UDC 821-93.09:791

♦ *Зорана ОПАЧИЋ*

САВРЕМЕНО ДЕТЕ ИЗМЕЂУ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ И КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК: У раду се полази од тезе (истакнуте у есејима Д. Радовића и других проучавалаца) да књижевност за децу већ деценијама узмиче пред масовном, визуелном културом те деца све мање читају. Уз истовремено умножавање видова визуелне културе развија се и негативни стереотип „књишке луде“, оличен и у ликовима савремених романа за децу.

У другом делу рада проучава се сличност између кинематографског и књижевног „језика“ (синкретична природа књижевности за децу, идентификација гледаоца и стадијуми у развоју дечје свести, филмски и прозни жанрови, приповедна инстанца и „око“ камере). Стога се на примерима указује на интеракцију визуелне културе и савремене књижевности за децу. Измењена интересовања савременог читаоца утичу на трансформацију књижевних дела за децу: филмска и ТВ индустрија зајми теме, мотиве и наративне поступке из савремене књижевности за децу, као што и савремени писци преузимају мотиве и стил популарне визуелне културе, било да их интегришу у сопствену поетику или их пародирају.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, визуелна култура, идентификација са уметничким делом, кинематографски и књижевни „језик“, дечја свест

Преобликовање прототипа „књишке луде“ у савременој књижевности за децу

Збуњено и жалосно изгледају неки од телевизијских пропагатора књиге и читања. Тешко долазе до правих речи, једва их изговарају, са стрепњом пратимо да ли ће срећно стићи до краја сваке реченице.

Судећи по њима, читање није ни лако, а можда ни здраво.

На тој истој телевизији виђамо и неке људе који не читају књиге. Они нам изгледају много боље. Природни су, једноставни, озарени неком светлошћу која не долази од књиге.

Због тога, кад на екрану угледате мученика, ошамућеног од књига, не можете а да се не штрецнете пред том дилемом и тим искушењем – читати или не.

(Радовић 2006: 633).

Погрешно је мислити да негативна слика о онима који воле књиге датира из новије ере, у којој је телевизија „школа милиона“, „једини ауторитативни саговорник многих гледалаца“ (Радовић 2006: 617). Напротив, негативне слике љубитеља књига могу се пронаћи у свим епохама. Ево једног примера. Извесни правник Себастијан Брант је 1494. објавио мали свезак алегоријских стихова под називом *Брод луда.* Књига је постигла велики успех, а између осталог је позната и по дрворезима младог Дирера. Дрворез постављен на иницијалном месту у књизи саркастично приказује књигољупца и научењака: „Једна од тих слика приказује човека у радној соби окруженог књигама. Књиге су свуда, човек на глави носи ноћну капицу (да покрије своје магареће уши), иза њега виси лудачка капа са звончићима, у десној руци држи четку за прашину којом млати муве које слећу на његове књиге. Он је *Büchernarr,* „књишка будала“, човек чија се лудост састоји у удубљивању у књиге“ (Мангел 2005: 309). Овакав негативни стереотип о људима који су посвећени љубитељи књига може се пратити до савременог доба, које је карактеристично по доминацији визуелног и у којем, многи су уверени, постоји „криза читања“. Па и ако погледамо неке од јунака савремене књижевности за децу, видећемо да су они обликовани као прототипови негативних представа о љубитељима књига: Бастијан Б. Букс, јунак романа *Бескрајна*

прича (М. Енде 1979) је физички непривлачан, дебељушкасти дечак, несигуран у себе и сматран за чудака јер воли не само да чита већ и да измишља приче и говори их себи у браду. Заправо, заплет овог романа и почиње тиме што га школски другови злостављају, сматрајући га за неку врсту „књишке будале“. Бежећи од њих, Бастијан се склања у антикварницу (симболички простор књиге) и проналази књигу уз помоћ које заборавља на стварност и почиње своје унутарње путовање, самопреиспитивање и сазревање. Књига га, треба напоменути, привлачи *визуелно*, својим тајанственим свиленим корицама бакарне боје, упечатљивим иницијалима и симболом змија које једна другој гризу реп. (Узгред, намћорасти власник антикварнице представља још један очити пример окореле „књишке луде“ у годинама, радикализовану пројекцију онога што ће несрећни Бастијан, по свој прилици, постати у својим познијим годинама.) Јунакиња романа *Срце од мастила* (К. Функе 2003), дванаестогодишња Меги, своје детињство проводи изоловано, усамљенички, без мајке као и Бастијан, стално мењајући пребивалишта. И у њеном животу једина константа и уточиште јесу – књиге; оне одређују и усмеравају њен живот метафорички, али и дословно („Оне су биле њен дом у туђини – присни гласови, пријатељи који се никада са њом не свађају; мудри, снажни пријатељи, одважни и свим бојама премазани, пријатељи који су путовали у далеке крајеве и искусили авантуре“; (Функе 2004: 22). И у овом роману појављују се различите генерације ликова страствених љубитеља књига: отац Мо књиговезац, „доктор за књиге“, као и мушичава колекционарка ретких књига Елинор коју са лакоћом можемо доживети као пандан Карлу Кореандеру, антиквару из *Бескрајне приче.*

Обе ове књиге представљају добар пример за феномен књиге у савременом свету: у оба случаја реч је о популарним, награђиваним романима који су због своје авантуристичке и маштовите фабуле доживели екранизацију (са мањим или већим успехом). По *Бескрајној причи* 80-их година је снимљен познати филм (али без пристанка аутора); такође, постоје још најмање две актуелне ТВ серије засноване на мотивима овог романа, а филмска адаптација *Срца од мастила* управо се врти на биоскопским репертоарима. Феномен ова два романа такође сведочи о интеракцији визуелне културе/медија и књижевности, карактеристичној за савремено доба: визуелна уметност преузела је (или, у случају *Бескрајне приче*, отела) романескну тему те књижевну нарацију трансформисала у филмску, али је такође постала и мост преко којег се филмска публика изнова трансферисала у књижевну, односно добила мотивацију да прочита или изнова прочита романе који су филмовани. Наиме, многе књиге које доживе и своју филмску славу, користећи се продорношћу филмског маркетинга, постају изнова примамљиве за читаоце (поменимо само К. Стејплса Луиса и његове књиге о Нарнији, Нила Гејмена и *Звездану прашину, Чарлија и фабрику чоколаде* Роалда Дала, Толкинове *Господаре прстенова* или бројне адаптације Беријевог *Петра Пана*), што у нашој средини можемо лако пратити по преводима и повећаном броју издања књига *после* постизања њихове филмске популарности. Колико год има истине у Радовићевим речима (изреченим, проницљиво, пре неколико деценија, када је надмоћ медија била тек на зачетку) „да данашња младост не зна за страствене везе са књигом, да деца све више воле стрип, филм и телевизију“ (Радовић 2006: 414), толико, са друге стране, везе између визуелних медија и књижевности постају све преплетеније: као што филмска и ТВ индустрија зајми од књижевности наративни чин, теме и мотиве, исто тако књижевност из визуелних медија преузима приповедне поступке, фрагментарност, динамику, а, видели смо, и оснажује сопствену позицију. Парадокс у вези са популарношћу романа *Бескрајна прича* и *Срце од мастила* огледа се управо у томе што савремени аутори свесно полазе од негативне представе „књишке луде“ а затим слику

социјално миноризованог детета које воли да чита вредносно трансформишу у одважне и пожељне јунаке, довољно сензибилне за путовање кроз фикционални свет књиге и подједнако храбре да проблеме у својој стварности реше управо уз помоћ свог „фикционалног“ искуства (Меги спасава породицу својим несвакидашњим даром рапсода: способношћу да читањем укине границу између фикције и стварности и оваплоти фикционална бића, док Бастијан у свету Фантазије сазрева, испуњава своју природу креирајући пределе Фантазије а, као крајњи резултат свог унутрашњег путовања, долази до своје најдубље потребе – очеве љубави која му недостаје. Онда када се увери да га отац воли стиче и потребну сигурност за социјалну комуникацију са вршњацима). Савремени писци овим романима указују на оно што су данашња деца помало заборавила: да се у свету имагинације и те како могу доживети авантуре, али и разрешити неки унутарњи проблеми, може се одрасти и сазрети. И стога начин на који 12-годишња јунакиња *Срца од мастила* доживљава књигу (као пријатеља који храбри, растерује досаду и, још више од тога, као уточиште, дом у туђини) може деловати прилично архаично са становишта данашњег детета, али се на овај начин основна улога књиге изнова истиче и васпоставља. Још већи парадокс почива управо на чињеници да је доминантна визуелна култура на несвакидашњи начин постала медијум за промовисање књижевности као најлепше авантуре духа.

Блискост кинематографског и књижевног језика

Постоји, међутим, много тога што спаја визуелне уметности и књижевност за децу. Поменули смо како Бастијана иницира визуелни изглед књиге *Бескрајна прича* да је дотакне и почне да је листа. Деца посежу за оним што их чулно фасцинира, активира, те је књига за децу нераскидиво везана уз илустрације. Она је, по речима Ј. Љуштановића, изворно синкретичка творевина проистекла из дечје потребе за чулном опипљивошћу: „Склоност медијском синкретизму, пре свега синкретизму с визуелним, с иконичким, јесте једна од битних особина књижевности за децу. (…) већ сама слика света коју та дела доносе јесте чулно конкретна“ (Љуштановић 2004: 43). То, уосталом, истиче и Радовић: „Деца нису читала књиге зато што су то биле књиге, већ због тога што су у њима и са њима хтела нешто необично, лепо и занимљиво да доживе“ (Радовић 2006: 414).

Књижевну и филмску уметност повезује више суштинских ствари: наративни чин, структура, као и процес идентификације са уметничким делом (читаоца, односно гледаоца). Филм је, као и књижевно дело, „ментални процес, односно уметност духа“ (Минстерберг, Хуго у: Омон, Бергала и др. 2006: 206). О вези наративне и филмске структуре говорио је још Лотман, упоређујући приповедне секвенце са филмским кадровима и „плановима“, структуру књижевног дела и филмску монтажу, као и приповедну инстанцу и „око“ камере (Лотман 1976). Указивање на блискост књижевног и филмског дела може нам помоћи да разумемо због чега се деца опредељују за гледање филма или читање књиге.

Наша наклоњеност наративном чину, жеља да се метафорично „уђе“ у причу потиче из детињства. То користе савремени писци за децу који се поигравају идентификацијом са фикционалним светом па је дословно слабе или, чак, укидају. Овај импулс чини окосницу романа о којима смо говорили: у *Бескрајној причи* Бастијан као читалац и дословно „улази“ у свет фикције – он оживљава и ствара Фантазију по сопственим жељама, док се у *Срцу од мастила* чином читања брише граница света књижевног дела и стварности, те авантуристичка фабула почива на интеракцији и сукобу фикционалних и постојећих ликова. И у филмској уметности присутна је снажна идентификација; гледалац има осећај да је „усисан“, апсорбован у филмску причу и да је изгубио свест о стварном свету.

Многи теоретичари филма проналазе тесне везе између идентификације филмског гледаоца са свешћу детета. Едгар Морен пореди дечју свест и свест филмског гледаоца. Као што мало дете није свесно одсуства предмета које је управо посматрало и не прави разлику између имагинативног и реалног света, филмски гледалац је у сличном положају, будући да „удахњује душу стварима које опажа на екрану“ (Морен 2006: 219). По Морену, филмска перцепција поседује све видове магичне перцепције која је својствена деци и примитивним људима и одређена „веровањем у копију, у метаморфозе и свеприсутност (…) у антропо-космоморфизам“ (Исто).

У новијим теоријама филма које се баве филмским гледаоцима указује се на врсте идентификације (примарну, секундарну, нарцистичку и сл.) уз помоћ термина који потичу из психоанализе. Примарна идентификација је „првобитна форма афективне везе са неким објектом“ (дете гради сопствени его идентификујући се са сликом себи сличне особе, са сликом другог, што представља образац свих каснијих идентификација). У том смислу може се извести аналогија између огледала и екрана/филмског платна. Друга аналогија се односи на стање моторичке немоћи детета и положаја филмског гледаоца. Пасивни положај филмског гледаоца и његова наглашена визуелна усредсређеност делимично репродукује услове који су у раном детињству владали у тренутку имагинарног конституисања ега у фази огледала (Исто 2006: 223–232). Чак и услови пројекције (замраченост биоскопске сале, моторичка инхибиција гледаоца, његова пасивност пред сликама које промичу) готово вештачки појачавају регресију према оралном стадијуму (Исто 2006: 234). Филмски гледалац има изразито амбивалентан однос према драмској радњи која је испуњена сценама физичке и психолошке агресије: он се истовремено идентификује и са нападачем и са нападнутим, у чему теоретичари филма проналазе аналогију са секундарном идентификацијом дечје свести – едипалном, амбивалентном односу љубави и мржње које дете у раном узрасту осећа према ближњима. Гледање амбивалентних секвенци изазива гледаочеву опчињеност и задовољство (као што смо опчињени филмовима страве или трилерима). Пристајући добровољно да гледа филм, гледалац се издваја из света стварности и идентификује са имагинарним светом.[1]

Све ове аналогије између филмског „доживљаја“ и стадијума психичког развоја детета разјашњавају због чега се дете тако радо опредељује за филм или ТВ садржај: наиме, оно тиме несвесно опонаша етапе из свог најранијег детињства. Идентификација са визуелним уметностима је бржа, тренутачнија него са књигом и, за разлику од књижевне фикције, не подразумева већи ментални напор за дечју свест, али, са друге стране, она потискује индивидуалну, самосталну имагинативну моћ детета. Уместо да дете замисли књижевне ликове на основу сопствене маште, или подстакнуто илустрацијом, оно у визуелном делу проналази већ готову слику која снажно утиче на њега. Стога се можемо сложити са закључком Љуштановића да „масовни, претежно визуелни медији доприносе својеврсној инфантилизацији света“ (Љуштановић 2004: 49–50).

Интеракција филмске културе и савремене књижевности за децу

Доминација визуелне културе и брзина размена информација утичу и на лице савремене књижевности. Књижевност не узмиче, она се трансформише и мења са временом. Стога се данас пре може говорити о интеракцији књижевне уметности са визуелним уметностима него о потискивању књижевности.

[1] Треба правити разлику између степена идентификације филмског и телевизијског гледаоца. Телевизијски гледалац може да мења положаје и мање је повучен и осамљен за разлику од филмског те је, самим тим, мање наклоњен некој јачој идентификацији (Исто 2006).

И у овом погледу Душан Радовић је аутор који не само што је указивао на важност и особености разних видова визуелне културе („Ми живимо у време слика и симбола, то романтично време речи је прошлост. Верујем да ће људи све мање писати, да ће све више гледати и све више слушати. (…) Наше учење деце, наша еманципација дечје свести мора да иде у правцу да их учи скраћеном мишљењу, скраћеном изразу јер је то будућност комуникације“, Радовић 2006: 379), већ и његово књижевно дело представља парадигму интерактивне везе медијске културе и књижевности. За сва његова дела карактеристична је тзв. жанровска склискост и стално кретање између медијског и књижевног облика које се одвијало у оба смера (Радовићева дела често су више пута мењала свој жанровски предзнак: сценарије за радио или ТВ емисије Радовић је касније објављивао као приче или песме, као што су приче или песме прерађиване у радиодраме, односно радиоигре. „Радовић је и сам, за живота, тако употребљавао своје текстове, селио их из једног жанровског контекста у други“, каже М. Максимовић у „Напомени приређивача“ Радовићевих *Сабраних списа* (Радовић 2006: 1090). Осим тога што је писао за телевизију и радио, уређивао ТВ и радио садржаје, Радовић као пасионирани *гледалац* често пише књижевне текстове на основу телевизијских, односно филмских садржаја (у том погледу је најупечатљивији циклус песама *Western*, објављиван у *Вечерњим новостима* 1967; види у: Јаћимовић 2008), при чему иронијски супротставља савремено доба и традиционалну културу. Проницљиво свестан чињенице да за савременог гледаоца често не постоји ништа осим онога што је гледао на телевизији („За велики број телевизијских гледалаца постоји само оно што на телевизији постоји.“ „Телевизија је постала, и све више ће то бити, школа милиона. Памтићемо само оно што она буде славила. Заборавићемо све оно што она прећути“; Радовић 2006: 617), Радовић свесно шири мотивско поље својих књижевних текстова показујући, не без ироније, како и најбаналнији телевизијски садржај, чак и пренос спортског спектакла може бити инспирација за вишеслојан књижевни текст. Очигледни пример за то пружа нам песма *Фрејзер и Клеј* која опева бокс меч јунака Радовићевог доба, боксера Касијуса Клеја и Џоа Фрејзера, одржан 1971. године. Овај актуелни мотив, наравно, чини само полазиште за вишеструко иронизовање традиционалних и савремених жанровских образаца подједнако (песма користи епски десетерац и пева о двобоју јунака, али јунаци – „две делије црнпурасте боје“ се, за разлику од епских јунака мегданџија, крећу унутар боксерског ринга), при чему медијска култура „тежиште са дубоке епске и националне традиције помера ка једноставности интернационалног спортског надметања.“ „Отуда је песма неминовно кратка и саката јер цивилизацијски контекст у којем настаје оставља могућност само за иронијско поигравање традиционалним жанровским маркерима епике, а не и за остваривање епске ширине и дубине значења“ (Јаћимовић 2008: 63–64). Окренутост медијским садржајима као инспирацији за настанак књижевних дела за децу наставља се и даље у српској књижевности за децу, као нека врста прећутно прихваћеног стилског означења које често представља симбол урбаног начина живота; најпре у делима Љубивоја Ршумовића, а затим и код Драгомира Ђорђевића, Попа Д. Ђурђева, Дејана Алексића и других. Савремени песници не зајме само мотиве или ликове из медијске културе, већ преузимају и њен „скраћени израз“ (фрагментарност, динамичност, поступке резова и монтаже, кратки и ефектни језички израз рекламних порука и сл., о томе више у: Опачић 2007). Сликовито речено, Ћопићеви *Огласи Шумских новина* прерасли су у електронска писма која пишу и примају јунаци савремених књижевних дела за младе.

Свака књижевна епоха носи карактеристичне мотиве који је означавају. Као што, по А. Флакеру (Флакер 1984), воз означава карактеристичан мо-

тив реализма, а авион и аутомобил симболизују књижевност авангарде, тако и у присуству медијских садржаја унутар књижевног текста, у сталној интеракцији визуелних уметности и књижевности треба видети типолошку карактеристику савремене књижевности за децу. Веза визуелне културе и књижевног текста није знак за крах књижевности, већ *маркер* нове књижевне епохе.

ЛИТЕРАТУРА

I

Енде, Михаел (1991): *Бескрајна прича,* Београд: Просвета.

Радовић, Душко (2006): *Баш свашта (сабрани стиси)*, приредио Мирослав Максимовић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Функе, Корнелија (2004): *Срце од мастила*, Београд: Народна књига.

II

Јаћимовић, Слађана (2008): „Елементи медијске културе у књижевности за децу Душана Радовића“, у зборнику *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, стр. 59–68.

Лотман, Јуриј Михаилович (1976): *Структура уметничког текста*, превео Новица Петковић, Београд: Нолит.

Љуштановић, Јован (2004): *Црвенката грицка вука (студије и есеји о књижевности за децу),* Нови Сад: ДОО Дневник–Змајеве дечје игре.

Мангел, Алберто (2005): *Историја читања*, Нови Сад: Светови.

Омон, Жак, Бергала, Ален, Мари, Мишел, Верне, Марк (2006): *Естетика филма*, превела с француског Јасна Видић, Београд: Clio.

Опачић, Зорана (2006): „Читалац у свету од мастила (о проблематизовању чина читања у романима *Бескрајна прича* Михаила Ендеа и *Срце од мастила* Корнелије Функе)“, *Детињство*, година XXXII, бр. 3–4, јесен–зима 2006, стр. 84–91.

Опачић, Зорана (2007): „Наслеђе Љубивоја Ршумовића у поезији савремених песника за децу“, *Детињство*, год. XXXIII, бр. 1–2, стр. 16–24.

Флакер, Александар (1984): *Поетика оспоравања*, Загреб: Савремена мисао, Школска књига.

Zorana OPAČIĆ

CONTEMPORARY CHILD BETWEEN VISUAL CULTURE AND LITERATURE

Summary

The paper starts form the thesis (expressed in essays of Dušan Radović and other scholars) that literature for children for decades has been withdrawn before the mass, visual culture, resulting in the fact that the children read less and less. Simultaneously with the multiplication of aspects of visual culture develops a negative stereotype of a “bookworm”, embodied in heroes of contemporary novels for children. In the second part of the paper the author considers the similarities between “languages” of cinematography and literature (the syncretic nature of literature for children, the spectator’s identification and the stages of development of children’s consciousness, genres in film and fiction, narration and the “eye” of the camera). The author through examples points out the interaction of visual culture and contemporary literature for children. The altered interests of contemporary readers affect the transformation of literary works for children: film and TV production borrows themes, motives and narrative devices from contemporary literature for children, as well as contemporary writers take over motives and style from the popular visual culture, whether integrating them into their own poetics, or parodying them.

Key words: literature for children, visual culture, identification with a work of art, “language” of cinematography and literature, children’s consciousness