Марјановић 1998: 484).

Најважнију студију о роману *Биоскоп у кутији шибица* написала је Љиљана Пешикан-Љуштановић, фокусирајући се на присуство дечјих предања као микроструктура у њему:

Главнину романа чине припреме за бекство и различита збивања која се упоредо одвијају, реметећи их и одвлачећи пажњу будућих Африканаца. Управо та дисперзивна збивања испуњавају централни део романа, остварују особену ретардацију радње и граде сугестивну, лирску, сновидну, застрашујућу слику ратног Панчева и детињства у њему. Та приповедачка ретардација, слика света, људи и збивања, обликују се у знатној мери низањем приповедних

микроструктура аналогних усменом предању и причању о животу (Пешикан-Љуштановић 2015: 84).

Унутар ове главне теме истраживања Љиљана Пешикан-Љуштановић се фокусира и на друге елементе романа, па тематизује и могућност његове двоструке рецепције:

Дете читалац има могућност да доживи роман ближе његовом дечјем приповедачу, као низ чудних, чудесних, фантастичних и застрашујућих збивања која се одвијају у ратном Панчеву, док за одраслог читаоца овај роман може садржати низ горко-смешних подсећања на то како је узбудљив и нов био свет онеобичен наивним дечјим сагледавањем (Пешикан-Љуштановић 2015: 86).

Ово двојство је најочљивије у двоструком приповедачком гласу. Иако на први поглед роман у целини приповеда дете, на више места препознајемо сигнале „проклизавања” одраслог приповедачевог *ја*, које дискретно информише читаоца или коментарише поступке свог млађег двојника.

#### в) *Паратекст*

*Биоскоп у кутији шибица* носи јасне паратекстуалне сигнале који га квалификују као дело за децу. Као што је већ речено, роман је први пут објављен у издавачкој кући Нолит, у библиотеци „Моја књига”, са назнаком „За децу од 8 до 12 година”. Осим текста, у 170 страна укључено је и 20 илустрација Слободана Милића. Будући да свака од њих заузима готово целу страницу, њихов удео у роману је већи од 10%. И предња корица првог издања романа јасан је показатељ интендиране читалачке публике. На њој два дечака извирују из кутије шибица. У другом издању, у едицији „Интернационална литарарна фабрика” београдског издавача „Запис”,<sup>492</sup> илустрације су изостале, а на насловној страни је фотографија кутије шибица на чијем дну су призори каравана са камилама. Ово је једино издање које паратекстуално не указује на припадност романа књижевности за децу – ни по изгледу корица, ни по едицији у којој је објављен. О овој припадности говори једино текст на задњој корици:

У Југославији се објављује изузетно велики број књига за децу. Неки књижевни критичари сматрају да је *Биоскоп у кутији шибица* најбољи роман за децу и омладину у модерној југословенској литератури (Stojšin 1980: задња корица).

---

<sup>492</sup> Пуно име издавача је Трајна радна заједница писаца „Запис”, Секција Удружења књижевника Србије, али је реч о заједничком пројекту југословенских и немачких писаца. У реализацији едиције учествовали су и Гете институт из Београда и Bund-Verlag из Келна. Немачки превод *Биоскопа у кутији шибица*, који је проистекао из истог пројекта, има исту фотографију на корицама као издање „Записа”.



У наставку текста, у сажетом приказу догађаја, помињу се и деца и одрасли читаоци, што указује на могућност двоструке рецепције.<sup>493</sup> Сва остала издања су као и прво – припадност књижевности за децу јасно је назначена. Каснија Нолитова издања чине део комплета лектире за 4. разред основне школе. Различита издања се појављују у варијантама са илустрацијама Слободана Милића (1987, 1988, 1989, 1990) и без њих (1991), уз дидактички материјал на крају, који чине: дидактичко-методички текст Бранка Илића („Разговор о делу”), поговор Воје Марјановића и речник мање познатих речи. Воја Марјановић у поговору пише о двострукој публици романа, а читање одраслих види као носталгично читање:

Треба рећи и то да овај роман није намењен само најмлађим читаоцима. Њега са пуним интересовањем читају и одрасли, они који би да се сете својих детињих година, несташлука и доживљаја (Марјановић 1987: 202).

У издању БИГЗ-а, *Биоскоп* је 1991. објављен у едицији „Цепна књига за децу и омладину, поново са илустрацијама Слободана Милића. У белешци о писцу на крају књиге стоји и ова напомена:

Стојшин објављује и романе за одрасле, али се они по стилу не разликују много од његових књига за децу (Стојшин 1991: 193).

Издавачка кућа Bookland је 2000. године објавила *Биоскоп* у едицији „Српска књижевност за децу”, без илустрација. Испод наслова стоји да је књигу приредио Драган Лакићевић. Приређивачке интервенције се састоје у додавању поговора под насловом „Филм о детињству и рату” и текста хронологије живота и рада Владимира Стојшина.<sup>494</sup> Поговор није намењен деци – у њему је реч о „филмској” структури романа, о наивној приповедачкој перспективи, психологији деце, оцртавању менталне, духовне и психолошке мапе младих јунака, о фотографијама као документарном

---

<sup>493</sup> „Аутор овим делом жели да каже: деца прихватају књигу таквом каква она јесте, а одрасли, наравно, цепидлаче. Пошто се у овом роману догађају невероватне ствари са једним биоскопом, одрасли се ишчуђавају како биоскоп може да стане у кутију шибица [...] Аутор Владимир Стојшин поручује одраслим читаоцима: ако тај биоскоп има машту, као што је имају млади, он то све може; а ако нема машту – шта ће нам такав биоскоп” (Stojšin 1980: задња корица).

<sup>494</sup> Подаци из ове хронологије, осим очекиваних података о животном и професионалном путу, укључују и сликовите детаље које је приређивач сазнао од Стојшинове супруге Гордане. Тако сазнајемо да је Стојшин волео једриличарство и куглање, да га на радну акцију нису примили зато што није имао довољно килограма, да је целу прву плату потрошио на бело платно за кошуље. Текст уз 1979. годину гласи: „У ’Политици за децу’, 31. маја објављена је песма Александра Опачића, ученика VIII<sub>3</sub> разреда Основне школе ’Жарко Зрењанин’ на Новом Београду. Песма је посвећена роману *Биоскоп у кутији шибица*” (Лакићевић 2000: 152).

материјалу романа и њиховој надоградњи литерарним средствима. Овако опремљена, књига је могла да буде објављена и у едицији за одрасле.

Издање „Народне књиге” из 2002. поново је *дечје*: са илустрацијама Слободана Милића (изузев корице, коју је илустровала Ана Бихеловић) и речником мање познатих речи. Засад последње издање *Биоскопа* објавила је 2012. издавачка кућа „Пчелица”, у дечјој едицији „Библиотека Маштарије”, са илустрацијама сликарке Милице Стојшин, кћерке Владимира Стојшина. Насловна страна, коју је илустровао Мијат Мијатовић, приказује дечаке који седе на преврнутом чамцу, једу лубеницу и слушају ујака Саву који прича и гестикулира.

О значају илустрација у Стојшиновим романима за децу најбоље сведочи он сам, у интервјуу за *Нин*. На питање да ли током писања рачуна на неког одређеног читаоца, чију би „духовну дијагнозу” претпостављао, Стојшин одговара:

Оно што једино тачно знам то је да док пишем, мислим на мог будућег илустратора Слободана Милића, чак му унапред правим мале уступке, јер он је један од ретких код кога су дечји ликови леви, а не карикирани (Станић 1988: 23).

Милићеве илустрације у *Биоскопу* потврђују ову интермедијалну усклађеност. На њима су упечатљиви призори из романа који одговарају карактеристичним Стојшиновим приповедним поступцима, какви су хипербола (ујак Сава који је велик као кућа, 12<sup>495</sup>; дуга пушка која завија на углу улице, 89; Бога Хитлер који кува паприкаш, 108), анимизам (такси који лиже сладолед, 21; авион који завирује кроз прозор, 28; фуруна са ципелама која лети, 74), магичнореалистички детаљи (тенк као конзерва, 44; Куфтин коњ који седи са дечацима и плаче, 51; ујак Сава који пуши трамвај, 57; афрички мајмуни на навијање који се пењу на дрво, 72; трафика-чамац, 128). Илустрација на којој са балкона лаје дрвени пас-играчка (155) инспирисана је приповедачевим сном:

И Куфта је имао једног кера направљеног од дрвених кутија и држао га је на тераси. Понекад, ноћу, док сам имао температуру, чинило ми се да чујем како лаје Куфтин дрвени кер (156).

Овим поступком и илустратор учествује у стварању виртуелног наратива, обележеног поређењем („као да”)<sup>496</sup>. На илустрацији на којој Ћира Шампион боксерским рукавицама удара минијатурни трамвај, илустратор једним детаљем

---

<sup>495</sup> Наводи из романа *Биоскоп у кутији шибица* биће у овом поглављу означени само бројем странице из првог издања (Стојшин 1978).

<sup>496</sup> О виртуелним наративима в.: Милосављевић Милић 2016.

доприноси Стојшиновом „искривљавању” реалистичности простора. Наиме, већ је било речи о томе да Стојшиновим имагинарним Панчевом, уз све топониме везане за стварне референте, пролазе и трамваји, којих у стварности тамо никад није било. Слободан Милић на илустрацију уноси *београдски* детаљ: на трамвају који Тира удара види се број 2, који јасно реферише на популарну београдску „двојку”. Стојшин се одриче реализма како би се уписао међу „трамвајологе” у српској књижевности за децу, а Милић томе доприноси сликом.

Последњи паратекстуални чинилац који ћемо овде разматрати јесте наслов романа. Наслов *Биоскоп у кутији шибица* збуњујући је за младог читаоца, па чак и за старијег. У роману је, истина, реч о биоскопу, приповедачев надимак је Шибица, шибице и кутија шибица се у роману помињу неколико пута,<sup>497</sup> али њихово довођење у везу захтева изванредан мисаони напор. Било да кутију шибица тумачимо као простор успомена и детињства<sup>498</sup>, било да је схватамо у кључу магичног реализма<sup>499</sup>, као нешто велико затворено у малом – намеће се закључак да је слика у наслову настала каледоскопским комбиновањем елемената, присутним у Стојшиновој поезији и ранијој прози. Резултат овог поступка је нетипичан наслов романа за децу, који изискује читалачку запитаност. Према Христу Георгијевском, првобитни назив је требало да гласи друкчије: *Пушка дуга две улице*. Георгијевски пише да је наслов под којим роман знамо „иритирао критичаре уских и традиционалних естетских мерила”<sup>500</sup>, али да је првобитни, радни наслов био „далеко изазовнији” (Георгијевски 1996: 35). Сматрам, међутим, да је радни наслов, мада необичан и интригантан, далеко више у

---

<sup>497</sup> О ујаку Сави: „[...] причао је како је имао једног коња који је био мали као кутија шибица, коњић је био веома живахан и он га је носио у цепу сакоа, али су му коња украли у бечком трамвају” (12); Приповедач о ујаку: „Ја сам једну празну кутију шибица носио данима у цепу и једва сам сачекао тренутак да прекине гатање сестрама Козић, да му тутнем шибицу у шаку, а знао сам да је у њој читава моја будућност” (43). Ујак Сава пред крај романа жели да оде из града возом, „са вагонима који су поређани један за другим као кутије шибица” (169).

<sup>498</sup> Љиљана Пешикан-Љуштановић помиње „у себе затворени микропростор детињства, на који може асоцирати кутија шибица, и велики свет који у тај изоловани дечји простор уноси пре свега биоскоп, али и бомбе, рат и смрт, који убрзавају одрастање” (Пешикан-Љуштановић 2015: 89).

<sup>499</sup> Из данашње перспективе, намеће се и синтактичка и семантичка паралела између наслова *Биоскоп у кутији шибица* и *Океан на крају путељка* (*The Ocean at the End of the Lane*), наслова романа британског писца Нила Гејмена (Neil Gaiman) из 2013. Осим што су у оба романа присутни поступци магичног реализма – уз напомену да код Гејмена претеже фантастика – спаја их и сучељавање гласова и перспективâ одраслог и детета у инстанци приповедача. Гејменово сажимање је за нијансу „реалистичније” од Стојшиновог: у његовој причи из детињства заиста се помиње барица на крају путељка која се преображава у океан. Он стаје у кофу али се у њему може и пливати, а у фантастичном слоју романа задобија мистична својства свемира или вечности. Довођење у везу биоскопа и кутије шибица код Стојшина је мање дословно и ближе је комбинаторици авангардне провенијенције, присутној још у Стојшиновој поезији.

<sup>500</sup> Нису ми познати критички текстови у којима су исказивани такви ставови. Није искључено да је реч о „усменој” критици, која није оставила трага у текстовима.

складу са уобичајеним насловима књига за децу него што је то коначни наслов. Пушка дуга две улице се, пре свега, директно помиње у роману, као изум ујака Саве помоћу ког он жели да се обрачуна са филозофом Матијацом:

И заиста, испала је страшна пушка. Цев је била дуга читаве две улице, од парног купатила па кроз до биоскопа (56).

У овом наслову не би било много тога загонетног. Он у први план ставља хиперболу, фигуру која доминира у изградњи целокупног лика ујака Саве. Чак и са читавањем могућих других значења, везаних за пушку, остаје се у домену лако разумљивог и блиског дечјем читаоцу. Наслов *Биоскоп у кутији шибица*, с друге стране, нема јасно упориште у тексту – сви елементи су познати, али њихова комбинација је *зачудна*.

И поред ових одступања од уобичајеног, целокупни паратекст романа *Биоскоп у кутији шибица* указује на његову припадност књижевности за децу. Његов прекогранични потенцијал, дакле, тек треба доказати, што је један од задатака ове дисертације.

#### г) *Композиција, фабула и приповедни глас*

Роман се састоји од 46 фрагмената, расподељених у четири насловљена дела. Наслови делова представљају њихов сажети садржај.<sup>501</sup> Као и у претходним Стојшиновим романима, први део је најдужи – има 74 стране. Други део има 38, а трећи и четврти по 26 страна. И фрагменти су неједнаке дужине – најкраћи има свега 9 редова, а најдужи 7 страна.

Време у роману је линеарно и јасно одредиво: то је период Другог светског рата, а временски распон у ком се одвијају догађаји обухвата, отприлике, три године.<sup>502</sup> Проток времена углавном се мери означавањем годишњих доба, ређе дана у седмици,<sup>503</sup>

---

<sup>501</sup> Први део: Спремамо се да побегнемо у Африку – Долази мој ујак светски фотограф – Појављују се духови; Други део: Приближава се дан нашег бекства у Африку – Ујак изазива тучу у којој учествује цео град; Трећи део: Сестре Козић покушавају да се отресу мог ујака – Наше вежбе у гађању све више напредују – Африка је пред нама; Четврти део: Ми не одустајемо од одласка у Африку – Страшан догађај са ујаком.

<sup>502</sup> На крају, кад сумира вежбе у гађању, приповедач каже: „претпрошлог лета пуцали смо у врапце [...]” (170).

<sup>503</sup> Чекају пролеће да иду у Африку (9); ближи се септембар, почетак школе (48); дошла је јесен (71); „Почела је друга година рата” (83); „Тако ми је прошла јесен, једна зима и читава једна година” (97); поново је лето (101); „Био је четвртак када смо одредили дан и час поласка у Африку: субота, после школе” (140); „Јесен нам је страшно брзо прошла” (152); „Тог пролећа почињао сам да разумевам да се у свету догађа нешто мрачно” (157); „Крајем августа палили смо орахово лишће да растерамо комарце,

а на једном месту, по већ устаљеном обичају из Стојшинове прозе за одрасле, помиње се тачан датум без године: 19. септембар (166). Аналепсе су ретке и односе се на блиску прошлост у односу на главнину приповеданог. Још ређе су пролепсе<sup>504</sup>, али једна је изразито значајна и стратешки истакнута – на самом крају романа, кад сумира напредак у вежбама у гађању, приповедач каже: „Постало је све јасније шта ће бити наша следећа мета” (170). Ова последња реченица, која најављује будуће догађаје, композицијски и семантички има вредност готово кончетуозне поенте, која целокупном наративу даје потпуно нову димензију. Простор је такође јасно одређен – то је Панчево, обележено бројним микротопонимима, уз већ помињана одступања од реално постојећег.

Реконструкција приче (фабуле)<sup>505</sup> *Биоскопа*, сажето, гласи:

За време Другог светског рата, Дечаци Павле Шибица, Кузман Сикирица, Пишта Тот и Лале, основци из Панчева, планирају да побегну у шуму иза Тамиша, коју зову Африка. По њима, тамо се дешава „прави рат” и све је направљено по мери њихове маште. У Панчево из Беча изненада долази Павлов ујак Сава Фотограф, за одрасле лажов и проблематична особа, а за децу прави херој. Ујаков долазак покреће низ необичних догађаја: гори веслачки клуб, људи у парном купатилу се онесвешћују, избија побуна панчевачких духова. Павле болује од маларије, која му проузрокује ноћно знојење и необичне снове. Заљубљен је у школску другарицу Соњу Сикирицу, али и у одраслу сусетку Бубу Богићевић, лепотицу која цепа карте у биоскопу „Трубач”, за дечаке најзначајнијем месту у граду. Ујак Сава се, због неслагања са одраслим делом породице, уселава у фотографски атеље сестара Козић, мистериозно место које интригира машту дечака. Против ујака су и други Панчевци, и смишљају му пакости. Док праве план за бекство у Африку, дечаци вежбају гађање на различитим метама: врапцима, коњу, псима, цаковима и кројачким луткама. Ређају се свакодневни догађаји, у позадини рата. „Африканци” су у сукобу са супарничком дечачком групом, „Жутим мравима”. Нада Козић и Богићевићка се свађају због ујака, а онда избија туча у целом граду. Ујак се због Бубе Богићевић сукобљава са Ћиром Шампионом, боксером,

---

када је на фронт отишао и Кузман Сикирица [...] Била је јесен када су јавили да је Кузман погинуо на фронту” (165).

<sup>504</sup> Пример пролепсе је: „Нисмо могли ни да наслутимо шта ће све мом ујаку да се догоди у том атељеу” (32).

<sup>505</sup> Појмовни пар фабула/сиже, који је у теорију књижевности ушао из руског формализма, у класичној наратологији бива замењен појмовним паровима прича/дискурс (в. Chatman 1978; Rimmon-Kenan 2002; Abot 2009; Prins 2011). Иако у основи овог преименовања леже значајне разлике које постоје између формалистичке и класичне наратолошке, у основи структуралистичке концепције, пар фабула/сиже се и даље често користи у теорији и критици (в. и: Grdešić 2015: 15–19).

и изазива га на двобој, али се њих двојица на крају спријатељују. Кад дечаци коначно оду у „Африку”, виде да је то суморан простор са траговима ратног разарања. У бекству проведу цео дан и целу ноћ, док их одрасли сутрадан не пронађу и не врате. По њиховом повратку се ствари мењају: са дечјих дрвених пушака прелазе на ваздушну пушку, Кузман је ређе с њима, сестре Козић покушавају да отрују ујака, ујак купује пиштољ, окупационе власти вешају на тргу обућара Бекседића. Хапсе и Павловог оца, који је, вероватно, подметнуо паклену машину немачком капетану. Раша Голман, бивши вођа „Жутих мрва”, одлази у рат, дечаци и даље вежбају гађање. Почиње савезничко бомбардовање, у рат одлазе Куфта и Кузман Сикирица. Кузман гине на фронту. Ујака хапсе окупационе власти и стрељају га, а он фотографише властиту смрт. На крају, сумирајући вежбе у гађању, приповедач наговештава да њихова следећа мета неће припадати свету игре.

Сижејни распоред у основи следи узлазну линију и догађаји се ређају хронолошки, без великог ремећења временског следа, али су у тај линеарни низ уметнути фрагменти који представљају микроцелине – портрети Панчеваца, анегдотске ситуације, лирске минијатуре. Најизразитију и најсамосталнију анегдоту чини садржај фрагмента 37, о томе како је ујак Сава насамарио кафецију Недељка. У *Политици за децу* ова епизода носи наслов „Ципеле краљевића Марка” (Стојшин 1977и).

Као сви Стојшинови романи, и *Биоскоп* почиње *in medias res*, реченицом: „Шуму иза Тамиша звали смо Африка” (9). Љиљана Пешикан-Љуштановић у првој реченици с правом препознаје проклизавање позиције одраслог у иначе доминантну позицију детета:

Све што следи исприповедано је из позиције дечје групе која неопозиво верује у постојање те прекотамишке Африке, само ова прва реченица функционише као демистификација. Она је разумљива и изузетно ефектна са становишта економије приповедања, њоме се укида потреба за додатним објашњавањем читаоцу о којој то Африци маштају Павле и другови. Међутим, она јесте и одраз слике света битно различите од оне која се гради из позиције дечјег приповедача. Митско предање о простору будуће чудесне авантуре са становишта одраслог постаје лирско сећање на свет детињства (88).

Глас одраслог јавља се на још неким местима у роману и углавном сугерише носталгично сећање:

Верујем да никада нећу заборавити биоскоп „Трубач”: гаси се светло у сали, са плафона на наше главе пада биоскопски мрак (67).

Уместо метафоричких израза какви су „упад”, „проклизавање” и сл., у контекст прекограничне књижевности овде уводим појам *узрасне металепсе*. Овај појам је

грађен по *аналогији* са Женетовим појмом металепсе<sup>506</sup>, будући да се у упаду гласа одраслог у наротив намењен деци не ради нужно о прелазу из једног наротивног нивоа у други, већ често о двогласју на истом наротивном нивоу. Узрасна металепса могла би представљати посебан случај Женетове *металепсе аутора* или *металепсе приповедача*, а њена специфичност је то што је дефинисана рецепцијски, као и сама књижевност за децу. У неким случајевима узрасна металепса се поклапа са уобичајеном женетовском металепсом, јер упад гласа одраслог у дечји глас или дискурс намењен деци може бити извршен са другог наротивног нивоа, најчешће у виду коментара. Будући да би за стварно утемељење овог појма била потребна обухватнија истраживања, у овој дисертацији га користим као хеуристичку пречицу.

У *Биоскопу* приповедни глас ипак већином припада дечјем *ја*, што показује већ друга реченица романа, након идентификације Африке:

Негде дубоко у њој водио се прави правцати рат: Африканци су имали јако дуге пушке, авиони су се спуштали на дрвеће, а биоскопи су радили од јутра до мрака (9).

Дечји приповедни глас не карактерише оскудан вокабулар: он је једноставан и разумљив, али не имитира дечји начин говора. Напротив – обележен је често софистицираним поређењима и готово песничким сликама:

Небо је било црно и загорело као шерпа када је у нашу кућу бануо мој ујак Сава Фотограф (11).

У огледалима испуцалим од влаге таласале су се пруге моје морнарске мајице. Читав један зид био је огроман плави прозор, одозго мало нагнут према фотографским апаратима. Сове су ноћу гребале прозор атељеа и трагови њихових канцица остајали су на прљавом стаклу (32).

Овакав приповедни глас разликује се од инфантилног гласа какав је, на пример, глас приповедача романа *Улога моје породице у светској револуцији* Боре Ћосића, обележен паратактичким ређањем реченица и понављањима<sup>507</sup>:

---

<sup>506</sup> Металепса, коју је Женет од реторичке фигуре претворио у наротивни поступак (Genette 2006), дефинише се као „упад у дијегезу бића које припада другој дијегези; мешање два одвојена дијегетичка нивоа” (Prins 2011: 102). Овај поступак познат је и као метафикција. „Металепса разоткрива поступак писања и настанка приповједног текста, указујући на његову артифицијелност и конвенционалност тако што се фокусира на проблем односа аутора и његових ликова, односно збиље и фикције” (Grdešić 2015: 100).

<sup>507</sup> Треба напоменути да је и једноставност инфантилног приповедног гласа код Боре Ћосића варљива, те да тај глас често користи софистицирани вокабулар, особену синтаксу и стил. Предраг Бребановић прати трансформације „пуерилизације приповедања” у „породичном метароману”, од раних прича до измењене верзије *Улоге моје породице*, и на примерима показује како је текао процес инфантилизације на различитим нивоима (Brebanović 2006: 39–74).

Деда је испустио тањир на коме су биле насликане гондоле, вода, људи и уопште Венеција. Деда се правдао: „Ух, сунце му жарко!” Мама је закукала: „Боље да сам умрла!” Ја сам изашао на улицу са котуралкама и одмах оборио једну дебелу жену од сто двадесет килограма (Ćosić 1980: 79).

Истина, приповедни глас у *Биоскопу* има сличности са гласом Ћосићевог приповедача на местима на којима доминира хумор:

Причали су да је због Госпођиних враџбина кочијаш Павкин набо виле у трбух Пере Ћопе, таксисте. Пера Ћопа је задржао те виле (73).

Више од лексичког минимализма и стилске једноставности, дечји глас код Стојшина карактерише позиција когнитивне редукције, односно мањак знања и мањак разумевања одређених појава и догађаја. Дечје приповедачко *ја* ово на више места експлицитно истиче:

Знао сам да се одрасли плаше рата, али још нисам разумевао шта је рат. Мислио сам да су то велике дуге пушке за одрасле и пуцање у веће мете од оних које смо ми гађали у риту (16).

Још изразитије, позиција когнитивне редукције присутна је у исказима који не добијају накнадно разрешење или коментар:

Пред вече смо Коста Кликераш, Кузман Сикирица, Лале и ја седели на обали Тамиша на преврнутом чамцу који је мирисао на катран и ја сам им објашњавао: – Буба Божићевић има три пазуха. Видео сам кад је млађа Козићка сликала голу. Лале је само зијао, Коста је плуноу „пикавац” у воду и рекао да је то немогуће. Кузман Сикирица је био две године старији од нас, рекао је како не може да нас слуша, устао је и отишао. Узалуд сам ја и даље објашњавао Кости и Лалету (37).

Ова приповедна стратегија имплицитног аутора, у којој млађе приповедачко *ја* остаје у ограниченом знању, док је читаоцу јасно о чему је реч, може се назвати *паралипсом*. Ова наративна фигура очитује се у давању мање информација него што би „по свој прилици требало да буде дато у складу с кодом фокализације који управља приповешћу” (Prins, 2011: 134). Паралипса или пропуштање (познато и под називом претериција) изворно је фигура античке реторике која означава „предмете или теме за које говорник изјављује да због одређеног разлога о њима неће говорити” (*Rečnik književnih termina* 1985: 525, 599). Женет овај термин користи у промењеном значењу, ширем од реторичког. По њему она означава изостављање неког елемента приповедања за који претпостављамо да је приповедачу морао бити познат (Genette, 1980: 52, 195–199). Значење паралипсе би се могло проширити и даље, па тврдити да је она као поступак иманентна књижевности за децу јер увек подразумева неко ограничавање знања имплицитног аутора како би оно било примерено реципијентима. Опште важење



ове тврдње захтева истраживање мноштва случајева, те и она овде остаје идеја у зачетку и наговештај даље разраде.<sup>508</sup>

У случају удвојеног приповедачког гласа, где се преплићу одрасло *ја* и дечје *ја*, паралипса може бити индикатор присуства млађег, *доживљајног ја*.<sup>509</sup> Задржани вишак припада одраслом *ја*, док се мањак очитује у приповедном гласу детета. Одрасло *ја* *прећуткује* оно што дечје *ја* *не зна*. Женет говори о разлици фокуса приповедача и јунака, што је у нашем случају аналогно разлици фокуса старијег и млађег приповедног *ја*. „Приповедач, како би се ограничио на информације које има јунак у тренутку догађања, мора да потисне информације које је стекао касније, а које су врло често пресудне” (Genette 1980: 199). Независно од инфантилизоване лексике, дечја перспектива се остварује сваки пут кад аутобиографски приповедач одлучи да фокус усмери кроз *јунака*, односно кроз своју млађу варијанту. Приповедач у *Давиду Коперфилду*, на пример, своју ретроспективну позицију и фокус старијег *ја* суспендује у деловима у којима приповеда о свом односу према Стирфорду, пријатељу из школе ког је у младости идеализовао и који га је касније изневерио. Иако се у роману на другим местима јављају пролепсе које читаоцу најављују смерове у којима ће догађаји кренути, овде оне упадљиво недостају. Тако у седмом поглављу, када бахати Стирфорд извргне руглу учитеља Мела и издејствује његово отпуштање, opakост дечаковог карактера јасна је имплицитном читаоцу и Давидовом другу Тредлсу, али не и самом Давиду, који након почетне збуњености брзо налази какво-такво оправдање за свог идола. Коментар одраслог *ја*, који зна све о Стирфордовим подмуклостима, изостаје.<sup>510</sup>

Код дела са дуалном рецепцијом, овако схваћена паралипса може имати различите функције. Млади читалац може делити ограничено знање доживљајног *ја*, те у том случају или неће приметити прећуткивање од стране приповедног *ја*, или ће

---

<sup>508</sup> У прилог овој хипотези говоре текстови других теоретичара, са другачијим терминолошким решењима. Пери Ноделман, на пример, не користи појам паралипсе у овом смислу, али у књизи *The Hidden Adult* пише о „текстовима у сенци” (*shadow texts*) који стоје у основи дела дечје књижевности, будући да у њима много тога остаје прећутано (Nodelman 2008).

<sup>509</sup> Иако и млађе и старије *ја* наступају као приповедни гласови, у ретроспективном приповедању је уобичајена подела удвојеног приповедачког гласа на *приповедно* (старије) и *доживљајно* (млађе) *ја*, односно на *ја-наратора* и *ја-лик*. Подела потиче од Леа Шпицера (Leo Spitzer), али је преузимају многе класичне наратолошке концепције (в. Grdešić 2015). Посткласична наратологија ову поделу одбацује, као и већину бинарних опозиција успостављених у класичној наратологији (в. Милосављевић Милић 2016). У овом истраживању користим ову бинарну поделу јер је од виталног значаја за доказивање прекограничног потенцијала Стојшинових романа за децу.

<sup>510</sup> О паралипси као индикатору дечјег гласа писала сам у текстовима „Летим и спавам. Дете приповедач, приповедно *ја* и доживљајно *ја*” (Карановић 2018), „Возом у погрешном правцу, бродом узводно. Носталгични *crossover* Радета Обреновића” (Карановић 2020) и „Владимир Стојшин. Генеза једног *crossover-a*” (Карановић 2021).

тражити објашњење. Одрасли читалац схватиће мањак информација као хотимични књижевни поступак. Уз познавање Стојшинових претходних текстова, јасно је да је у тексту романа за децу прећутана права природа одређених догађаја. То су пре свега сексуалне активности одраслих ликова, као што је долазак туберкулозних војника у фотографски атеље сестара Козић:

Војници тешко дишу и зато се сликају са девојкама. Када изиђу из атељеа, мање кашљу. Мислио сам: зар су војницима заиста потребне фотографије сестара Козић? И како то може да им помогне да престану да кашљу? (33)

У атељеу се слика и госпођица Богићевић, а њена слика ће бити објављена у војном журналу. Прећутано је да је реч о немачком војном журналу (36). Ујак Сава са Богићевићком иде у рит, а љубоморни Панчевци им кваре забаву – доводе до њих Куфтиног коња, па уплашени Сава „искаче из травуљине” (53).

Упечатљива паралипса односи се и на слике рата, које су преиначене у причу о дечјој игри и борби за превласт у њој:

Тамиш је носио нечији капут, један јастук и четири столице. Никако нисмо могли да дохватимо столице. Трчали смо низ обалу, али док смо пронашли чамац, оне су већ биле веома далеко [...] Матица је све одвукла, а Тамиш је донео само једну столицу близу обале, Кузман се попео на врбу изнад воде, грана се савила и он је извукао столицу. Крут и достојанствен као афрички поглавица, седео је у њој читаво поподне, није хтео ни да се мрдне из ње, да неко од нас не заузме његово место (63).

#### д) Трансформације

У садржај *Биоскопа*, који понекад личи на опис комичних сцена из стрипа, уметнуте су праве песничке слике, попут следеће:

За то време љуљала се грана испред прозора атељеа и као да се љуљао атеље, као да је фотографска радња путовала у јесен. А ветар је наносио суво лишће преко зида у наше двориште (41).

У опису Павлових маларичних снова препознатљиви су мотиви из Стојшинове поезије:

По читаву ноћ сањао сам кројачке лутке у које пуцамо, сањао сам дремљиве коње који су на некаквим сувим и издуженим степеницама. Онда сам одједном видео у сну: коњи су мртви и дува врео ветар (154).

Познаваоци Стојшиновог опуса препознаће у *Биоскопу* бројне мотиве, личности, места и друге детаље из његове поезије и прозе за одрасле. Врућ ветар, или топао ваздух, лајтмотивски се провлачи кроз цео роман:

Залуд сам им објашњавао да је врућ ветар донео врапца на мене (32).

Сви су лудели од топлог ветра (50).

На нас је налетао топао ветар и засипао нас ситним тамишким песком (88).

[...] а био је ту и топао улични ветар, провлачио се кроз моју кошуљу (92).

Ми смо прислушкивали иза дрвених жалузина, топао ветар дувао нам је у леђа (134).

Уз топли ветар, јављају се и плави дим (71), слепи мишеви (100, 157), слике са цокејима (111), убацивање кестења у цепове (98). У напуштеном аутомобилу у који се дечаци завлаче, Петровићевом аутомобилу без точкава (161), који поступцима магичног реализма оживљава и преједа се сладоледа (23), препознаје се олупина из Стојшинове приче „Аутомобил у дворишту” (1965њ), која је део *Шлагворта* (1965: 141–145). У упаду Куфтиног коња у панчевачко позориште<sup>511</sup> Стојшин као хипотекст користи урбану легенду о Павкиновом коњу из *Старих уста* (1969: 201), а целокупна прича о Куфтином коњу је дечја реплика Павкиновог лудог коња из овог романа за одрасле. Занимљиво је да се кочијаш Павкин јавља као потпуно споредан лик у *Биоскопу*, са само једним помињањем.<sup>512</sup>

Биоскоп „Трубач”, чија се сала за пројекције налази на спрату<sup>513</sup>, па публика тутњи док силази као и публика „Луксора” из *Куглане*, у роману за децу је окарактерисан загонетном реченицом: „Био је то чудан биоскоп, сав са дугим фијокама” (64). За дечјег читаоца, нема никаквог објашњења везаног за ове фиоке. Одрасли читалац упознат са Стојшиновим опусом препознаће, међутим, „фиоку” као једну од фреквентнијих речи из ауторовог поетског и прозног света. Она је и тамо повезана са необичном атрибуцијом – тако, на пример, наслов Стојшинове приче, укључене касније у роман *Стара уста*, гласи „Госпођа са фиоком” (1968к), а прича о коњу који је упао у позориште, хипотекст за епизоду из *Старих уста*, зове се „Тројанска фиока” (1969а).

Филм о кројачу са огромним маказама који јури децу да им одсече уши и нос, први који је Павле гледао у „Трубачу” и због ког је имао ноћне море, одавно је

---

<sup>511</sup> „Једне вечери коњ је упао у градско позориште у пола представе и направио грозан русвај међу глумцима” (52).

<sup>512</sup> „Причали су да је због Госпођиних враџбина кочијаш Павкин набо виле у трбух Пере Топе, таксисте” (73).

<sup>513</sup> „Увек сам мислио да се на спратовима догађају важније ствари него у приземљу” (37), каже Павле у *Биоскопу*, настављајући Стојшинову опчињеност *спратовима* из претходне прозе и поезије.

присутан у Стојшиновој прози: у причама „Добри страшни канибал” (1959в) и „Старац Павкин” (1961в). Кад у *Биоскопу* Павле и Лале преко моста носе сандуке са цигаретама за трафиканта Перу Муштиклу (94–96), активира се хипотекст из „Ратне приче”, првобитно уврштене у збирку *Трафика у тесној улици*, а потом у *Шлагворт*, али и из приче „Моји драги суграђани” (1972б), која, опет, има везе са Павловим белим сандалама, које му је мајка купила и које се помињу у *Биоскопу* (95). Ношење сандука са цигаретама присутно је и у *Куглани*, као лаж смишљена за приповедачеву мајку, која се пита како је дечак зарадио новац.<sup>514</sup>

Један од најчешћих мотива из Стојшинове прозе присутан је и у *Биоскопу*. То је мотив зидова – влажних или топлих, на које јунаци наслањају леђа. Овај семантички богат мотив јавља се у читавом Стојшиновом стваралаштву и често је повезан с еротиком – најексплицитније у роману *Куглана*, о чему је већ било речи.<sup>515</sup> У роману за децу он нема ту функцију. Наслањање на зидове се први пут помиње у реченици у загради, која дечјем читаоцу може изгледати помало *очуђено*, као металептички упад са другог наративног нивоа, односно као коментар који припада одраслом приповедном гласу, и који овде називамо узрасном металепсом:

Наслонио сам леђа на зид. (Ми, у градовима поред река имамо потребу да се гурамо уз зидове и највише се плашимо поплава) (40).

Касније у роману ујак Сава се наслања на зид Вајфертове пиваре како би смислио освету за филозофа Матијацу (56), потом се леђима на зид наслања Куфта (92). У Павловим маларичним сновима зидови Африке су ознојени (96). У богату олфакторну приповедачеву меморију уписује се и „мирис који се осећа поред пристанишних зидова” (121). У Улици капетана Арачића зидови су увече топли:

Наслањали смо леђа на вруће капије и слушали мог ујака. Улазили смо у дуге куће са прегрејаним летњим собама (124).

Сличну функцију као зидови имају старе капије:

Кузман, Лале, Коста и ја сакрили смо се у капију градске апотеке. Ми смо били градска деца и капије са мемљивим ходницима су за нас биле посебно важне. Нарочито када пада киша и када падају бомбе (132).

---

<sup>514</sup> „Мајка ме гледа да са мог лица открије одакле та лова. Ћутим. А то и није нарочито нејасно. Мати наваљује да јој кажем. Измишљам причу о сандуцима цигарета које ја и Лале носимо преко гвозденог моста” (Стојшин 1975: 112).

<sup>515</sup> Љиљана Пешикан-Љуштановић ми је скренула пажњу на то да влажни зидови асоцирају на зидове материце. Ова асоцијација продубљује семантички потенцијал мотива влажних зидова, будући да се он у тексту везује углавном за влажне куће поред река. У једној од таквих кућа је Владимир Стојшин живео као дечак, те мотив у његову прозу уноси елемент аутофикције. Спајање асоцијације на материцу са асоцијацијом на идеализовано место порекла, родну кућу, показује се као веома оправдано.

На глас одраслог у овим реченицама упућује више чинилаца.<sup>516</sup> Пре свега, размишљање о некоме као о „градској деци” захтева и временску дистанцу и искуство одраслог. Надаље, јукстапонирање кише и бомби у наизглед обичној реченици открива смишљену наративну стратегију која циља на изазивање утиска код читалаца – у овом случају кроз депатетизовану слику рата, која је утолико ефектнија. Сличан ефекат, али још јачи, има последња реченица романа, она о промени мета за гађање, која је јасна пролепса, дакле исказ из будућности доживљајног *ја*.

У *Биоскопу* је присутна и еротика, везана пре свега за Бубу Богићевић, јунакињу познату из Стојшинове прозе за одрасле. Већ је поменута Павлова фасцинација увидом да Богићевићка има „три пазуха” (37).<sup>517</sup> Пазух (најчешће у облику *пазухо*) је најизразитији еротски симбол у Стојшиновој прози, о чему је већ било речи у ранијем тексту. Због завиривања иза паравана у атељеу сестара Козић Павле добија батине од мајке,<sup>518</sup> а буђење дечакове мушкости очитује се и у срамоти због купања у лавору и у убацивању јабука у Богићевићкин прозор.<sup>519</sup> Богићевићка као разводница у „Трубачу”, али и као предмет дечачке фасцинације, има богату хипотекстуалну историју код Стојшина, о чему је већ било речи у одељку о причама из периодике и при тематизовању садржаја романа за одрасле. У раним причама се уз сличан лик сусетке и разводнице у „Трубачу” везује име Ирена (између осталих, приче „Илустрација”, 1961ј и „По сваку цену”, 1963с).

Љиљана Пешикан-Љуштановић пише о магизму у *Биоскопу*, који се, према дечјем психологу Ивану Ивићу, дефинише као „веровање да властити поступци могу битно утицати на ток будућих збивања” (Ивић према: Пешикан-Љуштановић 2012: 92). Као пример наводи веровање дечака да наставак рата зависи од тога како они постављају оловне војнике у прозор.<sup>520</sup> Иако се ово веровање у *Биоскопу* заиста

---

<sup>516</sup> О изласку на површину Павловог одраслог *ја* у овим реченицама пише и Љиљана Пешикан-Љуштановић (2012: 89).

<sup>517</sup> Сличан детаљ дечје збуњености пред телесношћу одрасле жене постоји у Маркесовом роману *Сто година самоће*, кад Аурелијано Хосе види удубљење међу Амарантиним дојкама и пита је шта јој се то десило.

<sup>518</sup> „Мати ме је истукла када је чула од Наде Козић како сам завиривао иза паравана” (100).

<sup>519</sup> „Отпор према купању овде имплицитно наговештава нарастање стида од властитог тела и неодређену слутњу да телесно може имати и нека нова значења. Да је тако, сугерише лирски епилог овог приповедног фрагмента. Павле, у сумрак, заједно с Лалетом краде јабуке, трпа их у кошуљу” (Пешикан-Љуштановић 2012: 87).

<sup>520</sup> „Наставак рата сада је зависио и од тога како ми постављамо оловне војнике у прозор” (88). На другим местима помиње се да исход рата зависи од коња, као врсте, али нарочито од лудог Куфтиног коња (50, 54).

испољава као дечје – а дечаци га деле са ујаком Савом, инфантилним одраслим – оно има хипотекстуалну предисторију у Стојшиној прози за одрасле. У њој посвуда наилазимо на уверење приповедача како разни спољашњи утицаји, попут нечијег положаја при седењу, утичу на начин мишљења те особе, па и на ток догађаја.<sup>521</sup> Поменимо пример из *Старих уста*, у ком љубав зависи од боје тапета или биоскопа:

На моја расположења утиче то што су испред мене на зиду плави тапети са танушним цветићима. Када би променила тапете много би се тога у нашим односима променило. Она и не слути да моја љубав за њу зависи од боје тапета, од тога да ли сам уморан и да ли сам се вратио из кина, биоскопи особито могу да мењају моја расположења (Стојшин 1969: 100).

Још радикалнија је тврдња из *Трафике у тесној улици*, касније поновљена у *Шлагвурту*:

Често у сну нађем како је слика непознате жене, њена бачена рукавица или ко зна шта, пресудна за моју егзистенцију (Стојшин 1964: 82; Stojšin 1965: 69).

Неки ликови из *Биоскопа* већ су се појављивали у Стојшиној прози за одрасле. Поред Бубе Богићевић, то је и њена мајка, стара Богићевићка, удовица, у *Биоскопу* обележена статусом вештице и надимком Госпођа Подгрејан Паприкаш. Љиљана Пешикан-Љуштановић разрешава овај надимак помоћу ласцивне усмене ругалице Вука Карацића, која се овде може посматрати као скривени наратив.<sup>522</sup> Она показује „да би вештица овде могла бити и метафора за жену која својим сплеткама, а могуће је, и својим статусом удовице, слободне, потенцијално распуштене жене, ремети односе у заједници” (Пешикан-Љуштановић 2012: 94). Не треба посебно наглашавати да је овај слој значења доступан само одраслом читаоцу.

Свеприсутни Бекседић, у Стојшиној прози за одрасле име више ликова, у *Биоскопу* има фиксирани идентитет и само је обућар, трагични јунак ког Немци вешају на градском тргу. Многа имена Панчеваца у *Биоскопу* већ су помињана у претходној Стојшиној прози: Матијаца, кафеција Недељко, Кузман, Пишта Тот<sup>523</sup>, Лале, Сирјак,

---

<sup>521</sup> Магијско мишљење, које проналази неочекиване везе међу стварима и појавама, одлика је и магичног реализма. Упор.: „Jorge Luis Borges firmly believed in the so-called 'interconnectedness' of events, so much that every quotidian, personal and individual act of the day had an impact on every other event, both great and small, in the life of the planet [...] It is my own belief that magical thinking is the underpinnings for magical realism [...] (Sieber 2012: 172).

<sup>522</sup> Реч је о ругалици: „Удовице, чорбо подгријана, / Када сам сит ја и не гледам на те”. О скривеном наративу в.: Вукићевић 2015.

<sup>523</sup> У Стојшиној причи „Вежбе у гађању” (1973а), својеврсној сажетој верзији *Биоскопа* за одрасле, Пишта Тот и његова сестра Ирена одговарају Кузману и Соњи Сикирици из романа за децу:

доктор Јефта Шамбек, сестре Козић, Лужник, Бога Хитлер, као и већ помињана браћа Ристић и Ћира Шампион. Ликови су често означени занимањем<sup>524</sup>, па се, промењених имена, и у *Биоскопу*, као и у ранијим Стојшиновим делима, појављују: адвокат, кочијаш, таксиста, трафикант, учитељица, пекар, фотограф, берберин, кројач и други. Ако посматрамо Стојшинов опус у целини, видимо да је он варирање идентитета ликова, које је спроводио у прози за одрасле, применио и у прози за децу. Још очигледнију потврду овог поступка представљаће његов следећи роман за децу.

### III.2.4.2. Шампион кроз прозор

*Наш Ћира је био леп као плав ваздух.  
(Шампион кроз прозор)*

Као што је већ речено у делу о причама из периодике, прве прилоге у *Политици за децу*, половином 1980, и коначно издање романа *Шампион кроз прозор* (1987) дели око седам година. Стојшин је након изласка књиге у интервјуу говорио о друготрајном процесу „дотеривања” (Ђукић 1988: 21).

Стојшинов други роман за децу појавио се у другачијем рецептивном контексту од првог. Аутор је већ стекао репутацију успешног писца за децу, а тако је и себе разумевао, упркос чињеници да је и даље паралелно писао прозу за одрасле, па чак и поезију. У аутоироничној аутобиографској белешци за *Антологију леве стране* Васе Поповића, Стојшин пише:

[...] у последње време пишем за децу. Питали су ме зашто. Објашњење је једноставно: зато што је, после свега, крајње време да живим испочетка (Роровић 1985: 262).

#### а) Рана критичка рецепција

Након што је *Шампион* овенчан наградом *Политикиног забавника*, Владимир Стојшин је дао интервју новинару Стевану Станићу, свом некадашњем колеги из редакције *Нина*. У уводном тексту Станић износи сведочанство раног читаоца романа и познаваоца Стојшинове прозе:

---

Ирена је у причи приповедачева симпатија, а Пишта гине на фронту. Ирена, исто као Соња у *Биоскопу*, после братовљеве погибије долази у школу бледа и одрасла.

<sup>524</sup> Љиљана Пешикан-Љуштановић пише: „Типично за предање јесте и инсистирање на именима и занимањима учесника у одређеним збивањима, које би требало да укаже како је реч о стварним, живим људима, сведоцима” (2012: 93). Намеће се и поређење са породичним циклусом Боре Ћосића, у ком се и једна од књига зове *Приче о занатима* (1966).

Много раније, пре него што је жири почео да заседа и одабира најбољи роман за децу објављен у 1987. години, књига Владимира Стојшина „Шампион кроз прозор”, у издању „Просвете”, започела је свој поход мало обрнутим редом. *Постала је најпре лектура одраслих*, саопштавана после сваке прочитане главе онеме тамо на другом крају телефонске жице (Станић 1988: 22, подвукла М. К.).

Овакво читалачко искуство говори у прилог потенцијала *прекограничности* овог романа, што Станић формулише кроз следећу дистинкцију:

Покренула је ова књига безбројна туђа детињства и не без извесне љубоморе многи су осетили да је то она књига коју су и они могли исписати. *Не књигу за децу, већ књигу о једном детињству*, и ту ће Стојшинов „Шампион”, у тој литерарној категорији остати ваљда дуго у самом врху (Станић 1988: 22, подвукла М. К.).

Стојшин је у интервјуу одговарао и на питања везана за свој статус писца за децу:

[П.] Чини ли ти се да је овај твој награђени роман „Шампион кроз прозор” можда синтетизовао искуство свих твојих ранијих проза и песама и да се човек до једног врха на брегу стално пење пишући једну те исту књигу? Да ли ти је потајно жао што се то десило баш са твојим романом за децу?

[О.] Да поновим, а познато је: „деца су највернији читаоци”. Али, у личном контакту са тако чистим читаоцима, ви ћете се уверити да су деца и много суровија у свом избору: или им се допада или не допада. А то је, признаћеш, чиста и лепа ствар (Станић 1988: 23).

На питање да ли се ипак прибојава да ће бити сматран само дечјим писцем, Стојшин износи властити став о *прекограничности*:

Књиге које су добро исписане за децу, у исто време су и за одрасле. Једино што неке које су за одрасле, нису за децу, јер деца просто немају за њих ту суму знања. Али, Сервантесов „Дон Кихот” јесте, „Гуливер” јесте, „Вечери на салашу близу Дикањке” јесу (Станић 1988: 23).

Сличан став је поновио у интервјуу за *Политику*:

Одрасли ми кажу да је „Шампион” књига за одрасле, али ја сам баш у честим сусретима са децом у школама и библиотекама дошао до уверења да ти старији баш и нису у праву. Можда је неки помирљив одговор на то питање да су оне књиге којима деца верују читљиве и за одрасле (Ђукић 1988: 21).

Милан Брујић у приказу за *Политику* пише о чуду као покретачу Стојшиновог приповедног света и о савршеном нескладу између стварности и унутарњег света јунака, будући да се они упорно труде да живе своје животе усред ратних страха и сиромаштва и да се овим недаћама одупиру добротом, љубављу и маштом. Критичар истиче хумор као један од главних елемената романа. Само наоко фрагментарна, композиција је чврста и следи јасан драматуршки ток. Иако ток догађаја кулминира



трагедијом, Стојшин роман завршава оптимистичким тоновима. Критичар надаље пише о ауторовој опседнутости детињством и о озбиљном схватању детињства, хвалећи његов недидактички приступ. Завршава констатацијом да је *Шампион* књига успомена на ауторово детињство.<sup>525</sup> Зоран М. Мандић, критичар *Дневника*, помиње у свом приказу и Стојшинова дела за одрасле, али их не доводи у везу са романима за децу. Стојшин је, по њему, проширио оквире наше дечје књижевности особеним приказивањем ратног времена, уз присуство и аутобиографског тона (Мандић 1988: 16).

Иван Шоп, који је раније писао о Стојшиновим делима за одрасле, примећује паралеле између ове две групе дела. Пре свега, он запажа да *Шампион кроз прозор* доноси нове доживљаје истих јунака и нову визију исте средине:

Реч је, наиме, о необичном односу писца према свом ранијем делу: Стојшин је у овој књизи приказао исту средину – равничарски град Панчево, у коме је провео године детињства, а и даље је доследно сликао идентичну галерију јунака. Неки од њих, истина, променили су имена и добили друкчију улогу у оквиру сижејних односа, а писац је доследније и темељније градио психологију ликова, но битне црте приповедања су остале препознатљиве и добрим делом непромењене. Укратко, аутор је на основу исте грађе створио ново дело, као што нова зграда израста на темељима старе (Шоп 1988: 20).

Овакав поступак није одлика само романа за децу, већ Стојшиновог опуса у целини:

Такав стваралачки поступак карактеристичан је за Владимира Стојшина, који од почетка свог књижевног рада поједине теме и мотиве варира и допуњује у жанровски различитом контексту, долазећи до занимљивих открића. Увлачећи читаоце у игру маште и поетичног хумора писац их учи да исте ствари виде у новом светлу, у промењеним бојама, па и у новом облику (Шоп 1988: 20).

У Шоповом приказу поменута је и могућност узрасно разнолике рефлексije, с тим да је дечја рецепција ипак доминантна. Роман говори и о свету одраслих, али језиком детињства:

То не значи да ову књигу не могу читати и одрасли, али они ће је, разумљиво, прихватити и доживети друкчије [...] Има у појединим одломцима и праве („чисте“) акције, док су друга више окренута хумору; писац каткад прелази у фантастику, да би медитативним пасајима – али: *ипак на нивоу дечјег поимања живота и света* – навео најмлађе читаоце на размишљање, пружајући им изазов и показујући им да се са одраслима може комуницирати и на други начин (Шоп 1988: 23, истакла М. К.).

---

<sup>525</sup> „Шампион кроз прозор је далеко од било какве надобудне, дидактичке конструкције. Књига је успомена, доживљај успомене на сопствено детињство аутора” (Брујић 1987: 14).

Текст Слободана Ж. Марковића „Ривалство љубави и недаћа”, објављен 1988. у *Детињству*, први је приказ неког Стојшиновог дела за децу у периодици специјализованој за књижевност за децу. Марковић запажа да у овом ратном роману, у ком се о рату директно мало говори, приповедање варира између сведочења и сећања, а приповедач „говори некад очима детета а некада запажањима одраслога човека” (Marković 1988: 103). Он надаље истиче да се у приповедачком поступку спајају документарност и лиричност, реализам и симболизам, а да је слојевита структура романа, која укључује представе рата, социјалних односа, индивидуалних својстава људске природе, па и простора подсвести и нагона – дакле, претежно „недечјих” тема – у основи прилагођена децјем читаоцу:

Поред разубљене слојевитости, роман у основном утиску делује једноставно, јер је писац успео да у уметничкој визији искристалише најбитније црте људскости у ликовима и односима како појединачних јунака дела тако и свих заједно. То одговара перцептивним моћима младих читалаца. Аутор је сугерисао своје саговорнику-читаоцу утисак о страхотама рата и нечовечности коју он доноси, продубљујући то социјалним положајем актера. При том, писац није оптеретио роман непосредним дочаравањем стравичних призора који могу разарајуће да делују на психу младих читалаца (Marković 1988: 104).

Изузетну важност за разумевање Стојшинових дела за децу има текст Јована Љуштановића „Ћира носач пише пуковнику Маркесу”, објављен 1989. у часопису *Уметност и дијете* као приказ романа *Шампион кроз прозор*. У њему је „фантастика” Стојшинових дела први пут у критици доведена у везу с магичним реализмом. Након Љуштановићевог приказа, ова веза је постала неизоставни део текстова о Стојшину, колико год оскудни они били.<sup>526</sup> Важност Љуштановићевог увида је утолико већа што сам Стојшин у аутопоетичким исказима, углавном у интервјуима, одговарајући на питање о фантастичном у свом делу не помиње експлицитно магични реализам нити Маркесов утицај. Он се на Маркеса позива у већ помињаном тексту „Попају ти си луд” (1978в), али не у вези са својим делом, будући да *Биоскоп* у том тренутку још није био објављен. Његово указивање на маркесовски стил Карла Сандберга може бити схваћено као „припремање терена” за властито дело. Ипак, он га сам касније није тако дефинисао, а стари текст из *Нина* је пао у заборав.

Љуштановић у свом тексту полази од две дихотомије, чије границе у Стојшиновом роману бивају релативизоване: то су супротност стварног и измишљеног,

---

<sup>526</sup> Драгутин Огњановић у књизи огледа *Дечје доба* текст о Стојшину насловљава „Магични реализам Владимира Стојшина” (1998: 375–380).

и расцеп приповедачког гласа на дечје и одрасло *ја*. У првом случају, истина и измишљотина се изједначавају већ самосвесном приповедачевом објавом:

Ово што ћу вам испричати је чиста истина. Ја сам тамо био и све то видео, а ви да се тамо били, ви бисте и више измислили (Ljuštanović 1989: 213, упор. Стојшин 1987: 58).

Што се друге дихотомије тиче – Љуштановић запажа да „роман приповеда бивше дете, које се с лакоћом преображава у некадашњег клинца” (Ljuštanović 1989: 213). Уз свест о релативизовању разлике између истине и измишљотине из прве дихотомије, ова присуство „одраслог” гласа отвара питање о сложенем књижевном поступку, који превазилази просту констатацију да „дечја машта може свашта”.

Магични реализам, који Љуштановић препознаје код Стојшина, и о ком ће посебно бити речи нешто касније, показао се погодним средством за изградњу дечјег романеског света:

Чини се да је Стојшин, нашавши се унутар глобалне рецепције Маркеса, а на основу „сродности по духу”, открио нове могућности маркесовског књижевног поступка: детињство са својом природном, наивном али бујном „митологијом”, којом покушава да се укорени у реалном свету, као да је створено по моделима „магичног реализма”. Тако се и Стојшин, на свој начин, прикључио креативном транспоновању актуелних светских приповедачких тенденција, и то, што је посебно занимљиво, у литерарној области на неки начин потиснутој на маргину, у књижевности која је „корак у страну”, у литератури за децу (Ljuštanović 1989: 214).

Јован Љуштановић такође указује на могућност узрасно двоструке рецепције романа *Шампион кроз прозор*. Он је прожет атмосфером произашлом из менталне енергије детета-приповедача, али је и саздан од „топлог сентимента који открива да постоји и одрасли приповедач чији је поглед носталгично упрт у време детињства” (Ljuštanović 1989: 215). Текст се завршава констатацијом да је Стојшин створио ведну књигу за децу коју ће радо читати и одрасли.

#### б) Критички текстови о оба романа

После временске дистанце од деценију и више након објављивања *Шампиона*, сећање на Стојшинова дела за одрасле у критици се готово у потпуности изгубило, осим као податак из пишчеве биографије. О Стојшину се отада па до данас пише готово искључиво као о писцу за децу, а распон истраживања ограничава се на поређење његова два романа. Драгутин Огњановић у тексту „Магични реализам Владимира

Стојшина” (1997) пише о рату као позадини у Стојшиновим делима за децу, о биоскопу у кутији шибица као метафори за детињство у теснацу паланке, о традицији феномена дечјих дружина у домаћој књижевности за децу. У Стојшиновом избегавању да у први план истакне ратне страхоте Огњановић не види наративну стратегију и снагу минус-поступка већ истрошеност и заборав ратих тема.<sup>527</sup> Иако и сам Стојшин у интервјуу истиче да је одрастање у ратном окружењу било његово једино детињство, и да је оно за њега било дивно (Станић 1988: 22), тешко се може бранити Огњановићева тврдња о „забораву” трагичног времена, будући да је свест о њему све време дискретно присутна у оба Стојшинова романа за децу. Финале *Биоскопа* је за то најбољи пример.<sup>528</sup> Огњановић, надаље, у *Ћири* из *Шампиона* види пандан госпа Ноли Исидоре Секулић, што је прилично необична паралела, заснована само на околности усвајања и љубави према деци.<sup>529</sup>

У турбулентној 1999. години, Весна Алексић се у *Детињству*, у оквиру темата о роману и рату, осврће на Стојшинове романе за децу. Већ наслов текста, „Амаркорд”, сугерише да ће бити речи о носталгичном наративу, који евоцирањем детињства емотивно ангажује читаоца, у овом случају одраслог. Ауторка проналази паралеле између времена у роману, Другог светског рата, и времена у ком пише текст, а то је време бомбардовања Србије 1999, захваљујући чињеници да је рат у Стојшиновим романима приказан универзално, као било који рат. Тај рат је у овим романима присутан у *одсутву* и увек се одвија у „задњем дворишту”:

У предњем дворишту су, под светлима, само млади јунаци у *својој* представи, у *својој* игри којом се нагонски одупиру бесмислу (Алексић 1999: 30).

Време у ком су се урушиле моралне вредности, ратно време, доноси и брисање граница између одраслих и деце. Носиоци снага преживљавања су деца, а с њима и само неки, повлашћени одрасли, племенито инфантилни, „наивни”. На том трагу, Весна Алексић препознаје Стојшинове романе као дела за све узрасте:

---

<sup>527</sup> „А то што аутор *Биоскопа* и *Шампиона* у тим околностима не инсистира на страху и разарањима, говори о његовом углу гледања на детињство са дистанце од четири деценије када су се непријатни догађаји заборавили, а остали да памте, причају и допричавају они са мотивима игре, авантура, дружења и смешних згода” (Огњановић 1997: 378).

<sup>528</sup> За Огњановића поента на крају *Биоскопа* „добија значење апсурда” (1997: 378), што је вероватно неспретна формулација, будући да ово финале даје роману *вишак*, а не *мањак* смисла.

<sup>529</sup> „Имајући предложак у *Госпа Ноли* Исидоре Секулић, Владимир Стојшин је у роману *Шампион кроз прозор* (1987), мостом између немања деце и немања родитеља, примакао поменуте обале. Главни јунак романа, панчевачки носач *Ћира*, подиже радом, старањем и љубављу у, иначе, оскудно и несигурно ратно време, шесторо усвојене избегличке деце” (Огњановић 1997: 378).

Стилом великог козера, мајсторског лажова, Стојшин врти свој филм који није за масе наравно, и није ни за једну прецизирану групу, већ за оно вечно младо и будно у људском бићу (Алексић 1999: 31).

Важна студија која се односи на оба Стојшинова романа за децу поново долази из пера Јована Љуштановића. Он је 1991, поново у часопису *Умјетност и дијете*, објавио компаративну студију „Приповедач и фантастично”, у којој разматра присуство црта постмодернизма у актуелној југословенској књижевности за децу. Дела на којима те процесе показује су два романа за децу Владимира Стојшина и сликовница *Кућни духови* Дубравке Угрешић. Љуштановић најпре пореди два Стојшинова романа и запажа необичне везе међу њима. Иако *Шампион кроз прозор* користи исту позорницу збивања као *Биоскоп*, сличне наративне поступке па и сличне ликове, не може се говорити о наставку. Упркос сличностима<sup>530</sup>, читалац остаје збуњен „искошеном” визуром једног романа у односу на други:

Везе између два романа су много бројније и дубље него што то намећу закони једног књижевног жанра, стил једног писца, па и заједничка тематика. Али, при том се не ради ни о каквом правилном, конзистентном и законитом односу. Чини се, као да се један роман огледа у другом као у некаквом неравном огледалу. Ако, с доста разлога, поверујемо да је и у једном и у другом роману исто дете приповедач, открићемо да оно, у ствари, живи у два паралелна света, а у истом времену и простору. Ти светови се прожимају, повремено постају једно, да би се опет удвојили или међусобно удаљили унутар истог књижевног, имагинативног и искуственог медијума (Љуштановић 1991: 26).

Љуштановић запажа разлике и између улоге магичног реализма у *Биоскопу* и у *Шампиону* тако што разликује типове субјективитета њихових приповедача. У првом случају реч је о модерничком, а у другом о постмодерничком субјективитету:

Субјективитет приповедача у *Биоскопу* чвршће је уодношен с реалним светом и бива реализован у односу на њега. Субјективитет детета из *Шампиона* отворен је, такође, али не и постојано одређен, према реалности. Он је, на свој нарцистички начин, асимилује сасвим слободно, не признајући јој пуну аутономију, нити право да буде засебан, ауторитативан референтни систем. Сасвим условно, ова разлика се може одредити као разлика између модерничког индивидуализма, чвршће организованог, везаног за рационално, донекле фетишизовано, психолошки посредовано поимање стварности, и постмодерничког субјективитета, нарцистички усмереног, нехијерархизованог, еклектичког погледа на свет, напоредног и равноправног,

---

<sup>530</sup> „Простор и време су исти, неки ликови су заједнички, неки веома слични али различитих имена, други, истих имена али потпуно различити. Глас детета приповедача је често потпуно исти, синтагматика оба романа је веома слична, нарација је грађена од монтаже фрагмената, осећа се исти инфантилни неусмерени динамизам приповедачеве визуре, с лакоћом се мешају реално и фантастично” (Љуштановић 1991: 26).

психолошког и парапсихолошког односа према стварности (Ljuštanović 1991: 29).

Јован Љуштановић је у текстовима о Стојшину истицао важност новине коју је овај аутор донео у српску књижевност за децу. Ипак, врло брзо се испоставило да ова новина није општеприхваћена, односно да дух постмодернизма није завладао главном линијом књижевности за децу. Љуштановић већ у тексту „Приповедач и фантастично” (1991) исказује сумњу у могућност ширег прихватања постмодернистичког духа у конзервативној књижевности за децу, будући да се књижевноисторијски процеси у овој области не подударaju у потпуности са процесима у књижевности главног тока:

Знајући, начелно, конзервативизам стилских поступака у књижевности за децу и постојаност топике у овој врсти литературе, која је по себи „корак у страну”, слутимо да је постмодерно само зацепак у савременој књижевности за децу (Ljuštanović 1991: 32).

Ту сумњу је потврдио у тексту „Разгранаване романа” из 1998, у ком констатује да су се облици постмодерне поетике у савременој српској књижевности за децу одржали тек спорадично, мада, истина у неким од најбољих дела,<sup>531</sup> али „збирно гледано, српској књижевности за децу, уместо постмодернизма, десио се Градимир Стојковић” (Љуштановић 1998: 15). „Дешавање” Градимира Стојковића метонимија је за тенденцију повратка класичном фабулирању, у бројним делима која је Љуштановић назвао романима инфантилне утопије, и који су често „ближи тривијалној него високој литератури” (Љуштановић 1998: 16).

Цвијетин Ристановић је 2006. у *Детињству* објавио текст „Наговјештаји постмодерног у романима за дјецу Владимира Стојшина”, у ком детектује присуство црта постмодернизма у Стојшиновим делима за децу и пре него што је ова поетичка струја завладала књижевношћу за одрасле.<sup>532</sup> Појава Стојшинових дела по Ристановићу представља новину у српској књижевности за децу:

Стојшин је знатно иновирао романескни поступак и показао да се и рукопис намијењен дјецу може обликовати битно другачије и да се у овом дискурсу могу користити нови модели наратије. За такав приповједачки модел он није имао узоре у српској књижевности и у том погледу Стојшин је зачетник новог вида романескног казивања за дјецу (Ристановић 2006: 4).

---

<sup>531</sup> „После десет година, испоставило се да се тај претпостављени поетички круг остварио само спорадично, истина (ако је то нека утеха), у неким од најбољих дела савремене књижевности за децу. Десио се као хуморни амалгам провинцијског и фантазмагоричног у *Петровградској прабини* Војислава Деспотова, интертекстуална алузивност и цитатност присутне су, пре свега, у поезији Моша Одаловића и Мирјане Стефановић, у хуморескама Војислава Жанетића” (Љуштановић 1998: 15).

<sup>532</sup> Ристановић подсећа да се *Биоскоп у кутији шибица* појавио шест година пре *Хазарског речника*.

Поступци који указују на Стојшинову постмодерну оријентацију по Ристановићу су: употреба метафора, симбола, алузија, хипербола (Африка, биоскоп „Трубач”, Ћирина врећа за децу као симбол љубави итд.); брисање границе између реалног и фиктивног; веза фантастичног и хумористичког; особеност ликова. Притом, Ристановић тврди да је степен деструкције реалног и устоличења фиктивног много већи у *Шампиону* него у *Биоскопу*:

Јунаци првог романа настоје да појаве посматрају у узрочној повезаности и да у својој визији устроје континуитет догађања, а у *Шампиону* је све помјерено, ишчашено, неповезано, често и без логике. У другом роману смислена фабула није превасходни циљ нараторов. Ако се тежи некој логици, онда је она више унутрашња неголи спољашња, више слућена него експлицитно исказана (Ристановић 2006: 6).

Цвијетин Ристановић, као пре њега Марјановић,<sup>533</sup> говори о пародирању теме рата, али пародија ни у ком случају није права реч за Стојшиново стављање рата у други наративни план. Одсуство отворених идеолошких садржаја и депатетизација не искључују јасан етички став према приповеданом, а минус-поступак, који се очитује у наслућивању и алудирању, у савременој књижевности је препознат као изразито снажан приступ „великим” темама, попут рата. Слично одсуство експлицитног именовања је у српској књижевности присутно код Данила Киша, који у својој породичној трилогији не именује директно „ужасе историје” и о томе експлицитно говори у аутопоетичким текстовима.<sup>534</sup>

Тихомир Петровић у *Историји српске књижевности за децу* (2008) тематизује стваралаштво Владимира Стојшина у одељку „Поезија новог времена и сензибилитета”. Стојшина повезује са Рајком Петровим Ногом, јер он, као и Ного, „са легитимитетом писца за одрасле [...] доприноси одрешитом раскиду с традицијом дечјег песништва” (Петровић 2008: 506). Миомир Милинковић, аутор *Историје српске књижевности за децу и младе* (2014), показује изразит степен неразумевања Стојшинове поетике, па и савремених књижевних поступака уопште. Он пише да Стојшинови романи, који следе

---

<sup>533</sup> По Марјановићу, Стојшин у *Биоскопу* „помало тежи ка пародијској нарави ратне теме” (Марјановић 1998: 485).

<sup>534</sup> У разговору са Норбертом Чарним Киш изјављује: „Именовати значи умањити [...] У мојим књигама не покушавам да изазовем осећање кривице, већ неку врсту катарзе [...] Именовати значи одузети читаоцу половину задовољства” (Киш 1990: 143–149). О овоме пише и Јован Делић у књизи *Књижевни погледи Данила Киша*: „Избјегавање директног именовања и прибјегавање метафори ублажава патетику и трагику које су иманентне теми логора, губитку оца и раном сиротовању [...] то је један од поступака стварања ’отежане’ форме, посебно када је ријеч о аутобиографским подацима, а преко избјегавања директног именовања, односно преко метафоре, доспијева се до Кишу драге ироније и до објективизације” (Делић 2004: 98).

линију фантастике започету стваралаштвом Луиса Керола, Карла Колодија, Ц. М. Барија, Оскара Вајлда, Сент Егзиперија, Ђанија Родарија, Бранка В. Радичевића и Александра Поповића, нису ни нови ни оригинални, „како се до сада о њима говорило”, већ су „само још један радикалнији експеримент у развоју модерног дечјег романа” (Милинковић 2014: 537). По њему, савремени писци, у жељи да буду оригинални по сваку цену, одлазе у крајност и желе да се по свему разликују од класичног дечјег романа:

На тај начин западају у неку врсту самообмане у којој губе осећај реалности и заборављају елементарна правила конципирања и уметничког обликовања књижевне грађе (Милинковић 2014: 538).

У Милинковићевом приговору о радњи пренатрпаној конфузним догађајима, сувишним епизодама и лабавој композиционој структури код Стојшина очитује се потпуно неразумевање архитектуре савремене прозе. Још горе – у основи овог приговора лежи претпоставка да књижевност за децу не треба да прати токове савремене прозе, већ да треба да остане конзервирана унутар схема „класичног дечјег романа”.

#### в) *Паратекст*

Роман *Шампион кроз прозор* има два издања, од којих је друго фототипско, и од првог се разликује само по боји корица – у првом издању из 1987. корице су пурпурне, а у другом (1988) тамноплаве.<sup>535</sup> На другом се налази и ознака да је роман награђен наградом *Политикиног забавника*. У оба случаја реч је о издању Просветине едиције „Златна књига. Велика илустрована серија”. Све илустрације, укључујући ону на насловној страни, израдио је Слободан Милић.

На једној од почетних страница романа налази се напомена која упућује на садржај:

За време другог светског рата сиромашни панчевачки носач усвојио је шесторо деце. Ово је књига о њему (Стојшин 1987: 6).<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> И *Шампион* је превођен на стране језике. Према подацима из библиотечке базе COBISS, преведен је на мађарски (1988) и македонски (1990). Душан Бућан, међутим, у некрологу Стојшину помиње литвански превод *Шампиона*, додајући да је то „тринаести национални европски језик који је прихватио ово сјајно дело дечје али и литературе за одрасле” (Бућан 1994: 9). Бућан у истом тексту каже и да је *Биоскоп* преведен на десет језика. Будући да су ми подаци о преводима, осим оних са COBISS-а, у овом тренутку недоступни, ова информација ће остати непотпуна.

<sup>536</sup> У овом поглављу наводи из романа *Шампион кроз прозор* биће навођени према првом издању (Стојшин 1987), само бројем страница у загради.



Функција овог рубног текста једнака је тврдњи да је дело „засновано на истинитим догађајима”. Потврду за ову претпоставку налазимо у већ помињаном Стојшиновом интервјуу за *Нин*. На питање новинара о мешању живота и литературе у *Шампиону*, Стојшин одговара:

Зашто бих измишљао неку личност ако ја већ *corpus delicti* имам пред собом [...] Мој „шампион”, мој носач Ћира је такође аутентична личност. Не знам ни како је био носач, кад носач у Панчеву није био потребан. Преносио је у „Солари” цакове са сољу, али за време окупације није ни то радио. Излазио је пред караване окупацијских избеглица. Тако је усвојио шесторо деце, а сам није имао шта да једе. Једна романтична неодговорна луцпрда, али су деца са њим била срећна, и цело је Панчево почело да га поштује (Станић 1988: 22).

У интервјуу за *Политику* (Ђукић 1988) говорио је и о другим личностима и догађајима из романа који су имали пандане у стварности. Ови подаци, као и чињеница да се приповедач романа зове Влада, уз још неке детаље познате из Стојшинове биографије,<sup>537</sup> приближавају роман *Шампион кроз прозор* аутофикцији, барем у неким аспектима.

Наслов романа, иако граматички необичан због своје елиптичности, није загонетан. Његово порекло објашњено је на почетку – већ прва реченица описног поднаслова првог дела романа гласи: „Како је Ћира добио надимак Шампион Кроз Прозор” (9). У првом делу детаљно су представљене све околности овог догађаја. У односу на *Биоскоп у кутији шибица*, *Шампион кроз прозор* је много „лакши” наслов, који дечјем читаоцу не оставља никакве недоумице. Штавише, синтагма „шампион кроз прозор” подсећа на дечје језичке творевине, елиптичне, комичне, неправилне – али јасне.

Илустрација у *Шампиону* је нешто више него у *Биоскопу*, али удео у роману им је сличан – има их 29, плус насловна страна, а величина им варира од четвртине стране до две стране. Заузимају укупно око 20 страна, што у роману од 176 страна чини поново нешто више од 10%. Црно-белих илустрација је дупло више у односу на оне у колору: 20 наспрам 10. Иван Шоп је у приказу романа *Шампион кроз прозор* истакао да је Слободан Милић илустровао књигу „с аутентичним осећањем за чаролију детињства и са слухом за природу Стојшинове прозе” (Шоп 1988: 20).

---

<sup>537</sup> Стојшинов брат Иван заиста је умро од тифуса на Сремском фронту, као и истоимени лик у роману, а десетогодишњи Владимир је заиста је неко време био на фронту.

Ако свему овоме додамо да се на крају књиге налази речник мање познатих речи и израза, јасно је да целокупан паратекст романа *Шампион кроз прозор* упућује на издање за децу.

г) *Композиција, фабула и приповедни глас*

Роман се састоји од осам насловљених делова. Дужина делова је нешто уједначенија него што је то случај у претходним Стојшиновим романима: најкраћи део има 12 страна, а најдужи 30. Притом, најкраћи делови су први (13 страна) и последњи (12), што одступа од Стојшиновог обичаја да први део романа буде и најдужи. Као и у *Биоскопу*, сви делови имају поднасловe који представљају сажети садржај. Сви делови су састављени од одвојених целина, од којих је велика већина насловљена. Наслови се делимично поклапају са насловима прича које су излазиле у периодици. Дужине целина варирају од половине стране до седам страна, али је већина дужине од једне до три стране.

Време у роману је, као и у *Биоскопу*, Други светски рат, место такође Панчево. Временске одреднице сличне су као и раније: проток времена мери се годишњим добима („читаве зиме”, 36; „опет је вејао снег”, 48; „целог пролећа”, 59), или се помињу дани у недељи, без других одређења („у недељу пре подне”, 9; „једног четвртка”, 38). Панчево из *Шампиона* ближе је реалном Панчеву, будући да се у њему не помињу трамваји, а присутни су већ уобичајени топоними из Стојшинове прозе, уз неке нове.<sup>538</sup> И овај податак говори у прилог приближавања аутофикцији.

Прича (фабула) романа *Шампион кроз прозор* сажето гласи:

За време рата, у Панчеву, носач Ћира усваја шесторо избегличке деце. Пошто је бескућник, са децом живи у насуканој лађи на обали Тамиша. Уз њих, са Ћиром време проводе и друга панчевачка деца, међу којима је и приповедач Влада. Он живи с мајком, која пере по туђим кућама, и братом Иваном, гимназијалцем, док му је отац у заробљеништву. Ћира се за паре боксује са „светским боксером”, путујућим пробисветом, а пошто га овај нокаутира и избацује кроз прозор, добија надимак Шампион Кроз Прозор. Важне личности у животима деце су и госпојица Лупаско, лепотица која цепа карте у биоскопу „Трубач” и пушта их бесплатно у биоскоп, и Сава

---

<sup>538</sup> То су: Биоскоп „Трубач”, Светосавски дом, Недељкова кафана, железничка станица, хотел „Панонија”, бокс-клуб „Слога”, Црвени магацин, тамишка плажа, Улица капетана Арачића, биоскоп Аполо, шума иза Тамиша, ОШ „Михајло Пупин”, Парчетићева радња и др.

пекар. Владин брат Иван одлази у рат. Ћира са децом мења уточишта, где их приме. Влада је заљубљен у разредну другарицу Соњу Сикирицу, девојчицу из „фине куће”, али и у госпојицу Лупаско. Ређају се слике из дечје свакодневице, у реалистичком или магичнореалистичком облику: Соња лети на шиваћој машини, адвоката Чутурила се плаше јер мисле да једе децу, код Ћире се усељава и дечак Кузман, адвоката Чутурила поједе а потом избалега коњ, књиге на крају школске године добијају само имућнија деца, Влада се, не знајући, трка са самим собом, дечаци се купају на Тамишу и завирују у кабине девојчица, праве авион од сладолецијских колица и бацају бундеве као бомбе, санкају се на кревету, увлаче се ноћу у биоскоп и пуштају филмове. Госпојица Лупаско се састаје с немачким официрима, али се касније заљубљује у Ћиру. Романсу између њих двоје деца доживљавају као Ћирину издају, јер их он избацује из беле лађе, па зиму проводе код пекара. Враћају се на лето, након завршетка романсе. У ратној свакодневици и даље се ређају догађаји: кројач Ђура узима Мићу Трапавка за шегрта, деца се плаше месара Хајдуковића, обућар Бекседих хвата лопове, дечаци ратују са супарничком бандом, краду војни камион, одржава се ђачко првенство у боксу. Страдају обућар Бекседих, адвокат Чутурило и још неки Панчевци. Долази крај рата, госпојица Лупаско одлази са Немцима, долази руска војска, а Ћира гине од савезничке бомбе. Влада, Пера Кликер и Кузман одлазе на фронт, Владин брат Иван на фронту умире од тифуса, гине Кузман. У епилогу сазнајемо шта се са ким касније догодило.

Приповедање, као и у осталим романима, почиње *in medias res*, најавом догађаја од ког је „све почело” – бокс-меча између Ћире носача и светског боксера. Приповедање у првих неколико реченица оставља утисак хетеродијегезе, али након почетне сцене (адвокат Чутурило се попео на буре и најављује меч) и описа Ћире носача појављује се приповедачко *ја*, најпре као део дечачке групе („ја, Пера Кликер, Мита Клопа, Мића Трапавко, Жикаћ, Божа и Пишта Тот”, 9). Приповедачки глас поново је подељен. Дечје, доживљајно *ја*, говори о „чика Сави пекару” који им је изнео ванглу кифли (9), за еротски окршај Саве пекара и госпојице Лупаско каже: „Било је то најстрашније што се догодило за време рата” (41), или изјављује: „Наш Ћира је био први човек у Панчеву ког је ујео лав” (50). Одрасло, приповедно *ја* у ужем смислу речи, представљајући госпојицу Лупаско, каже да је њена слика у излогу фотографске радње „грејала читаво једно доба панчевачких мушкараца” (10), или користи речи „блаоутробије” (15) или „хохштаплер” (18). Тај одрасли глас се осврће на прошле догађаје:

Биоскоп „Трубач” је био на првом спрату и одозго се спуштало широко дрвено степениште, којим је у наше топло детињство силазила госпојица Лупаско (25).<sup>539</sup>

И док смо буљили за њима, снег је падао, а наш биоскоп „Трубач” је летео кроз наше детињство, кроз рат и кроз Европу (102).

Одрасло *ја* и експлицитно упоређује своја два виђења догађаја:

Кад се данас присећам те слике испред пекаре, Мрвица и Соња ми изгледају некако мале и тртасте. Обуле су ципеле на босу ногу, а блато на њиховим чланцима, и поготово на петама, мора да се сушило још од лета, али тада су нам изгледале мале госпојице, а кике су им биле баш лепе (42).

Глас одраслог је на неким местима издвојен заградама:

(Та мала ошишана глава био је Пера Кликер, мој будући велики другар и да га тада нису дали Ћири ко зна како би изгледало наше детињство, а и многи догађаји у Панчеву) (14).

(Још памтим ту трафикантову сламу, па и данас кад пролазим поред неке камаре, не пропустим да скочим у жуту топлу сламу. И то се бацам у њу по неколико пута и, стварно, тада осетим да сам богат) (23).

У *Шампиону* је још уочљивија узрасна металепа, често присутна и као „класична”, женетовска металепа. Приповедач има изражену свест о властитом приповедању, те се већ на првим страницама јавља и наратер, у виду колективног „ви”, као и свест о маневрисању приповедним временом:

Пре него што почне бокс, морам да вам испричам још један важан догађај, можда баш и најважнији у нашем детињству (13).

Он у коментару поништава границу између истинитог и измишљеног:

Ово што ћу да вам испричам је чиста истина. Ја сам тамо био и све сам видео, а ви да сте тамо били, ви бисте и више измислили (58).

Ремећење линеарног временског тока веће је него у *Биоскопу*. Временски след прати ток рата, али сцене које приповедач једну за другом ниже не прате неки јасно видљив ред – оне су просто слике времена. Прва металепа односи се на време које око пола године претходи бокс-мечу. Тада је Ћира усвојио шесторо избегличке деце која су возом стигла у Панчево. На почетку другог дела Владин брат Иван одлази у рат, а неколико фрагмената касније грди Владу због госпојице Лупаско. Пролепсе најављују развој догађаја,<sup>540</sup> или наговештавају судбину јунака у одраслом добу.<sup>541</sup>

---

<sup>539</sup> Деца не употребљавају реч „детињство”, писао је Владимир Миларић 1977.

<sup>540</sup> „Да смо знали шта ће нашем Ћири да се догоди, желели бисмо да рат траје и дуже” (162).

#### д) Трансформације

Трагови Стојшинове поезије видљиви су и у *Шампиону*. Ту је Стојшинова жута боја: „жуто небо је сишло у Соњин прозор” (32), а коре лудаје су „као жуте птице” (48). Перу Кликера јуре „трафиканти, госпоје, прозори” (146), у кафанској башти сија „велико лоповско сунце” (148), са голог ораховог дрвета падају „колачи од снега” (152). Прогноза о трајању рата, често у различитим варијантама помињана у Стојшиновој прози за децу, у лирској варијанти у *Шампиону* гласи:

А ми смо гледали мале гуске како се откидају од димњака Вајфертове пиваре, а са њима у даљину лети и рат и онда ће да нестане и то са помрчином (151).

Поетичност Стојшинове прозе ипак је највидљивија у упечатљивим поређењима, која, као и у прози за одрасле, представљају потентне виртуелне наративе:

[...] држимо у руци фишек са три кугле сладоледа, а у те три кугле, као у мајушном затвору, држимо целу зиму (60).

[...] говорила да је њен живот мали као врабац али, ето, о њеном животу снимљен је филм (111).

Ћира је кашљао, а чуло се као да се котрљају ораси (123).

[...] девојчице, сићушне као парице у цепу (139).

Познаваоци Стојшинове прозе за одрасле и у *Шампиону* ће препознати неке њене карактеристичне мотиве: трпање ораха у цепове (уместо кестења у ранијој прози)<sup>542</sup>, крађу диња с пијацие котрљањем, као у *Куглани*<sup>543</sup>, купање на тамишкој плажи са еротским подтекстом (71–76)<sup>544</sup>, наслањање леђа на топле површине (топле даске купалишта, 74; авион, 79), столицу од плетеног прућа и, нарочито, реализацију метафоре „појела га помрчина”, којој је посвећено цело поглавље (1987: 151–153).

Метафорички изаз „појела га помрчина” репрезентативан је пример и за паралипсу: трагични догађаји исприповедани су из дечјег фокуса, али нису до краја објашњени.

---

<sup>541</sup> „(Мислим да сам још тада знао да ћу једног дана да постанем киноапаратер. И то баш у „Трубачу”) (26).

<sup>542</sup> „Ћира је из цепа извадио шаку ораха – које сам му баш ја натрпао у капутић” (18).

<sup>543</sup> „Један стане испред тезге и купује, а док плаћа једну дињу, он је већ неколико спустио на земљу, па их само ногом закотрља назад, тамо их гладнице трпају под мајице и гребу са пијацие” (21).

<sup>544</sup> „Одраслију” варијанту догађаја на плажи представља већ помињана прича „Штука” (19816).

Једном, баш док смо јели врућа хлеба, упадне у пекару трафикант Смодлака, бео као од брашна, и каже да је обућара Максу Бекседиха појела помрчина. Ми смо се најезили од страха (151).

Акцент није на информацији, као у *Биоскопу* („Једног дана, на тргу, окупационе власти су обесиле обућара Бекседиха”, Стојшин 1978: 158), већ на развијању метафоре. Деца се распитују да ли мрак може сваког да поједе, Влада се плаши да ће мрак појести његову маму и у страху трчи кроз мрак, до биоскопа „Трубач”, који представља светло спаса. Даља страдања од „помрчине” развијају метафору до те мере да нарација прелази у домен магичног реализма, уз само делимично рационално објашњење:

Онда је помрчина прогутала Кузмановог тату, машиновођу. Кажу, док га је вукла у ноћ, да је викао како је до којег прозора дошао, али нико није смео да изиђе на прозор. А мени је заувек остало: кад неког одведе полиција прво што помислим – овог ће да поједе помрчина (152).

Још је загонетнија судбина адвоката Чутурило, који је закључио да је он следећи на реду:

Чутурило је нагло устао, онда је отишао и договорио се са пекаром Савом Мандровићем да се увуче у Савину фуруну, да у њој дочека крај рата. Тако нестане и адвокат Алекса Чутурило, а само смо ми знали да се он завукао у чика Савину фуруну (152).

На самом крају романа следи и наставак, у још већој мери магичнореалистичан:

Чутурило је једном, после рата, изишао из чика Савине фуруне, прошетао се улицом, али се брзо вратио, поново увукао у фуруну и више никада није излазио, тако да је он још и данас тамо (170).

Само се може наслутити шта је био пандан овом скривању у стварном свету. Владимир Стојшин у интервјуу, говорећи о фантастици у свом роману, открива: „То што се стварно догађало Чутурилу у животу, много је страшније од његове судбине када га је појео коњ” (Ђукић 1988: 21).

Паралипса је и минијатура о девојчици Ребеки. У епизоди о кројачу Ђури, који може да искроји фантастичне ствари, помиње се и граница његовог умећа. Иако може да прекроји лопове како би од њих направио поштеног човека, немоћан је пред судбином девојчице из суседства, којој је шио лутке:

Ал’ једне ноћи, дошао је швапски камион и Ребека и њена мама су се одселиле. И каже, он може све да сашије, али још није тако изучио занат да сашије камион којим ће да се врати мала Ребека (131).

Јеврејско порекло породице из суседства означено је само именом Ребека, што можда захтева додатна објашњења за младог читаоца. Чињеница депортације је

прикривена неутралном тврдњом да су се Ребека и мама „одселиле”. С друге стране, помињање „швапског камиона” је вероватно довољно да би и основци схватили о чему је овде реч. Ипак, млади читалац је поштеђен директног извештаја о трагичном исходу овог догађаја. Будући да је у целом поглављу нагласак на фантастичним моћима Ђуре кројача, додатним интерпретативним напором долази се до суровог увида у то да чак ни неко као он не може да заустави страдање и смрт. Ова наративна минијатура, која сенчи у основи хумористичку епизоду о кројачу, има изразит прекогранични квалитет и могла би да стоји и у неком роману за одрасле, као реализација минус-поступка или већ помињаног поступка неименовања, какав је примењивао Данило Киш.

У другим паралипсама прећутана је идеолошка – или боље рећи морална – подлога романа:

Наша газдарица госпођа Маринковић је махала немачким пилотима, а увек је дуго седела у нужнику и кад авион налети изнад нашег дворишта, она истрчи из нужника и маше. Не стигне ни гаће да подигне, него их држи једном руком, а другом маше. А имала је неке велике смешне гаће.  
– Како је није страмота – говорила је моја мајка (78).

Овде на делу није само прећуткивање коментара описаног чина већ и померање нагласка са пласиране информације на њен хумористички контекст. У првом плану је комичан детаљ дугог седења на нужнику и смешних гаћа, као и газдаричино бурлескно саплитање. Чак и мајчин коментар, који је експлицитан, у овом контексту могао би бити приписан газдаричином понижавању због мушкараца, а да чињеница да се ради о симпатисању немачких пилота остане у другом плану. Ипак, овим минус-поступком одсутни коментар бива још јаче истакнут, барем за старијег читаоца. Још једном је на сличан начин представљен мајчин став према окупаторима, овог пута још посредније:

Баш у то време, кад смо увече кришом палили прве цигарете, госпођа Маринковић је рекла нек моја мајка узме ванглу и пеће крофне за војску, она ће да јој донесе и брашно и маст, па ће да буде пара, а и мени неће да се провиде ребра. И мати седам дана пече крофне, пуну ванглу, и долазе немачки војници. Неки су питали да ли има вина. И у који ја идем разред.  
Онда мати престане да пече крофне. Госпојица Лупаско је рекла да је престала да пече крофне зато што је видела да војници седе јако дуго код нас, а дете то гледа (98).

Још компликованији идеолошки проблем доноси лик госпојице Лупаско, која није представљала само чежњу панчевачких дечака и мушкараца већ и заштитничку и мајчинску фигуру Ћириним сирочићима. Она се, као и Богићевићка у Стојшиновим делима за одрасле, па и Богићевићка из *Биоскопа*, састајала са окупаторским војницима. Приповедач је најпре представља у дирљивој сцени љубоморе, кад на

плажи, у купаћем костиму, трчи за аутомобилом у ком се довезао немачки официр-авијатичар, који ју је раније сачекивао испред биоскопа, али је сад био са другом девојком. У сцени којој не недостаје ни хумора ни мелодраме сви присутни саосећају с госпојицом, а податак о идентитету срцоломца из аутомобила овде није пропраћен никаквим коментаром који би открио приповедачев став.

По граду се причало да госпојица Лупаско немачким официрима држи часове руског, али да им *држи часове и ноћу*. Хтели су да је избаце из биоскопа, али ју је одбранио заљубљени Ћира. Да се није радило само о гласинама сазнајемо у завршном делу романа:

И дошао је крај рата у наше Панчево.

Госпојица Лупаско је пољубила зид биоскопа „Трубач”, плачући ушла у један аутомобил боје мишпрдифарба и отперјала са немачком војском.

– Штета што није сачекала још само мало. Њу би прву стрелјали – рекао је чика Сава док је ауто још тутњао преко гвозденог мота, а мени се нешто стегло у грлу што нам је отишла (162).

Последње информације о госпојици у епилогу припадају домену измаштаног, али и даље откривају само однос дечака – и не само дечака – према предмету младалачке фасцинације, не и очекивани морални суд о њој:

За госпојицу Лупаско вам сада признајем: ја сам заиста био заљубљен у њу, а мислим и сва Ћирина деца, па чак и чика Сава пекар, који је јако остарио, али сад ваљда још више лаже него раније. Баш пре неки дан, кад смо отишли код њега, причао нам је да му госпојица пише писма из Беча и да се тамо удала за неког таксисту.

– Питала ме у писму: где је њена пегла – рекао је чика Сава пекар.

Е, кад је тако, ми смо му поверовали да не лаже.

– И ја сам њој писао. Звао сам је да се врати и да станује у нашој пекари, горе, с мишовима. И то забадава – додао је (172).

Уместо моралне осуде – носталгија и жеља да се врати старо, макар то било доба рата и сиромаштва. Ова тежња, уосталом, порекло је и паралипсе у односу на приказивање ратних страхота: колико год био присутан, рат је у Стојшиновом приповедању о детињству увек у позадини.<sup>545</sup>

Кад је реч о трансформацијама у другом Стојшиновом роману за децу, нужно је тематизовати и оне које су у њему извршене у односу на први. У критичким приказима већ је било речи о поређењу приповедача два романа: могу се бранити претпоставке и

---

<sup>545</sup> Упитан у интервјуу зашто стално гура окупацију и рат у други план, Владимир Стојшин одговара: „Али, ово је моје једино детињство које сам имао! Ја немам другог детињства, и оно је за мене дивно. Зато сам само као сенку на рикванду позади оставио ту окупацију. У Панчеву су се иначе догађале страшне ствари: мучење људи, вешања, стрељања...” (Станић 1988: 22).



да је реч о истом дечаку, као и да се ради о два различита дечака у истом или сличном окружењу (в. Шоп 1988; Ljuštanović 1991). Дилема око идентитета односи се и на друге јунаке, означене истим именима у *Биоскопу* и *Шампиону*. Она не важи само за врло мали број споредних ликова, који су идентични у оба романа, мада им статуси нису увек исти: обућар Бекседић, кројач Ђура, учитељица Боса Прванов, касарин Хајдуковић, лекар Јефта Шамбек, посластичар Сирјак. Соња Сикирица је у оба романа девојчица у коју је приповедач заљубљен, али ни она у њима није сасвим исти лик, као ни Кузман, који је у *Биоскопу* Соњин брат, док је у *Шампиону* брат госпојице Лупаско. У оба романа, међутим, Кузман на крају одлази у рат и гине. У *Шампиону* је његовој погибији дато више наративног простора – у десетак редова сливају се приповедни гласови детета и одраслог, уз елементе магичног реализма:

Кузман је погинуо код Батине Скеле. Кад смо га ја и Пера Кликер нашли био је потпуно хладан. Знали смо да је био топао док је био жив и мислили смо: биће поново жив ако га угрејемо. И јако се смањило, па сам га цео тај дан носио у својем ранцу. А увече, у некој напуштеној кући, нашли смо фуруну која је личила на ону Кузманову која је грејала цело његово детињство, наложили смо ватру у њу и грејали Кузмана, да му буде топло, да нам опет буде жив и кад се вратимо из рата да га девојчице опет зову „наша паметница” (168–169).

Могући хипотекст ове дирљиве сцене са грејањем јесте приповедачева аналепса из *Куглане*<sup>546</sup>:

*Сећам се, имао сам мало црно маче, био је рат, мајка је одлазила сваког јутра у фабрику обуће, на посао. Маче је једног дана цркло. Мајка се вратила са посла и рекла ми да га закопам иза куће. Маче је било хладно и круто, знао сам да је било топло док је било живо. Сакрио сам га испод џакова. Ујутру сам га извадио испод џакова и ставио у рерну, мислио сам: ако се угреје, оживеће. То маче се протеже као успорена нејасна слика из мог детињства, сустиже ме најчешће без разлога, али као да ме одиста прати (Стојшин 1975: 71).*

Мимо ове интертекстуалне паралеле, прича о Кузману има аутофиктивну димензију, о чему сам Стојшин сведочи у интервјуу:

Стваран је и догађај са Кузманом. Он је био само годину или две старији од нас и када је дошао крај рата, заиста је кренуо, у једном камиону, на фронт. Погинуо је као једанаестогодишњи дечак. За нас је то било толико невероватно да, ево, и данас Кузман расте заједно са нама. И ја данас, кад посматрам Кузманову слику, видим га као свог вршњака (Ђукић 1988: 21).

У односу на претходне романе, међутим, у *Шампиону* је највећу трансформацију доживео лик Ћире носача. У ранијим Стојшиновим текстовима он је присутан само као

---

<sup>546</sup> Претходно је текст, нешто измењен, објављен у *Савременику*, као други део приче „Љубавни дневник са Љиљаном” (1974: 435).

крајње епизодни лик. У роману *Стара уста* помиње се Ћира Максимов, боксер из Панчева, звани „Ћира – шампион кроз прозор” (Стојшин 1969: 40–41), у причи „Куглана” (1975а) Ђока Попов звани шампион кроз прозор, који у роману *Куглана* постаје поново Ћира Максимов звани „Шампион кроз прозор” (1975: 114). Већу улогу Ћира има у *Биоскопу*, прво као противник а потом пријатељ ујака Саве. У роману *Шампион кроз прозор* он постаје централна фигура и идеализовани херој у очима децје дружине. Његова претходна појављивања припадају домену „најава” будућих дела, о којима пише Тијана Тропин (2022: 376).

У *Шампиону* је тема глади и сиромаштва још разрађенија него у *Биоскопу*: малом Жикаћу никад нико пре Ћире није купио кифлу (9); деца мисле да ће Ћира победити у бокс-мечу јер се најео хлеба (16); госпојица Лупаско мирише на хлеб (25, 102); мајка Соње Сикирице храни пса колачима (32); циркуске животиње су сувише мршаве, као и људи запослени у циркусу (50–51); Кузман остаје гладан у гостима (57); деца једу празне корнете, а Пера Кликер краде Соњи сладолед (69); Ћира уступа своје парче лубенице деци, тврдећи да његова лубеница мора да „преноћи у срцу” (75). Деци месец личи на цак брашна, а Ћира тврди како има рецепт против глади, који одрасли приповедач пропраћа ироничним коментаром у загради:

Он нам је рекао да се ја и Мића Трапавко увучемо у исте панталоне. И стварно, били смо толико мршави да смо могли по двојица да станемо у исте панталоне. А то је било јако смешно и одмах смо видели: кад се смејемо, заборавимо на глад. (Данас ми се чини да никада нисмо били весели као те године) (85).

Госпојицу Лупаско хоће да отпусте из биоскопа јер јој крче црева, а од глади је спасава Ћирин комплимент да је лепа (85–86). Неки Панчевци заиста умиру од глади, а болесна деца оздрављују кад се наједу.

Тема глади Стојшинове романе смешта у контекст дела за децу са сродном тематиком, која је, уз све суровости, одувек присутна у српској књижевности за децу. Раблеовски мотиви жудног једења, повезани са социјалном компонентом, јављају се код Вуча у *Подвизима дружине Пет петлића*, у *Тутуренку* Бранка В. Радичевића, *Великом дворишту* Стевана Раичковића – да поменемо само неке. У *Гаравом сокаку* Мирослава Антића, међу бројним мотивима везаним за глад истиче се онај из песме која се у првом издању зове „Цане”, а у каснијима „Молитва”, и у којој лирски субјект моли бога да га претвори у дрво за наћве, како би се у њему месио хлеб.<sup>547</sup> Јован

---

<sup>547</sup> „Наћве од мене да направе. / Сто година у мени тесто да месе. / Од леба сав да се распадне” (Antić 1973: 11).

Љуштановић иде корак даље и у тексту „Књижевност за децу и мит” смешта Стојшинову „хлебну тему” у шири, митски контекст:

Многе важне ствари из овог романа догађају се у пекари и везане су за пекару, која је и сама сва направљена од хлеба. Један лик из ове прозе зариче се да ће појести мотоцикл и то чини: поједе мотоцикл који је умешен од теста па испечен као хлеб. Све што је добро, вредно и лепо у овом роману личи и мирише на хлеб, па и госпојица Лупаско у коју су сви заљубљени. Има у том Стојшиновој ’митологији’ игре и хумора, али и ’сећања’ на хлеб као кључни симбол у митовима посвећеним плодности и изобиљу (Љуштановић 2004а: 29).

Још једна разлика између *Биоскопа* и *Шампиона* односи се на централни мотив првог Стојшиновог романа за децу. Африка из *Биоскопа*, сањано и идеализовано место неограничене слободе, у *Шампиону* је присутна просто као „шума с друге стране Тамиша”. Преко ње у рат одлази Владино брат Иван,<sup>548</sup> Владино дечачка група у њој ратује са Шацином бандом,<sup>549</sup> у њу дечасти одвозе украдени војни камион.<sup>550</sup> Иако је без сумње значајно, ово место нема повлашћени статус и ауру обећане земље. Уместо Африке, панчевачки дечасти из *Шампиона* сањају Америку. О њој сазнају преко филмова и романа у свескама, које чита члан дружине Пера Кликер:

У то време сви смо сањали да побегнемо у свет и његова Америка нас је грејала јаче него чика Савина фуруна (145).

Иако су јунаци *Биоскопа* и *Шампиона* приближно истог узраста, разлика између њихових „афричких” и „америчких” снова наговештава узрасну разлику међу њима. Фантазије о Африци, у којој биоскопи раде даноноћно и у којој се по дрвећу пењу мајмуни на навијање, припадају млађем узрасту, док жуђени одлазак у „тај Чикаго”, у ком царују прагматични гангстери којима келнери доносе белу кафу, већ указује на снове адолесцената. С друге стране, можда се ова разлика може посматрати и као разлика у интертекстовима који леже у основи Стојшинових наративних конструкција. Африка је била честа тема југословенске књижевности за децу – од Вучове поеме *Сан и јава храброг Коче*, преко песника социјализма попут Бранка Ћопића и Мире Алечковић, до егзотике код Душана Радовића (песме „Позив” или „Писмо за ловца”) и Милована Данојлића („Како спава племе Рогогу”). О Африци у српској књижевности за децу Слободан Ж. Марковић пише:

---

<sup>548</sup> „Придржи весло – добацио ми је, а онда је скочио у чамац, узео од мене весло и одвезлао преко Тамиша у шуму” (22).

<sup>549</sup> „Шума с друге стране Тамиша била је тако густа да се претворила у једно једино дрво. Кад се у њој сакријемо ту нам нико ништа не може. У тој шуми почела је велика авантура нашег детињства” (52).

<sup>550</sup> „Одвезли смо га у нашу шуму, која је сад била још гушћа него раније” (154).

У поеми *Путовања и авантуре храброг Коче* пажња је посвећена малом Црнцу који је у несрећи препуштен сам себи. То окретање ка Африци, у којој су се два дечака „један црн, а други бео – загрлили усред воде”, имало је у време настанка, као став, свој пуни друштвени смисао и говорило је о људској опредељености писца. У то доба и неки наши други писци пишу о Африци, а овај континент је због нерешених социјалних и других питања побуђивао појачану пажњу писаца и новинара у свету. Отуда ова поема поред својих естетских квалитета сведочи и о социјалним ставовима самога аутора (Marković 1991: 123).

Иако говори о Африци као сфери слободе, нема ни најмањег основа за тврдњу да је Стојшин у *Биоскопу* имао на уму друштвени и идеолошки ангажман попут оног Бранка Ћопића, који пише „колонијалну баладу” *Лалај Бао*. Африка у *Биоскопу* је прибежиште од ратне стварности, али она чак није ни оаза мира, будући да се у њој води „прави правцијати рат” (Стојшин 1978: 9), барем из дечјег угла. Осим тога, Стојшинова имагинарна Африка нема ничег заједничког са стварним континентом – једина веза с њим је помињање егзотичних животиња, слонова, лавова и мајмуна. Њена магичнореалистичка обрада у роману сасвим је особен допринос егзотичној књижевној топографији.

### III.2.4.3. *Свенгалијеве панталоне*

*Са публиком мораш прво озбиљно, па онда мало вашара.  
(Свенгалијеве панталоне)*

Шест година након смрти Владимира Стојшина, 2000, издавачка кућа Народна књига – Алфа објавила је роман *Свенгалијеве панталоне*, приређен из пишчеве заоставштине. На књизи, издатој у едицији „Библиотека Петар Пан”, нема имена приређивача.<sup>551</sup> Према Миловану Новчићу, рецензију за роман је написао Васа Павковић, и из ње је издвојен непотписани текст на задњој корици<sup>552</sup>:

*Свенгалијеве панталоне* су завршни део трилогије коју чине *Биоскоп у кутији шибица* и *Шампион кроз прозор*. *Свенгалијеве панталоне* поентирају најславнији низ наших омладинских романа.

---

<sup>551</sup> Једина имена која се у књизи осим Стојшиновог појављују су: Миличко Мијовић, главни и одговорни уредник, Радивоје Микић, уредник и Јасмина Живковић, технички уредник.

<sup>552</sup> Потврда да је текст Павковићев може се наћи такође код Новчића (2001: 205).

Иако Милован Новчић у својим сведочанствима пише да је Стојшин на дан смрти завршио једно од последњих поглавља новог романа,<sup>553</sup> резултат приређивања заоставштине не подржава ову тврдњу. Текст на 85 страна<sup>554</sup> који је дошао до читалаца недовршен је, а по развоју радње може се претпоставити да је предстојало још доста тога. Милован Новчић нешто касније у свом тексту релативизује претходну тврдњу о завршетку:

Роман је био у фази дефинитивног уобличавања и тешко је проценити колико би аутор на њему још радио. Но и овако има све одлике претходне две [књиге трилогије, прим. М. К.] и са њима чини органску целину. Стилски је прочишћенији и даје се наслутити да би у дефинитивној верзији надмашио претходне. Но, то спада у сферу нагађања и само можемо да изразимо дубоко жаљење што је прерана смрт задесила Владимира Стојшина у часу његове пуне стваралачке зрелости (Новчић 2001: 208–209).

О роману нема критичких текстова, а не разматра се ни у склопу написа о Стојшиновом стваралаштву у целини. Из анализе га, с ваљаним аргументом, изоставља и Тијана Тропин:

Пошто су *Свенгалијеве панталоне* објављене постхумно, без довољно назнака о томе колико би аутор још радио на тексту и да ли су расути фрагменти с довољно оправдања повезани у целину, овде су изостављене из анализе (Тропин 2022: 374).

Разлог због којег ће роман у овој дисертацији ипак бити узет у разматрање лежи у потреби за што исцрпнијим документовањем трансформација које су у Стојшиновом опусу на делу. Чињеница да је реч о неуторизованој и недовршеној верзији, коју не треба губити из вида, овде је у другом плану.

Оскудне информације о роману могу се ишчитати из посредних сведочанстава. Тако Душан Бућан у некролошком тексту помиње недовршени Стојшинов роман „Сфенгалијеве панталоне” и његову инспирисаност стриповима, и наводи ауторове речи:

Више сам научио од читања стрипова и романа у свескама него од свих књига о писању. И за свој трећи роман, „Сфенгалијеве панталоне”, који је у рукопису, многе фус-ноте саздао сам баш из тих забавника... (Бућан 1994: 9).

---

<sup>553</sup> „Тринаестог октобра ујутро једно од завршних поглавља *Свенгалијевих панталона* нашло се у писањој машини. [...] ’Књига ми добро иде’, имао је обичај да каже, а ја сам с радошћу очекивао да је што пре заврши и да је у штампу. Осећало се да ће то бити сјајна књига, да ће *Свенгалијеве панталоне* ’поентирати најславнији низ наших омладинских романа’ – како је то Васа Павковић одмах учио” (Новчић 2001: 205).

<sup>554</sup> Главном тексту додата је пишчева биографија, а након ње, као додатак, три фрагмента, те је укупан број страна књиге 99.

У овом контексту, вреди се подсетити Стојшинових текстова о књижевности за децу у којима је стишавао критичарску хајку на стрипове, колпортажну литературу и популарне филмове – „Грофица Марго и шупља игла” (1968) и „Пепељуга нема поверења” (1968ђ). Иако се стрипови и популарна дела помињу и у другим Стојшиновим романима, па и у онима за одрасле, у *Свенгалијевим панталонама* она су присутна у већој мери<sup>555</sup>, те се могу посматрати као својеврсни *hommage* овој врсти литературе и носталгичној успомени на њу.

а) *Паратекст, композиција, фабула и приповедни глас*

И *Свенгалијеве панталоне* објављене су у едицији књига за децу. Илустрација нема, осим оне на корицама, без потписа аутора.<sup>556</sup> У поређењу са претходна два, наслов романа је у већој мери налик на конвенционалне наслове књига за децу. И Свенгали и његове огромне панталоне присутни су у причи романа, те наслов у децем читаоцу не изазива недоумицу. С друге стране, наслов има интерпретативног потенцијала за одраслог читаоца, будући да су Свенгалијеве панталоне метонимија која упућује у више праваца тумачења. Један од њих је свакако читање у регистру магичног реализма, који је присутан и у трећем Стојшиновом роману за децу. Дугачка епизода о антропоморфизованим панталонама (75–77)<sup>557</sup>, у којима се оне потпуно одвајају од свог власника, у складу је са вишком ироније присутним у роману, о ком ће још бити речи.

Роман се састоји од 14 насловљених поглавља уједначене дужине – већина има око 5 страна. Приповедано време је период мало након завршетка Другог светског рата. Из самог текста оно се може и прецизно одредити: приповедајући о крађи *Лексикона тајних знања* из библиотеке, приповедач напомиње да је та књига објављена 1935, године кад су рођени он и његов друг Филе.<sup>558</sup> Мало потом, на питање библиотекара колико има година, приповедач одговара: „Дванеаст” (18). Радња се, дакле, одвија 1947. године. Поред овога, присутна су већ уобичајена временска одређења помоћу смене

---

<sup>555</sup> У изградњи лика приповедачевог оца Ћирице из *Свенгалијевих панталона* опчињеност романом *Цек Трбосек*, популарним издањем у десет томова, представља доминанту.

<sup>556</sup> Чак и да су приређивачи желели да ангажују Слободана Милића да илуструје ово постхумно издање, то не би било могуће, јер је Милић преминуо исте те 2000. године. О Милићу (1938–2000), који је био и цртач стрипова, в. у: Tamburić i др. 2011: 150.

<sup>557</sup> Сви цитати из романа *Свенгалијеве панталоне* у овом поглављу су наведени само бројем страница у заградама, из јединог издања (Стојшин 2000).

<sup>558</sup> „Објављен је 1935. у Бечу, дакле године када смо Филе и ја рођени. Ми смо морали да се домогнемо тог лексикона, главног за наше хипнотизере, који је објављен НАШЕ године. Био је на немачком. Филе и ја били смо спремни да за такву књигу часом научимо немачки језик” (16).

годишњих доба или дана у седмици: „сјесени” (5); „тек идуће зиме, кад је опет вејало” (13); „у недељу увече (31)”. На два места помињу се и временска одређења преко верских празника: „на Светог Николу, нашу славу” (24) и „за Божић” (45), што је индикатор промењене идеолошке климе деведесетих година 20. века у Србији. Аналепсе се односе на догађаје који претходе главним („одмах после рата”, 10; „пре три године”, 44), а пролепсе на време после десетак (58, 85), па чак и педесет година<sup>559</sup>. Место збивања је поново Панчево, а поред познатих топонима, какви су Улица капетана Арачића, биоскоп „Трубач”, Недељкова кафана, парно купатило и хотел „Панонија”, јављају се и они везани за послератно доба: библиотека Сељачке радне задруге и Раднички дом. Милован Новчић пак сведочи о „пресађивању” аутентичних ликова из друге средине:

Радња овог романа ситуирана је такође у Панчеву. Једино су ликови из романа аутентичне личности из Стојшинових гимназијских дана у Вршцу. Многи догађаји су такође аутентични. Занимљиво је да аутор често користи и права имена и презимена (Новчић 2001: 209).

Прича (фабула) романа гласи:

Непосредно после Другог светског рата, дванаестогодишњи дечак Влада<sup>560</sup> живи у Панчеву са мајком и оцем Ћиром. Заљубљен је у школску другарицу Бебу Илијевић, чији је отац, келнер Бора Плајваз, дечаков пријатељ. Дечак болује од маларије и лече га топлотом из зидане пећи. Владин отац је пасионирани читач романа о Џеку Трбосеку, а уз оца чита и син. Осим тога, Влада чита и књиге о хипнотизму, па он и Филе краду из библиотеке *Лексикон тајних знања* на немачком и друге књиге. У град долази чувени хипнотизер Свенгали, и дечаки покушавају да се увуку на представу јер немају пара за улазнице. Ухвате их полицајци и воде их на неколико сати у затвор, на шта су поносни. На следећу представу ипак одлазе с картама. Хипнотизер Свенгали, ког су деца заволела, мада је јасно да је преварант, на представи понизи Бору Плајваза у тачки хипнозе. Касније се испоставља да је тачка била договорена, како би Бора зарадио новац за децу. Бламирање прекида Борина ћерка Верица, тако што пред свима ошамари школског друга Мићу Купуса, своју симпатију, јер се смеје њеном оцу. Главну причу прекидају бројне епизоде, везане за поједине ликове.

---

<sup>559</sup> „Прошло је читавих педесет година док нисам схватио зашто је Свенгали на нашу позорницу довукао гумену накараду” (64).

<sup>560</sup> Приповедачево име сазнајемо тек на 62. страни, у реченици коју изговара професор српског: „Влада говори тако полако, кад га испитујем, морам да огрнем резервни живчани систем” (2000: 62). Ово је и једино место у роману на ком се помиње приповедачево име, ако изузмемо додатак на крају, „Како сам постао писац”, који не припада главнини текста (2000: 96).

Изузев у прва три поглавља, главна прича у свим осталима је наступ хипнотизера Свенгалија, док су остале приче дигресије или епизоде уметнуте у њу. Као и у случају *Биоскопа*, испоставља се да су „споредне” приче важније од „главне” – у њима су портретисани ликови и успостављена слика света. Прича о Свенгалијевом наступу је оквир који повезује епизоде, најчешће асоцијативном везом.

Почетак је, као у свим Стојшиновим романима, *in medias res*. Аутодијегетички приповедач започиње: „У то време волео сам Бебу Илијевић и крушке” (Стојшин 2000: 5). Приповедни глас је, као и у претходним Стојшиновим романима за децу, удвојен: разазнаје се дечји фокус, али и глас одраслог који са дистанце коментарише догађаје. Дечји глас преовлађује у реченицама попут следећих:

[...] кад ми је преписао ту маларију [...] (6).

Било је то први пут да идем улицом са неким дебелим човеком (19).

У Африци станују животиње које су побегле из зоолошких вртова (68).

Глас одраслог присутан је у носталгичном присећању и осврту на прошле догађаје:

Несрећни Јефта Шамбек! Немачки војници су га одвели у логор и пронела се прича да су од њега скували сапун. Одавно га више нема. Доктор Јефта није имао деце и ово моје подсмевање је све што је од њега остало (34).

Ујутру устанем, узмем иглу и конач и закрпим сиротињско небо изнад Панчева – јер сваки град у који икада уђем биће за мене моје Панчево (56).

Осим тога, глас одраслог је видљив у метафикционалним коментарима, којих је у *Свенгалијевим панталонама* више него у претходним Стојшиновим романима за децу. У епилогу *Шампиона*, приповедач о себи каже:

Ја радим као киноапаратер у „Трубачу”. Пуштам биоскоп кад ја хоћу. А, ево, напишем и понеку књигу за децу (Стојшин 1987: 170).

Приповедач *Свенгалијевих панталона* пак само је писац, и о томе даје назнаке кроз читав роман. Осим рубних исказа у којима се ауторска самосвест манифестује као веза између делова приповести („Али, овде морамо да прекинемо опис славног Свенгалија” (41); „Али, да се вратимо на Свенгалијеву представу” (56) и сл.), има и оних у којима приповедач говори о себи као о писцу. Тако постоји и поглавље насловљено „Како сам постао писац” (54–59). „Не сећам се тачно како сам почео да пишем” (54), рећи ће приповедач, да би касније властити позив иронично коментарисао и повезао га с мађионичарском вештином:



Биће да сам постао писац баш гледајући с неког прозора. Враг би га знао. Заиста не могу да одгонетнем зашто сам постао пискарало, а не вашарски хипнотизер. Можда је то исто [...] Светска закрпа је и то знала: са публиком мораш прво озбиљно, па онда мало вашара. Гледали смо и учили. Тако ћемо и ми. Тако ћу ја да пишем романе (56).

Не треба заборавити да метафиктивни моменти, у којима приповедач себи или другима објашњава да жели да буде писац, прожимају читав Стојшинов опус. Тако, на пример, у *Шлагвурту* приповедач самом себи каже: „Лађарски, ти би желео да будеш писац, размисли о томе” (Stojšin 1965: 214), или: „Једнога дана, када прочитам све књиге, покушаћу да напишем једну” (Stojšin 1965: 217).

Кад дечји глас приповеда о Дуци Јовановићу, професору српског, који је волео да се подсмева ђацима, метафикционални исказ има функцију пролепсе:

Унећу га у роман, мислио сам још тада и једном ћу то заиста да урадим (63).

У металептичком аутоироничном коментару аутора разазнаје се и његов осврт на судбину властитих дела, по свему судећи романа за одрасле:

Прошло је читавих педесет година док нисам схватио зашто је Свенгали на нашу позорницу довукао гумену накараду. Тада сам већ био пропали писац, само је још Беба – сунце моје – завиривала у моје књиге које нико није читао (64).

Метафикционално питање истинитости исприповеданог самосвесни приповедач решава магичнореалистичким поступцима. Када његов пријатељ, књижевни критичар, „душа од човека”, посумња у Тарзаново („Тарцаново”) панчевачко порекло, он одговара:

До срца ме је заболело што сумња у чисту истину. Морао сам натенане да му објашњавам.

– Како да не! Баш се лепо сећам, пред њихову селидбу у Америку, опет смо добили фришку бешику, шутирала смо фудбал читаво поподне, док нисмо попадали, а те ноћи дошла свиња пред нашу кућу, куца на мој прозор и кад сам га отворио, свиња тражи да јој вратим њену бешику (71).

У *Свенгалијевим панталонама* израженије је и присуство наратера, кога приповедач позива на учешће у нарави:

Ето, тако је било, а ви – пре него што Свенгали настави представу – да ми лепо кажете, која вам се љубавна прича више допада, прва, женска, мекана, никаква, или друга, о панталонама, а ја нећу да вам шапнем која се мени више свиђа (77).

У свим овим случајевима глас одраслог приповедача је јасно одвојен од дечјег. Међутим, кроз цео роман се провлачи двогласје које се састоји у иронијском одмаку од приповеданог. Оно је видљиво у епитетима који се приписују централној фигури

романа, хипнотизеру Свенгалију. Иако су дечаци фасцинирани његовим доласком, уз његово име често стоје одређења у којима се читује свест одрасле особе о томе да је Свенгали преварант: протува, светска пропалица, светски преварант, швиндлер, вашарски хохштаплер, светска битанга, лопов итд.

### б) Трансформације

Ни у *Свенгалијевим панталонама* не мањка песничких слика, које црпу из реквизитаријума Стојшинове поезије и ране поетске прозе. Оне су, поново, често уобличене као упечатљива поређења, понекад у комбинацији са хиперболом: биоскоп сија „ко нека лампа са девојчицама” (7); библиотекар умаче хлеб у промају са мирисом паприкаша (17); у дечаке гледају „провидне гимназијалке” (22); дечак кроз подрумски прозор зури у „плаво коцкасто небо” (27); из сале Радничког дома излази „мемљива празнина” (31); лампа кашљуца на сточићу (32); бели облак је „наслањао трбух на Бебин прозор” (33); отац стоји „непомичан као Индијанац” (33); Беба Илијевић је плакала „тако да и дан-данас парчићи њеног плача лебде негде по капијама у Улици капетана Арачића” (34); од дечјег звиждања „балкон се љуљао као дашчано купатило на Тамишу” (36); изнад цркве вири „залогајчић плавог неба” (45); пешкир је велик као пола Баната (58); голубови су „мали људи обучени у перје” (81). Мимо магичнореалистичних сцена, о којима ће бити речи посебно, има правих развијених песничких слика:

Ниске беле окречене куће гегале су се као гуске улицом, а ми смо летели на таласима снега. Звечали су прапорци, прштале прангије, испод потковица су искакале лаке звезде.

Санке су цијукале преко залеђеног Тамиша. Ништа се нисмо бојали. Лед је био дебело стакло и одоздо су нас гледале рибе као кроз прозор (45).

Изнад наше улице звезде су биле крупне као тањирићи. И слатке као колач. Месец је био стари магарац. Нико нема месец као ми (59).

Хиперболична поређења понекад су прави виртуелни наративи:

Обрве су му биле гаравије од греде на коју је мој тата почетком зиме вешао кобасице да се суше.

Нос му је мирисао на јабуке. Био је толики да би на њега могли да окачите љуљашку (40).

То је нашем лепотану био тек леви брк. А десни! Као нека јутарња магла у којој се крију барске птице, шљуке и дивље патке.

Ма шта ја ту патке! Могло би наивно женско дете да се изгуби у тим брковима и да га његова мама више никад не нађе. Јер док дете изађе из тих бркова, порасте велико, заврши школу и уда се за пропалицу (40).

И у овом роману има препознатљивих мотива из раније Стојшинове прозе. Џек Трбосек, јунак романа које чита Владин отац Ћира, тема је већ помињане приче „Џек Трбосек на бициклу” (1989а). Грофица Марго и Џек Трбосек метонимија су за лаку литературу у Стојшиновом тексту о књижевности за децу из *Нина*, „Грофица Марго и шупља игла” (1968). Још раније, Џек Трбосек се уз Дон Кихота помиње у „Причи из фиоке” (1961), а Трбосек Вачер у „Илустрацији” (1961ј). Фијакер, често присутан у Стојшиновој прози, у *Свенгалијевим панталонама* је нашао места у метафори за подморницу Џека Трбосека – „подводни фијакер” (12). И јунаци овог дечјег романа наслањају се леђима на зид, а тај гест се разумева као привилегија одраслих:

Сели смо на земљани под и упрли леђима у зид. Сада смо знали да смо порасли (26).

Дабоме! Ја сам краљ Јоца – испалио је спремно тај што му фали четка, сео поред мене и наслонио се леђима на зид (28).

Дувао је ветрић, он [Свенгали, прим. М. К.] је излазио из воде, наслањао леђа на дашчани зид топао од сунца и уживао (60).

Кад дечак приповедач описује школску лепотицу Верицу Илијевић, у опису ће се наћи *коцкасти* капци, као код фаталних лепотица из ранијих романа<sup>561</sup>:

У школском дворишту гледала је кроз нас клинце, Била је опасна. Мало спусти сањиве коцкасте капке – само што женска не заспи – па кад нас полије плава вода из њеног ока, одједаред почињемо да трчимо (80–81).

Познаваоцу Стојшиновог опуса зазвучаће познато и „топла промаја”<sup>562</sup>, варијанта врућег ваздуха или топлог ветра из раније прозе.

Мада у роману чија се радња одвија у послератном периоду глад и сиромаштво нису доминантни као раније, они су дискретно присутни. Дечаци немају новца да уђу на Свенгалијеву представу (25), долазе пред излог касапина Хајдуковића да гледају кобасице (48), библиотекар једе сув хлеб који „умаче” у мирис паприкаша (17), Тамиш, „наша кујна”, мирише на куване ваљушке (78). Као и раније, важно место у овом контексту заузима понављајући мотив брашна: отац је раскупусану књигу о Џеку Трбосеку донео у џаку за брашно (10); у зору долази пекарев плави камион натоварен

<sup>561</sup> „Коцкасто лице” и „четвртасте усне” из *Шлагворта* (1965: 143), „коцкаста уста” из *Старих уста* (1969: 82), „коцкаста уста” из приче „Црвени бицикл” (1992б) и др.

<sup>562</sup> „Као да је топла промаја, која дува кроз ту кућицу, сав његов живот” (82).

белим цаковима (11); Панчево пред јутро мирише на тесто (13); деца дувају брашно на Свенгалија (36); приповедач користи метафорички израз „од истог брашна” (49). Коначно, у магичнореалистичном фрагменту о љубавном случају Свенгалијевих панталона, студенткиња која је предмет љубави окарактерисана је преко мириса хлеба, као госпојица Лупаско из *Шампиона*:

Била је ћерка неког пекара. Мирисала је на врућ хлеб. Ма шта ту хлеб, мирисала је на кифле! (75).

Као и у претходним Стојшиновим романима за децу, и овде се тематизују знаци одрастања: наредне зиме, кад су били „много старији”, мама је Влади обукла дугачке панталоне (13); седење у затвору због илегалног упада на Свенгалијеву представу је „велика ствар у животу”<sup>563</sup>. Дечаца који уживају на Тамишу само једна ствар квари срећу – то што се још не брију.<sup>564</sup> Као у причама „Штука” (1981б) и „Да није лета” (1981е), а и у поглављу „Догађај на плажи” из *Шампиона* (1987: 71–76), тамишка плажа је идеални топос за тематизовање еротских интереса нижих гимназијалаца. Пресвлачење девојчица на плажи као део низа асоцијација везаних за дечју представу секса јавља се и у *Куглани* (1975: 114). За разлику од прозе за одрасле, еротика у романима за децу је редукована и прилагођена дечјем узрасту. Епизода са тамишке плаже у роману *Свенгалијеве панталоне* обликована је као аналепса – приповедач који присуствује Свенгалијевој представи, у којој се као део хипнотизерске тачке фингира догађај на плажи, евоцира властите доживљаје. Дечаци радознано гледају у дрвене кабине у којима се пресвлаче девојчице и маштају:

Филе и ја смо сањали да код нас стоје кључеви кабина. Као, ми имамо важан посао на купалишту – чистимо буђаве кабине и једини на свету улазимо унутра кад ’оћемо. Са цигаретом у зубима пролазимо кроз кабине и не обраћамо пажњу на то што су девојке без комадића одеће (79).

Ово маштање налик је на маларичне снове Павла Шибице из *Биоскопа*, у којима он, муж обеју сестара Козић, крстари фотографским атељеом (Стојшин 1978: 41). Као што је већ речено у одељку о причама из периодике, хипотекст за фрагмент из *Биоскопа* јесте Стојшинова прича „Моји драги суграђани” (1972б), у којој је маштање много мање „дечје”, а о фотографском атељеу се експлицитно говори као о куплерају.

У *Свенгалијевим панталонама* је и помињање еротских атрибута девојчица ублажено и преусмерено на хиперболичну бурлескну виртуелну сцену:

---

<sup>563</sup> „Сели смо на земљани под и упрли леђима у зид. Сада смо знали да смо порасли” (26).

<sup>564</sup> „Уживанција је била на Тамишу, и само смо због једне ствари били несрећни – што се још не бријемо” (80).

У разреду биле су клинке, али на купалишту звали смо их „женске”. Само су се Пуси-Пуси назирали сифони.

– Има сисе као лубенице. Кад би те оном десном дрмнула по носу, седам дана не би умео да нађеш кућу – рекао је Филе Микици Костићу (79).

Девојчице, ипак, нису само предмет еротског већ и сентименталног интереса. Глас приповедача, за који је тешко рећи да ли припада детету или одраслом, открива како су се дечаци претварали да не гледају вратоломије девојчица на скакаоници:

Лагали смо. Њихов скок није се завршавао све до јесењег звона у Гимназији. Па не морају оне да знају шта мушкарци мисле! А ми смо волели све наше девојчице. Сањали смо да нас позивају на рођендане, а оне су сањале да за нас пеку колаче (80).

У поглављу „Јоца Тарцан” у Стојшинову прозу се накратко враћа Африка. То се дешава кроз причу о Јовану Вајсмилеру, сину панчевачког касапина и наводном Џонију Вајсмилеру, коју током своје тачке покреће Свенгали. На Свенгалијеву причу надовезује се приповедачава дигресија – о „Тарцану”, ког су гледали на филму у биоскопу „Трубач”. Африка о којој је овде реч посредована је филмом у ком игра њихов бивши суграђанин, али је, у ствари, у потпуности производ дечје фантазије, налик на ону која је створила Африку у *Биоскопу у кутији шибица*:

У Африци станују животиње које су побегле из зоолошких вртова. Мириши цела Африка на лавове. Има и опасних. Кад урликне лав, он то дозива своју лепу лавицу, а ти мораш да се чуваш. Кад се заљубљени лав разреде на југу глобуса, чак на северу, у шатору, сваки прави ловац се маши за футролу с пиштољем (68).

*Свенгалијеве панталоне* деле с претходним романима много тога: ликове, место збивања, хумор, стил, магични реализам, дечју еротику, металептичке упаде одраслог приповедача и др. Најуочљивије разлике тичу се већег удела ироније и метафикције. Иако ће заувек остати непознато како би изгледала коначна верзија, из грађе која је дошла до читалаца евидентно је да се роман још јасније кретао у правцу прекограничности. У прилог томе говори и његова израженија „литерарност”, односно интертекстуална заснованост на поетици стрипа и колпортажног романа, о чему је и сам аутор оставио сведочанство у аутопоетичком исказу (в. Бућан 1994: 9)

#### IV. ПРЕКОГРАНИЧНИ ПРОЦЕСИ

*Кад сам био мали све што ми се догађало било је литература.*  
(Владимир Стојшин)

Сва досад извршена анализа Стојшинових дела, како оних за одрасле тако и оних за децу, треба да послужи крајњем циљу ове дисертације, а то је доказивање њиховог прекограничног потенцијала. Тај потенцијал се у Стојшиновом случају остварио у два смера. У првом, елементи романа за одрасле су трансформисани тако да су постали романи за децу. Језиком теорије *crossover* књижевности, реч је о трансформацији у смеру *adult-to-child*, односно о прилагођавању дела за одрасле дечјој читалачкој публици. Притом, није реч о преписивању неког целовитог дела за другу врсту публике, већ о коришћењу елемената претходних дела као хипотекстова за нова дела. Други смер реализације прекограничности односи се на својство које поседују Стојшинови романи за децу – осим што су несумњиво дела намењена младој читалачкој публици, они поседују потенцијал који их чини и литературом привлачном и одраслим читаоцима. У том смислу, реч је о процесу *child-to-adult*.

Све време је реч о континуитету у Стојшиновом стваралаштву. Сада треба показати како је тај континуитет одржан у случају дела за децу. Другим речима, треба сумирати поступке помоћу којих је Стојшин успео да од елемената својих дела за одрасле створи дела за децу. Потом треба показати како је и у њима остао потенцијал који их чини прекограничним делима.

Будући да не поседујемо податке о стварној рецепцији Стојшинових дечјих романа међу дечјом публиком, а да се потврде о њиховом „одраслом” потенцијалу ишчитавају из малобројних критичких текстова, а не из рецепције код шире читалачке публике, закључци које изводимо заснивају се искључиво на поетичким одликама самих текстова. Не треба посебно наглашавати да би емпиријско истраживање стварног читалачког одговора био драгоцен комплемент овом истраживању, чиме би уз прекогранично писање (*crosswriting*) било тематизовано и прекогранично читање (*crossreading*).

Двосмерни прекогранични процес код Стојшина у овом завршном делу биће приказан кроз неколико елемената три његова дечја романа: приповедачке гласове, неколико истакнутих ликова и један особени књижевни поступак.

#### IV.1. ПРИПОВЕДАЧИ

У поглављима о Стојшиновим романима за одрасле већ је било речи о томе да њихови аутодијегетички приповедачи имају много међусобних сличности. Те сличности побуђују утисак да је реч о истом приповедном гласу, који се трансформише преузимајући различите идентитете, означене различитим именима. И Лађарски, колико год да их је и колико год да су стари, и студент Павле Продановић, па и новинар Предраг Ристић, деле низ заједничких карактеристика: изражени дар за запажање детаља, изоштрену чулну осетљивост (нарочито олфакторну), склоност магијском мишљењу, изражавање кроз песничке слике и софистицирана поређења и метафоре. Притом, они су ликови који припадају различитим приповедним световима и њихове међусобне везе је изузетно тешко успоставити. На трансформације ових приповедача, који су уједно ликови романа, могла би се применити теорија Јурија Марголина о наративним јединкама.<sup>565</sup> Он говори о прототипима и њиховим сурогатима у другим наративним световима. Ове јединке међусобно нису у односу идентитета, будући да насељавају различите, одвојене светове, већ пре у односу пандана. Операције које се примењују на прототипу како би се добила нова верзија могу се подвести под основне операције класичне реторике: додавање, одузимање, замена и прерасподела (в. Margolin, 1997: 98). Тако ликови-приповедачи Стојшинова прва три романа деле одређена својства, али су међу њима значајне и разлике, што је видљиво из претходних поглавља ове дисертације.

Слично важи за приповедаче у Стојшиновим романима за децу. Судећи по властитим именима и по везама са осталим ликовима, реч је о три различита дечака. Приповедач *Биоскопа* је Павле са надимком Шибица, јединац који за време рата живи са родитељима, приповедач *Шампиона* Влада, који има старијег брата Ивана, а отац му је у немачком заробљеништву, док Влада из *Свенгалијевих панталона*, поново јединац, има мајку Евку и оца Ћиру, железничара. Сва тројица, међутим, болују од маларије. Павле и Влада из *Шампиона* заљубљени су у школску другарицу Соњу Сикирицу, али ни те две Соње нису сасвим исте – у *Биоскопу* је Соња сестра Павловог друга Кузмана, који као дечак гине на фронту, у *Шампиону* јединица из боље куће. Кузман је пак у

---

<sup>565</sup> Уместо о „интуитивно културолошком појму ’лика’”, Јури Марголин говори о (нестварној) јединки у наративном свету (Margolin 1997). У овој дисертацији ипак употребљавам појам „лик”, који, уосталом и сам Марголин користи у другим текстовима. Лик је у овој дисертацији схваћен пре свега као становник наративног света и његова својства екстрахују се искључиво из текста. Поређење ликова са особама у стварном свету присутно је само онда кад је реч о блискости Стојшинове прозе аутофикцији.

*Шампиону* брат госпојице Лупаско, и такође на крају романа гине на фронту. Ово су само неки од примера променљивих идентитета.

У погледу приповедача, Јован Љуштановић у већ цитираном тексту разматра обе могућности. Претпоставци да је у *Биоскопу* и *Шампиону* реч о истом детету може се с једнаким правом супротставити она о два различита приповедача:

Многе чињенице говоре да два Стојшинова романа приповедају два детета – приповедача, оба из истог времена и простора, из паланачког миљеа кроз који повремено промичу следеће силе рата, можда су то два дечака из истог разреда и из различитих дечјих банди, два момка која су се међусобно тукла на тавану „црвеног магацина”, а која гледају на свет кроз исти тип спознаје и имагинације, правећи исту „поремећену” вредносну хијерархију у којој је оно што је конкретно, спектакуларно, блиско вредније од оног што је далеко и опште, при том прелазе с лакоћом границу између сна и јаве (Љуштановић 1991: 26).

Ова дилема нема правог решења. Претпоставка да је реч о причама два актера из исте средине, који причу причају из својих углова, пада већ на првим корацима, будући да се уместо исте средине сусрећемо са калеидоскопски преломљеним фрагментима који мењају читаву слику:

Брижљиво поређење факата из једног и из другог романа лако би бранило обе претпоставке, али не би успело да одбрани ни једну до краја. У сваком случају открила би се непрестана игра „побрканих лончића”, игра кривих огледала, један *нехијерархизовани паралелизам* међу романима (Љуштановић 1991: 26, подвукла М. К.).

Овакви флуидни идентитети приповедача и ликова, на какве смо навикли у Стојшиновој ранијој прози, нису неуобичајени у модерној књижевности главног тока. Не залазећи у шири контекст расправе о кризи модерног субјективитета, поменимо само два примера: Бекетове старце обележене различитим имена а сличним особинама, или пре недостатком и имена и особина, те Селинцерове младе чланове породице Глас, који су својеврсна екстензија преосетљивог и бунтовног Холдена Колфилда. У дечјој књижевности, међутим, оваква изградња ликова и приповедача свакако није доминантна. Нестабилност елемената приповедног света у романима Владимира Стојшина одступа од очекиваног, нарочито ако се три романа посматрају као низ, односно као „панчевачка трилогија”. У поређењу са постојећим серијалима у књижевности за децу, Стојшинова дела творе својеврсни *антисеријал*. О овоме пише и Тијана Тропин:

Форма у којој се Стојшин враћа истим мотивима и ликовима је крајње неуобичајена, и одбија уобичајено повезивање засебних дела у романескни циклус или серијал. Наиме, овај аутор се из књиге у књигу враћа истим



збивањима и личностима, али их варира, мења имена, испушта или додаје детаље, помера фокус збивања (Тропин 2022: 376).

„Уступак” који Стојшин чини децјој читалачкој публици свакако је то што приповедни гласови његових романа припадају деци, барем највећим делом. При анализи појединачних романа било је речи о удвојеним приповедачким гласовима, од којих један припада детету а други одраслом. Ипак, без обзира на честа „проклизавања” гласа одраслог, које смо назвали узрасним металепсама, децји глас доминира, и дете читалац нема тешкоћа да га разуме. Језик којим се приповедач служи је једноставан, дискретно прожет регионализмима, који су у неким издањима уврштени у списак мање познатих речи. Овај приповедни глас се разликује од гласа инфантилног приповедача какав је, на пример, онај у породичном циклусу Боре Ћосића, који, и кад је лексички једноставан, не кореспондира са децјим начином мишљења. Ако бисмо давнашњу Миларићеву поделу песама које се на неки начин тичу детињства<sup>566</sup> применили на приповедне гласове, могли бисмо закључити да децји приповедни глас код Ћосића долази из детињства, док је он код Стојшина у великој мери за детињство. Онај његов слој који је сличнији Ћосићевом, а то су „проклизавања” гласа одраслог или узрасне металепсе, чини спону ка одраслој читалачкој публици, чиме се у великој мери остварује прекогранични потенцијал Стојшинове прозе за децу.

Кад је одлучио да пише романе за децу, Стојшин није морао да крене од нуле. Као што је показано у анализи романа за одрасле, приче из детињства у њима заузимају значајан део. Неке од њих су, модификоване, постале делови романа за децу, те се могу посматрати као њихови хипотекстови. Говорећи о преради дела за другу врсту публике, Сандра Бекет у књизи *Crossover Fiction* помиње следеће технике које се при томе користе: изостављање, додавање, објашњење и поједностављење језика.<sup>567</sup> Сви ови поступци могу се применити на приповедне гласове у Стојшиновим романима за децу. *Изостављање* је присутно као већ помињана паралипса, када се прећуткују најчешће сексуални садржаји, или они који захтевају знање одраслих. Прећуткује се и контекст из ког долазе упадице из Стојшинове прозе за одрасле, те оне могу деловати збуњујуће или немотивисано. *Додавање* се састоји у потенцирању децјег фокуса, односно децјег

---

<sup>566</sup> Владимир Миларић је формулисао троделну поделу песама које се на неки начин дотичу детињства: 1. песме о детињству; 2. песме из детињства; 3. песме за детињство. Првом типу припадају песме меланхоличног одраслог које не комуницирају с децом, другом „тип песме која долази из стања детињства у песнику”, а трећем песме намењене деци, попут оних Душка Радовића (Milarić 1977: 17).

<sup>567</sup> „[...] deletion, addition, explanation, and simplification of the language” (Beckett 2009: 67). Ово не исцрпљује листу поступака, а теоретичари *crossover* књижевности томе ни не теже, свесни да се прекограничност остварује у много видова, и да је свако дело остварује на властити начин.

тумачења појава, које у романима за децу добија више простора него у деловима романа за одрасле у којима је реч о детињству. *Објашњење* је најдискутабилније од ових поступака, будући да је делимично у супротности са изостављањем, односно паралипсом. Информација попут оне у првој реченици *Биоскопа* – „Шуму иза Тамиша звали смо Африка” – није специфично дечја. Код Стојшина је најмање објашњења која би била намењена првенствено дечјој читалачкој публици. У том контексту, треба поменути и потпуно одсуство дидактичких коментара. Кад је реч о *поједностављењу језика*, као техници прилагођавања млађој читалачкој публици, закључујемо да се његово спровођење у романима за децу поклапа са процесом који је обележио развојни ток Стојшиновог стваралаштва: од компликованог језика психонарације првих романа, преко релативно једноставног језика *Куглане*, до дечјег језика у познијим делима.

Прекогранични карактер Стојшинових романа за децу у највећој мери обезбеђује двоструки приповедни глас. Он је, према терминологији коју је увела Барбара Вол (Wall 1991) а прихватила и развила Рејчел Фалконер (Falconer 2004), двоструко адресован (*dual addressed*). Притом, глас одраслог у романима није само глас носталгије. Превласт носталгије у роману за децу удаљава то дело од деце, будући да деца, по правилу, нису носталгична (в. Milarić 1977: 17–22; Војм 2005: 75). Стојшиново одрасло *ја*, осим пажљиво дозирање носталгије, одраслом читаоцу дискретно нуди аутопоетичке и друге коментаре, али они нису неприступачни ни деци. Једини аспект романа који је у целини доступан само одраслима јесте реминисценција на Стојшинова претходна дела и на њихове наративне светове. Међутим, будући да су она данас махом заборављена, ове интертекстуалне везе остају скривене. Данашњи одрасли читалац Стојшинових романа за децу који не познаје његова старија дела вероватно има нејасан осећај<sup>568</sup> да у првима постоји неки „вишак”, који није намењен искључиво дечјем читаоцу.<sup>569</sup> Ови „упади” из прозе за одрасле чине већ помињану *узрасну металепису*. Осим опсесивних мотива и поступака из прозе за одрасле, њу у великој мери чини двојство приповедног гласа. Преко ове металеписе остварује се прекограничност Стојшинових романа за децу, и то у смеру који се у теорији *crossover* књижевности означава као *child-to-adult*.

---

<sup>568</sup> Не треба посебно напомињати да за ову претпоставку не постоје никакви емпиријски докази. Дечја рецепција Стојшинових дела у овом тренутку је готово замрла, а то *a fortiori* важи за рецепцију одраслих.

<sup>569</sup> Цесика Мејсон говори о „лакунама” које упућују на присуство других, непознатих наратива (Mason 2019: 196–197).

## IV.2. ЛИКОВИ ПОВЛАШЋЕНИХ ОДРАСЛИХ

У сваком од Стојшинових романа за децу постоји лик одрасле особе која има повлашћени статус у дечјем свету. У *Биоскопу* је то ујак Сава, у *Шампиону кроз прозор* Тири, носач и боксер, а у *Свенгалијевим панталонама* хипнотизер Свенгали, мада је у његовом случају приметан јак иронијски отклон од „херојске“ фигуре. Постојање оваквих ликова чини можда највећу разлику између Стојшинових дела за децу и оних за одрасле, будући да у потоњима нема идеализованих јунака.

У књизи *The Rhetorics of Character in Children's Literature* (2002) Марија Николајева пише о две концепције лика у књижевности. По једној, ликови се посматрају као живе особе, док су по другој они функције наратива, односно текстуалне конструкције. Иако у савременим књижевним теоријама преовлађује други приступ, треба имати на уму да су деца, као наивни читаоци, склона да ликове посматрају као стварне људе и да их оцењују на основу особина које пореде са особинама стварних људи.<sup>570</sup> Сходно томе, млади читаоци јаче саосећају са књижевним ликовима, а писци за децу рачунају на та осећања.<sup>571</sup>

У Стојшиновим романима за одрасле готово да нема лика који није приказан са значајном дозом ироније. И приповедачи су аутоиронични – они о властитом пропадању говоре као да је реч о туђој причи према којој имају критичку дистанцу. Самопрезир приповедача најексплицитније је исказан у завршним поглављима *Куглане*, у којима је приповедање догађаја праћено суровом самокритиком.<sup>572</sup> Симпатија приповедача према другим ликовима врло је оскудна – она се углавном своди на неку врсту разумевања и сажалења.

У романима за децу ситуација је сасвим другачија. У њима постоје идеализовани ликови, и то су ликови одраслих. У *Биоскопу* и *Шампиону* глас одраслог приповедног *ја* се повлачи кад је реч о тим повлашћеним јунацима и „пушта“ дечје *ја* да доминира. Иронија и дистанца припадају другим ликовима, такође одраслима.

---

<sup>570</sup> „[...] children, as unsophisticated readers, have an even stronger tendency than adult readers to interpret characters as real, living people and judge them accordingly” (Nikolajeva 2003: x).

<sup>571</sup> „Without having proof in empirical research, I would once again venture to state that young readers feel stronger empathy with literary characters and that children's writers appeal to the readers' feelings in a more immediate way” (Nikolajeva 2003: 16).

<sup>572</sup> Више од погрдних квалификација које себи приписује („Стварно сам крпа”, Стојшин 1975: 150), о овом самопрезиру и издаји властите личности, па и њене „дечје” основе, сведочи овај симболички гест: „Умало да забравим да вам испричам још и ово: пре него што сам одлетео за Лондон, отишао сам још једном у Панчево, сишао сам на пристаниште, иза Капетаније, и испрао уста тамешком водом. Не знам тачно шта ми је то значило” (Стојшин 1975: 149).

Повлашћени одрасли у *Биоскопу* је Сава Фотограф<sup>573</sup>, ујак приповедача Павла Шибице. Он се појављује већ у другом поглављу, и његов долазак узбуркава учмали провинцијски градић:

Небо је било црно и загорело као шерпа када је у нашу кућу бануо мој ујак Сава Фотограф. Он се, са својим фото-апаратима, брзо уклопио у наше афричке планове (Стојшин 1978: 11).

Следећа ујакова карактеристика, обојена иронијом, долази од стране одрасле особе:

Ујак је стигао из Беча и мајка је мени и оцу објаснила да је он светски човек, а да се то познаје по томе што му је капут искрпљен, чак је по дугим концима јасно да га је сам крпио (Стојшин 1978: 11).

Ујак по доласку прича своје доживљаје из Беча: имао је моторну кутију која носи јаја и сама прави кајгану; „био је апаратер у војничком биоскопу, који је био тако дугачак да је у њега могао да стане цео пук, заједно са артиљеријом и коњицом” (Стојшин 1978: 11); имао је коња малог као кутија шибица, али су му га украли у трамвају; љут због губитка коњића, напустио је Беч јашући на гвозденом мосту, који је после продао у старо гвожђе и за те паре купио ролшуге. Ове минхаузеневске приче не допадају се Павловом оцу, који ујака назива највећим лажовом на свету и изражава бојазан да ће направити неред у граду.<sup>574</sup> Цео даљи развој ујаковог лика протицаће у овом најављеном двојству: за Павла и његове другове ујак је прави херој, док је за одрасле он лажов и преварант. По страни се држи једино Павлова мајка, која покушава да одбрани брата и да одржи равнотежу у свету одраслих.

За дечаке окупљене око Павла, међутим, Сава Фотограф је истински херој. И сама његова физичка појава обележена је хиперболама:

Ујак је био дугајлија – као да стоји на штулама. Шешир који је носио лично је на настрешницу за његову велику главу (Стојшин 1978: 11).

Ујак је, уз то, мршав као летва, носи огромне жуте ципеле и главни је у улици. Његов долазак изазива гнев одраслих, и он изјављује да може да се дружи једино с децом.<sup>575</sup> Његова детиња природа, занимљиве приче и тајанство фотографског

---

<sup>573</sup> Писање великим словом није случајно, будући да је његово занимање важно једнако као и име, ако не и важније.

<sup>574</sup> „Саво, није важно што све измишљаш, ни то што си ти највећи лажов на свету, али видим да ћеш направити грозан русвај, и то у читавој улици. Али само да знаш: ја нећу ни у шта да будем умешан” (Стојшин 1978: 13).

<sup>575</sup> „Ја могу да се дружим једино с вама, а ови матори... Па то је страшно како су досадни – рекао је мој ујак” (Стојшин 1978: 33).

занимања довољни су да придобије дечаке и да они пожелеле да и он с њима побегне у Африку. Они му, ипак, свој план не откривају, и стављају га на пробу.<sup>576</sup> Са Савом Фотографом не мањка узбуђења и авантура: он газдује у фото-атељеу сестара Козић, са дечацима краде тенк, плаши се коња, састаје се са Бубом Богићевић, сукобљава се са Матијацом и са вештицама, прави пушку дугу две улице, насамарује кафедију Недељка, боксује са са Ћиром Шампионом...

Дечаци доживљавају и издају Саве Фотографа: прво закључују да он ипак неће с њима у Африку, а потом, кад коначно побегну од куће, управо их Сава, заједно са таксистом Куфтом, проналази и враћа родитељима. Последњи фрагменти романа доносе заокрете на много начина: рат се захуктава, Немци вешају Бекседића, Куфта и неки дечаци одлазе у рат, гине Кузман. Саву Фотографа сестре Козић покушавају да отрују плинотом али не успевају, и он, као у бајци, спава „девет дана и шест ноћи” (Стојшин 1978: 169). Међутим, испоставља се да је овај покушај убиства био најавна стварна Савина смрт. Кад разочаран у све покуша да напусти Панчево, хапсе га окупационе власти и стрељају. Сам чин погибије представља црнохуморни тријумф Савиног лудичког духа, јер он захтева да фотографише властиту смрт:

Склоните те пушке, јер ако се неко разуме у пушке ја сам тај који се разуме. Ја сам направио највећу пушку на свету, то сви знају – рекао је ујак војницима. Пошто они нису пристали и нису склонили своје пушке, ујак је тражио – док они пуцају у њега, да он подигне свој фото-апарат према њима и да их фотографише. Још је додао: – Те ће фотографије постати део светске историје (Стојшин 1978: 169).

Трагична судбина Саве Фотографа тако добија митску (или барем романтичку) ауру, а његове људске мане бивају потиснуте у други план. Ујакова смрт означава уједно и крај детињства групе дечака, будући да приповедач у самом финалу наговештава њихов одлазак у рат.

У роману *Шампион кроз прозор* идеализовани лик одраслог је Ћира, носач и боксер који је усвојио шесторо ратне сирочади. За разлику од ујака Саве, Ћира је низак, али има велики нос и велику капу, као и чудесну врећу у којој носи своје штићенике. Поређења и метафоре којима приповедач описује Ћирину благу и ведру нарав прави су виртуелни наративи: кад се Ћира смеје, из уста му искачу кокице, леђа су му као хлеб,

---

<sup>576</sup> „Са овим прозорима ујак нас је потпуно придобио, само смо се погледали и било је јасно: и он иде с нама у Африку. Ипак смо се касније договорили: да видимо шта он још уме” (Стојшин 1978: 19).

од Ћириног смеха угреје се хладан чај<sup>577</sup>. Деци је он „леп као плав ваздух” (Стојшин 1987: 102).

Ћира решава дечје и своје проблеме попут чаробњака, управо захваљујући свом оптимистичком погледу на свет. Кад се са децом због зиме усели у трафикантову шупу, он спавање у слами представља као привилегију:

Ћира изрони из сламе, смеје се, а деци очи сијају. Ћира нам објашњава: најважније је да је човек весео и да скаче у сламу. Онда је богат.  
– Такве сламе нема ни код краља – одушевљавао се Ћира носач (Стојшин 1987: 23).

Недостатак зимског капута решава тако што на летњи капутић ушије – зимско дугме. Кад приповедач Влада неће да носи стари капут свог оца који је у заробљеништву, Ћира решава проблем тако што иглом прошије поставу капута:

– Е тако – рекао је – сада ћеш ти да носиш твог тату ушивеног у поставу од капута.  
Ја сам обукао капут и било ми је лепо и топло, и не само што ми више није сметао мирис коже, него, кад га осетим, а ја знам да је мој тата ту, са мном (Стојшин 1978: 95).

Ћира лечи децу кад су болесна, одриче се свог залогаша у њихову корист, чини све да они забораве на глад и невоље. Његова капа и цак попримају својства магичних предмета, постајући оруђа спаса од опасности и недаћа. Деца у његовој капи греју руке, а цак постаје покретна кућа кад немају куд.<sup>578</sup> Ипак, и Ћира у једном моменту постаје издајник, још гори од ујака Саве. Због романсе са госпојицом Лупаско избацује децу из беле лађе. Након краха љубави све се ипак враћа на старо.

Ћирин готово митски лик употпуњен је магичнореалистичном причом о његовом нарочитом пореклу. У причу о Ћириној болести и кашљању уклопљена је етиолошка минијатура о његовом рођењу:

Тада смо сазнали: Ћиру је родио Ђура Шнајдер. Сви су једном били мали, само је наш Ћира, чим се родио, одмах био Ћира. Ђура Шнајдер, звани Ђура Ђубре, узео је један стари кашаљ и велике шнајдерске маказе, онда је секао кашаљ и сашео Ћиру. Тако се родио наш Ћира (Стојшин 1987: 123).

Деца након овог сазнања желе да набаве кројачеве маказе, како би искројила новог Ћиру ако се овом њиховом нешто страшно догоди. Испоставља се да ова дечја

---

<sup>577</sup> „И смејао се Ћира, а он кад се смеје ладан чај на асталу се одма угреје, па чак морате поново још малко да чекате да се олади” (Стојшин 1987: 59).

<sup>578</sup> Ћирино спасоносно трпање у цак завршава се пролепсом која наговештава трагичан крај: „Док су гуме још гореле, видели смо да према нама јуре војници. И био је то последњи пут када нас је Ћира трпао у цак” (Стојшин 1978: 154).

жеља има функцију пролепсе, јер наговештава Ћирин трагичан крај. Он последњег дана рата гине од бомбе – „старог куфера” баченог из дебелог белог брашњавог авиона. Покушавајући да утешу децу, пекар Сава Мандровић од ове погибије прави легенду, комплементарну оној о Ћирином чудном пореклу. По причи коју је испричао деци, Ћира се ухватио за авион и нестао с њим.<sup>579</sup> Одржању легенде доприносе сама деца, тврдећи да су, две године после нестанка, видела Ћиру као насмејаног белог коња у циркусу „Медрано”.<sup>580</sup>

Сава Фотограф и Ћира Шампион се и сусрећу у *Биоскопу*. Њих двојица због Бубе Богићевић заказују тучу, али се на крају спријатељују. Ова епизода је садржај фрагмента 36, заснованог не незнатно измењеној причи „Шампион” из *Политике за децу* (1977г). Сусрет је заказан испред биоскопа „Трубач”, у мраку, по киши. Атмосферу напетог ишчекивања, која евоцира сцене из вестерна или трилера, док дечаци чекају у капији градске апотеке, прекида реченица: „И Шампион је дошао кроз кишу” (Стојшин 1978: 132). Из фокуса детета приповедача, Ћирин лик је потпуно трансформисан у складу са „жанровским” захтевима, при чему дечак занемарује чињеницу да се ради о познатој особи:

Ја сам га тада први пут видео. Ујак је био пола спрата виши од Шампиона, али Шампион је био страшно јак и имао је мишиће веће од свих оних боксера које смо гледали у „Трубачу”, а највише је личио на носача кога сам виђао, како, свако преподне око десет, на леђима уноси сандуке пива у Недељкову кафану (Стојшин 1978: 133).

После ситних вербалних чарки, дуеланти одлучују да одустану од двобоја и исказују узајамно поштовање. Дечји приповедни глас о ујаку изјављује:

Он није имао ништа, као ни Шампион, али је био светска личност (Стојшин 1978: 133).

Иако су и Сава Фотограф и Ћира Шампион представљени с манама, у њиховој карактеризацији преовлађује идеализација. Према типологији ликова коју Марија Николајева преузима од Нортропа Фраја, они би условно спадали међу

---

<sup>579</sup> „Чекај! Куд си навро? – галамио је Ћира, па је скочио и ухватио се за авион, ту где су била врата. Авијатичар је то видео, јако се уплашио и да гас, пропелер креће још брже да се окреће, ал’ Ћира држи за врата, ко клештима. Авион је почео да се отима, но Ћира не пушта, авион је направио два круга око цркве са два торња, превртао се, Ћира држи! Онда је авион одлетео преко Тамиша, па преко две државе, нестане авион, а нестао је и наш Ћира Шампион Кроз Прозор” (Стојшин 1987: 167).

<sup>580</sup> „Кад сам боље погледао, прошли су ми жмарци низ леђа, осврнем се поред себе на Перу Кликера, а он зинуо од чуда. Опет сам се окренуо коњићу и гледам – иста Ћирин глава, Ћирин уста, Ћирине очи, онај велики нос који је увек димио. Па то је било чудо! Трчи леп бео коњ округ, а кад је видео мене и Перу Кликера, застане испред нас и само пршти како се смеје, срећан што нас види, па пружи њушку и хоће да нас пољуби, ал’ онај у белом оделу швићне бичем и он отрчи даље” (Стојшин 1987: 173).

високомиметичке ликове – оне који су по нечему супериорни осталим људским бићима, али нису изнад природних закона.<sup>581</sup> Условно због тога што овакви ликови никако нису узорни, какви су иначе високомиметички ликови у алегоријама и сличним жанровима. Међутим, они поседују и карактеристике свих осталих категорија: и романтичких јунака, па чак и митских (Ћирино необично порекло и реинтерпретација смрти), и нискомиметичких обичних људи, па и иронијски обликованих ликова (в. Nikolajeva 2003: 26–48). У неким моментима преовлађује идеализација ових ликова, док се у другима они „деградирају” у обичне смртнике, недостојне посебне пажње. Ове промене се могу пратити у тексту. Кад обожавани Ћира нешто згреши, он у дечјим очима губи свој изузетни статус: „[...] чим није на нашој страни, он је и за нас обичан Шампион Кроз Прозор” (Стојшин 1987: 154).

Иронијски модус преовлађује у *Свенгалијевим панталонама*. У почетку делује да ће хипнотизер Свенгали бити још један дечји херој, попут Саве Фотографа и Ћире. И он је, попут њих, „светска особа”, а његов долазак у Панчево дечаци дочекују с узбуђењем. Свенгалијева физичка појава описана је кроз хиперболе: он је јако висок, као Сава Фотограф, а има огроман нос, као Ћира:

Никада раније нисмо видели толиког човека. Потилком је куцкао у таваницу нашег Радничког дома, Видело се да га је срамота што је тако велики, па се стално сагињао, да буде као ми. Застидео се, а ми смо одмах заволели сиротог цина (36).

Нос му је мирисао на јабуке. Био је толики да би на њега могли да окачите љуљашку (40).

Свенгалија први раскринкава Владин отац, кад га види на плакату:

– Ово је Шлића Броћин – рекао је куцкајући нагорелим цигаршпицом у папирну плакату – син Глише Броћина, поштара. Шлића је пред рат побегао од куће, у Америку (Стојшин 2000: 23).

Иако отац можда није у праву, дечаци се и сами врло брзо дистанцирају од хипнотизера. Убрзо уз сваки његов помен почиње да се везује карактеристика која га деградира: пробисвет (38), луфтигуз (39, 42), светска промаја (42), светски ветропир (43), протува једна (43), светска пропалица (44), господин хохштаплер (55), светски баксуз, светска закрпа (56), краљ свих голотрбана, светски преварант (57), швиндлер, гроф у поцепаним гаћама (58), битанга, али јак психолог (64), вашарски хохштаплер (67), светска битанга, светска накарада (69), светски лажов, замлата (70), светски

---

<sup>581</sup> „High mimetic characters are humans who are superior to other humans in terms of, for instance, bravery, wisdom, patriotism, and so on” (Nikolajeva 2003: 33).



хохштаплер (74), мустра (82), лопов (83). Свенгали губи дечје симпатије јер се грубо изругује њиховим суграђанима. Дечји приповедни глас и приповедни глас одраслог овде су унисони, и почетна фасцинација Свенгалијем до краја се претвара у критичку дистанцу. *Свенгалијеве панталоне* су по овој дистанци најмање „дечји” међу Стојшинова три романа. Њихова прекограничност у правцу *child-to-adult* свакако црпи из носталгије, али јој додаје и ову критичку компоненту.

#### IV.3. ИСТАКНУТИ ЖЕНСКИ ЛИКОВИ

Најупечатљивија фигура која се сели из једног у друго Стојшиново дело је фатална жена која је предмет еротског интересовања приповедача. Ово важи чак и за Стојшинов лирски субјект у раним песмама – у њима је присутна мистериозна Грета, украшена необичним епитетима и смештена у очуђене семантичке склопове: она је сува и заспала, затеже усну виолине, одмотава се као точак, буди наказна жута лица, спава на жутим ратовима... У Стојшиновој раној прози Грета је старица која живи од сећања на прошлост, али је њен лик и даље обавијен ауром фаталности. Следећа метаморфоза лика оцвале лепотице је Драга Димитријевић из *Старих уста*, а уз њу и низ епизодних јунакиња у причама и романима. Упоредо са фасцинацијом старијим женама, Стојшинови мушки јунаци су еротски заинтересовани за жене промискуитетног понашања, па и проститутке. Данијела из *Шлагворта* је „фукса” и „студентска курва”<sup>582</sup>, а сумњивог морала је и њена мајка<sup>583</sup>. Њихови пандани у *Куглани* су Љиљана Варадинац и њена мајка. Фатална и промискуитетна је и Тереза из *Старих уста*. Нађа Ристић, „лепа и покварена”, јунакиња прича из периодике о адвокату Крачуну, деловима несуђеног романа, одлази с војницима у рит, а адвокат пати за њом.

Међу свим тим јунакињама, у раним Стојшиновим делима најфреквентнији су и најистакнутији женски ликови са презименом Богићевић. У првој прозној збирци, *Трафика у тесној улици*, у декадентном свету паланачког полусвета живи стара Богићевићка, „бабускера”, некад означавана као професорка Богићевић, станодавка у двоспратници у којој станује глумац Лађарски. Али у претпоследњој причи, „Цитат из једног лексикона”, чији приповедач се такође презива Лађарски, али је сад

---

<sup>582</sup> „Сигурно се односило на њу, само је она таква фукса” (Stojšin 1965: 223); „[...] умро је у некој столици у партеру, и та студентска курва га је тамо оставила” (Stojšin 1965: 214).

<sup>583</sup> „Нисам волео што је увек носила сасвим кратке сукње тако да су се виделе тамне пруге између њених колена, крајичак комбинезона, кожа изнад њених чарапа. Мислио сам, ова жена је много допринела да Данијела постане курва, ова учитељица клавира” (Stojšin 1965: 225).

гимназијалац, појављује се Богићевићка која је предмет његових еротских жеља. Становала је у суседству и примала ноћне посетиоце, што је младог Лађарског растуживало.<sup>584</sup> У тајности је чувао једну њену фотографију, тајно ју је гледао како се свлачи. Крај еротско-сентименталне сторије донео је крај рата:

Онда је дошао крај рата. Богићевићка се иселила. Побегла је. Тражили су је. Знали смо да ће је стрељати ако је пронађу. Зато што је лежала у рату са агентима и официрима (Стојшин, 1964: 93).

Млади Лађарски је пронашао њено ново боравиште и наставио да се шуња испод прозора. Потом су је пронашли и стрељали. Последња реченица приче доноси неочекивани обрт: „Ја сам пријавио властима где се крила” (Стојшин, 1964: 93).

У роману *Шлагворт* разрешена је загонетка о две Богићевићке. Реч је о мајци и ћерки. Професорка Богићевић, станодавка, своју ћерку је послала у Београд на студије, она се накратко вратила код мајке, али са љубавником, „а онда се заједно са тип типом вратила у Београд да настави студије и све друго” (Stojšin, 1965: 19). Да се млађа Богићевићка у Београду не занима баш студијама, открива гневна алузија приповедача: „Та Богићевићка, кад бих јој рекао шта студира њена кћерка, шта ме се тиче та баба...” (Stojšin, 1965: 80).

Кад се у *Шлагворту* Лађарски присећа прошлости, он се сећа и платонске блискости са Богићевићком, кад је као дечак проводио време у њеној соби. Док је писао задатак осећао је „киселкасти воњ њеног пазуха”, она је вукла прстом по његовом носу и посматрала га (Stojšin 1965: 143), а њихове заједничке активности имале су карактер готово дечје игре:

Завлачила се испод кревета и тражила своје папуче. Завлачио сам се и ја. Требало је видети како изгледа њено насмејано лице у мраку испод кревета. Спущтала је косу на моје руке (Stojšin 1965: 144).

Ликови проститутки или фаталних жена промискуитетног понашања од давнина су присутни у књижевности главног тока. Њихова појава у књижевности за децу пак врло је неуобичајена појава. Зато вреди укратко размотрити начине на које је Стојшин успео да преобликује неке своје женске ликове у романима за децу. Сучељавање

---

<sup>584</sup> „Био сам несрећан због њених ноћних посетилаца. Спавала је са свима. Са немачким официрима, са једним професором. Нисам волео што је оговарају у кући. Шта се то њих тиче” (Стојшин 1964: 91).

примера из ранијих и каснијих текстова већ је спроведено у ранијим поглављима ове дисертације, те ће овде изостати.<sup>585</sup>

Ликови у романима за децу Владимира Стојшина нису типични за ову врсту књижевности. Пре свега, они нису црно-бели, не могу се лако етикетирати као „добри” или „лоши”, понекад су чак контроверзни. С друге стране, нису то ни нискомиметички или иронијски обликовани ликови савремене књижевности за одрасле, будући да поседују и карактеристике романтичких па чак и митских јунака (в. Nikolajeva, 2003: 26–48). Овај њихов гранични статус чини их погодним за двоструку рецепцију.

Женски ликови о којима је овде реч имају свој претходни литерарни живот – поново у складу са Марголиновом терминологијом, реч је о прототипима и њиховим сурогатима у другим наративним световима. Операције које се примењују на прототипу како би се добила нова верзија могу се подвести под основне операције класичне реторике: додавање, одузимање, замена и прерасподела (в. Margolin, 1997: 98).<sup>586</sup> Ако поредимо прототип лика/ликова проститутке из *Шлагворта* и *Старих уста* са њиховим сурогатима у романима за децу, прво примењујемо операцију одузимања, и то на више нивоа. Изостављени су, пре свега, детаљи са експлицитним сексуалним садржајем. Даље, изостаје морална осуда јунакиња. У случају Бубе Богићевић из *Биоскопа* доминантна је паралипса – њен евентуално проблематичан статус систематски се прећуткује, остаје само наговештај. Код госпојице Лупаско из *Шампиона* проблем је експлицитно истакнут, и у коментарима осталих ликова и у фабуларној завршници. Оно што изостаје јесте коментар одраслог приповедача. У приповедном гласу доминира фокус детета-приповедача, у чијој свести лик госпојице остаје идеализован, слично као ликови Ћире и ујака Саве. Конструкција ових ликова одвијала се и у супротном правцу – додавањем, односно развијањем својстава која су у хипотексту била одсутна или тек овлаш дотакнута, као што је заштитнички и мајчински однос женских ликова према деци, нарочито у случају госпојице Лупаско. Даље, романтична осећања јунака-приповедача према јунакињама, присутна у романима за децу, присутна су и у романима за одрасле, али у првом случају су наглашенија и развијенија. Замена својстава и прерасподела својстава унутар различитих манифестација пандана и сурогата такође су присутне у метаморфозама ових ликова.

---

<sup>585</sup> За опширнију анализу мотива проститутке код Стојшина в.: Карановић 2022.

<sup>586</sup> Ове операције добрим делом кореспондирају са онима које Сандра Бекет тематизује као поступке примењиване приликом прераде дела за другу врсту читалачке публике (Beckett 2009: 67).

На местима неодређености која се јављају у *Биоскопу* и *Шампиону*, контекст романа за одрасле функционише као хипотекст, или као скривени наратив. Дете читалац рецепира ове романе без свести о њему, али за одраслог читаоца он је драгоцен извор информација. У сагледавању разлике између експлицитног и скривеног креће се, између осталог, и могућност двоструке рецепције романа за децу Владимира Стојшина.

#### IV.4. МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Последња компонента прекограничности која ће овде бити размотрена јесте Стојшинова употреба поступака магичног реализма у прози за децу.

Већ је било речи о томе да сам Стојшин није експлицитно говорио о магичном реализму у свом делу. Он у интервјуу за *Политику* поводом *Шампиона* говори о *фантастици*:

Други план овога романа може да се назове фантастичним, али мени није фантастичан. Само одрасли питају како то Соња Сикирица може да лети на шиваћој машини. Па, она лети на шиваћој машини. Или, како то да коњ поједе адвоката Чутурила? То што се стварно догађало Чутурилу много је страшније од његове судбине када га је појео коњ. Граница између реалног и фантастике није ни у реалности, ни у фантастици. Она је у ономе шта смо спремни да поверујемо (Ђукић 1988: 21).

Стојшинову „фантастику” је као магични реализам први препознао Јован Љуштановић, о чему је такође већ било речи. О магичном реализму постоји обимна литература, која ће овде бити дотакнута тек минимално. Неће бити речи ни о историјату ове појаве и овог појма, као ни о разликама међу њиховим варијантама.<sup>587</sup> Први разлог за то је што Владимира Стојшина не треба посматрати као представника магичног реализма *sensu stricto*, већ као писца који је слободно црпао из овог поетичког усмерења као једног од извора своје стваралачке инспирације, без обавезе да се придржава његових принципа. У том смислу, говоримо о употреби елемената магичног

---

<sup>587</sup> Реч је о разлици међу варијантама на којима највише инсистирају латиноамерички писци и проучаваоци латиноамеричке књижевности. У српској критици се данас обично помињу варијанте *магични*, *магијски*, *чаробни* и *чудесни* реализам. Далибор Солдатић шпанске термине *realismo fantástico*, *mágico* и *maravilloso* преводи као *фантастични*, *чаробни* и *чудесни* реализам (Солдатић 1980: XXII), а Љиљана Павловић-Самуровић као *фантастични*, *магични* и *чудесни* (Pavlović-Samurović 1993: 223–227). У литератури на енглеском језику то су углавном *magic*, *magical* и *marvellous realism*. Свакако, треба узети у обзир и термине Цветана Тодорова, *чудно* (*étrange*) и *чудесно* (*merveilleux*), као својеврсним супротностима појму *фантастичног* (*fantastique*) (Todorov 2010). Изван контекста који инсистира на разликама, користи се углавном један кровни термин. На енглеском говорном подручју то су подједнако *magic realism* и *magical realism*, што је видљиво и у наслову књиге *Magic(al) Realism* Меги Ен Бауерс (Bowers 2005). На српском су се усталили термини *магични* и *магијски* реализам.

реализма, не о припадности одређеној поетичкој струји. Други разлог је то што се улога магичног реализма у оквиру овог истраживања разматра само у контексту прекограничности. Магични реализам у делу Владимира Стојшина као главна тема захтева посебно истраживање, које би засигурно изнедрило занимљиве резултате.

У наведеном контексту, потребно је одабрати најједноставније и најсвеобухватније одређење појма магичног реализма. У *Речнику књижевних термина* Тање Поповић стоји:

Магични реализам (нем. *Magischer Realismus*, шп. *realismo mágico*), врста модерне фикције у којој су спојена невероватна, фантастична и реалистичка збивања. М. р. подразумева књижевна дела са мистериозним догађајима предочена реалистично (Роровић 2010: 411).<sup>588</sup>

У *Биоскопу* су магичнореалистичне епизоде често повод за конфронтирање погледа на свет одраслих и деце. Тачније, „правих” одраслих, будући да Сава Фотограф, повлашћени одрасли, или одрасли-дете, озбиљно схвата чудесне догађаје, а и сам је, као дежурни кривац, у њих умешан.<sup>589</sup> Приповедач Павле и његови другови плаше се авети из парног купатила, али их Павлов отац прекорева због веровања у натприродне силе (Стојшин 1978: 14). За време велике побуне духова, Павлова мајка има рационално објашњење за чудан звук: цврче мокра дрва, али дечаци знају да су то духови (Стојшин 1978: 75). Филозоф Матијаца тврди како се деци духови привиђају од глади (Стојшин 1978: 78). Ипак, највише се о духове огрешио отац, будући да је његово неверовање управо и изазвало побуну духова. У следећем одломку металепса је вишеструко присутна:

Отац заиста није веровао у те приче и ја знам да нико више не верује у духове. Духови више нигде и не постоје, сем у Панчеву. Повукли су се у миран живот и одабрали Панчево да станују у њему. То не знају ни сви Панчевци, а мој отац је рекао да су духови обична пара из купатила и та његова прича је изазвала страшну побуну духова, вештица и таванских авети (Стојшин 1978: 75).

У двоструком приповедном гласу видљива је узрасна металепса, упад гласа одраслог, свесног да духови не постоје, у типично дечје „просветљено” објашњење: духови постоје само у Панчеву! Наставак „објашњења” пак опет припада одраслом

---

<sup>588</sup> Дефиниције у монографијама о магичном реализму најчешће – с правом – указују на тешкоће дефинисања овог појма. В.: Zamoga–Faris 2003; Faris 2004; Bowers 2005; Hart–Ouyang 2005.

<sup>589</sup> Упор.: „Најчешћи узрок комичних обрта и ситуација у Стојшиновом роману је несклад између детињства и света одраслих; док деца негирају логику и потиру границе између стварног и измишљеног, реалног и фантастичног, одрасли са својом озбиљношћу и рационалним погледима остају за најмлађе загонетни и недокучиви. Али и поједини одрасли јунаци овога романа су у суштини деца, способни да се препусте чаролији приче, да маштају и да се надлагују са својим малим пријатељима” (Шоп 1988: 20).

приповедачу, који из апсурдне дечје констатације извлачи хумористички ефекат: духови су се повукли у миран живот и за то одабрали Панчево. Компликованији је металептички статус тврдње да је отац изазвао побуну духова тиме што у њих не верује. Наиме, побуна духова и очево неверовање припадају истом приповедном нивоу, али онтолошки статус ова два феномена није исти за све учеснике приповедног света романа. Тако добијамо привидни парадокс да је отац својим неверовањем изазвао нешто што не постоји, барем за њега. Овакве контрадикције јесу карактеристика магичног реализма<sup>590</sup>. Не треба заборавити да је јукстапозиција контрадикторних тврдњи карактеристика и Стојшинових дела за одрасле, о чему је било речи у одговарајућим поглављима ове дисертације.

Кад и након низа страшних догађаја отац одбија да поверује, приповедач Павле закључује: „[...] можда старији и не могу да виде духове” (Стојшин 1978: 76).

Велики број примера магичног реализма из *Биоскопа* налик је сценама из стрипова или цртаних филмова и прати их специфичан хумор. Напуштени аутомобил се преједа сладоледа у Сирјаковој посластичарници (Стојшин 1978: 23)<sup>591</sup>, ујак отвара тенк кључем за конзерве (Стојшин 1978: 34), Куфтин коњ ноћу као дух лети изнад града и има „две брзине” (Стојшин 1978: 54), ујак од беса попуши трамвај (Стојшин 1978: 56). Духови упадају у хотел „Европа” и терају портира да им кува кафу, а потом:

Трафику Пере Муштикле окачили су на липу испред наше куће. Пера Муштикла се спустио падобраном који је направио од новина (Стојшин 1978: 78).

У другим сценама аутобус уместо бензина прихвата свеже убране трешње, бомба лансира војни мотоцикл на жицу да се суши, Куфтин ауто се пење на дрво и осматра, касније пије воду на чесми итд. Хумористички исход понекад претеже над ефектом страве,<sup>592</sup> а дечак приповедач је помало металептички разочаран због „промене жанра”:

Одједном је трећа вештица улетела, вероватно грешком, у Лауденбахов живинарник, тамо се примирила, и надаље се понашала као кокошка. Иако смо били преплашени, она нас је разочарала. Једна вештица, која уз то брзо лети, и личи на мотоцикл, ипак не би смела да заврши у кокошарнику (Стојшин 1978: 76).

---

<sup>590</sup> „Contradictions stand face to face, oxymorons march in locked step” (Zamora–Faris 2003: 1).

<sup>591</sup> Напуштени аутомобил у који су се дечаци завлачили има свој хипотекстуални пандан у аутомобилу из приче „Аутомобил у дворишту” (Stojšin 1965њ), која је и део *Шлагворта* (Stojšin 1965: 141–145).

<sup>592</sup> О преливању страха у смех на овом месту в. и: Пешикан–Љуштановић 2012: 94. Јован Љуштановић примећује: „Укрштај хумора и страха може се означити као еминентан облик нове, постмодернистичке индивидуалистичке осећајности” (Ljuštanović 1991: 29).

Значајан број ових сцена заснива се на анимизму, који јесте један од основних облика дечјег опажања и мишљења, о чему пише Љиљана Пешикан-Љуштановић:

Предмети, тако, оживљавају и понашају се попут људских бића, свете се, бране, радознали су или усамљени, пријатељски расположени или опасни [...] „Американски авион” завирује кроз прозоре касарне, обилази железничку станицу, а када ни тамо не нађе друштво, враћа се „чак у Америку” (Пешикан-Љуштановић 2012: 92).

Велики део магичнореалистичких сцена има рационално разјашњење,<sup>593</sup> али њега не саопштава дечји приповедни глас, већ је препуштено интерпретативној моћи читаоца, или приписано неком од ликова одраслих. Тако се разрешава драма са једном од главних вештица:

Одједном, угласила се петролејка на столу, а Госпођа Подгрејан Паприкаш је наслонила црна вештичија леђа на наш прозор. Кад је мајка поново упалила петролејку, мој и Митин тањир били су празни. Мајка се нагињала изнад наших тањира настојећи да открије шта се то догодило са супом, а онда се насмејала и рекла:  
– Е, баш сте ми изгледнели (Стојшин 1978: 79).

Магични реализам као наративни поступак, односно Стојшинова слободна употреба елемената магичног реализма, у роману *Шампион кроз прозор* показује виши степен осамостаљења него што је то случај у *Биоскопу*. Јован Љуштановић пореди удео магичног реализма у два романа:

У *Шампиону* границе између стварног и фантастичног практично нема. „Магично” и „реалистично” су прожети једно другим. И док је приповедачу *Биоскопа* стало да има барем парченце своје истине, па на рационалистичку критику одраслих одговара: „Духови више нигде и не постоје, осим у Панчеву”, дотле се приповедач из *Шампиона* с лакоћом поиграва односом истине и лажи, не верујући да је та разлика уистину битна [...] За оба приповедача фантастично је облик слободе, али за оног из *Биоскопа* то је помало егзил, утопијска земља „Африка” у коју се склања, а за оног из *Шампиона* слободна зона кроз коју пролази кад хоће (Љуштановић 1991: 28).

Јован Љуштановић даље пише да се и у *Шампиону* могу тражити рационалне основе магичнореалистичног, али да су оне у другом плану:

Тако, на пример, може се и ту трагати за психолошком мотивацијом фантастичног. Она је сасвим видљива, то су: рат, глад, социјалне разлике, потиснуте дечје потребе, жеље, снови, страхови. Али сва та стварносна и

---

<sup>593</sup> „Ово дивљање авети, као и већина ирационалних и фантастичних збивања у роману, има и своје рационално објашњење. Дечаци су гладни, уплашени од рата и мрака, али они ово објашњење не желе да прихвате [...] Можда и зато што су духови и авети на крају крајева мање страшни и лакше појмљиви од рата” (Пешикан-Љуштановић 2012: 94).

психолошка потка дата је знатно имплицитније него у *Биоскопу* и тражи ишчитавање и тумачење (Ljuštanović 1991: 28).

Кроз готово читав роман Соња Сикирица лети на шиваћој машини, а за дечака приповедача то није чудо само по себи већ само још један хир девојчице у коју је заљубљен.<sup>594</sup> Он се не ишчуђава њеном летењу, али примећује њен подруглив поглед и увређен је што и њега не позове на возњу. Порекло ове фантазије може се тражити у социјалним разликама између деце, будући да је Соња из богатије куће те се *издиже изнад* осталих, али то у магичнореалистичким фрагментима нигде није експлицитно исказано. Наговештај објашњења дат је у јукстапозицији приче о летењу и о колачима које једе Соњин пас. Влада, љубоморан што Соња лети и носи колаче учитељици, одлази до њене куће и лаже њену мајку како јој се ћерка срушила с машине. То што из друге собе чује Соњин глас рационализује објашњењем да се она већ вратила. Соњина мајка благонаклоно игнорише ове лагарије и, пошто нахрани свог пса колачима, нуди и дечака. Овде је поново на делу особита врста паралипсе. Дечак приповедач прећуткује своју озлојеђеност због сиромаштва и глади, дајући тек штуре исказе као што је: „А мени није нудила колаче” (Стојшин 1987: 32). Дискретна потка ове приче није недоступна дечјем разумевању, али захтева извесни мисаони ангажман.

Примера употребе поступака блиских магичном реализму у *Шампиону* је много више него у *Биоскопу*. И они су често блиски поетици стрипа или цртаног филма: коњ пере прозоре јер је највиши у Панчеву; канап се од среће намотава на дечакову руку; биоскоп говори; глумица на биоскопском платну љути се што Ћира у гледалишту хрче; печени во бежи с ражња, итд. Дугачка епизода са прављењем авиона од сладоледијских колица, поред авантуристичког слоја, који је дечјим читаоцима најближи, садржи и значењске слојеве који су доступнији одраслијем читаоцу. Паралиптичка нарација поново користи дискретну моћ јукстапозиције. „У то време сви смо сањали да постанемо авијатичари”, започиње приповедач ову епизоду (Стојшин 1987: 78). Међутим, авијатичари о којима у наставку говори су немачки, што сазнајемо из већ помињаног детаља о газдарици, госпођи Маринковић, која истрчава из клозета како би им махала. Магичнореалистична епизода са бацањем лудаја на Панчево, поред бурлескне игривости, доноси и причу о дечјем супротстављању рату, која је лишена

---

<sup>594</sup> „Невероватно, шта њој све неће да падне на памет” (Стојшин 1987: 31). Једна од разлика између магичног реализма и фантастике је то што је „основни услов магичнореалистичког наратива прихватање фантастичног елемента као дела објективне стварности, као датости која не зачуђује, која се не преиспитује, већ се прихвата као таква” (Стефановић–Лучић 2018: 540).



експлицитне идеолошке позадине. У овом потпуно нетипичном приказу рата у српској књижевности за децу, ком ни најмање не недостаје јасан морални став, непријатељ је *умањен* до величине инсекта следећом гротескном сликом:

Војска, кад је видела наш бомбардер, посакривала се испод кромпира (Стојшин 1987: 80).

У авијатичарској фантазији дечацима се остварују многе жеље – између осталог, Влада се реваншира Соњи („[...] јер шта је била њена шиваћа машина према нашем авиону”, Стојшин 1987; 81), али и маше свом оцу који је у немачком заробљеничком логору.

Магичнореалистична епизода са локомотивом која је заљубљена у госпојицу Лупаско и љубоморна на Ћиру једна је од ретких у којима се експлицитно износи објашњење чудесних догађаја. Док гледа како се локомотива туче са Ћиром, пекар Сава Мандровић, и сам заљубљен у госпојицу Лупаско, не верује у локомотиву, али му је јасно њено „порекло”:

– Лаже локомотива – шапнуо је у свој унутрашњи џеп, па је ушао у пекару и ваљда је он једини знао да то Ћиру не јури никаква локомотива него наша силна детиња љубомора (Стојшин 1987: 118).

После ове узрасне металепсе, магичнореалистично приповедање се несметано наставља и читалац сазнаје исход сукоба Ћире и локомотиве – он је од ње направио четири мале локомотиве, а сам је прошао „још горе”.

У недовршеним *Свенгалијевим панталонама* мање је магичнореалистичних епизода. Једна од њих, међутим, има посебан статус. Она чини готово осамостаљену причу и портретише насловни „лик” – Свенгалијеве панталоне. У епизоди која је грађена техником реализоване метафоре, карактеристичном за авангарду, о панталонама се говори као о Свенгалијевом сину, одраслом момку који је дуго студирао и заљубио се у лепу студенткињу, односно „у њен циц”.<sup>595</sup> Девојка, као и све важне женске особе у Стојшиновим наративним световима, мирише на хлеб и кифле, будући да је пекарева ћерка. Уз ову развијену антропоморфизацију, панталоне све време задржавају своје карактеристике одевног предмета – иако су „момак”, оне су „пуне ваздуха”, што нарочито долази до изражаја док поносно возе бицикл. Даљи догађаји одвијају се у правцу који наликује апсурдној логици сна: у панталонама

---

<sup>595</sup> „Те панталоне су студирале двадесет година. Упознале су неку лепу студенткињу и биле заљубљене у њен циц. Силно су се затрескале. Ау, кад се панталоне заљубе, то је нешто! Свенгалијеве панталоне су имале бркове и шешир. Испао од њих баш неки наочит момак. А заљубљен” (Стојшин 2000: 75).

станује „неки шашави Пера”, који не зна да се понаша у друштву. Та „накарада, нула, дете с брадом” буши чиодом гуму на бициклу панталона, те се оне неславно руше пред пекаревим зидом, губе своју гламурозну надуваност и постају „мале и закрпљене” (Стојшин 2000: 77). Са овим издувавањем панталона нагло се завршава и читава прича<sup>596</sup>, и утапа се у већ помињано метафиктивно финале: наратор тражи од наратера да одаберу бољу између две љубавне приче, једне реалистичне и једне магичнореалистичне. Напоредно постојање две верзије огољава и једну и другу као производе фикције. Овај закључак, својствен постмодернистичким метафикционалним текстовима, није неразумљив деци, јер, како показују новија истраживања, она су сасвим способна да разумеју „текстове вишег реда”.<sup>597</sup> С друге стране, присуство метафикције несумњиво доприноси карактеру прекограничности неког дела, јер је ова наративна стратегија у дечју књижевност и доспела из „озбиљне” књижевности.

Сагледајмо на крају овог одељка место магичног реализма у делу Владимира Стојшина, пре свега у светлу остварења прекограничних процеса. Присуство магичног реализма у књижевности за децу данас није реткост, али оно је у српској књижевности то свакако било у моменту објављивања *Биоскопа у кутији шибица* (1978).<sup>598</sup> Иако магични реализам има историју која датира из прве трећине двадесетог века, а ти почеци се везују за немачки постекспресионизам,<sup>599</sup> глобално је постао познат у својој латиноамеричкој варијанти, пре свега преко дела Габријела Гарсије Маркеса. Његов роман *Сто година самоће* појавио се 1967, а у српском преводу је објављен 1973. Свега пет година касније Стојшин пише о сличности Маркеса и Сандберга у тексту „Попају ти си луд” (Стојшин 1978в) и објављује *Биоскоп*, у ком користи елементе магичног реализма. Из обиља поступака којима је могао да унесе „натприродно” у своју прозу, а њих не мањка у књижевности за децу, он, дакле, бира онај који је пре свега везан за књижевност главног тока и није специфично „дечји”. Овај избор пак био је *избор по сродности*.

У ранијим фазама стваралаштва, Стојшинов израз, и поетски и прозни, често је био близак надреализму. У интервјуу поводом објављивања *Шлагворта*, на питање о

---

<sup>596</sup> Нагли крај ове снолике приче налик је на изненадни нестанак читавог мизансцена у епизоди „Прасе и бибер”, шестог поглавља Керолове *Алисе у Земљи чуда*.

<sup>597</sup> О овоме в.: Nikolajeva 1996; Мекалум 2013.

<sup>598</sup> Треба напоменути, ипак, да Стојшинова употреба елемената магичног реализма нема много тога заједничког са савременом магичнореалистичном прозом за децу и младе, какви су, на пример, романи Изабеле Аљенде или Дејвида Алмонда. О потоњима в.: Bowers 2005; Hammer 2006.

<sup>599</sup> Из обимне литературе о магичном реализму у историјском контексту поменимо: Pavlović-Samurović (1993); Zamora-Farris (2003); Hart-Ouyang (2005); Bowers (2005); Костадиновић (2010).

књижевним утицајима он одговара: „Нека дуговања постоје према надреализму” (Vlaјić 1965: 6). У том светлу, његова употреба елемената магичног реализма у делима за децу показује се као логичан избор. Наиме, надреализам и магични реализам имају доста сличности и реципијенти их често мешају. Како пише Меги Ен Бауерс, забуни доприноси и то што су магични реализам у Немачкој и надреализам као авангардни покрет настали истовремено, у трећој деценији 20. века (Bowers 2005: 11). Бројне су и разлике међу њима, а једна од њих је и то што је магични реализам фокусиран на материјалне објекте и њихову егзистенцију у стварном свету, док надреалисти истражују мисаону и психолошку димензију стварности.<sup>600</sup> Надреализам је у неким аспектима близак деци – по звуковним и летристичким играма, или по чудачкој комбинаторици слика, али по истраживању дубина свести прилично им је далек. Магични реализам показује се као прихватљивија варијанта. Стојшин је свој израз прилагодио деци уневши у њега пре свега садржаје везане за детињство, али је задржао очуђени приступ стварности, који је константа његовог стваралаштва од самих почетака.

---

<sup>600</sup> Меги Ен Бауерс се позива на разлике које је Франц Ро (Franz Roh) дефинисао у својој књизи *Nach-Expresionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* из 1925: „Roh considered magic realism to be related to, but distinctive from, surrealism due to magic realism’s focus on the material object and the actual existence of things in the world, as opposed to the more cerebral and psychological reality explored by the surrealists” (Bowers 2005: 10).

## V. ЗАКЉУЧАК

Предмет ове дисертације јесте анализа целокупног опуса Владимира Стојшина, с намером да се тематизује његова *прекограничност*, односно да се тај опус сагледа као репрезентативан пример *crossover* књижевности. У ту сврху, представљена је литература која чини теоријски и методолошки основ рада. То су пре свега монографске публикације Сандре Бекет и Рејчел Фалконер, али је указано и на низ других текстова који се баве овом проблематиком. Будући да проучавање *crossover* књижевности у интернационалном контексту не имплицира јединствену интерпретативну или теоријску стратегију, већ укључује различита методолошка усмерења, било је нужно одабрати одговарајући „алат” за анализу Стојшиновог дела. Као најсврхисходнија, изабрала сам полазишта класичне наратологије, у највећем броју случајева она која је формулисао Жерар Женет. Уз то, позивам се на теорије Вејна Бута, Дорит Кон, Симуре Четмена и других теоретичара. У анализи трансформација ликова користила сам и текстове посткласичног наратолога Јурија Марголина, а дотакла сам се и теорије виртуелног наратива. Специфичност анализираних материјала захтевала је и тематизовање питања интертекстуалности и аутофикције. Будући да проучавање прекограничности припада области проучавања књижевности за децу, део методолошког „алата” су и текстови теоретичара књижевности за децу. Теоријски и методолошки оквир ове дисертације укључује, дакле, плурализам метода. Разлике које међу тим методама постоје, и које их у неком другом контексту можда чине инкомпатибилнима, овде су у другом плану, будући да начин на који су елементи различитих метода употребљени не води у контрадикције. Интерпретативној употребљивости дата је предност над методолошком „чистоћом”.

У дисертацији предлажем и образлажем преводно термилошко решење за термин *crossover literature* – *прекогранична књижевност*. Такође, уводим термин *узрасне металенсе*, као и специфичну примену Женетовог термина *паралипса* у књижевности за децу.

Пошто је опус Владимира Стојшина у целини заокружен у годинама које претходе појачаном интересу за прекограничну књижевност на прелому миленијума, па самим тим и појачаном теоријском интересу за овај феномен у интернационалним оквирима, сматрала сам да је корисно размотрити стање на „домаћем терену” у време које кореспондира са Стојшиновим стваралаштвом или му претходи. Ово је резултирало екстензивним истраживањем феномена прекограничности *ante litteram* у

српској и југословенској теорији и критици. Увиди до којих сам дошла, а који нису раније презентовани у том облику, чине сажет историјат мисли о прекограничној књижевности у српској теорији и критици књижевности за децу. Тај историјат показује да је концепција прекограничности укореењена у нашој теориској мисли и да никако није „увозни” продукт. Током истраживања домаћег теоријског контекста успостављане су и паралелеле са савременим истраживањима у међународним оквирима. Увиди српских теоретичара и критичара, а и самих стваралаца свесних својих поступака, дотичу се свих важних питања прекограничне књижевности које тематизују и савремени проучаваоци. Дечји романи Владимира Стојшина, који су у овој дисертацији анализирани савременим појмовним апаратом *crossover* књижевности, могли би се успешно интерпретирати и као примери *наивне* приче, утемељене у текстовима Милована Данојлића и Петра Пијановића. У анализи је, осим тога, коришћен и појмовни апарат који је примењивао Владимир Миларић. Сходно обиму текста који му је посвећен, историјат српске *прекограничне* мисли може се сматрати другом главном темом ове дисертације. Ово почетно истраживање свакако захтева и самосталну тематизацију. Екстензивност приказа домаћег теоријског и критичког контекста има још једну сврху: кроз њега је представљен и корпус дела која у српској књижевности за децу имају статус прекограничних дела, односно дела која на различите начине прелазе узрасне рецепцијске границе. На крају, мада не и најмање важно, Стојшинова дела су сагледавана и у компаративном контексту, домаћем и страном.

У односу на теоријски део, анализа опуса Владимира Стојшина има статус студије случаја. Стојшинов опус је састављен од дела намењених одраслим читаоцима и од оних намењених деци. Ова подела, међутим, није сасвим оштра, будући да међу свим елементима Стојшиновог опуса постоје вишеструке везе. Иако романи и приче за одрасле не комуницирају са дечјом читалачком публиком, многи њихови елементи су, уз одговарајуће трансформације, пренети у касније романе за децу. С друге стране, романи за децу садрже карактеристике које их чине привлачнима и одраслим читаоцима. У светлу проучавања узрасне прекограничности у књижевности, реч је о двосмерном процесу. С једне стране, дела за децу су настала трансформацијом одређених елемената који су били присутни у делима за одрасле, што чини смер који проучаваоци прекограничне (*crossover*) књижевности означавају као *adult-to-child*. С друге, металептички значењски „вишак” у делима за децу, као и садржај који провоцира носталгију код одраслих читалаца, чини их делима која су привлачна тој

читалачкој групи. Будући да су та дела по својим паратекстуалним али и поетичким својствима првенствено намењена децјој публици, у случају рецепције одраслих говоримо о прелазу у смеру *child-to-adult*. Репертоар прекограничности у Стојшиновом опусу употпуњавају и текстови из периодике који су намењени одраслима, али су блиски и литератури за младе (*young adult literature*).

Развојни пут Стојшиновог поетског и прозног израза кретао се од сложенијег ка једноставнијем. Његова младалачка дела обележена су разуђеном синтаксом и формом и садржајем који кореспондирају са токовима модерне светске прозе. У њима доминирају технике попут психонарације или тока свести, а форма им је изразито фрагментарна. Роман *Куглана* (1975) обележен је заокретом ка чвршћој форми и кохерентнијој романескној причи. Романи за децу, који следе након *Куглане*, још су радикалнији корак у правцу једноставности. Међутим, они и поред намене млађој читалачкој публици чувају језгро Стојшинових наративних светова. Читав низ опсесивних мотива, ликова и поступака прелази из Стојшинове поезије и прозе за одрасле у романе за децу. Они у те романе доспевају трансформисани и прилагођени новој читалачкој публици, али је у неким случајевима у њима видљив резидуум из хипотекстуалних предлогака који скреће пажњу својом релативном неуклопљеношћу у дискурс прозе за децу. Тај вишак не омета децју рецепцију, будући да га децји читаоци с лакоћом могу игнорисати као нејасне детаље. Он, међутим, отвара врата прекограничној рецепцији, јер одрасли (или одраслији) читалац открива у њему текстове у сенци, скривене наративе, или наративну стратегију коју сам у овој дисертацији назвала *узрасном металепом*. Осим кроз детаље из прозе за одрасле и друга „места неодређености”, носилац узрасне металепе је и удвојено приповедачко *ја*, будући да је у свим Стојшиновим романима за децу аутодијегетички приповедач дете, у чији глас се повремено, више или мање експлицитно, уплиће глас одраслог.

У време кад се појавио *Биокоп у кутији шибица*, први Стојшинов роман за децу, одрасла читалачка публика га је реципирала *на фон*у његове прозе за одрасле, као својеврсни куриозитет. Како показују рани критички текстови, Стојшинов децји првенац је готово без изузетка схватан као роман и за децу и за одрасле, односно као *прекогранично* дело. И рана рецепција романа *Шампион кроз прозор* добрим делом одражава критичарску свест о његовој прекограничности. Међутим, временом су Стојшинова дела за одрасле пала у заборав, те се изгубила свест о хипотекстовима прозе за децу и код одраслих читалаца. Стојшинови децји романи се у последње три деценије тематизују искључиво у контексту књижевности за децу.

Иако дечји романи не захтевају познавање хипотекстова, могуће је да је управо прекоранични вишак у њима условио да се они, као нетипична дела у контексту српске књижевности за децу, међу дечјом публиком доимају као донекле страни. Кад су се појавили, они су у критици поздрављени као значајна новина у књижевности за децу. Показало се, међутим, да, уз ретке изузетке, продукција српске књижевности за децу није следила овај правац. Иако се и даље у критици и историји књижевности сврставају међу врхунске домете у области књижевности за децу, Стојшинови романи за децу су, у овом тренутку, дела са минималном рецепцијом. Њихова прекограничност је, чини се, истовремено и њихова предност и њихов недостатак.

Тврдња да је неко дело *crossover* често садржи у себи вредносну компоненту. С једне стране, сматра се да је дело за одрасле савршено ако га могу читати и деца, а с друге да су дела за децу вреднија ако су привлачна и одраслима. Мада је данас ознака *crossover* на корицама књига пожељна књижевномаркетиншка етикета, теоретичари указују на практичне тешкоће с којима се таква дела понекад сусрећу. Будући да припадају свима, она, у фаховској свести књижара и педагога, не припадају никоме. Практично, то рађа баналну али стварну дилему око тога у ком одељку књижаре или библиотеке дело треба да стоји, или у ком разреду школе треба да се чита. Прекогранично дело, осим тога, због своје медијалне позиције захтева додатни ангажман одраслих посредника између књига и деце читалаца, како би се потоњима разјасниле евентуалне нејасноће.

Стојшинови романи у српској књижевности за децу данас имају парадоксалан статус *непознатих класика*. Док их историје књижевности и критички текстови препознају као оригинална остварења и сврставају их међу врхунске домете књижевности за децу, генерације данашње деце их не познају, будући да више не припадају ни школској лектури. Разлози за ову маргинализацију су вишеструки. Емпријско истраживање које би пружило увид у одлуке просветних делатника одређеног времена донело би делимична разјашњења. Такође делимично, одговор би могла пружити и истраживања рецепције у различитим старосним групама. Са поетичког становишта, међутим, разлози за маргинализацију Стојшинових романа за децу могли би лежати управо у њиховом прекограничном статусу, који се, између осталог, огледа у њиховој неуклопљености у уобичајене схеме књижевности за децу, и у изневеравању читалачког хоризонта очекивања. *Mutatis mutandis*, указивање на постојање и специфичности прекограничне књижевности могло би да отвори нове

хоризонте очекивања и тиме допринесе развоју критичке свести младих читалаца. Дела прекограничне књижевности, по свему судећи, захтевају прекограничне читаоце.



## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

### ИЗВОРИ

#### Дела Владимира Стојшина:

#### Књиге:

Stojšin, Vlada (1958). *Trojanski konj*. Novi Sad: Matica srpska.

Стојшин, Владимир (1964). *Трафика у тесној улици*. Београд: Нолит.

Stojšin, Vladimir (1965). *Šlagvort ili Lađarski pre konačnog raspadanja*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće „Bratstvo-jedinstvo”.

Стојшин, Владимир (1969). *Стара уста*. Нови Сад: Матица српска.

Стојшин, Владимир (1975). *Куглана*. Београд: Српска књижевна задруга.

Стојшин, Владимир (1978). *Биоскоп у кутији шибица*. Београд: Нолит.

Stojšin Vladimir (1980). *Bioskop u kutiji šibica*. Beograd: Trajna radna zajednica pisaca „Zapis”, Sekcija Udruženja književnika Srbije.

Стојшин, Владимир (1987). *Биоскоп у кутији шибица*. Београд: Нолит.

Стојшин, Владимир (1987а). *Шампион кроз прозор*. Београд: Просвета.

Стојшин, Владимир (1991). *Биоскоп у кутији шибица*. Београд: БИГЗ.

Стојшин, Владимир (2000). *Свенгалијеве панталоне*. Београд: Народна књига – Алфа.

Стојшин, Владимир (2000а). *Биоскоп у кутији шибица*. Приредио Драган Лакићевић. Београд: Bookland.

#### Текстови у периодици:

Стојшин (1953). Одлазиш. *Млада култура*, год. II, бр. 16, стр. 4.

Стојшин (1954). Сутра. *Студент*, год. 19, бр. 26, стр. 6.

Стојшин (1955). Сутра. *Студент*, год. 20, бр. 1, стр. 7.

Stojšin (1955а). Расреће. *Rikovet*, год. 1, бр. 5–6, стр. 215.

Стојшин (1956). Бронзани коњаник. *Наш весник*, год. 3, бр. 102, стр. 7.

Стојшин (1956а). Зора. *Наш весник*, год. 3, бр. 105, стр. 7.

Стојшин (1956б). Округла ноћ. *Наш весник*, год. 3, бр. 113, стр. 6–7.

- Стојшин (1956в). Мадригал. *Наш весник*, год. 3, бр. 123, стр. 7.
- Stojšin (1956г). Noć pobune. *Student*, god. 19, br. 16, str. 7.
- Stojšin (1956д). Idila. *Vetrenjača*, god. II, br. 10, str. 17.
- Стојшин (1956ђ). Јесен. НИН, год. 6, бр. 308, стр. 9.
- Stojšin (1956е). Fajront snovi. *Vetrenjača*, god. II, br. 9, str. 3–4.
- Stojšin (1956ж). Jasen; Krin; Za mene. *Književne novine*, god. 7, br. 30, str. 9.
- Стојшин (1956з). Био сам дечак. *Трибуна. Недељне новосадске новине*, год. 3, бр. 143, стр. 8–9.
- Stojšin (1956и). Obala tame. *Student*, god. 19, br. 18, str. 8.
- Стојшин (1956ј). Пепељуга. НИН, год. 6, бр. 312, стр. 6–7.
- Stojšin (1957). Šatre; Srebro; Oko galeba. *Polja*, god. 3, br. 1, str. 6.
- Стојшин (1957а). Ноћ без обала (Без обала; Ђинђуве). Сусрети (Цетиње), год. 5, бр. 3, стр. 203–204.
- Stojšin (1957б). Ugarcı zvezda. *Vidici*, god. 5, br. 24–25, str. 15.
- Стојшин (1957в). Вратићемо се. *Студент*, год. 20, бр. 5, стр. 6.
- Stojšin (1957г). Bledolika. *Književne novine*, god. 8, br. 40, str. 9.
- Stojšin (1957д). Roman jednog pesnika. *Vetrenjača*, god. 3, br. 12, str. 27.
- Стојшин (1957ђ). Времени рог. *Браничево*, год. 3, бр. 3, стр. 41.
- Стојшин (1957е). Метаморфозе птица. *Браничево*, год. 3, бр. 4, стр. 41.
- Стојшин (1957ж). Морнар; Тамнице; Тамнице; Мале сенке; Ожиљак. *Војводина*, год. 2, бр. 6, стр. 7.
- Stojšin (1957з). Mornar. *Polja*, god. 3, br. 5 (22), str. 7.
- Stojšin (1957и). Skitnica. *Polja*, god. 3, br. 6–7 (23–24), str. 6.
- Stojšin (1957ј). Zaboravljena svetlost *Rukovet*, god. 3, br. 6–7–8, str. 370–373.
- Stojšin (1957к). Pisma. *Polja*, god. 3, br. 8–10 (25–27), str. 1.
- Stojšin (1957л). Dečak; Varka; Dobrom starom don kihotu *Polja*, god. 3, br. 8–10 (25–27), str. 12.
- Stojšin (1957љ). Njen vitez. *Vetrenjača*, god. 3, br. 14, str. 9.
- Stojšin (1957м). Crni plamen. *Polja*, god. 3, br. 8–10, str. 12.
- Стојшин (1957н). Љубавни брод. *Студент*, год. 20, бр. 17, стр. 5.
- Стојшин (1957њ). Шкољка. *Летопис Матице српске*, 133, 379, 4, 340.
- Стојшин (1957о). Луда воденичарева кћи; Циганин; Лутани; Разлози звезда. *Војводина*, год. 2, бр. 10, стр. 2, 6.
- Stojšin (1957п). Trojanski konj. *Vidici*, god. 5, br. 30–31, str. 15.

- Стојшин (1958а). Шешир љубави. *Јез*, 1. јануар, год. 24, бр. 966, стр. 10.
- Стојшин (1958б). Три песме (Метаморфозе птица; Морска обала; Времени рог). *Сусрети* (Титоград), год. 6, бр. 1, стр. 62–63.
- Стојшин (1958в). Доктор Рајхарт. НИН, 19. I, год. 8, бр. 368, стр. 13.
- Stojšin (1958г). Dve pesme (Romantična pesma; Тоџак, тоџак). *Rukovet*, god. 4, knj. 5, sv. 1, str. 16–17.
- Stojšin (1958д). Tebe nema Gorčine. *Mladost* (list Narodne omladine Jugoslavije), 5. II, god. III, br. 69, str. 7.
- Стојшин (1958ђ). Будност болу. *Гледишта* (Ниш), јануар–фебруар, стр. 56.
- Stojšin (1958е). Pobune. *Vidici*, god. 6, br. 33–34, str. 15.
- Стојшин (1958ж). Варка. *Браничево*, год. 4, бр. 1, стр. 40.
- Стојшин (1958з). Трубач и лула. *Јез*, год. 24, бр. 983, стр. 6.
- Stojšin (1958и). Poljubac. *Vidik*, god. 5, br. 16, str. 18.
- Стојшин (1958ј). Повратак. *Студент*, год. 21, бр. 11, стр. 8.
- Стојшин (1958к). Добром старом Дон Кихоту. *Дневник*, год. 17, бр. 4279, стр. 3.
- Stojšin (1958л). Magarac koji malo prokišnjaва. *Vetrenjača*, god. 4, br. 17, str. 11.
- Stojšin (1958љ). Ћур. *Mladost*, god. III, br. 84, str. 8–9.
- Stojšin (1958м). Dve pesme (Ružan prosjak; Poljubac). *Rukovet*, god. 4, knj. 5, sv. 6–7, str. 277–278.
- Стојшин (1958н). Ипак се нешто догађа. НИН, год. 8, бр. 392, стр. 9.
- Stojšin (1958њ). Akvarel; Pas. *30 dana zajedno*, god. I, br. 5–6, str. 5.
- Стојшин (1958о). Пад. *Браничево*, год. 4, бр. 3, стр. 30.
- Stojšin (1958п). Rim; Тоџак, тоџак. *Delo*, god. 4, knj. 5, sv. 2, br. 10, str. 1239–1240.
- Stojšin (1958р). Dedinac. *Polja*, god. 4, br. 28–30, str. 14.
- Stojšin (1958с). Greta; Gavrani. *Polja*, god. 4, br. 34, str. 3.
- Стојшин (1958т). Димензије птица. *Браничево*, год. 4, бр. 4, стр. 38.
- Стојшин (1958ћ). Надреалистичка прича. *Јез*, год. 24, бр. 1014, стр. 4–5.
- Стојшин (1958у). Војводина. *Зрењанин*, год. 7, бр. 328–329, стр. 11.
- Stojšin (1959). Drška kišobrana *Index*, god. II, br. 4, str. 4.
- Стојшин (1959а). Пацке *Зрењанин*, год. 8, бр. 333, стр. 7.
- Стојшин (1959б). Град играчака. *Зрењанин*, год. 8, бр. 336, стр. 7.
- Стојшин (1959в). Добри страшни канибал. *Наша реч* (Лесковац), год. 15, бр. 9, стр. 8.
- Стојшин (1959г). Ика. *Зрењанин*, год. 8, бр. 337, стр. 7.
- Stojšin (1959д). Balada. *Vetrenjača*, god. 5, br. 19, str. 8.

- Стојшин (1959ђ). Марионете (Елипса; Браве; Memento mori; Минијатура). *Видици*, год. 7, бр. 40–41, стр. 4.
- Стојшин (1959е). Тужна прича. Три стара магарца. *Уствари*, год. 2, бр. 4, стр. 34–39.
- Stojšin (1959ж). Metamorfoze. *Index*, god. II, br. 6, str. 6.
- Стојшин (1959з). Три песме (Вртешка; Војводина (одломци)). *Савременик*, год. 5, књ. 9, св. 3, стр. 269–271.
- Stojšin (1959и). Smrt starca Pavkina. *Vidici*, god. 7, br. 42–43, str. 5.
- Стојшин (1959ј). Гласови. *Студент*, год. 22, бр. 11, стр. 5.
- Стојшин (1959к). Глува кућа. *Браничево*, год. 4, бр. 1–2, стр. 51–52.
- Стојшин (1959л). Мала бакарна лампа. НИН, год. 9, бр. 439, стр. 8–9.
- Stojšin (1959љ). Dobri strašni kanibal. *Književne novine*, god. 10, nova serija, br. 95, str. 9.
- Stojšin (1959м). Magareći ponos. *Vetrenjača*, god. 5, br. 20, str. 4.
- Stojšin (1959н). Don Kihot na biciklu. *Mladost*, god. 4, br. 146, str. 10–11.
- Стојшин (1959њ). Свакодневна песма; Двојник. *Браничево*, год. 4, бр. 3, стр. 37–38.
- Stojšin (1959о). Sava Burjanov. *Index*, god. II, br. 11–12, str. 7.
- Стојшин (1959п). Сумрак. *Панчевац*, год. 8, бр. 354, стр. 6.
- Стојшин (1959р). У алтернацији. *Студент*, год. 22, бр. 24.
- Стојшин (1959с). Штихворт. *Сусрети* (Титоград), год. 7, бр. 11, стр. 869–873.
- Стојшин (1959т). Магновење. *Браничево*, год. 5, бр. 4, стр. 36–37.
- Stojšin (1960). Ноћ. *Index*, god. II, br. 15, str. 6.
- Стојшин (1960а). Грета, врати моју лампу. *Видици*, год. 8, бр. 49–50, стр. 10–11.
- Стојшин (1960б). Ствари. *Глас омладине* (Ниш), год. 8, бр. 2, стр. 7.
- Stojšin (1960в). Dvospratnica sa potkrovljem. *Index*, god. III, br. 17–18, str. 10–11.
- Stojšin (1960г). Avram. *Student*, god. 24, br. 6, str. 6–7.
- Стојшин (1960д). Куртоазна посета једног нихилисте. *Летопис Матице српске*, год. 136, књ. 385, бр. 3, стр. 219–226.
- Стојшин (1960ђ). Велики краљевски глумац. *Багдала*, год. 2, бр. 12–13, стр. 14–15.
- Стојшин (1960е). Крин. *Дневник*. Год. 18, бр. 4892, стр. 21.
- Stojšin (1960ж). Nokturno. *Index*, god. III, br. 24, str. 8.
- Стојшин (1960з). Слутња. *Гледишта* (Ниш), бр. 1, стр. 50–54.
- Стојшин (1960и). Илустрација за старца Павкина. *Уствари*, год. 3, бр. 12, стр. 41–45.
- Stojšin (1960ј). Dvospratnica s potkrovljem. *Književne novine*, god. 11, nova serija, br. 120, str. 10.
- Stojšin (1960к). Kupio sam u starinarnici jednog starca; Kino. *Vidici*, god. 8, br. 53–54, str. 1.

- Stojšin (1960л). Jedan neobavezni Odisejev monolog. *Vidici*, god. 8, br. 53–54, str. 14.
- Stojšin (1960љ). По једној луди. *Index*, god. III, br. 26, str. 8–9.
- Stojšin (1960м). Mandrak. *Student*, god. 24, br. 23, str. 6–7.
- Stojšin (1960н). Ноћ. *Index*, god. III, br. 28, str. 6.
- Стојшин (1960њ). Дневник једног читања. *Видици*, год. 8, бр. 55, стр. 15.
- Стојшин (1960о). Буђење. *Браничево*, год. 6, бр. 4, стр. 12.
- Stojšin (1960п). Tri strana magarca. *Jež*, god. 26, br. 117, str. 12.
- Стојшин (1960р). Марионете (Ноктурно, Једноставан догађај, Попају ти си луд).  
*Видици*, год. 8, бр. 56, стр. 3.
- Stojšin (1960с). Jednostavan događaj. *Index*, god. III, br. 31–32, str. 8.
- Стојшин (1961). Прича из фиоке *Јеж*, год. 27, бр. 1124, стр. 12.
- Стојшин (1961а). Лула мира или ствари које треба обавезно... *Јеж*, год. 27, бр. 1126,  
стр. 12.
- Стојшин (1961б). Литература и глума *Видици*, год. 9, бр. 59, стр. 7.
- Стојшин (1961в). Старац Павкин. *Панчевац*, год. 10, бр. 431, стр. 6.
- Stojšin (1961г). Gimnazijalka. *Književne novine*, god. 12, nova serija, br. 141, str. 8–9.
- Стојшин (1961д). Дани размишљања. *Дневник*, год. 19, бр. 5199, стр. 16.
- Стојшин (1961ђ). Ступениште. *Напред* (Ваљево), год. 15, бр. 655, стр. 8.
- Stojšin (1961е). Мачка. *Danas*, god. I, br. 8, str. 25.
- Stojšin (1961ж). Trafikantova gama. *Delo*, god. 7, knj.7, br. 10, str. 1118–1127.
- Стојшин (1961з). Шлагворт старца Павкина. *Летопис Матице српске*, год. 137, књ. 388,  
бр. 5, стр. 353–358.
- Стојшин (1961и). Шлагворт за старца Павкина *Уствари*, год. 4, бр. 21, стр. 16–31.
- Стојшин (1961ј). Илустрација. *Београдска недеља*, год. 1, бр. 14, стр. 8.
- Стојшин (1962). Ступениште. *Политика*, год. 59, бр. 17330, стр. 20.
- Стојшин (1962а). Доктор Рајнхарт. *Панчевац*, год. 10, бр. 480, стр. 7.
- Стојшин (1962б). Велики непобедиви глумац *Политика*, год. 59, бр. 17386, стр. 20.
- Стојшин (1962в). Једно језиво позориште *Багдала*, год. 4, бр. 36–39, стр. 28–29.
- Stojšin (1962г). Veliki kraljevski glumac. *Savremenik*, god. VIII, knj. 15, br. 4, str. 327–328.
- Stojšin (1962д). Ilustracija. *Rukovet*, god. 8, knj. 12, sv. 5, str. 330–334.
- Stojšin (1962ђ). Stihovi bolesnog konjaničkog diktatora koji je umro kao kočijaš jedne  
siromašne mađarske grofice (+ anketa). *Savremenik*, god. 8, knj. 15, sv. 5, str. 440–  
444.
- Стојшин (1962е). Џакови од јуте. *Победа* (Крушевац), год. 17, бр. 699, стр. 7.

- Стојшин (1962ж). Џакови од јуте. *Београдска недеља*, год. 2, бр. 45, стр. 8–9.
- Стојшин (1962з). Три песме (Поетика; Ретроспекција; Патетична песма). *Багдала*, год. 4, бр. 40–41, стр. 10.
- Стојшин (1962и). Доколица. *Победа* (Крушевац), год. 17, бр. 715, стр. 7.
- Stojšin (1962j). Jedan zakasneli govor slikara koji se ubio na krovu i uzaludno pokušava da usni taj isti krov. *Polja*, год. 8, br. 62–63, str. 9.
- Стојшин (1962к). Оглас за пензионисаног мачка. *Политика*, год. 59, бр. 17674, стр. 12 (*Политика за децу*, год. 24, бр. 527).
- Stojšin (1962л). U noći. *Student*, год. 26, br. 32, str. 6.
- Стојшин (1962љ). Двобој. *Календар Жежа*, 1962, стр. 185.
- Стојшин (1963). Тањина фотографија. НИН, год. 13, бр. 633, стр. 7.
- Стојшин (1963а). Грета, врати моју лампу. *Летопис Матице српске*, год. 139, књ. 391, бр. 3, стр. 255–264.
- Stojšin (1963б). Lucida intervala. *Vidici*, год. 11, br. 77, str. 6–7.
- Стојшин (1963в). Ћудљиви лутан. *Политика*, год. 60, бр. 17818, стр. 12 (*Политика за децу*, год. 25, бр. 7 (667)).
- Стојшин (1963г). Пас од жутог плиша. *Дневник*, год. 22, бр. 5992, стр. 15.
- Stojšin (1963д). Nešto počinje – nešto se završava. *Polja*, год. 9, br. 67, str. 5.
- Стојшин (1963ђ). Оно што није Тања. *Панчевац*, год. 12, бр. 552, стр. 8.
- Stojšin (1963е). Pred starim bioskopom. *Rukovet*, год. 9, knj. 14, sv. 7–8, str. 416–420.
- Стојшин (1963ж). Минијатура. НИН, год. 13, бр. 657, стр. 7.
- Стојшин (1963з). Лиза из прашних књига. *Панчевац*, год. 12, бр. 558, стр. 6.
- Стојшин (1963и). Релативно стар Звонимир. НИН, год. 13, бр. 662, стр. 6–7.
- Стојшин (1963ј). Јесен. *Панчевац*, год. 12, бр. 563, стр. 6.
- Стојшин (1963к). Љубавна прича са хепиендом. Хумореска; Странац међу књигама на нашем столу (приказ). *Панчевац*, год. 12, бр. 564, стр. 6.
- Стојшин (1963л). Зерон или гвоздена вилица (репортажа). *Панчевац*, год. 12, бр. 566, стр. 6.
- Стојшин (1963љ). Нешто друго (репортажа). НИН, год. 13, бр. 667, стр. 7.
- Стојшин (1963м). Чудан сусрет на зиду (репортажа). *Панчевац*, год. 12, бр. 568, стр. 6.
- Стојшин (1963н). Ка другој обали. *Политика*, год. 60, бр. 17990, стр. 20.
- Стојшин (1963њ). Годинама у позоришту (разговор с глумцем). *Панчевац*, год. 12, бр. 568, стр. 8.
- Стојшин (1963о). Шлагворт. *Панчевац*, год. 12, бр. 569, стр. 5.

- Стојшин (1963п). Слепи миш је лоша птица. *Дневник*, год. 22, бр. 6110, стр. 16.
- Стојшин (1963р). Како трошимо новац. *НИН*, год. 13, бр. 670, стр. 1.
- Стојшин (1963с). По сваку цену. *Панчевац*, год. 12, бр. 570, стр. 4–5.
- Стојшин (1963т). Цитат из једног лексикона. *НИН*, год. 13, бр. 671, стр. 7.
- Стојшин (1963ћ). Знате ли где је Крушчица (репортажа). *Панчевац*, год. 12, бр. 571–572, стр. 3.
- Стојшин (1963у). Песма скоро сасвим бесмислена. *Панчевац*, год. 12, бр. 571–572, стр. 8.
- Стојшин (1963ф). Младић с праћком (репортажа). *Панчевац*, год. 12, бр. 571–572, стр. 4.
- Стојшин (1963х). Деда је љут. *Мали јеж*, год. 3, бр. 101, стр. 10.
- Stojšin (1963ц). Trafikantova gama. *Riječka revija*, год. 12, br. 11, str. 870–878.
- Стојшин (1963ч). Ту се живот не завршава (текст у наставцима). *Панчевац*: 1. део: год. 12, бр. 573, стр. 4–5; 2. део: год. 12, бр. 574, стр. 4–5; 3. део: год. 12, бр. 575, стр. 4–5;
- Стојшин (1963џ). Сасвим случајно, у једном градићу. *НИН*, год. 13, бр. 674, стр. 4.
- Stojšin (1964а). Miniјatura. *Student*, год. 28, br. 1, str. 6–7.
- Стојшин (1964б). Вест у новинама. *НИН*, год. 14, бр. 678, стр. 7.
- Стојшин (1964в). Оно псето Лађарски. *Дневник*, год. 23, бр. 6185, стр. 16.
- Стојшин (1964г). Усамљеници (Слике без рамова) *НИН*, год. 14, бр. 681, стр. 4.
- Стојшин (1964д). Мала пироманија друга Јеврема (репортажа). *НИН*, год. 14, бр. 686, стр. 7.
- Стојшин (1964ђ). Попају, ти си луд. *Панчевац*, год. 13, бр. 587, стр. 5.
- Стојшин (1964е). Укинути речни клошари (репортажа). *НИН*, год. 14, бр. 688, стр. 7.
- Стојшин (1964ж). Крпица земље на југу (репортажа). *НИН*, год. 14, бр. 691, стр. 7.
- Стојшин (1964з). Архимед из Суботице (репортажа) *НИН*, год. 14, бр. 692, стр. 7.
- Стојшин (1964и). Мртви ауто-стопер (друштвена хроника). *НИН*, год. 14, бр. 693, стр. 5.
- Стојшин (1964ј). Живети. *Политика*, год. 61, бр. 18161, стр. 20.
- Стојшин (1964к). Куртоазна посета једног нихилисте. *Багдала*, год. 6, бр. 60–61, стр. 14–16.
- Стојшин (1964л). Из Аркадијеве перспективе (репортажа). *НИН*, год. 14, бр. 696, стр. 7.
- Стојшин (1964љ). Дванаест миликерки. *Панчевац*, год. 13, бр. 598, стр. 6–7.
- Стојшин (1964м). Слике на зидовима (репортажа). *НИН*, год. 14, бр. 699, стр. 7.

- Стојшин (1964н). Пуцањ у разреду (Разговори несвакидашњи). НИН, год. 14, бр. 701, стр. 1.
- Стојшин (1964њ). Слано у мору, слано у хотелу (репортажа). НИН, год. 14, бр. 706, стр. 7.
- Стојшин (1964о). Баладе о комшилуку (репортажа). *Панчевац*, год. 13, бр. 606, стр. 9.
- Стојшин (1964п). Ђачке капе заменили су шлемови. НИН, год. 14, бр. 708, стр. 12.
- Стојшин (1964р). Зидови старог биоскопа. *Панчевац*, год. 13, бр. 608, стр. 8.
- Стојшин (1964с). Концерт за једног старог мачка (запис). *Панчевац*, год. 13, бр. 608, стр. 8.
- Стојшин (1964т). Професор у белом мантилу (Слике без рамова). НИН, год. 14, бр. 711, стр. 4.
- Стојшин (1964ћ). Велико решење на „мала врата“ (Друштвена хроника). НИН, год. 14, бр. 711, стр. 5.
- Стојшин (1964у). Четири шофера са четири гвоздена кревета (Друштвена хроника). НИН, год. 14, бр. 712, стр. 5.
- Стојшин (1964ф). Насиље на прагу (Друштвена хроника). НИН, год. 14, бр. 716, стр. 5.
- Стојшин (1964х). Мора нешто да се уради у животу (репортажа). НИН, год. 14, бр. 719, стр. 7.
- Стојшин (1964ц). Мале решетке за малу проневеру. НИН, год. 14, бр. 720, стр. 7.
- Стојшин (1964ч). Дај да и ја викнем. НИН, год. 14, бр. 724, стр. 7.
- Стојшин (1964џ). Комадић јеленске коже. *Панчевац*, год. 13, бр. 625, стр. 5.
- Стојшин (1964ш). Вешалица у студентском семинару. НИН, год. 14, бр. 727, стр. 7.
- Стојшин (1964џ). Позоришне и неке друге даске. НИН, год. 14, бр. 729, стр. 7.
- Stojšin (1965а). Dva mala гвозdena psa. *Polja*, god. 11, br. 77, str. 9.
- Стојшин (1965б). Рат фотографским апаратима (Репортажа). НИН, год. 15, бр. 733, стр. 7.
- Стојшин (1965в). Четврто јаје (Разговори несвакидашњи). НИН, год. 15, бр. 736, стр. 1.
- Стојшин (1965г). Кондуктер (Личне карте наших људи). НИН, год. 15, бр. 740, стр. 7.
- Стојшин (1965д). Син једног добошара (репортажа). НИН, год. 15, бр. 742, стр. 7.
- Stojšin (1965ђ). Šešir i istorija. *Mladost*, god. 10, br. 446, str. 12.
- Стојшин (1965е). Ведре речи (Из бележнице репортера). НИН, год. 15, бр. 751, стр. 7.
- Стојшин (1965ж). Праћка у позоришту (Разговори несвакидашњи). НИН, год. 15, бр. 752, стр. 1.



- Stojšin (1965з). U gradovima pored reka zidovi su noću vlažni. *Polja*, god. 11, br. 82–83, str. 8–9.
- Стојшин (1965и). Победа једног фотографа. *Политика*, год. 62, бр. 18580, стр. 20.
- Стојшин (1965ј). Три балканска музиканта (Београдска репортажа). НИН, год. 15, бр. 755, стр. 7.
- Стојшин (1965к). Завесе од плетене сламе. *Летопис Матице српске*, год. 141, књ. 396, бр. 1, стр. 37–44.
- Стојшин (1965л). Лонче са великим пегама (репортажа). НИН, год. 15, бр. 757, стр. 7.
- Стојшин (1965љ). Партија покера (Из бележнице репортера). НИН, год. 15, бр. 761, стр. 7.
- Стојшин (1965м). Дечак на трамвају (Разговори несвакидашњи). НИН, год. 15, бр. 762, стр. 5.
- Stojšin (1965н). Gradovi od peska. *Odjek*, god. 18, br. 17, str. 8–9.
- Stojšin (1965њ). Automobil u dvorištu. *Književne novine*, god. 17, nova serija, br. 258, str. 11.
- Стојшин (1965о). Фотографске радње (репортажа). *Панчевац*, год. 14, бр. 665, стр. 10.
- Стојшин (1965п). Миш бели срећу дели. НИН, год. 15, бр. 770, стр. 7.
- Стојшин (1965р). Образац број два, образац број три (Разговори (не)свакидашњи). НИН, год. 15, бр. 7701, стр. 1.
- Стојшин (1965с). Упорни сустанари (Слике без рамова). НИН, год. 15, бр. 772, стр. 5.
- Стојшин (1965т). Очистити подрум (Репортажа). НИН, год. 15, бр. 774, стр. 7.
- Stojšin (1965ћ). Smrt advokata Petrovića. *Mladost*, god. 10, br. 476, str. 6.
- Стојшин (1965у). Сиви облаци изнад града. НИН, год. 15, бр. 779, стр. 7.
- Стојшин (1966). Мали мокри пас (Савремена прича). НИН, год. 16, бр. 782, стр. 7.
- Стојшин (1966а). Седељка у старим столицама (Репортажа). НИН, год. 16, бр. 783, стр. 7.
- Стојшин (1966б). Тереза. *Дневник*, год. 25, бр. 6914, стр. 13, *Наш дом. Дневников подлистак за породицу и домаћинство*, бр. 103, стр. 8.
- Стојшин (1966в). Кашичица у малом граду (репортажа). НИН, год. 16, бр. 787, стр. 7.
- Стојшин (1966г). Велики концерт. *Београдска недеља*, год. 6, бр. 232, стр. 24.
- Стојшин (1966д). Европа у Ковиљу (репортажа). НИН, год. 16, бр. 791, стр. 7.
- Стојшин (1966ђ). Цитат из једног лексикона. *Панчевац*, год. 14, бр. 689, стр. 10.
- Стојшин (1966е). Најружнији аутомобил на свету (Репортажа из Прага (I)). НИН, год. 16, бр. 795, стр. 7.

- Стојшин (1966ж). Мирни хулигани (Репортажа из Чехословачке (II)). НИН, год. 16, бр. 796, стр. 7.
- Stojšin (1966з). Mrtva stara usta. *Telegram* (Zagreb), god. 7, br. 311, str. 10.
- Стојшин (1966и). Колачићи за псе. *Дневник*, год. 25, бр. 6993, стр. 19.
- Стојшин (1966ј). Један упорни бумеранг (Друштвена хроника). НИН, год. 16, бр. 798, стр. 5.
- Stojšin (1966к). Putujuće društvo. *Vidici*, god. 13, br. 100, str. 3.
- Стојшин (1966л). Цена једног ентузијазма (репортажа). НИН, год. 16, бр. 800, стр. 7.
- Стојшин (1966љ). Кад су неком живот позоришне даске (репортажа). НИН, год. 16, бр. 803, стр. 7.
- Стојшин (1966м). Заврши гимназију (Савремена прича). НИН, год. 16, бр. 807, стр. 6–7.
- Стојшин (1966н). Литерарни хероји нашег рата (Разговор са Бранком Ћопићем). НИН, год. 16, бр. 808, стр. 9.
- Стојшин (1966њ). Адвокат Павле Крачун. *Дневник*, год. 25, бр. 7110, стр. 19.
- Стојшин (1966о). Цела Мађарска у Будимпешти (Забележено у Мађарској (I)). НИН, год. 16, бр. 815, стр. 24.
- Стојшин (1966п). Ауто у дворишту. *Панчевац*, год. 14, бр. 713, стр. 10.
- Стојшин (1966р). Остарети у Будимпешти (Са пута по Мађарској (2)). НИН, год. 16, бр. 816, стр. 24.
- Стојшин (1966с). Два мала гвоздена пса *Панчевац*, год. 14, бр. 716, стр. 10.
- Стојшин (1966т). Стари звук за мало слушалаца (Књижевни приказ). НИН, год. 16, бр. 819, стр. 9.
- Стојшин (1966ћ). Дугмад на капуту. *Политика*, год. 63, бр. 19029, стр. 20.
- Stojšin (1967). Ugaо. *Ugaо*, br. 1, str. 1.
- Стојшин (1967а). Особе које сте већ негде виђали (Забележено у Варшави). НИН, год. 17, бр. 836, стр. 24.
- Стојшин (1967б). Кристина у високом снегу (Забележено у Пољској (2)). НИН, год. 17, бр. 838, стр. 24.
- Stojšin (1967в). Fotograf Mandrino. *Vidici*, god. 15, br. 107, str. 8.
- Стојшин (1967г). Седам метара животног простора (Репортажа). НИН, год. 17, бр. 840, стр. 7.
- Стојшин (1967д). Вагонет цара Фрање Јосифа (С пута по Пољској). НИН, год. 17, бр. 843, стр. 24.
- Stojšin (1967ђ). Ključ od ludnice. *Ugaо*, br. 2, str. 3.

- Стојшин (1967е). Високи прозори у Гдањску (С пута по Пољској). НИН, год. 17, бр. 844, стр. 24.
- Stojšin (1967ж). Kolačići za pse. *Književne novine*, god. 19, nova serija, br. 298, str. 13.
- Стојшин (1967з). Ринг у малом граду (Репортажа). НИН, год. 17, бр. 847, стр. 7.
- Стојшин (1967и). Драгутин и Драгослава (Репортажа). НИН, год. 17, бр. 858, стр. 7.
- Стојшин (1967ј). Једно филистарско размишљање (Репортажа). НИН, год. 17, бр. 862, стр. 7.
- Стојшин (1967к). Ко се баца блатом на борце (Друштвена хроника). НИН, год. 17, бр. 865, стр. 5.
- Стојшин (1967л). Туристичке мрвице из Улциња (Репортажа). НИН, год. 17, бр. 871, стр. 7.
- Стојшин (1967љ). Време у паузи. *Панчевац*, год. 15, бр. 783–784, стр. 5.
- Стојшин (1967м). Један необичан Одисејев монолог *Панчевац*, год. 15, бр. 783–784, стр. 5.
- Стојшин (1968). Грофица Марго и шупља игла (Културна хроника) НИН, год. 18, бр. 889, стр. 9.
- Стојшин (1968а). У клавиру има влаге. *Борба*, год. 33, бр. 47, стр. 8.
- Stojšin (1968б). Događaj sa rukavicama. *Odjek*, god. 21, br. 9, str. 8–9.
- Stojšin (1968в). Maske od porculana. *Književne novine*, god. 20, nova serija, br. 327, str. 11.
- Stojšin (1968г). Ulica s advokatima. *Vidici*, god. 16, br. 121–122, str. 18.
- Стојшин (1968д). Време у паузама. *Летопис Матице српске*, год. 144, књ. 401, бр. 6, стр. 392–601.
- Стојшин (1968ђ). Пепељуга нема поверења (Културна хроника). НИН, год. 18, бр. 910, стр. 12.
- Стојшин (1968е). Претраживали су фиоке. *Политика*, год. 65, бр. 19647, стр. 20.
- Стојшин (1968ж). Шта је то слободан уметник? (Културна хроника). НИН, год. 18, бр. 912, стр. 12.
- Стојшин (1968з). Суморна историја једног сликарства (Репортажа). НИН, год. 18, бр. 915, стр. 9.
- Стојшин (1968и). Белосветски вашар у Шапцу. НИН, год. 18, бр. 924, стр. 9.
- Стојшин (1968ј). Уклети песник (Културна хроника). НИН, год. 18, бр. 925, стр. 13.
- Stojšin (1968к). Gospođa sa fiokom. *Polja*, god. 14, br. 121, str. 6–8.
- Стојшин (1968л). Четврти спрат једне студенткиње. НИН, год. 18, бр. 929, стр. 6.
- Стојшин (1968љ). Једне јесени са госпођом Марган *Борба*, год. 33, бр. 305, стр. 11.

- Stojšin (1968м). Bioskop na žaluzinama ili fotografova ljubomora. *Savremenik*, год. 14, knj. 28, sv. 11, str. 368–381.
- Стојшин (1968н). Маске од порцелана. *Панчевац*, год. 16, бр. 836–837, стр. 7.
- Стојшин (1969а). Тројанска фиока. *Политика*, год. 66, бр. 19867, стр. 20.
- Стојшин (1969б). Хамлет на банатски начин (Репортажа). НИН, год. 19, бр. 943, стр. 9.
- Стојшин (1969в). Хотели су досадни. *Дневник*, год. 27, бр. 8070, стр. 14.
- Стојшин (1969г). Фотографске радње. *Панчевац*, год. 18, бр. 853–854, стр. 16.
- Стојшин (1969д). Госпођа Мубера чува старо Сарајево (Репортажа). НИН, год. 19, бр. 967, стр. 9.
- Стојшин (1969ђ). Да ли је прозор замагљен (Културна хроника). НИН, год. 19, бр. 970, стр. 12.
- Стојшин (1969е). Тарамут на Брачу (Мору у походе) НИН, год. 19, бр. 970, стр. 32.
- Стојшин (1969ж). Госпођица Шијачки. *Политика*, год. 66, бр. 20075, стр. 22.
- Стојшин (1969з). Јашући на челичном коњићу (Са пута по Аустрији, 1). НИН, год. 19, бр. 975, стр. 8.
- Стојшин (1969и). Мини голф у Ишлу (Са пута по Аустрији, 2). НИН, год. 19, бр. 976, стр. 8.
- Стојшин (1969ј). Лажљиви хармоникаш у Циган-бару (Са пута по Западној Немачкој, 1). НИН, год. 19, бр. 977, стр. 8.
- Стојшин (1969к). Ведри заробљеник Вилмар Аксл (Са пута по Западној Немачкој, 2). НИН, год. 19, бр. 978, стр. 8.
- Стојшин (1969л). Слепи миш. *Панчевац*, год. 18, бр. 877, стр. 12.
- Stojšin (1969љ). Tereza. *Rukovet*, год. 15, knj. 28, str. 562–573.
- Стојшин (1969м). Протест недужног пса Џека (Прилог за најмлађе и најстарије). НИН, год. 19, бр. 986, стр. 12.
- Стојшин (1969н). Врх савремене прозе (Видосав Стевановић, Рефуз мртвак). НИН, год. 19, бр. 989, стр. 13.
- Стојшин (1969њ). Излог са играчкама. НИН, год. 19, бр. 989, стр. 13.
- Stojšin (1970). Duh gospodina profesora. *Polja*, год. 16, br. 136, str. 8–9.
- Stojšin (1970а). „Grofovo” parče pečene ludaje. *Stražilovo*, br. 1, str. 18–19.
- Stojšin (1971). Katarina. *Odjek*, год. 24, br. 4, str. 15.
- Стојшин (1971а). Представа Бертрандјеа на коњу. *Панчевац*, год. 20, бр. 958–959, стр. 1.
- Стојшин (1971б). Луда кућа. *Стражилово*, бр. 8–9, стр. 11–14 (3–К).

- Stojšin (1971в). Najveća ljubavnica na svijetu. *Oslobođenje*, god. 28, br. 8384, dodatak *Nedjelja*, str. 7.
- Stojšin (1971г). Nađa truје муџа *Polja*, god. 17, br. 154, str. 20.
- Стојшин (1972). Највећа љубавница на свету. *Панчевац*, год. 21, бр. 1000, стр. 20.
- Stojšin (1972а). Моја бесмислена драга; Кино; Варијација; Зидови; Pornografske slike. *Траг. Лист удружења студената Панчево (Жижса. Трагов повремени подлистак за стваралаштво)*, год. 6, бр. 9, стр. 5.
- Стојшин (1972б). Моји драги суграђани. *Политика*, год. 69, бр. 21085, стр. 17.
- Стојшин (1972в). Љубомора госпође Катарине Крачун. *Млада култура*, год. 1, бр. 1, стр. 38–43.
- Stojšin (1972г). Male okačene veštice. *Savremenik*, god. 18, knj. 36, br. 10, str. 297–308.
- Stojšin (1973). Pojela ga pomrčina. *Rukovet*, god. 19, knj. 38, sv. 7–8, str. 427–440.
- Стојшин (1973а). Вежбе у гађању. *Политика*, год. 70, бр. 21569, стр. 19.
- Stojšin (1974). Ljubavni dnevnik sa Ljiljanom (1–2). *Savremenik*, god. 20, knj. 39, sv. 4, str. 358–366; sv. 5, str. 433–443.
- Стојшин (1974а). Фул кечева. *Стварање*, год. 29, бр. 8, стр. 925–930.
- Stojšin (1974б). Мој стари на biciklu. *Večernji list*, god. 18, br. 4667, str. 39.
- Стојшин (1974в). Клуб књижевника. *Књижевне новине*, год. 26, бр. 475, стр. 6.
- Стојшин (1975а). Куглана. *Политика*, год. 72, бр. 22066, стр. 15.
- Стојшин (1975б). Хиподром. *Књижевна реч*, год. 4, бр. 38, стр. 9.
- Стојшин (1975в). У соби испод биоскопа. *Књижевност*, год. 30, књ. 61, св. 7, стр. 29–38.
- Stojšin (1976). Расов. *Večernji list*, god. 20, br. 5188, str. 37.
- Стојшин (1976а). Побуна духова. *Политика*, год. 73, бр. 22667, ПЗД, год. 47, бр. 1728, стр. 2 (18).
- Стојшин (1976б). Африка. *Политика*, год. 73, бр. 22693, ПЗД, год. 47, бр. 1732, стр. 2 (18).
- Стојшин (1977). Бекство у Африку. *Политика*, год. 74, бр. 22719, ПЗД, год. 48, бр. 1736, стр. 2 (18).
- Стојшин (1977а). Мајстор. *Политика*, год. 74, бр. 22750, стр. 16.
- Stojšin (1977б). Nije žena svraka. *Oko*, god. 5, br. 127, str. 12.
- Стојшин (1977в). Мој први биоскоп. *Политика*, год. 74, бр. 22754, ПЗД, год. 48, бр. 1740, стр. 2.
- Стојшин (1977г). Дим. *Политика*, год. 74, бр. 22796, ПЗД, год. 48, бр. 1746, стр. 2 (20).

- Стојшин (1977д). Бомбардер. *Политика*, год. 74, бр. 22824, ПЗД, год. 48, бр. 1750, стр. 2 (20).
- Стојшин (1977ђ). Шампион. *Политика*, год. 74, бр. 22864, ПЗД, год. 48, бр. 1755, стр. 2 (20).
- Стојшин (1977е). Кузманов зуб. *Политика*, год. 74, бр. 22941, ПЗД, год. 48, бр. 1765, стр. 3 (22).
- Стојшин (1977ж). Паклена машина. *Политика*, год. 74, бр. 22955, ПЗД, год. 48, бр. 1769, стр. 3 (22).
- Стојшин (1977з). Пацов. *Политика*, год. 74, бр. 22972, стр. 16.
- Стојшин (1977и). Ципеле краљевића Марка. *Политика*, год. 74, бр. 22990, ПЗД, год. 48, бр. 1772, стр. 3 (20).
- Стојшин (1978а). Пушке потрбушке. *Политика*, год. 75, бр. 23091, ПЗД, год. 49, бр. 1785, стр. 3 (22).
- Стојшин (1978б). Славна глумица. *Политика*, год. 75, бр. 23194, ПЗД, год. 49, бр. 1800, стр. 3 (22).
- Стојшин (1978в). Попају, ти си луд. *НИН*, год. 28, бр. 1433, стр. 35.
- Стојшин (1979). Пси. *Политика*, год. 76, бр. 23515, стр. 18.
- Стојшин (1979а). Догађај иза биоскопа „Трубач”. *Књижевна реч*, год. 8, бр. 122, стр. 2.
- Стојшин (1979б). Глумац Андоновић и вук. *Борба*, год. 57, бр. 146, стр. 11.
- Стојшин (1979в). Глумац Лађарски; Тамиш; Биоскоп „Трубач”. *Књижевне новине*, год. 31, бр. 584, стр. 3.
- Стојшин (1979г). Госпођина ташна. Степа. *Књижевне новине*, год. 31, бр. 596, стр. 6.
- Стојшин (1979д). Кров за моторни чамац. *Јез*, бр. 2113–2114, стр. 26.
- Стојшин (1980а). Ника Петрићев се жени. *Дневник*, год. 39, бр. 12005, Култура–наука–уметност, год. 2, бр. 16, стр. VI.
- Стојшин (1980б). Шампион кроз прозор. *Политика*, год. 77, бр. 23973, ПЗД, год. 51, бр. 1909, стр. 3 (16).
- Стојшин (1980в). Држ’ је за реп! *Политика*, год. 77, бр. 24015, ПЗД, год. 51, бр. 1915, стр. 3 (16).
- Стојшин (1980г). Продавали деда Аркадија. *Политика*, год. 77, бр. 24029, ПЗД, год. 51, бр. 1917, стр. 3 (14).
- Стојшин (1980д). Врућ хлеб. *Политика*, год. 77, бр. 24116, стр. 20.
- Стојшин (1980ђ). Босе слике. *Борба*, год. 59, бр. 357, стр. 10.
- Стојшин (1981). Прва љубав. *Побједа*, год. 37, бр. 5421, стр. 12.

- Стојшин (1981а). Сопствени свет; Брашно. *Књижевне новине*, год. 33, бр. 620, стр. 40.
- Стојшин (1981б). Штука. *Политика*, год. 78, бр. 24245, стр. 19.
- Стојшин (1981в). Шампионов бицикл. *Политика*, год. 78, бр. 24282, ПЗД, год. 52, бр. 1952, стр. 3 (16).
- Стојшин (1981г). Да вас не превари млинар. *Борба*, год. 60, бр. 154, стр. 10.
- Стојшин (1981д). Зимско дугме. *Дневник*, год. 40, бр. 12433, Култура–наука–уметност, бр. 74, стр. IV.
- Стојшин (1981ђ). Пера Кликер. *Политика*, год. 78, бр. 24324, ПЗД, год. 52, бр. 1958, стр. 3 (18).
- Стојшин (1981е). Да није лета. *Књижевне новине*, год. 33, бр. 629, стр. 22.
- Стојшин (1981ж). Ми смо започели рат. *Политика*, год. 78, бр. 24359, ПЗД, год. 52, бр. 1963, стр. 3 (12).
- Стојшин (1981з). Хидроавион и две вруће кифле. *Политика*, год. 78, бр. 24387, ПЗД, год. 52, бр. 1967, стр. 3 (12).
- Стојшин (1981и). Сиротињска врата. *Дневник*, год. 40, бр. 12565, Култура–наука–уметност, год. 3, бр. 93, стр. IV.
- Стојшин (1981ј). Мрвица постала девојчица. *Политика*, год. 78, бр. 24450, ПЗД, год. 52, бр. 1976, стр. 3 (14).
- Стојшин (1981к). Печена жена. *Политика*, год. 78, бр. 24460, стр. 19.
- Стојшин (1981л). Двобој. *Политика*, год. 78, бр. 24497, ПЗД, год. 52, бр. 1983, стр. 3 (12).
- Стојшин (1982). Зимски кревет. *Политика*, год. 79, бр. 24523, ПЗД, год. 53, бр. 1986, стр. 3 (14).
- Stojšin (1982а). Duša bioskopa „Trubač”. *Večernji list*, god. 26, br. 6899, str. 39.
- Стојшин (1982б). Моје парче хлеба. *Борба*, год. 61, бр. 35, стр. 10.
- Стојшин (1982в). Ћира гладница. *Политика*, год. 79, бр. 24565, ПЗД, год. 53, бр. 1992, стр. 3 (12).
- Стојшин (1982г). Туткало за лопова. *Политика*, год. 79, бр. 24593, ПЗД, год. 53, бр. 1996, стр. 3 (12).
- Стојшин (1982д). Ако постанем кобасица. *Политика*, год. 79, бр. 24654, ПЗД, год. 53, бр. 2005, стр. 3 (14).
- Стојшин (1982ђ). Највећа праћка на свету. *Политика*, год. 79, бр. 24710, 22. јул, ПЗД, год. 53, бр. 2013, стр. 3 (16).
- Стојшин (1982е). Биоскоп уме да говори. *Борба*, год. 61, бр. 235, стр. 12.

- Стојшин (1982ж). Словенска душа. *Политика*, год. 79, бр. 24811, стр. 12.
- Стојшин (1982з). Сирјаков сладолед. *Политика*, год. 79, бр. 24815, ПЗД, год. 53, бр. 2027, стр. 3 (16).
- Стојшин (1982и). Зимско дрво. *Политика*, год. 79, бр. 24858, стр. 14.
- Стојшин (1983). Воз. *Политика*, год. 80, бр. 24902, ПЗД, год. 54, бр. 2040, стр. 3 (12).
- Стојшин (1983а). Поглавица. *Политика*, год. 80, бр. 24944, ПЗД, год. 54, бр. 2046, стр. 3 (14).
- Стојшин (1983б). Мој отац ушивен у поставу од капута. *Дневник*, год. 42, бр. 13102, Култура–наука–уметност, стр. IV.
- Стојшин (1983в). Слатка киша. *Политика*, год. 80, бр. 24991, ПЗД, год. 54, бр. 2053, стр. 3 (12).
- Стојшин (1983г). Слатка киша. *Побједа*, год. 39, бр. 6261, стр. 8.
- Стојшин (1983д). Појела га помрчина. *Политика*, год. 80, бр. 25008, стр. 12.
- Стојшин (1983ђ). Школска врата. *Политика*, год. 80, бр. 25067, ПЗД, год. 54, бр. 2064, стр. 3 (12).
- Стојшин (1983е). Адвокатов раздељак. *Политика*, год. 80, бр. 25070, стр. 12.
- Стојшин (1983ж). На твој шешир пада снег. *Политика*, год. 80, бр. 25140, стр. 12.
- Стојшин (1983з). Лет на шиваћој машини. *Политика*, год. 80, бр. 25151, ПЗД, год. 54, бр. 2076, стр. 3 (12).
- Стојшин (1983и). Соња лажара. *Политика*, год. 80, бр. 25186, ПЗД, год. 54, бр. 2081, стр. 3 (12).
- Стојшин (1983ј). Ћирин велики нос. *Политика*, год. 80, бр. 25227, ПЗД, год. 54, бр. 2087, стр. 3 (14).
- Стојшин (1984). Рупа од шешира. *Политика*, год. 81, бр. 25256, стр. 12.
- Стојшин (1984а). Канап. *Политика*, год. 81, бр. 25409, стр. 13.
- Стојшин (1985). Шта је то душа. *Политика*, год. 82, бр. 25548, ПЗД, год. 56, бр. 2140, стр. 3 (12).
- Стојшин (1985а). Пуж на стаклу. *Политика*, год. 82, бр. 25661, ПЗД, год. 56, бр. 2149, стр. 3 (14).
- Стојшин (1985б). Лопов. *Политика*, год. 82, бр. 25703, ПЗД, год. 56, бр. 2155, стр. 3 (12).
- Стојшин (1985в). Цак на небу. *Политика*, год. 82, бр. 25736, ПЗД, год. 56, бр. 2159, стр. 3 (12).
- Стојшин (1985г). Шампион кроз прозор. *Политика*, год. 82, бр. 25760, стр. 11.



- Стојшин (1985д). Срећа из буђавог коњског репа. *Политика*, год. 82, бр. 25848, ПЗД, год. 56, бр. 2175, стр. 3 (12).
- Стојшин (1986). Цео свет у Кузмановој сузи. *Политика*, год. 83, бр. 25963, ПЗД, год. 57, бр. 2189, стр. 3 (14).
- Стојшин (1986а). Капа у води. *Политика*, год. 83, бр. 25987, стр. 13.
- Стојшин (1986б). Мој отац. *Политика*, год. 83, бр. 26026, ПЗД, год. 57, бр. 2197, стр. 3 (12).
- Стојшин (1986в). Љубавни филм. *Политика*, год. 83, бр. 26083, стр. 13.
- Стојшин (1986г). Туча. *Политика*, год. 83, бр. 26108, ПЗД, год. 57, бр. 2208, стр. 3 (12).
- Стојшин (1987б). Облак изнад Тамиша. *Политика*, год. 84, бр. 26408, стр. 13.
- Стојшин (1987в). Тиру ујео лав. *Политика*, год. 84, бр. 26543, ПЗД, год. 58, бр. 2269, стр. 3 (14).
- Стојшин (1987г). Дан великог бокса. *Политика*, год. 84, бр. 26639, ПЗД, год. 58, бр. 2283, стр. 3 (14).
- Стојшин (1988). На твој шешир пада снег (одломак из романа). *Политика*, год. 85, бр. 26692, стр. 22.
- Стојшин (1988а). Јединица из рачуна. *Политика*, год. 85, бр. 26772, стр. 15.
- Стојшин (1989). Ноћне шетње. *Књижевне новине*, год. 41, бр. 770, стр. 7.
- Стојшин (1989а). Цек Трбосек на бициклу. *Политика*, год. 86, бр. 27094, стр. 11.
- Стојшин (1989б). Ципеле на копчу. *Политика*, год. 86, бр. 27098, ПЗД, год. 60, бр. 2348, стр. 3 (18).
- Стојшин (1989в). Соњин нос. *Политика*, год. 86, бр. 27187, ПЗД, год. 60, бр. 2361, стр. 3 (20).
- Стојшин (1989г). Обућар Влада Мидин. *Књижевне новине*, год. 42, бр. 183, стр. 7.
- Стојшин (1991а). Два човека на крову. Белешке за савремени роман (I). НИН, бр. 2134, стр. 14–15.
- Стојшин (1991б). Рат ће добити војни бегунци. Белешке за савремени роман (II). НИН, бр. 2135, стр. 20–22.
- Стојшин (1991в). Бабарога из кукуруза. Белешке за савремени роман (III). НИН, бр. 2136, стр. 20–21.
- Стојшин (1991г). Рат комшија. Белешке за савремени роман (IV). НИН, бр. 2134, стр. 22–23.
- Стојшин (1991д). Бајка о авионима. Белешке за савремени роман (V). НИН, бр. 2138, стр. 22–23.

- Стојшин (1992). Шта о себи мисли корњача. Белешке за савремени роман (VI). НИН, бр. 2140, стр. 34–35.
- Стојшин (1992а). Бели пешак. *Књижевна реч*, год. 21, бр. 404, стр. 9.
- Стојшин (1992б). Црвени бицикл. *Свеске*, год. 4, бр. 14, 13–25.
- Стојшин (1994). Књижевна радионица Васка Попе. *Књижевне новине*, год. 46, бр. 892, стр. 9.
- Стојшин (1994а). Чета српских кинооператера. *Свеске*, год. 6, бр. 21, стр. 15–22.
- Стојшин (1995). Како сам научио руски. *Даница. Српски народни илустровани календар за годину 1995*. Друга година, стр. 240–245.
- Стојшин (2017). Драга Машин пуца у српског краља. Комад са певањем и пуцањем. Приредио и додатни текст написао Милош М. Радовић. *Театрон*, год. 41, бр. 180–181, стр. 5–38

#### **Литература о Владимиру Стојшину:**

- Алексић, Весна (1999). Амаркорд. *Детињство*, год. 25, бр. 2–3, стр. 29–31.
- Балан, Душан (1994). Црвени бицикл (песма). *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 6, бр. 22, стр. 160.
- Бандић, М. И. (1966). Живот или лоша глума. *Политика*, год. 63, бр. 1884, стр. 16 (Култура – Уметност, год. 10, бр. 456).
- Брашанац, Чедомир (1978). Владимир Стојшин: *Биоскоп у кутији шибица*. Књижевне новине, год. 30, бр. 569, стр. 4.
- Брујић, Милан (1987). Шампион кроз прозор. *Политика*, год. 84, бр. 26662, стр. 14.
- Бућан, Душан (1994). Увек присутна ведрина духа. *Дневник*, год. 53, бр. 17143, стр. 9.
- Влајић, Ђорђе (1964). Проза Владимира Стојшина. *Панчевац*, год. 13, бр. 598, стр. 6.
- Вукадиновић, Божо (1965). Између глуме и театарности. *Борба*, год. 30, бр. 340, стр. 11.
- Георгијевски, Христо (1996). Машта као стварност. *Детињство*, год. 22, бр. 4, стр. 35–42.
- Годић, Стјепан (1959). „Тројански коњ” Владимира Стојшина. *Сусрети* (Титоград), год. 7, бр. 1, стр. 77–79.
- Д.-А., Г. (Дивјак-Арок, Гордана) (1964). Бивши људи. *Дневник*, год. 23, бр. 6276, стр. 13.
- Ђукић, Љиљана (1988). Лет на шиваћој машини (интервју). *Политика*, год. 85, бр. 26692, стр. 21.

- Зубац, Перо (1966). *Шлагворт* од Владимира Стојшина. *Летопис Матице српске*, год. 142, књ. 397, бр. 2, стр. 177.
- Илић, Бранко (1987). Разговор о делу. У: Владимир Стојшин, *Биоскоп у кутији шибица*. Лектира за IV разред основне школе. Београд: Нолит: 193–199.
- Јастребић, Благоје (1976). Без позирања. *Књижевна реч*, год. 5, бр. 50, стр. 14.
- Карановић, Мирјана (2021). Владимир Стојшин. Генеза једног *crossover*-а. *Philological Studies*, 19, 1, 58–76.
- Клаић, Драган (1979). Живи песак. НИН, год. 29, бр. 1510, стр. 34–35.
- Крњевић, Вук (1970). Војвођанско позорје. *Политика*, год. 67, бр. 20453, стр. 16 (Култура–Уметност, год. 14, бр. 788).
- Косић, Бранко (1994). Летач са 22. спрата. *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 6, бр. 22, стр. 161–162.
- Кујача, Тришо (1977). Мале теме великог града. *Стварање*, год. 32, бр. 12, стр. 1768–1769.
- Лакићевић, Драган (2000). Филм о детињству и рату; Хронологија живота и рада Владимира Стојшина. У: Владимир Стојшин (2000). *Биоскоп у кутији шибица*. Београд: Bookland.
- Лебедински, Славко (1975). Људи на ивици илузије. *Борба*, год. 53, бр. 277, стр. 12.
- Лебедински, Славко (1979). Чаробна кугла детињства. *Борба*, год. 58, бр. 18, стр. 12.
- Мандић, Зоран М. (1988). Тужна панчевачка прича. *Дневник*, год. 46, бр. 14839, стр. 16.
- Марјановић, Воја (1978). Роман о детињству и људима. *Књижевна реч*, год. 7, бр. 111, стр. 15.
- Марјановић, Воја (1987). Поговор. У: Владимир Стојшин, *Биоскоп у кутији шибица*. Лектира за IV разред основне школе. Београд: Нолит: 200–203.
- Марјановић, Воја (1998). Владимир Стојшин. У: *Портрети српских писаца за децу*. Горњи Милановац: Дечје новине, стр. 480–486.
- Матицки, Миодраг (ур). (2001). *Књижевна топографија Панчева*. Панчево–Београд: Градска библиотека Панчево – Институт за књижевност и уметност Београд.
- Миларић, Владимир (1979). Живо позориште. *Класје*, Кикинда, 1, 1979, стр. 97–99.
- Милошевић, Бранислав (1979). Бекет у пешчари (*Хајкачи* Владимира Стојшина у београдском Атељеу 212, редитељ Зоран Ратковић). *Борба*, год. 57, бр. 324, стр. 8.
- Мирковић, Чедомир (1975). Живот између позоришта, куглане и стварности: нова проза Владимира Стојшина. Поговор у: Владимир Стојшин. *Куглана*. Београд: Српска

- књижевна задруга, стр. 153–162 (Исто у: *Књижевне новине*, год. 27, бр. 495, 16. септембар 1975, стр. 7. Прештампано у: Мирковић, Чедомир (1992). *Змајев знак на корицама*. Београд: Српска књижевна задруга, стр. 259–270; Мирковић, Чедомир (1995). *Под окриљем нечастивог. Шездесет шест савремених српских романијера*. Београд: Дерета, стр. 348–358).
- М. Ф. (1979). Последње детињство једне епохе. *Дневник*, год. 38, бр. 11029, Култура–наука–уметност, год. 1, бр. 2, стр. VIII.
- Недић, Марко (1976). Између интимног и друштвеног. *Политика*, год. 73, бр. 22362, У свету књиге, год. 2, бр. 10, стр. III.
- Николић, Милош (1978). О новом роману Владимира Стојшина за децу и остале. Биоскоп у кутији шибица. *Панчевац*, год. 26, бр. 1348, стр. 6.
- Николић, Милош (1994). Најпанчевачкији писац. *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 6, бр. 22, стр. 157–159.
- Новчић, Милован (2001). Владимир Стојшин. У: Матицки, Миодраг (ур). (2001). *Књижевна топографија Панчева*. Панчево–Београд: Градска библиотека Панчево – Институт за књижевност и уметност Београд, стр. 204–210.
- Огњановић, Драгутин (1958). Имагинарне тамнице (Владимир Стојшин: Тројански коњ). *Видици*, год. 6, бр. 39, стр. 15.
- Огњановић, Драгутин (1997). Магични реализам Владимира Стојшина. У: *Дечје доба. Студије и огледи из књижевности за децу*. Београд: Пријатељи деце, стр. 375–380.
- Опачић, Александар (1979). Биоскоп у кутији шибица. Песма о новој књизи. *Политика*, год. 76, бр. 23580, ПЗД, год. 50, бр. 1855, стр. 4 (17).
- Павковић, Васа (1994). Сећање на Владу Стојшина, *Књижевне новине*, год. 46, бр. 895, стр. 3.
- Палавестра, Предраг (2012). *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник.
- Пеић, Бранко (1958). Влада Стојшин: „Тројански коњ”, НИН, 12. X 1958, год. 8, бр. 406, стр. 9.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012). Дечје предање и причање о животу као микроструктуре у *Биоскопу у кутији шибица* Владимира Стојшина. *Госпођи Алисиној десној ноzi. Огледи о књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, стр. 83–97.

- Пражић, Милан (1972). Глума као егзистенцијална категорија у прози Владимира Стојшина. *Летопис Матице српске*, год. 148, књ. 409, бр. 5, стр. 521–527.
- Пражић, Милан (2001). Фрагментарност постојања у прози Владимира Стојшина. У: Милан Пражић, *Откриће и смисао*. Вршац: КОВ, стр. 75–90.
- Пуслојић, Адам (1994). Отишао си осмехнут, победнички, *Књижевне новине*, год. 46, бр. 895, стр. 3.
- Рајковић, Радомир (1961). Банат и његови писци. *Панчевац*, год. 10, бр. 422, стр. 6.
- Ређеп, Драшко (1958). Влада Стојшин: Тројански коњ, *Летопис Матице српске*, год. 134, књ. 382, бр. 6, стр. 533–534.
- Ређеп, Драшко (прир.) (1961). *Равница*. Песме. Предговор, избор и редакција Драшко Ређеп. Нови Сад: Дневник.
- Ристановић, Цвијетин (2006). Наговјештаји постмодерног у романима за дјецу Владимира Стојшина. *Детињство*, год. 32, бр. 3–4, стр. 3–8.
- Сабовљев, Д. (Д. С.) (1965). Финансирање културних делатности. *Панчевац*, год. 15, бр. 672, стр. 1, 4.
- Станић, Стеван (1978). Смех из Баната. *НИН*, год. 28, бр. 1450, стр. 42.
- Станић, Стеван (1988). Јунаци у свом једином животу (интервју). *НИН*, год. 37, бр. 1934, стр. 22–23.
- Стојшин, Марица (2008). *Проветравање живота*. Вршац: КОВ.
- Тропин, Тијана (2022а). Криве варијације. Еволуције сталних мотива у романима Владимира Стојшина. *Књижевна историја*, год. 54, бр. 176, стр. 325–338.
- Чиплић, Богдан (1979). Панчевачко ратно детињство. *Дневник*, 1979, год. 38, бр. 11636, стр. 16.
- Чиплић, Богдан (1979а). Стојшинови људи из Панчевачке пешчаре. *Дневник*, год. 38, бр. 11029, Култура–наука–уметност, год. 1, бр. 2, стр. III.
- Шоп, Иван (1977). Роман о савременом Београду. *Летопис Матице српске*, год. 153, књ. 419, бр. 6, стр. 850–853.
- Шоп, Иван (1988). Реторика детињства. *Књижевна реч*, год. 17, бр. 318, стр. 20.
- Штефан, Флорика (1997). Владимир Стојшин из вршачке перспективе. У: *Благо у мојој души*, Нови Сад: Матица српска. Стр. 323–325.
- Aćin, Jovica (1970). Udeo vilice. *Ulaznica*, god. 4, br. 16–17, str. 112–115.
- Antonijević, Damnjan (1965). Vita provinciarum. *Rukovet*, god. 9, knj. 17, sv. 6, str. 325–326.
- Babić, Sava (1970). *Teatar izbledelih slika*. *Život*, god. 19, br. 9, str. 92–96.

- Bučan, Dušan (1987). *Ambasador šaha. Hronika o velemajstoru Bori Kostiću*. Predgovor Vladimir Stojšin. Novi Sad: Dnevnik
- Čuljić, Branka (1979). Uzalud reči (predstava *Hajkači*). *Mladost*, god. 61, br. 1171–1172.
- David, Filip (1964). Vladimir Stojšin: *Trafika u tesnoj ulici*. *Vidici*, god. 12, br. 84–85, str. 12.
- Georgijevski, Hristo (1977). Savremena vizija života. *Delo*, god. 23, br. 3, str. 124–126.
- Jeremić, Ljubiša (1978). *Kuglana Vladimira Stojšina*. U: *Proza novog stila*. Beograd: Prosveta, str. 268–271.
- Kisić, Ostoja (1966). Vladimir Stojšin: „Šlagvort”. *Delo*, god. 12, knj. 12, br. 2, str. 321–324.
- Krtalić, Ivan (1976). Kuglati se životom. *Oko*, god. 3, br. 108., str. 13.
- Lubarda, Vojislav (1966). Čarolije traganja. *Oslobođenje*, god. 22, br. 6354, str. 8.
- Ljuštanović, Jovan (1989). Ćira nosač piše pukovniku Markesu. *Umjetnost i dijete*, vol. 21, br. 2–3, str. 213–216.
- Ljuštanović, Jovan (1991). Pripovedač i fantastično. O postmodernom u prozi za decu Vladimira Stojšina i Dubravke Ugrešić. *Detinjstvo*, god. 17, br. 3–4, str. 25–32.
- Marković, Slobodan Ž. (1988) Rivalstvo ljubavi i nedaća. *Detinjstvo*, god. 14, br. 1–2, str. 103–104.
- Marošević, Ambro (1976). Rezultati sazrelog književnog iskustva. *Provincija*, god. 7, br. 26, str. 76–77.
- Melvinger, Jasna (1966). Smrt bez šlagvorta ili ropotarnica Vlade Stojšina. *Polja*, god. 12, br. 91, str. 14 (Preštampano u: Jasna Melvinger, *S tekuće trake 20. veka*, Orfeus, Novi Sad, str. 110–116).
- Mirković, Čedomir (1970). Dve neprevrele proze (Petko Vojnić Purčar: Odlazak pauline Plavšić; Vladimir Stojšin: Stara usta). *Savremenik*, god. 16, knj. 31, sv. 2, str. 184–185.
- Mirković, Milosav (1959). Vladimir Stojšin: „Trojanski konj”, *Delo*, god. 5, knj. 5 – sveska druga, br. 4, str. 586.
- Mirković, Milosav (1964). Vladimir Stojšin: *Trafika u tesnoj ulici*. *Delo*, god. 10, knj. 10, br. 6, str. 986–988.
- Petrov, Aleksandar (1964). Nad uskim prostorom. *Književne novine*, god. 16, br. 225, str. 3.
- Popović, Vasa (1985). *Antologija leve strane* (1 – Priče i pričanja; 2 – Pesme i pevanja). Beograd: Partizanska knjiga.
- Pražić, Milan (1967). Avantura romaneskne forme. *Vidici*, god. 15, br. 108, str. 8–9.
- Pražić, Milan (1967a). Prostor i vreme u prozi Vladimira Stojšina. *Polja*, god. 13, br. 103, str. 16.

- Pražić, Milan (1967). Fragmentarnost postojanja u prozi Vladimira Stojšina (odlomak). *Izraz*, God. 11, knj. 22, br. 10, str. 981–989 (прештампано у: Милан Пражић. *Откриће и смисао*, Књижевна општина Вршац, Вршац 2001, 75–90).
- Putnik, Radomir (1980). Evo domaćih pisaca. *Prolog*, god. 12, br. 44–45, str. 187–188.
- Racković, Miodrag (1970). Kako napraviti književnu sliku? *Republika* (Zagreb), god. 26, br. 7–8, str. 384.
- Radanović, Nenad (1964). Vladimir Stojšin: *Trafika u tesnoj ulici*. *Oslobođenje*, god. 21, br. 5765, str. 8.
- Radanović, Nenad (1964a). Lutke i olupine. *Izraz*, god. 8, knj. 15, br. 6, str. 727–730.
- Radojčić, Mirjana (1976). Roman o našem vremenu. *Savremenik*, god. 22, knj. 43, sv. 1, str. 94–96.
- Rajković, Radomir (1967). Vladimir Stojšin: *Šlagvort*. *Rukovet*, god. 13, sv. 11–12, str. 677.
- Ređep, Draško (1957). Vрати се u ove doline, *Polja*, god. 3, br. 1, str. 6.
- Ređep, Draško (1972). *Život kao teatar*. U: *Sunčanom stranom Vojvodine*. Subotica: Osvit, str. 218–220.
- Ristović, Aleksandar (1970). Jedan naturalistički roman. *Izraz*, god. 14, knj. 27, br. 6, str. 630–633.
- Tešić, Ljubomir (Lj. T.) (1958). Vladimir Stojšin. *Student*, god. 21, br. 24, str. 5.
- Tautović, Radojica (1964). U slepoj ulici. *Savremenik*, god. 10, knj. 20, br. 11, str. 444–447.
- Trifković, Risto (1966). Recite: Ko su Lađarski? *Izraz*, god. 10, knj. 19, br. 4, str. 413–416.
- Trifković, Risto (1969). Realnost ili fikcija? *Izraz*, god. 13, knj. 26, br. 12, str. 663–666.
- Végel, László (1964). Az ember önmagával. *Magyar Szó*, god. 21, br. 184 (6141), str. 15.
- Vlajčić, Milan (1965). Svet koji sam video. Razgovor s mladim pripovedačem i romansijerom Vladimirom Stojšinom. *Mladost*, god. 10, br. 476, str. 6.
- Vlajčić, Milan (1966). Vladimir Stojšin: „Šlagvort”. *Mladost*, god. XI, br. 489, str. 16 (podlistak *Kultura, književnost, nauka, film*, str. 2).
- Vuletić, Anđelko (1964). Vladimir Stojšin: *Trafika u tesnoj ulici*. *Život*, god. 13, br. 7–8, str. 140–141.
- Z. A. (Zolnaić, Ante) (1958). Još tri „Prve zbirke”. *Rukovet*, god. 4, knj. 5, sv. 11–12, str. 587–588.
- Zubac, Perica (1965). Tiho trajanje poslednjih Lađarskih. *Index*, god. VIII, br. 108, str. 8.

## Секундарна литература

- Алексић, Милан (2008). Радовићево дефинисање књижевности за децу. У: *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*. Зборник радова. Уредници Александар Јовановић и Драган Хамовић. Београд: Учитељски факултет, стр. 187–195.
- Антић, Мирослав (1954). *Плаво небо*. Нови Сад: Матица српска.
- Антић, Мирослав (1954а). *Рождество твоје*. Нови Сад: Братство – јединство.
- Бошковић, Јулија и др. (1933). *Дечја и омладинска књига*. Београд: Женски покрет.
- Булат, Петар – Чајкановић, Веселин (2007). *Митолошки речник*. Приредио Драган Лакићевић, предговор Ненад Љубинковић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Вукићевић, Драгана (2015). Скривени наративи. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 63, 2, 505–519.
- Георгијевски, Христо (2005). *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Данојлић, Мића (1958). Медведи и зечеви нису криви. *Борба*, год. XXIII, бр. 258, стр. 9.
- Данојлић, Милован (1963). Ка стварном разумевању дечје песме. *Летопис Матице српске*, год. 139, књ. 392, св. 2–3, стр. 117–128.
- Данојлић, Милован (1967). *Лирске расправе*. Нови Сад: Матица српска.
- Данојлић, Милован (1976). *Наивна песма. Огледи о дечјој књижевности*. Београд: Нолит.
- Данојлић, Милован (2004). *Наивна песма. Огледи и записи о дечјој књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Делић, Јован (2004). *Књижевни погледи Данила Киша*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Деретић, Јован (2019). *Историја српске књижевности (од романтизма до краја XX века)*. Београд: Феникс либрис – Невен.
- Душанић, Дуња (2012). Шта је аутофикција? *Књижевна историја*, год. 44, бр. 148, стр. 797–810.
- Копал, Јан (1981). Дечји аспект или о статусу дечје књижевности. Превео Михал Харпањ. *Књижевна реч*, год. X, бр. 167, стр. 9.
- Костић, Лаза (2013). *Књига о Змају*. Приредио Миливој Ненин. Антологија „Десет векова српске књижевности”, књига 112. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.



- Кулишић, Шпиро – Петровић, Петар Ж. – Пантелић, Никола (1998). *Српски митолошки речник*. Друго допуњено издање, Београд: Етнографски институт САНУ – Интерпринт.
- Јекнић, Драгољуб (1998). *Српска књижевност за децу. Историјски преглед*. 1–2. Маг: Београд.
- Јеремић, Љубиша (прир.) (1972). *Нова српска приповетка*. Београд: Књижевна омладина Србије.
- Јовановић, Александар (2005). Модерна свест *наивне песме*. У: *Милован Данојлић, песник*. Зборник. Уредник Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, стр. 55–67.
- Јовановић, Александар, Драган Хамовић (ур.) (2008). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет.
- Јовановић, Александар, Петар Пијановић, Зорана Опачић (ур.) (2010). *Бунтовници и сањари. Књижевно дело Гроздане Олујић*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет.
- Јовановић, Александар, Петар Пијановић, Зорана Опачић (ур.) (2012). *Приповедач урбане меланхолије. Књижевно дело Моме Капора*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет.
- Јовановић, Александар, Петар Пијановић, Зорана Опачић (ур.) (2015). *Поезија као завичај. Поетика Григора Витеза*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет.
- Јовић, Бојан и Шаровић, Марија (2016). *Преплитања и укритања (хибридност у књижевности)*. Уредници Бојан Јовић и Марија Шаровић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јоцић, Милош (2015). Форе, фазони и ludens фантазијски (*Дечја поезија српска Боре Ћосића*). *Детињство*, год. 41, бр. 4, стр. 98–102.
- Карановић, Мирјана (2018). Летим и спавам. Дете приповедач, приповедно ја и доживљајно ја. *Детињство*, год. 44, бр. 1, стр. 72–84.
- Карановић, Мирјана (2020). Возом у погрешном правцу, бродом узводно. Носталгични *crossover* Радета Обреновића. *Детињство*, год. 46, бр. 4, стр. 23–36.
- Карановић, Мирјана (2021). Владимир Стојшин. Генеза једног *crossover*-а. *Philological Studies*, год. 19, бр. 1, стр. 58–76.
- Карановић, Мирјана, Ивана Мијић Немет (2022). Степенице шашавих и храбрих. Прекогранични роман Мирослава Антића. У: *Антићеви простори детињства*.

- Зборник радова, ур. Валентина Хамовић и Јелена Панић Мараш. Београд: Учитељски факултет, стр. 83–104.
- Карановић, Мирјана (2023). Није мана – врлина је – љуби јаје. Вујица Решин Туцић као песник за децу. *Детињство*, год. 49, бр. 1, стр. 63–78.
- Караџић, Вук Стефановић (1964). *О српској народној поезији*. Приредио Боривоје Маринковић. Београд: Просвета.
- Караџић, Вук Стефановић (1988). *Српске народне приповјетке*. Сабрана дела Вука Караџића. Књига трећа. Приредио Мирослав Пантић. Београд: Просвета.
- Костадиновић, Данијела (2010). Историја појма магични реализам. *Philologia Mediana*, год. 2, бр. 2, стр. 116–125.
- Љуштановић, Јован (1995). Путеви фабулирања. *Детињство*, год. 21, бр. 3–4, стр. 47–53.
- Љуштановић, Јован (1998). Разгранавље романа. *Детињство*, год. 24, бр. 1, стр. 14–18.
- Љуштановић, Јован (1999). Типови рата – типови романа. *Детињство*, год. 25, бр. 2–3, стр. 25–29.
- Љуштановић, Јован (2001). Појава израза „модерна дечја поезија” – полемички контекст. *Детињство*, год. XXVII, бр. 1–2, стр. 3–14.
- Љуштановић, Јован (2004). *Дечји смех Бранислава Нушића. Уметност Нушићевог хумористичког приповедања за децу*. Нови Сад: Виша школа за образовање васпитача.
- Љуштановић, Јован (2004а). *Црвенкапа грицка вука: студије и есеји о књижевности за децу*. Нови Сад: Дневник – Змајеве дечје игре.
- Љуштановић, Јован (2008). Сима Цуцић – мисија критичара књижевности за децу. У: *Сима Цуцић. Књижевник и критичар*. Зборник радова, уредио Радован Влаховић. Ново Милошево: Банатски културни центар, стр. 49–63.
- Љуштановић, Јован (2009). *Брисање лава. Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник – Висока школа струковних студија за образовање васпитача Нови Сад, 2009а.
- Љуштановић, Јован (2009а). *Принцеза лута замком: теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дечјих игара*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Љуштановић, Јован (2012). *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Љуштановић, Јован (2013). Игра у поезији за децу Милована Данојлића. У: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Уредници Јован

- Делић и Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 289–307.
- Љуштановић, Јован (2015). У озбиљним књигама је много детињастог – у дечјој лектури нечувено много озбиљног. Интервју с Бором Ћосићем. *Детињство*, год. 41, бр. 4, стр. 86–88.
- Љуштановић, Јован (2018). После „Великог праска”. *Српска књижевност данас*. Уредник Миро Вуксановић. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак у Новом Саду, стр. 285–297.
- Љуштановић, Јован (2019). „Бајка о кратковечној” Десанке Максимовић као (ауто)поетички текст. У: Светлана Шеатовић, Зорана Опачић (ур.) *Песнички завичај Десанке Максимовић*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Задужбина „Десанка Максимовић”; Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 281–303.
- Љуштановић, Јован (2021). *Од Доситеја и Вука до Мирка и Славка. О слици детета и детињства у српској књижевности за децу и српској култури од 19. до 21. века*. Београд: Педагошки музеј.
- Максимовић, Миодраг (1958). За децу или стармале. *Политика* (Културни додатак), год. LV, бр. 16045, стр. 17.
- Мекалум, Робин (2013). Текстови вишег реда: метафикција и експериментисање текстом. У: Питер Хант (ур.). *Тумачење књижевности за децу*. Приредила Зорана Опачић, превела Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, стр. 217–237.
- Миларић, Владимир (1975). *Зелени брегови детињства. Антологија нове српске поезије за децу*. Друго, измењено и допуњено издање. Нови Сад: Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов” и Змајеве дечје игре.
- Миларић, Владимир (1974). Између дечје и одрасле песме. У: *Књижевност за децу*. Уредник Раде Обреновић. Едиција Стражилово, књига 18. Ириг – Нови Сад: Српска читаоница и књижница Ириг, стр. 1–2.
- Милинковић, Миомир (2014). *Нацрт за периодизацију српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Милинковић, Миомир (2014). *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland.

- Миљковић, Бранко (1972). *Критике. Са делима и ауторима. О песничкој уметности, Прилози*. Приредио Сава Пенчић. Сабрана дела Бранка Миљковића, књига четврта. Ниш: Градина.
- Недељковић, Оливера (2010). Косара К. Цветковић – живот преведен у књиге. *Глас библиотеке*, Чачак, 17, стр. 89–124.
- Недић, Љубомир (1929). *Целокупна дела*. Књига прва. Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”.
- Ненин, Миљивој (1993). *С мером и без ње. Марко Ристић и Милан Богдановић као антиподи*. Београд – Нови Сад: Просвета – Књижевна заједница Новог Сада.
- Обреновић, Раде (1974). *Књижевност за децу. Прилози: поезија, проза, критика*. Уредник Раде Обреновић. Едиција Стражилово, књига 18. Ириг – Нови Сад: Српска читаоница и књижница Ириг,
- Огњановић, Драгутин (1997). *Дечје доба: студије и огледи о књижевности за децу*. Београд: Пријатељи деце.
- Огњановић, Драгутин (1999). *Звездано јато: књижевност за децу: за учитеље и студенте учитељских факултета*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Опачић, Зорана (2011). *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Опачић, Зорана (2011а). *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга и Учитељски факултет.
- Опачић, Зорана (2013). *Поезија за децу Милована Данојлића између два света. У: Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Уредници Јован Делић и Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 331–349.
- Опачић, Зорана (2018а). *Антологија књижевности за децу*, 1–2. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Опачић, Зорана (2019). *(Пре)обликовање детињства*. Београд: Учитељски факултет.
- Опачић, Зорана (ур.) (2019а). *Границе, прекорачења и хибридне форме у књижевности за децу*, 1–2. *Детињство*, год. XLV, бр. 1, 2.
- Опачић, Зорана (2022). *Завршава ли се детињство одрастањем? Конструкција и реконструкција адолесцентске свести у певању Мирослава Антића*. У: *Антићеве простори детињства*. Зборник радова, ур. Валентина Хамовић и Јелена Панић Мараш. Београд: Учитељски факултет, стр. 51–67.

- Панић Мараш, Јелена (2014). Књижевност за децу на граници. *Детињство*, год. XL, бр. 4, стр. 124–128.
- Панић Мараш, Јелена (2015). „Манифест дечје поезије чуда” – Бора Ћосић и *Дечја поезија српска*. *Детињство*, год. 41, бр. 2, стр. 18–29.
- Панић Мараш, Јелена (2015а). О „књизи пркоса”, још једном. *Детињство*, год. XLI, бр. 4, стр. 94–98.
- Панић Мараш, Јелена (2016). У потрази за непрекидним детињством. *Детињство*, год. XLII, бр. 3, стр. 83–87.
- Панић Мараш, Јелена (2016). *Певање и приповедање. Путеви модернизма у српској књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет.
- Перишић, Недељка (2013). Портретизација и карактеризација у Данојлићевој „наивној песми”. У: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Уредници Јован Делић и Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 351–363.
- Петровић, Тихомир (1998). Књижевност за децу и књижевност за одрасле. У: *Дечја књижевност у књижевној критици*. Приредио Воја Марјановић. Београд: Београдско машинско-графичко предузеће, стр. 13–16.
- Петровић, Тихомир (2008). *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Петровић, Тихомир (2011). *Увод у књижевност за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Петровић, Тихомир (2011а). Доситеј Обрадовић као родоначелник српске књижевности за децу. У: *Доситеј и (српска) школа*. Зборник радова. Уредник Душан Иванић. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”, стр. 193–202.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2004). Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра. *Mons Aureus*, год. II, бр. 5–6, стр. 126–135.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012). *Госпођи Алисиној десној ноzi*. *Огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2021). *Иза Алисиног огледала. Типолошки огледи о фантастичном роману за децу*. Андрићград – Вишеград: Андрићев институт.
- Пијановић, Петар (2005). Увод у наивну причу. *Летопис Матице српске*, год. 181, књ. 475, св. 4, стр. 541–548.

- Пијановић, Петар (2005). *Наивна прича. Српска ауторска проза за мале људе и велику децу. Жанрови и модели*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет.
- Пијановић, Петар (2013). Данојлићеве песме *са границе*. У: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Уредници Јован Делић и Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 263–287.
- Пијановић, Петар (2014). *Изазови граничне књижевности*. Београд: Учитељски факултет.
- Пипер, Предраг – Клајн, Иван (2013). *Нормативна граматика српског језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Поповић, Богдан (1959). *Огледи и чланци из књижевности*. Спремио за штампу Младен Лесковац, предговор написао Зоран Гавриловић. Београд: Просвета.
- Пражић, Милан (1972). Игра и љубав. У: *Плави зец. Нова српска дечја поезија*. Нови Сад: Змајеве дечје игре и Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов”, стр. 11–31.
- Пражић, Милан (2001). *Откриће и смисао*. Вршац: КОВ.
- Пражић, Милан (2002). *Речи и време*. Нови Сад: Библиотека Матице српске.
- Продановић, Јаша (1901). Најновије књиге за омладину. *Просветни гласник*, год. XXII, бр. 10 (октобар), стр. 1386–1397.
- Продановић, Јаша (1927). Гвидо Тартаља: *Срмена у граду птица*. – Београд, издање Цвијановића. *Српски књижевни гласник*. Нова серија, књ. XX, бр. 4, стр. 295–297.
- Продановић, Јаша (1927а). Дечја књижевност. *Књижевни север*, год. III, књ. III, св. 11, стр. 452–455.
- Раденковић, Љубинко (1996). *Народна бајања код Јужних Словена*. Просвета – Балканолошки институт САНУ.
- Радикић, Василије (2010). *Цврчак или мрав*. *Огледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Радовић, Душан (1984). *Антологија српске поезије за децу*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Радовић, Душан (2006). *Баи сваита. Сабрани списи*. Приредио Мирослав Максимовић, илустровао Душан Петричић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Рајковић, Ђорђе (1858). *Сдъ и медъ: шалъиво-поучни чланци*. Написао ѿ за србску младежъ и нѣне прѣятелъ Ђорђе Рајковићъ. У Новомъ Саду: у Печатни Д-ра Данила Медаковића.
- Реброња, Надија (2008). Преглед ауторске прозе за децу у *Наивној причи* Петра Пијановића. *Детињство*, год. XXXIV, бр. 3, стр. 24–29.
- Речник српскога језика* (2007). Редиговао и уредио Милан Николић. Нови Сад: Матица српска.
- РМС: *Речник српскохрватскога књижевног језика* I–III. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967–1969. IV–VI. Нови Сад: Матица српска, 1971–1976.
- РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, I–. Београд: САНУ, 1959–.
- Ристић, Марко (1966). О модерној дечјој поезији. Поводом књиге *Подвизи дружине „Пет петлића“*. У: *Књижевност између два рата*. Друга књига. Приредила Светлана Велмар Јанковић. Српска књижевност у књижевној критици VIII. Београд: Нолит, стр. 154–163.
- Секулић, Исидора (1958). Басна и М. Вукасовића *Савремене басне*. *Књижевност*, год. XIII, књ. XXVI, св. 5, стр. 381–391.
- Симовић, Љубомир (1990). Свете травчице Милована Данојлића. У: Милован Данојлић, *Тачка отпора*. Изабране песме. Избор и предговор Љубомир Симовић. Београд: Српска књижевна задруга, стр. VII–XXXI.
- Скерлић, Јован (1914). *Историја нове српске књижевности. Потпуно и илустровано издање (са 109 слика у тексту)*. Београд: Издавачка књижара С. Б. Цвијановића.
- Солдатић, Далибор (1980). Предговор „Антологији савремене хиспаноамеричке приповетке. У: *Антологија савремене хиспаноамеричке приповетке*. Изабрао и приредио Бранко Анђић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Стефановић, Маја и Мартина Лучић (2018). Границе *реалног* и *фантастичног*: магични реализам као врста реалистичног наратива. *Philologia Mediana*, год. 10, бр. 10. стр. 535–547.
- Стефановић, Мирјана Д. (2010). *Доситеј Обрадовић*. Приредила Мирјана Д. Стефановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књига 15. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Тахмишчић, Хусеин (1963). *У лепом кругу. Студија о песмама за децу Јована Јовановића Змаја*. Крушевац: Багдала.

- Тропин, Тијана (2012). Одростање књижевности за децу. *Књижевна историја*, год. 44, бр. 148, стр. 769–777.
- Тропин, Тијана (2022). *Поетика превођења за децу. О неким особинама превода књижевности за децу у периоду друге Југославије*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Турније, Мишел (2002). Како писати за децу: Мишел Турније описује генезу своје књиге *Пјеро и тајне ноћи*. Превео Панта Лазић. *Детињство*, год. 28, бр. 3–4, стр. 10–11.
- Тартаља, Гвидо (б. г.). *Дечја књижевност*. Београд: Издање књижарнице Јеремије Ј. Целебџића.
- Тешић, Гојко (2009). *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност – ЈП „Службени гласник”.
- Ћосић, Бора (1965). *Дечја поезија данас. У: Дечја поезија српска*. Избор, редакција и предговор Бора Ћосић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, стр. 7–30.
- Ћосић, Бора (1966). *Приче о занатима*. Београд: Нолит.
- Ћосић, Бора (1972). *Зашто смо се борили*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ћосић, Бора (1979). Мића Данојлић као дечји песник и иначе. *Домети*, бр. 16, 1979, стр. 81–85.
- Хамовић, Валентина (2008). *Два песника превратника*. Београд: Учитељски факултет.
- Хамовић, Валентина (2013). *Наивна песма Милована Данојлића или поетика чистог даха. У: Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Уредници Јован Делић и Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 309–329.
- Хамовић, Валентина (2015). *Непрекидно детињство*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Хамовић, Валентина (2015а). Једна маргиналија поводом Ћосићеве Дечје поезије српске. *Детињство*, год. 41, бр. 4, стр. 92–94.
- Хамовић, Валентина (2015б). Данојлићев концепт наивне поезије. У: *Поетика и интерпретација. Зборник у част Радивоја Микића*. Уредници Мило Ломпар и Милан Алексић. Београд: Филолошки факултет, стр. 185–193.
- Хамовић, Валентина (2018). *Поетика чистог даха. Наивна књижевност Милована Данојлића*. Београд: Службени гласник.



- Хамовић, Валентина (2022). *Моменти наивности. Огледи о детињству и одрастању у српској књижевности*. Београд: Учитељски факултет.
- Хамовић, Валентина, Јелена Панић Мараш (ур.) (2022). *Антићеви простори детињства*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет.
- Хамовић, Драган (2015). *Кад би дрвеће ходало у светлу Миљковићевог читања. У: Поезија као завичај. Поетика Григора Витеза*. Зборник радова. Уредили Александар Јовановић, Петар Пијановић и Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет.
- Хацић, Зорица (2017). *О Милану Шевићу*. Нови Сад: Академска књига.
- Хлебец, Борис (2010). *Енциклопедијски српско-енглески речник*. Београд: завод за уџбенике.
- Цуцић, Сима (1937). *Наша дечја књижевност* (сепарат, прештампано из *Грађанске школе*, год. XIII, бр. 5, 6, 7). Београд: б. и.
- Цуцић, Сима (1951). *Из дечје књижевности. Осврти и чланци*. Нови Сад: Матица српска.
- Цуцић, Сима (1978). *Огледи из књижевности за децу*. Избор, предговор и белешке Драгољуб Јекнић. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Шаранчић Чутура, Снежана (2006). О поимању и читању *Наивне приче. Детињство*, год. XXXII, бр. 2, стр. 99–104.
- Шаранчић Чутура, Снежана (2014). Критичка мисао Бранка Миљковића о песништву за децу и осетљиве. *Књижевна историја*, год. XLVI, бр. 154, стр. 899–918.
- Шаранчић Чутура, Снежана (2015). Антологијска антологија Боре Ћосића. *Детињство*, год. 41, бр. 4, стр. 88–91.
- Шаранчић Чутура, Снежана (2017). Предговори Боре Ћосића класицима књижевности за децу. *Наслеђе*, год. XIV, бр. 38, стр. 209–224.
- Шевић, Милан (1911). *Дечја књижевност српска. Оглед историјскога прегледа*. Нови Сад: Електрична штампарија учитељскога д. д. „Натошевић”.
- Шовљански, Владимир и Карановић, Бранислав (2007). *Библиотека Прва књига. 1957–2007. Лексикон*. Нови Сад: Матица српска.
- Abot, Porter H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić, Beograd: Službeni glasnik.

- Allsobrook, Marian (2004). Writers for adults, writers for children. In: *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. Edited by Piter Hunt. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, pp. 576–586.
- Antić, Miroslav (1973). *Garavi sokak. Kobajagi ciganske pesme za decu*. Čortanovci: Grafičar.
- Arijes, Filip (1989). *Vekovi detinjstva*. Prevela Nevena Novović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Aveline, Claude (1957). Pisati za djecu..., *Izraz*, Sarajevo, I, 6, str. 530–532.
- Azar, Pol (1970). *Knjige, djeca i odrasli*. Preveli Danica Budisavljević i Dane Šijan. Pogovor „Apologija mladosti”, Dane Šijan, str. 197–200. Zagreb: Stylos.
- Basu, Tapan and Tasneem Shahnaaz (2017). *Crossing Borders: Essays on Literature, Culture, and Society in Honor of Amritjit Singh*. Madison: Farleigh Dickinson UP.
- Beckett, Sandra L. (2009). *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group.
- Beckett, Sandra L. (ed.) (2012). *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group.
- Beckett, Sandra L. (2021). Crossover Literature. In: *Keywords for Children's Literature*. Second Edition. Edited by Philip Nel, Lissa Paul and Nina Christensen. New York: New York University Press, pp. 47–50.
- Bojm, Svetlana (2005). *Budućnost nostalgije*. Preveli Zia Gluhbegović i Srđan Simonović. Beograd: Geopoetika.
- Bowers, Maggie Ann (2005). *Magic(al) Realism*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group.
- Brebanović, Predrag (2006). *Podrumi marcipana. Čitanje Bore Ćosića*. Beograd: Fabrika knjiga.
- But, Vejn (1976). *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit.
- Cadden, Mike (ed.) (2010). *Telling Children's Stories. Narrative Theory and Children's Literature*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cohn, Dorrit (1968). K. enters The Castle. On the Change of Person in Kafka's Manuscript. *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Heidelberg, 62. Band, 1. Heft, pp. 28–45.

- Cohn, Dorrit (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Crnković, Milan (1987). O dječjoj priči. U: *Sto lica priče. Antologija dječje priče s interpretacijama*. Zagreb: Školska knjiga, str. 7–20.
- Crnković, Milan (1990). *Dječja književnost. Priručnik za studente i nastavnike*. X izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Cucić, Sima (1974). *Iz dečje književnosti II. Osvrti i članci*. Zrenjanin: Centar za kulturu Zrenjanin.
- Ćosić, Bora (1980). *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*. Beograd: Nolit.
- Danojlić, Milovan (1960). Pravi lik dečje pesme. *Književna tribina* (Zagreb), god. II, br. 20 (19. II), str. 1, 8.
- Danojlić, Milovan (1973). *Onde potok, onde cvet. Eseji i zapisi o dečjoj književnosti*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre i Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov”.
- Duisinberre, Juliet (1999). *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. Basingstoke: Macmillan.
- Ewers, Hans-Heino (2009). *Fundamental Concepts of Children's Literature and Culture*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group.
- Falconer, Rachel (2004). Crossover literature. In: *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. Edited by Peter Hunt. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, pp. 556–575.
- Falconer, Rachel (2009). *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group.
- Faris, Wendy B. (2004). *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Fishburn, Evelyn (2005). Humour and Magical Realism in *El reino de este mundo*. In: Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang (eds.). *A Companion to Magical Realism*. Woodbridge: Tamesis, pp. 155–167.
- Flaker, Aleksandar (1983). *Proza u trapericama*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin, foreword by Johnathan Culler. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard (2001). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University Press.

- Genette, Gérard (2006). *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Prevela Ivana Franić, Zagreb: Disput.
- Grdešić, Maša (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
- Grenz, Dagmar (Hrsg.) (1990). *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Hammer, Yvonne (2006). Defining Magical Realism in Children's Literature: Voices in Contemporary Fugue, Texts that Speak from the Margins. *Papers. Explorations into Children's Literature*, Vol. 16, No. 2, pp. 64–70.
- Hameršak, Marijana (2011). *Pričalice. O povijesti djetinjstva i bajke*. Zagreb: Algoritam.
- Hameršak, Marijana (2015). Autor dječje književnosti: perspektive jedne drugosti. *Detinjstvo*, god. 39. br. 1 (proleće), str. 3–16.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima (2015). *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international d. o. o.
- Hromadžić, Ahmet (ur.) (1963). *Dječji pisci o sebi*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”.
- Hunt, Peter (ed.) (2004). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. 2nd ed. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group.
- Idrizović, Muris (1987). Književnost za djecu – izvorna ili primjenjena umjetnost. Prilog studiji poetike knjige za djecu. *Detinjstvo*, god. 13, br. 3, str. 25–32.
- Janjušević, Gojko (ur.). *Dečja književnost – šta je to?* (1970). Tribina Zmajevih dečjih igara, Novi Sad, 11. i 12. decembra 1969 godine. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar.
- Joosen, Vanessa (2020). *Adulthood in Children's Literature*. London – New York: Bloomsbury Publishing.
- Juvan, Marko (2013). *Intertekstualnost*. Prevela Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kiš, Danilo (1974). *Po-etika, knjiga druga*. Beograd: Mala biblioteka Ideja.
- Kiš, Danilo (1990). *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: BIGZ – Srpska književna zadruga – Narodna knjiga.
- Kiš, Danilo (1995). Dečje – kao maska (Nova knjiga stihova Milovana Danojlića). U: *Varia*. Priredila Mirjana Miočinović. Sabrana dela Danila Kiša, 12, Beograd: BIGZ, str. 419–424.

- Knoepfmacher, U. C. (1983). The Balancing of Child and Adult: An Approach to Victorian Fantasies for Children. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 37, No. 4 (March 1983), pp. 497–530.
- Knoepfmacher, U. C., Mitzi Myers (eds.) (1997). *Children's Literature*, Volume 25. Special Issue on Cross-Writing Child and Adult. New Heaven, CT: Yale University Press.
- Kramberger, Marijan (1970). Pozitivna ontologija detinjstva. U: *Dečja književnost – šta je to?*. Tribina Zmajevih dečjih igara, Novi Sad, 11. i 12. decembra 1969. godine. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar, str. 16–21. Исто у: Љуштановић, Јован (2009б). *Принцеза лута замком: теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дељјих игара*. Нови Сад: Змајеве дељје игре, стр. 31–33.
- Kramberger, Marijan (1971). Šta je književnost za djecu. *Izraz*, 4, str. 354–357.
- Margolin, Uri (1990). Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. *Poetics Today*, Vol. 11, No. 4, pp. 843–871.
- Margolin, Juri (1997). Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva. Preveo s engleskog Novica Petrović. *Reč*, br. 30, str. 88–100.
- Marković, Slobodan Ž. (1982). *Zapisi o pojavama u književnosti za decu*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Marković, Slobodan Ž. (1991). *Zapisi o književnosti za decu*. Peto izdanje. Beograd: Naučna knjiga.
- Mason, Jessica (2019). *Intertextuality in Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Milarić, Vladimir (1967). *Vreme kao igračka*. Novi Sad: Matica srpska.
- Milarić, Vladimir (1967a). *Zmajeve dečje igre 1958–1967*. Novi Sad – Sremska Kamenica: Mlado pokolenje i Zmajeve dečje igre.
- Milarić, Vladimir (prir.) (1972). *Kritika književnosti za decu*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre i Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov”.
- Milarić, Vladimir (1977). *Signali sunca. Tekstovi o dečjoj poeziji*. Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica Irig, osnovana 1842.
- Nel, Philip and Lissa Paul (eds.) (2011). *Keywords for Children's Literature*. New York: New York University Press.
- Nikolajeva, Maria (ed.) (1995). *Aspect and Issues in the History of Children's Literature*. Westport, Connecticut – London: Greenwood Press.
- Nikolajeva, Maria (1996). *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York and London: Garland Publishing, Inc.

- Nikolajeva, Maria (2003). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanhan, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, Inc.
- Nikolajeva, Maria (2010a). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York and London: Routledge.
- Nodelmann, Perry (1985). The Case of Children's Fiction: or the Impossibility of Jacquelin Rose. *Children's Literature Association Quarterly*. Volume 10, Number 3, Fall 1985, pp. 98–100.
- Nodelman, Perry (2008). *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Obrenović, Rade (ur.). (1990). *Knjiga i dete danas*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre.
- Ognjanović, Dragutin (1978). *Stvaraoci i deca. Ogledi i studije iz jugoslovenske književnosti*. Beograd: Nova knjiga.
- Pavlović-Samurović, Ljiljana (1993). *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija.
- Peukert, Kurt Werner (1979). Prilog antropologiji knjige za decu. Prevela Mira Mrazović Weinbeck. *Detinjstvo*, god, 5, br. 4, str. 25–38.
- Pogačnik, Jože (prir.) (1980). Dečja književnost – pojam i recepcija. *Detinjstvo*, god. 6, br. 2, str. 13–78.
- Popović, Tanja (2010). *Rečnik književnih termina*. Drugo izdanje. Beograd: Logos art – Edicija.
- Pražić, Milan (1971). *Igra kao sloboda*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre i Kulturni centar.
- Prins, Džerald (2011). *Naratološki rečnik*. Prevela Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik.
- Rečnik književnih termina* (1985). Uredili Zdenko Škreb i dr. Beograd: Nolit.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2002). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Ristić, Svetomir, Živojin Simić i Vladeta Popović (2007). *Enciklopedijski englesko-srpski rečnik*. Beograd: Prosveta.
- Rose, Jacquelin (1994). *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*. Revised Edition. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan Press Ltd.
- Savetovanje o literaturi za decu* (1959). Sremska Kamenica: Zmajevе dečje igre.
- Shavit, Zohar (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens and London: The University of Georgia Press.

- Sieber, Sharon (2012). Magical realism. In: James, Edward and Farah Mendlesohn (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 167–178.
- Simić, Dušan (2009). *Englesko-srpski enciklopedijski rečnik*. Novi Sad: Prometej.
- Solar, Milivoj (1974). *Ideja i priča*. Zagreb: Liber.
- Swanson, Philip (2005). Magical Realism and Children's Literature: Isabel Allende's *La Ciudad de las Bestias*. In: Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang (eds.). *A Companion to Magical Realism*. Woodbridge: Tamesis, pp. 168–180.
- Tahmišćić, Husein (1957). Pokušaj uopštavanja: o literaturi za decu. *Izraz*, god. I, br. 4, 1957, 370–372.
- Tahmišćić, Husein (1961). *Ponovo osvojen grad*. Sarajevo: Svjetlost.
- Tahmišćić, Husein (1971). *Biti na putu*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre i Kulturni centar Novi Sad.
- Tamburić, Živojin, Zdravko Zupan i Zoran Stefanović (2011). *Stripovi koje smo voleli. Izbor stripova i stvaralaca sa prostora bivše Jugoslavije u XX veku*. Beograd: Omnibus.
- Todorov, Cvetan (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik.
- Tragom dečje pesme* (1969). Novi Sad: Zmajevе dečje igre i Kulturni centar Novi Sad.
- Turjačanin, Zorica (1978). *Roman za djecu. (Teorijski i didaktički pristup)*. Sarajevo: IGKRO „Svjetlost”, OOUR Zavod za udžbenike.
- Utan, Tiberiu (1976). Koegzistencija književnosti za djecu i književnosti za odrasle. U: *Umjetnost i dijete*, god. VII, br. 47, str. 21–26.
- Vitez, Grigor (1969). Djetinjstvo i poezija. *Umjetnost i dijete*, god. I, br. 3, str. 4–21.
- Vitezović, Milovan (1983). Izjava o obrazovanju ovog izbora savremenih srpskih priča o detinjstvu. U: *Antologija savremene srpske priče o detinjstvu*. Beograd: Jež, str. 2–4.
- Vuković, Novo (1996). *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks.
- Wall, Barbara (1991). *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. London: Macmillan.
- Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Farris (eds.) (2003). *Magical Realism; Theory, History, Community*. Durham and London: Duke University Press.
- Zima, Dubravka (2011) *Kraći ljudi. Povijest dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ženet, Žerar (1983). *Uvod u arhitekst (I–II)*. Prevela Mirjana Miočinović. *Književna kritika*, god. 14: br. 3, str. 83–106; br. 4, str. 67–85.