

Мср Кристина Н. Топић

МИТ ПРОЉЕЋА: ИЛИ О КОМИЧНИМ ТИПСКИМ ЛИКОВИМА У РОМАНИМА ЗА ДЈЕЦУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА*

Предмет овог истраживачког рада јесте представљање начина моделовања комичних типских ликова у романима *Гардијски њојџоручник Рибанац* и *Лек њројив сѝарења*. Приликом основне класификације ликова, рад се служио Фрајовом структуралистичком концептуализацијом комедије – суштину комичне радње чини такмичење *alazona* (варалице) и *eirona* (оног који сам себе осуђује). С тим у вези, истраживање би требало да представи како се наведени, претпостављени карактери, обликују именованем, описом физичког изгледа и преко поступака ликова (односно унапријед одређених функција). Осим тога, рад треба да покаже начине функционисања кључних поетичких елемената – гротеске, сна, маште, игре, елемената представљачког – у прози за дјецу (и, уопште, књижевности за дјецу) Александра Поповића.

Кључне ријечи: комика, типски лик, проза, гротеска, сан.

1. Увод. Нема сумње да је комични лик један од најважнијих чинилаца народне смјеховне културе. У тој форми он је битно утицао на обликовање комичних карактера, односно типских ликова, још од времена античке комедиографије. Комични типски ликови, углавном, одређивани су према доминантној карактерној особини која се приказује пренаглашено – као готово једина постојећа. Ови ликови носиоци су непожељних људских карактеристика, стога, у овој групи проналазимо тврдице, хвалисавце, улизице, наивне, збуњене, лупеже, лакоме, уображене итд. Суштински, они нису нарочито опасни и нису погубни по себе или по друге ликове. Баш као што имају дугу традицију (и кроз усмене и кроз писане форме), постојана је и рецепција комич-

* Израду истраживачког рада *Миш њрољећа: или о комичним њишким ликовима у романима за дјецу Александра Поповића* финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Ауторка је докторанткиња стипендисткиња овог министарства.

них типских ликова – од различитих текстова о смијеху и комици директно повезаних с комичним карактерима могле би да се саставе читаве библиотеке¹.

Међутим, увијек остаје још простора за отварање нових сагледавања овог лика. У контексту нашег истраживања, прије свега мислимо на комичне типске ликове у роману (прози) за дјецу, који поседују опште (карактерне) особине представљеног лика.² Поред тога, неки теоријски приступи комедији, комичном, комичним карактерима ове елементе су повезивали са стварним животом односно начином и интензитетом идентификације рецепијената са комичним ликовима.³ Проза (књижевност) за дјецу ово такође прихвата, али се „намјена” комичних типских ликова унеколико и одваја од основних токова хумора „за одрасле”. Комични карактери, заправо, умногост потврђују ставове Јована Љуштановића о суштинском „циркулисању” хумора у књижевности за дјецу. Тако посматрано, ови ликови представљају начин испитивања граница дјечје слободе упркос неодраслости, при чему комично може бити средство којим се лакше заобилазе ограничења која пред дјецу већином постављају одрасли. Хумор је кроз ликове обликован као саставни дио аутентичног дјечјег свијета и он је лакши, безболнији начин припитомљавања динамичког противрјечја „сучељених група” (дјеца–одрасли). Хумором се, поред тога, детронизују озбиљна, митска виђења јунака, јер хумор, кроз ове ликове, пародира, деградира и разграђује озбиљни садржај. Уопште узев, књижевност за дјецу се поиграва елементима митског. Односно, како то Јован Љуштановић сликовито закључује: „То значи да ‘брисање гумицом страшног лава’ има и те какво терапијско дејство у култури ‘болесној’ од митоманије разних врста, од претераног патоса, до сувишка метафизике” (2004: 25).

Када говоримо о хумористичком роману, дакле и о комичном лику, у контексту српске (и југословенске) књижевности за дјецу, изузетна је важност

¹ Становишта (селективно захваћена) која су нам помогла да оцртамо силуету комичног типског лика јесу следећа: ако говоримо у контексту народне смјехове културе, односно о својеврсним зачецима идеје о комичним карактерима, неизбјежне су Бахтинове студије (1978, 1989); у контексту античке комедиографије, као једно од првих одређења комичног лика у у драми и књижевности уопште битна су Аристотелова (Αριστοτέλης) запажања (1966); на трагу античке комедиографске школе, Н. Фрај (N. Frye) комедију сагледава као структуру у којој ликови одређених карактерних особина имају утврђене функције које условљавају комички ток радње (2007), док Проп (В. Я. Пропп) комичне ликове одређује као преувеличавање које има мјеру, одређене границе, умјетнички такт итд. (1984). С друге стране, Бергсон (H. Bergson) комични карактер одређује кроз крутост његове механике – то је, дакле, комични контраст између механичког и органског (1987).

² „Свака типизација је заправо интертекстуална [...], јер типови настају према конвенцијама који су створили ранији текстови” (Лешић 2010: 44).

³ На примјер, Бергсон проналази и образлаже истовјетне елементе комичног карактера у позоришту и животу (BERGSON 1987); Н. Фрај (на трагу Аристотелове комедиографске школе) јунака комедије одређује као оног који „није супериоран ни у односу на друге људе, нити у односу на своје окружење, јунак је један од нас; реагујемо на његову људскост и захтевамо од песника исте каноне вероватноће које проналазимо у властитиом искуству” (Фрај 2007: 44) итд.

Нушићевог романа *Хајдуци*, који је, поред осталог, према Георгијевском, омогућио појаву потоњих прозних хумориста – Бранка Ћопића и Александра Поповића (2005). Ћопић у обликовању комичних карактера остаје вјеран традиционалном реалистичком стваралачком моделу, при чему је у креирању хумора код њега веома важан утицај фоклорног наслеђа (Шаранчић Чутура 2013). У дјелу Александра Поповића важна је моћ ониричког искуства и гротеске, па је с тим у вези доминантан носенс, концепт игре и маште у моделовању комичних типских ликова. Генерално, поигравање овим елементима Поповића издваја међу савременицима, што су тадашњи критичари одређивали као „нешто европско” у његовој поетици, односно, како то З. Турјачанин истиче, „припадање нашем поднебљу није јаче утицало на његову мисаоно-креативну вегетацију. Он је сав изван закона и традиција једног писања, сав у негацији његовог укуса и њеног искуства” (1978: 95).

При класификацији комичних карактера у романима А. Поповића послужићемо се типским именовањем ликова, одређених према Фрајовој структуралистичкој визури посматрања комедије.⁴ То подразумијева, такође, да ликови одређених карактерних особина имају тачно одређене функције које обликују комичну радњу – суштину комичке радње чини надметање *alazona* (варалице) и *eirona* (онај који сам себе осуђује, самопотцјењивача) (Фрај 2007). Поповићеви романи, који су основни предмет овог рада: *Гаргијски њојћоручник Рибанац* (1968) и *Лек њројћив сїарења* (1974), у потпуности одговарају Фрајовој класификацији.⁵ Начелно, рад треба да представи како се претпостављени типски карактери путем начина именовања, физичког описа и дјеловања обликују⁶. Односно, рад треба да покаже комплексност и умјетничку вриједност моделовања ових ликова, и тиме, уопште, потврди врност Поповићеве прозе за дјецу која је досада унеколико била предмет негативне рецепције (Ћопић 2022: 200–212).

⁴ Иначе, Н. Фрај сматра да је из драмске комедије проистекла комедија у прози (2007: 193).

⁵ Генерално, када говоримо о стваралаштву за дјецу А. Поповића, аутор се јесте поигравао жанровима. Бројне прозне форме овог аутора (романи, приповијетке) доживјеле су и драмска извођења (као позоришне представе и као радио-драме). У раду се нећемо бавити оваквим драмским реализацијама, али свакако је важно да наведемо оне драмске комаде до којих смо успјели да дођемо, дакле који са сигурношћу постоје и које вријеме још увијек није прогутало. Ово, наравно, не значи да дарамских форми насталих на предлошцима Поповићеве прозе нема још више. У рукопису су остале драме настале по истоименим романима: *Судбина једној Чарлија*, *Лек њројћив сїарења*; а објављене су драме настале по истоименим приповијеткама: *Шкрић берберин*, *Позив за ићру*, али нису имале довољну рецепцију; у рукопису је сачувана и драма настала по истоименој бајци: *Принц жабац*. У суштини, Поповићево стваралаштво за дјецу обимно је и подједнако изазовно, али није довољно истражено.

⁶ Иницијална идеја била је да се у рад укључи и роман *Судбина једној Чарлија*, јер ликови посједују неке елементе комичних типских ликова. Међутим, пошто је ово билдунгс, пикарески роман и као такав има своје законитости обликовања ликова, закључили смо да би и њихово разматрање било преобимно за један рад. У сваком случају, овај компаративни преглед ликова чека обимнију студију (монографију) која ће се бавити прозом за дјецу Александра Поповића.

2. *ALAZON*: или „ИГРАЊЕ НА КАРТУ ЛАЖНОГ ПРЕДСТАВЉАЊА”. Када говоримо о Поповићевим варалицама, механизми именовања су комплекснији у роману *Гардијски њојћоручник Рибанац*⁷, у односу на роман *Лек њројив сѡарења*. Имена варалица *Гардијској њојћоручника Рибанца* представљају вишеслојне значењске преплете који кондензују распон од комичних преко парадоксалних до потпуно иронијских значења (имена готово можемо рјешавати као ребусе). То је у непосредној вези са лаким трансформацијама Поповићевих варалица које мијењањем имена заправо мијењају своју читаву идентитетску констелацију – изглед, понашање и, с тим у вези, карактер. У основи имена су оксиморонске форме, јер варалице уз одређену титулу, која даје бајковну патину, прати име које води поријекло из неформалних облика комуникације (веза са модерним облицима живота).

Варалица Јован⁸ се представља као гроф Јохан Фонфусакла, при чему читава комбинација – германска модификација имена која асоцира на тобожње грађанско наслеђе и васпитање – заправо је комично деградирана основним значењем „фусекла њем.б (Fuss–нога + Socke–кратка чарапа) докољеница, докољенка, ‘сокна’” (RSR 1989: 461). У коријену имена налази се жаргонско значење ријечи чарапа – односно „чарапаш особа која са чарапом на глави врши пљачку или неку другу криминалну радњу” (RSŽ: 50). Други лопов, Здипидаус, у основи свог имена има жаргонизам „здипити – уграбити, украсти” (РЖ 1976: 58). При чему, ранији поступци овог лопова експлицитно упућују на то да је ситни, непрорачунати крадљивац⁹. Његови „лоповски манири” резултат су удруживања са друга два лопова, па Здипидаус постаје кнез Намћорски. Карактер, непримјерено понашање и лоше расположење, који су у основи овог имена, комички се разливају преко тврдње да је Намћорски заправо „расходован ко стари намештај” (Поповић 1984: 192), али да би дао „сто вагона злата оној која би му кувала липов чај и развијала из масне хартијице пресне карамеле” (Поповић 1984: 197). Последњи из групе варалица, ађутант Нокат¹⁰ има високи војни

⁷ Ово, наравно, не доводи у питање, став да су оба романа сложени језички перформанси, што је важно обиљежје целокупног Поповићевог стваралаштва. Герогијевски то објашњава на следећи начин: „Он се игра речима, комбинује догађајне релације, надахнуто описује свет. У текст својих романа уноси речи различитог карактера” (1998: 8).

⁸ „По занимању је ‘јоханфонфусакла’, а иначе име му је нормално, Јован се зове, [...] да га притера зла невоља умео би да рукује партвишима и рибаћим четкама, али највише му се свиђало да не диже ништа теже од кашичице за слатко [...] Јован је од тих [учитељових] батина начисто затупео. Међутим, Јован је морао ту и тамо да понавља осам пута један те исти први разред основне школе, да би добио уредне папире у којима је стајало да припада типу тешке батерије [...] Нашао је ортаке, неке угурсузе, и почели су испод жита” (Поповић 1984: 8–9).

⁹ „Често је на трњу остављао панталоне, на томе своме трновитом путу, хватали су га у туђем бостану, свашта је било. Боце, чичкови, коприва... [...] Онде здипи из хаустора сијалицу, тамо макни каскију цвећа с прозора” (Поповић 1984: 85–87).

¹⁰ „Име му баш није служило на част, али питање је да ли му је то име и било из матичне књиге рођених? Није искључено да се његово озбиљно име није могло срести у деловодном протоколу неке мемљиве бугаре” (Поповић 1984: 10).

чин¹¹ и значајну позицију на двору – заштитник је принцеза. Међутим, тумачење његовог имена одговарало би у контексту жаргонизма нокат¹², будући да у одсудном моменту, када треба да стане у одбрану принцеза од друмског разбојника, ађутант „хвата нокат”.¹³

У односу на друге ликове, варалице су наглашено обликовани као припадници једне специфичне (лоповске) скупине. То потврђује именовање путем жаргонизама који означавају различите, прије свега сумњиве, начине (по)кретања. Ова динамичка својства¹⁴ у именовањима се преносе и на конкретне поступке, нарав ликова и могу се комички, у дословном и пренесеном значењу, тумачити. Аутор се заправо индигенезно поиграва синтагмом *noten est omen* правећи од ње разноврсне значењске лавиринте.¹⁵ Уопште, жаргонизми су искоришћени и према основној дефиницији (в. ВУГАРСКИ 2007), као комуникациони код издвојене групе (варалица), слабо разумљив другим говорницима истог језика, којим се група међусобно лако споразумијева и распознаје.¹⁶

Алазони у роману *Лек њројив сѡарења*, носорог и нилски коњ именовањем сажимају и спајају природне особине ових животиња (масивност и снага) са особинама својственим човјеку (изглед, делање, понашање). Антропоморфни и потпуно антропоцентрични, ови ликови имају наглашену

¹¹ „Ађутант, 2. мн. ађутаната лат. (*adjuvare* – помоћи) официр службено додијељен као помоћник команданту или штабу” (RSR 1989: 17).

¹² „Нокат! – бежи!, носи се!, бекство; раскид” (РЖ 1976: 119)

¹³ „– Стој, мајсторе? Куда си запео у ово доба?! – подвикну за њим оно црно тело привиђења без главе али се Нокат на тај позив не осврте. – Брзо ћу!... изусту ађутант у лету преко брзине која се налазила на крају равног поља. – Да пијем воде!... Кнедла ми застала у грлу... последње његове речи разнесе лако поноћни лахор и Нокат замаче иза живе оградe, на хоризонту...” (Поповић 1984: 48).

¹⁴ Алазоне, генерално, у контексту моделовања радње одликује динамичко својство: „Особе које су у техничком смислу јунак и јунакиња ретко су интересантни људи [...] Сасвим другачије стоји ствар са шкртим или округлим родитељем, хвалисавим или уображеним супарником, односно са другим ликовима који ометају радњу” (2007: 198).

¹⁵ Нпр. Нокат је био код цара у служби дословно као његов лични чарапар, скупљао је цареве чарапе које овај изгуби током спавања, у жаргонском смислу он јесте био и царев чарапаш (лопов) јер је цару помагао да на превару побјеђује у картама. Осим тога, Нокат главног ејрона романа покушава да подмити плетеним чарапама мислећи да је „један од њих”, а чарапе би се могле у том смислу тумачити и као симбол распознавања лопова. Здипидауса, који је, иначе „рахитичар, кривоног и мали с мишићима меким као памук”, везују за ногу због друмског разбојништва. Фусакла пријети принцези „да ће спаковати своје лаковане ципеле за игру у новине и напустити бал” ако не добије мираз. Све три варалице, када им пропадне план, планирају бијег са бала искакањем кроз прозор итд.

¹⁶ Само један од примјера у комуникацији јесте начин распознавања Фонфусакле и Здипидауса: „– Шуге-мицу – отпочео је Фонфусакла. – Бије-жицу – одговорио је Здипидаус као из топа и тако је прескочио прву испитну препреку. – Афте, Мико – наставио је Фонфусакла. – Да не види нико – одговорио је Здипидаус истом брзином. – А жица ге? [...] – А жица ге за банку, две! [...] – Лева рука? – Десни цеп – одговорио је хладно Здипидаус и на последње питање испитне комисије формиране у мраку од стране једног јединог члана” (Поповић 1984: 161).

алегоријску основу.¹⁷ Нилски коњ и носорог, заправо су резултат ониричке имагинације, сликовито дочаравање непожељних људских понашања јунакиње (дјевојчице) Соње. Из позиције дјетета носорог и нилски коњ су својеврсни еуфемизми за људске мане – креативно и дјечје наивно објашњени.

Сложени механизми именовања ликова у романима представљају само један орнамент у образовању комичних маски. Маска је обиљежје свих ликова у наведеним романима (дакле и ејрона о којима ће касније бити ријеч) што је у директној вези са *homo ludens*-ом – оним ко се игра на уређен и смислен начин, по одређеним правилима (HUIZINGA 1970). Суштински, позоришни, представљачки карактер основна је супстанца ове прозе¹⁸, а ликови изводе врсту игре према Кајои одређену као *mimicry* (прерушавање).¹⁹ С тим у вези, физичко прерушавање наглашено је карактеристика Поповићевих варалица – они се маскирају и опонашају неку личност да би постигли свој циљ који је првенствено усмјерен ка материјалним вриједностима. Алазони комички разграђују основну дефиницију игре²⁰, за њих је игра свакодневни живот, начин преживљавања, савршен инструмент за пљачку, превару, обману итд.

Алазони романа *Гардијски њошторучник Рибанац* и *Лек њроштив сѣарења* Јоханфонфусакла – Здипидаус и носорог – нилски коњ на истовјетан начин се играју – „крз лажну љубав“ (Поповић 1984: 164).²¹ Поповић, уопште, врсни познавалац комедије као жанра, овдје се поиграва суштином

¹⁷ Детаљније о томе да су животиње у књижевности за дјецу (и књижевности уопште) „повијесно и културно специфичне артикулације знања и предодби о животињама и животињском, а не животиње и животињско само“ види, НАМЕРЅАК–ЗИМА 2015: 310–338.

¹⁸ Позориште и сценске умјетности, према Кајои (R. Caillois), представљају у оквиру *mimicry* (врста игре) најизраженији степен *ludusa* (начина играња). То значи да *ludus* представља дисциплину, подвргавање игре одређеним правилима што је опозитно од појма *paidia* несташно, разноодно играње, слободна импровизација итд (КАЈОА 1965).

¹⁹ Серија манифестација „чија је заједничка црта та што се заснивају на чињеници да субјекат изиграва да верује, игра да би поверовао или да би други поверовали да он није он него нешто друго. Он заборавља, прерушава, привремено одбацује своју личност да би опонашао неког другог“ (КАЈОА 1965: 50).

²⁰ Хуизинга и Кајоа на различите начине приступају појму игре, међутим приликом основног дефинисања, оба теоричара, мање више, разматрају исте појмове. Игра се дефинише као скуп активности који подразумева слободу, издвојеност, неизвјесност, непродуктивност, прописана правила, фиктивност.

²¹ *Гардијски њошторучник Рибанац*: „Било је потребно да се Здипидаус маскира, да представља маторог кнеза у једној уносној представи... Матори кнез има дрвену ногу, а нема једну руку. Као најоучљивије: грба на леђима. Десна рука у кошуљи сакривена, а празан рукав ландара. У цепу панталона полупразна кутија шибица да звецка... [...] Грбави кнез који спава на парама случајно свраћа на бал и надмено захтева да му се додели ручица леле принцезе Виолете... [...] Нуди јој све оно што једна шипарица може да пожели кад је залуде љубавни романи са срећним завршетком... С друге стране, насупрот богатом али ружном кнезу, стоји Фонфусакла, млади гроф који је изненада осиромашео гајећи пилиће... Ударио помор на живину и то га отерало под стечај... Није искључено да ће их Фонфусакла

комичке радње²², јер надигравање варалица само је представа (дакле, ово није сукоб *alazona* и *eirona*). Ова изведба, њен истински циљ заправо открива носећу карактерну одредницу ових ликова, њихову суштину.²³ Маскирање, уопште, упућује на различите нијансе непожељних људских карактеристика које ликови репрезентују – глупост, незнање, непромишљеност, неваспитање, неукус.²⁴ Суштински, кроз комичко препознавање, *cognitio* (обавезни елемент комичке радње) провијавају елементи васпитног (утилитарна страна романа), јер варалице на крају бивају раскринкани, надмудрени, исмијани...

Кроз перформативни карактер, алазони су моћни носиоци естетских квалитета Поповићевих романа и, уопште, репрезентативни примјери његове способности обликовања ликова. Они су наглашено гротескни, при чему је гротеска схваћена као страшно које је смијешно, весело, побијеђено, безазлено²⁵, а с друге стране, ова гротеска тежи апстракцији, унутрашњем

фарбати још неким фарбама, шириће и богатити причу оним што му дође у главу на лицу места..." (Поповић 1984: 175–176).

Лек њројив сџарења: „Било је већ све измишљено: носорог ће изигравати богатог нежењу у годинама, а нилски коњ сиромашног студента при одличном апетиту... Обојица ће се, кобајаги, загрејати за младу даму, па ће због тога доћи између њих и до кошкања“ (Поповић 2009: 140–141).

²² „Комичку радњу обично чини сукоб односно, ако то није отац, онај који се супротставља јунаковим жељама је неко са мање младости и више новца“ (ФРАЈ 2007: 195–196).

²³ *Гардијски њојјоручник Рибанац*: „Фусакла као суђеник граби у једну руку даму, у другу стеже ташну с миразом, великодостојник [мисли се на ађутанта Нокта] по договору гаси свеће... Настаје мрак... Шашава принцеза лети на патос, а два ортака искачу кроз прозор“ (Поповић 1984: 177).

Лек њројив сџарења: „Ма знали су они да такве ствари [тобожње удварање] годе младим дамама више него малине са шлагом! А дамин отац ће на све то почети да се топи од милине и одрешите кесу... А они ће их дељати све док буде ишло. Дељаће их све док им не донесу из подрума и оне три каце киселог купуса... Онда ће се укрцати у своје корито“ (Поповић 2009: 140–141).

²⁴ Само неки од мноштва примјера јесу, рецимо, када варалицама пропадне план преваре маскирањем. *Гардијски њојјоручник Рибанац*: „Здипидаус хтеде одмах да збаци маску и костим, да им се исплази и отме од трубадура једну гитару да је набије на главу шашавој Маргарети“ (Поповић 1984: 204–205).

У *Леку њројив сџарења* варалице обављају завршне припреме за превару путем маскирања: „Да би смејурија била што већа, то беше женски модни салон. Ал' за глупаке нема разлике између мушке и женске одеће, њима је важно: само нека се шарени! Тако је било... Укопали су се пред великим огледалом, па бирали и пробали све од реда! На крају, носорог се одлучи за сламни шешир с нојевим пером... затим за чипкасту блузу од најлона и пругасте панталоне с узаним ногавицама! Нилски коњ натакари љубичасти цемпер од чупаве мохер вуне... и жути шортс од сјајне свиле – па обуче, али шешир не могаде изабрати за своју као буре велику тинтару. Зато се повеза марамом од црвеног тила на гусарски начин!“ (Поповић 2009: 145).

²⁵ Гротеска, у том смислу, позајмљује (али не прати досљедно) значењске вриједности из народне смјеховне културе (ВАНТИН 1978).

проживљавању, дубљем промишљању. Суштина ове гротеске јесте да подстакне машту, отвори нове могућности опажања свијета и његове необичности, односно начина на који се то постиже.²⁶ Генерално, ауторово „жонглирање” гротеском (и свим елементима карневалског, што се види и кроз обликовање ових ликова) у књижевности за дјецу јесте својеврсна интерпретација, мимезис дјечјег сна о другачијем свијету – пуном изобиља, заснованом на алогичном, ониричком, свијету који обезбјеђује простор игре, слободе, авантуре.

3. *IRON*: или „за цина је одатле престајала стварност... Настављао се један од оних лепих снова”. Носећи ејрони романа *Гардијски њошторучник Рибанац* и *Лек њрошв сѡарења* јесу цинови Самац и Ждракула. Они су припадници исте врсте, међутим концептуализација именована изведена је у формалном смислу на различите начине. У *Гардијском њошторучнику Рибанацу*, јунака (цина Самаца) одређује, баш као и алазоне овог романа, плурализам имена. Свако име синоним је за другачију причу о јунаку – приче се крећу градацијски од фикције до факата. Стога, прво сазнајемо причу о цину Самцу, који је представљен као виша, демонска сила, а контакт са њим, односно „продор у натприродно, непоштовање норми које оно намеће, доноси по људе тешке и непоправљиве последице“ (Милошевић-Ђорђевић 1997: 27). Овим се успоставља аналогија са матрицом демонолошког предања, а то се даље реализује кроз настојање да се прича о Самцу пренесе на вјеродостојан начин, односно да се опонаша истинитост, како би се постигао снажан емотивни ефекат – страх. Међутим, у роману се наглашава да је цин Самац заправо измаштана „страшна прича”. Бака и дека њом забављају унуке, а читалац је сазнаје од ађутанта Нокта, који причу о Самцу казује из позиције одраслог својим штићеницама, принцезама, које су у позицији дјетета. Генерално, ова прича приближава се дјечјим предањима и причањима, која су омиљени вид вербалне игре. Она опонаша традиционална причања, причања одраслих, али је умногоме присутно креативно преобликовање „одрасле” матрице хумористичким елементима. Хумор је овдје резултат коришћења савремене лексике и наглашеног присуства дјечје наивне, раскошне, помјерене представе о цину као демонском бићу.²⁷

²⁶ Ово је тумачење гротеске у контексту модерне, савремене књижевности (умјетности, уопште) – главно тежиште је на апстрактном, унутрашњем, појединачном, а не на тјелесно-материјалном принципу, његовом неисцрпношћу и сталном обнављању што је својство гротеске у контексту народне смјеховне културе (КАЈЗЕР 2004).

²⁷ Цин Самац ноћу у шуми, међу жировима тражи своје изгубљено дугме с капута. Ономе ко наиђе на цина пријети опасност да ће га горостас ударити летвом по леђима, сумњајући да је можда баш он крадљивац дугменцета. Цин не мари за неке друге вриједности, није грамежљив. „Од белог српског сира у кришкама за њега није био вредније ствари. Напротив, причали су да је то његово дугме било плехано, чак зарђало по ивици, па он једино такво и потражује” (Поповић 1984: 19).

Ужи круг именовања представља гардијски потпоручник Рибанац. Ово име јунак приписује сам себи, измаштавајући причу као могући лакши начин имплементирања у заједницу. Поигравање комбинацијом војног чина и ријечи рибанац²⁸ комички разграђује идеју о митском, узвишеном, недостижном јунаку; он се додатно унижава донкихотовским, љубавним умишљајима²⁹, које Самац домаштава. Кроз ово именовање, прије свега преко титуле која иде уз име, наглашава се оно чему лик тежи, он кроз овај идентитет пропагира (и одиста спроводи) храбарост, одважност, поштење, учтивост итд. С тим у вези, конструкција Гардијски потпоручник Рибанац може се тумачити као прерушена васпитна страна романа – овај лик је носилац оних вриједности које млади читалац треба да усвоји – с тим у вези, сам наслов романа заснован је на овом имену. Суштински, лик је „дрвосечин унук”, а име Самац је поигравање са дословним значењем речи, односно чињеницама из живота јунака: „Истина је била да је Самац био у шуми сам, па му то самац не би могло бити име већ ознака за његове стамбене и брачне прилике. Иначе самац се не може нико звати“ (Поповић 1984: 119). Колоплет имена заправо показује узбудљиви и непредвидљиви пут приче, поетизовано претапање живота у причу, моћ и љепоту причања. Суштина, ових прича јесте подстицање маште и креативности, јер, како се у роману истиче, „у лепе приче треба веровати иако су, неки пут, само приче... Живот без тога не би вредео ни пет пара” (Поповић 1984: 107).

Цин Ждракула романа *Лек њројив сѝарења*, као и алазони овог романа, одређен је ониричком доживљајем јунакиње Соње.³⁰ Име Ждракула сажима и отјелотворује језичке, образовне, културне матрице са којима је јунакиња долазила у непосредни контакт кроз своју стварност. Ждракула је онај који стално *лега* (прати, води рачуна) и *види* реалност на прави начин, што се повезује са жаргонизмом „ждракати, гледати посматрати“ (RSŽ 2012: 374). Ова семантичка страна, осим тога, може да се доведе у везу са челном позицијом јунака у групи ејрона. Није случајно наглашено да Соња

²⁸ „Гарда ж фр. 1. а. елитне војне јединице које обављају почасне функције и брину се за личну сигурност шефа државе или владара; лична телесна стража владра или шефа државе [...]”; (РСЈ 2007: 185); „потпоручник м вој. Најнижи официрски чин” (РСЈ 2007: 988); „рибанац, -нца м изрибан, ситно сечен кисели купус” (РСЈ 2007: 1166).

²⁹ Гардијски потпоручник Рибанац се тобож нашао у шуми јер не може ноћу да спава због љубавних јада – наиме, заљубљен је у мајорову кћи, коју отац жели да уда за богатог и старог генерала. Овдје, баш као и код алазона романа, имамо поигравање комичном радњом с истом наративном матрицом (млад, сиромашан – богат, стар), што јесте иста врста маскираног играња јунака, али је намјера другачија, и то одваја алазоне од ејрона.

³⁰ У овоме се најдиректније одражава веза и утицај романа Луиса Керола (Lewis Carroll) *Алиса у Земљи чуда* и *Алиса у Земљи иза оледала*. Керол је овим романима нарушио „чврст логички континуитет збивања и обавијајући радњу фикцијом сна, те наглашавајући асоцијативне механизме и уносећи елементе несвесног и подсвесног – Керол је саздао свет од уломака јаве, од потиснутих садржаја у дубинама несвјесног, од психичке материје, и тиме установио нови тип чудесног а с њим и нов тип дјечје приче” (Пешикан-Љуштановић 2009: 13).

учи француски језик, па је име Ждракула одређено и као дјечја интерпретација односно вербална игра, својеврсна ономотопеја француског језика. С тим у вези, Зоран Станојевић каже да је име Ждракула изговор на „птичијем француском” „Jdraquille’, односно ‘Ж Дракула’, односно ‘Ја Дракула’” (1981: 43). Дакле, у коријену имена стоји Дракула – најпознатији вампир популарне културе – што одражава сложене механизме функционисања дјечје подсвјести. Оно што потенцијално изазива страх, креативно се преобликује, маскира, наслојава другим позитивно врједнованим значењима, и тако се на лакши начин прихвата, објашњава.

Од динова као припадника издвојене, демонске врсте у романима *Гардијски њошпоручник Рибанац* и *Лек њрошив сѡарења* преузет је њихов аутентичан горостасни изглед и снага (RS 2013: 164). Међутим, укупно значење физичког изгледа у великој мјери преобликовано је ауторовом имагинацијом односно идејама које пропагира у књижевности за дјецу.³¹ Динови су означитељи дјечјег амбивалентног односа према свему што је велико. Они, дакле, повремено користе силу, што је резултат њихове физичке снаге, али се за њих везује и једнако велика, нетипична доброта, која се одражава у одлуци да снагу усмјере на задовољавање правде и штићење дјечјих интереса, хтјења и жеља, односно интереса свих потенцијално слабијих. Суштински, цин Самац и цин Ждракула повезани су са одређењем фантастике³² у контексту дјечје свијести и дјечијег наивног поимања стварности. Ово је, осим тога, у вези и са неким модерним тенденцијама у књижевности за дјецу – попут потребе да се фантастично рационално објасни.³³

Цин Самац, односно гардијски потпоручник Рибанац, дрвосјечин је унук. Њега је „као малог деда хранио овчијим пуномасним киселим млеком и врућим лепињама, па је он од такве планинске хране, као и изворске воде и оштрог ваздуха који је био зачињен мирисом борових смола и уља... дакле – израстао је преко два метра и то је све” (Поповић 1984: 119). Кроз физички опис лика спроводе се опште морално-филозофске идеје савременог човјека, наглашава се важност природе за модерно друштво које се удаљило од аутентичног природног начина живота (имплицитно, пропагира се русоовски култ природе).³⁴ Физички изглед и начин живота ејрона опозитан

³¹ Ово, такође, потврђују и ауторове приповијетке из збирке *Тврдоглаве ѡриче* које имају исовјетан значењски однос према диновима нпр. *Неваљали Ждракула*, *Цин с кашиком*, *Цин с ѡрубом* (Роровић 1962).

³² „Дете много лакше него одрасли прихвата неодређене, помичне границе света, вероватно зато што одрастање само по себи носи низ нових спознаја и увида, који стално мењају слику света и његово разумевање и чини дете ‘отпорнијим на чудо’” (Пешикан-Љуштановић 2012: 104).

³³ О томе детаљније види Пешикан-Љуштановић 2009: 9–28.

³⁴ Ова идеја појављује се, такође, у роману *Судбина једној Чарлија* – у Чарлијевом сну представљена су дјеца која су природу замијенила техником, нпр. за шумску птицу мисле да је транзистор и сл. У драмској бајци *Снежана и седам ѡшћуљака* Александра Поповића – Принц НСУ не спасава Снежану пољупцем већ домаћом храном и природним производима.

је алазонима, који своју појавност постижу вјештачки, маскирањем, физичким трансформацијама. Управо природан изглед јесте један од начина којима се потврђује позитивност лика и моралне вриједности које он репрезентује. Са друге стране физички изглед цина Ждракуле (као што смо већ навели) објашњен је сном дјевојчице Соње. Његов гротескни изглед³⁵ и необичан начин живота³⁶ откривају виши ниво маштања – то је онај исти, већ поменути, сан о дјечјем изобиљу, слободи, лишен било каквих ограничења и немогућности, алогичан и одређен нонсенсом. „Природност” његовог аутентичног изгледа потврђује се у односу према варалицама – ни овај цин се физички не трансформише за разлику од алазона романа и због тога је он носилац подразумевајуће доброте, баш као и цин Самац.

Цин Самац и цин Ждракула ликови су који се у остварењу својих намера суочавају с препрекама. Они немају своје мјесто у друштву, нису важни, одбачени су, несхваћени и идентитески неснађени. У том окружењу, морају да се играју, да свој прави карактер представљају као својеврсну маску – то је суштина њиховог начина играња (*ludusa*) игре одређене као *mimicry* (перушавање). Природа, идеје, жеље којима истински теже оствариви су само уласком у сан – за оба лика сан је симбол идеалног живота, начин за остварење немогућег. Сан постаје утопијска слика свијета јунака и налази се у опречној позицији према стварности коју живе. Сан рефлектује прави карактер јунака: суштински њежну природу, емпатичност, разумијевање. Сан је схваћен као најдрагоцјенија супстанца апстрактног, има моћ отварања нових визура, одражава аутентични начин преосмишљавања стварности јунака. Сан је одређен аркадијском естетиком. Јунаци га различито доживљавају. За цина Самца то је љубав принцезе, коју доживљава као „један од оних лепих снова који се обично сањају после прве пролетње кише поред широм отвореног прозора...” (Поповић 1984: 125), то је поезија коју јунак казује принцезама у виду загонетке чији је одговор сан.³⁷ Цин Ждракула пада у сан³⁸ који му доноси идеје о промјенама стамбеног про-

³⁵ „Отприлике, нос му је био сличан кромпиру! А испод носа је имао као точак округла уста. Очи су му биле љубичасте као маслине и још одозго некако снене, доброћудне... Захваљујући само тим благородним очима и умиљатом погледу, Ждракула није био страшан, иако му је коса била много чупава. Изгледало је као да он на глави и нема косу, већ као неку козачку шубару од сламе! [...] Вероватно би свако дете зажелело да се за успомену и дуго сећање слика са овим цином...” (Поповић 2009: 11)

³⁶ Цин буди седам градских пјетлова који најављују почетак дана у граду (урбаној средини) и у августу бере звијезде (као дугмад) за матроска одјелца. Ово би могла бити, такође, преобликована „страшна прича“ коју бака прича Соњи пред спавање, као вид вербалне игре, забаве. Елементи демонолошког предања су умногоме преобликовани, готово до непрепознатљивости.

³⁷ „Миче се црвена бубамара са црним бобама/малена./ Креће се бела лађица из пристаништа/ од љубичастог камена./ Измиче плаветни лептир испод бачене капице/ која на врху има месингане прапорце./ Полеће грлица с нечујног балкона...” (Поповић 1984: 141).

³⁸ „Цину се очи све више склапају. Па то је... то је чаробно зеленкасто језеро... У црвеној једрилици плови он по чаробном зеленкастом језеру... а околу и друге једрилице: жуте,

стора – кречењу жутог, лакованог шифоњера – и, уопште, нов, бољи начин живота.

Суштински, побједа ејрона над алазонима³⁹ односно кретање од једне врсте друштва ка другој⁴⁰ отвара могућност испуњења снова јунака – то је живот према њиховим жељама и тежњама. У сазнајно-васпитном кључу ова побједа јесте подстицај на машту и креативност које одиста имају моћ да мијењају стварност појединца.

4. Закључак. Значај прозе за дјецу Александра Поповића односно значај романа *Гардијски њошћоручник Рибанац*⁴¹ и *Лек њошћив сџарења*, између осталог, огледа се у томе што потврђују неке опште идеје о концептуализацији дјетета и дјетињства у контексту савремене књижевности за дјецу. Пошто су ови романи настајали крајем шездесетих и у првој половини седамдесетих година, управо они свједоче да је Александар Поповић као писац за дјецу, у контексту српске (југословенске) књижевности, био пионир у уобличењу идеја које су свјеже и актуелне чак и данас. Поповићеве ликови – и алазони и ејрони – управо у типској форми послужили су као најбољи медијум исказивања тих идеја.

То значи, прије свега, да хумор јесте најбољи облик превазилажења неких у дјечјој свијести стамених и непремостивих тврдњи; њиме се побјеђују и реални страхови и они који се подсвјесно рађају; хумор је идеалан начин деконструкције страхова и њиховог лакшег прихватања. Генерално, хумор је брз и дјелотворан лијек у савладавању непознаница које долазе из спољашњег и унутрашњег свијета дјетета. У том освајању нових простора хумор има моћне савезнике, а то су: игра, играње улога, представљачки карактер, односно дјечје, креативно опонашање стварности. Гротеска и снови аркадијске естетике, у том смислу, иновативан су начин преосмишљавања сопственог окружења, они су, заправо, маштовита и нова рјешења дјечје, идеалне слике стварности.

Укупно узев, ово је оптимистичка врста Поповићеве прозе за дјецу. Александар Поповић је у прози имао разноврсне списатељске фазе: прозу идеолошки оријентисану, прозу прожету елементима меланхолије и песимизма и ону у којој су доминантни лирски елементи, снажни емоционални набоји, унутрашња промишљања лика итд. Будући да рецепција Поповићеве

плаве, љубичасте – као цветови по пољу њихани вечерњим поветарцем... Стаклене витрине се претварају у дворце од стакла... Ждракула почиње да сања..." (Поповић 2009: 19).

³⁹ Цин Самац односно цин Ждракула због изузетне снаге (и доброте) побјеђују односно разрачунавају се са алазонима. Они су ти који их раскринкавају.

⁴⁰ „Друштво које се помаља у завршници комедије представља, по супротности, неку врсту моралне норме, или прагматички слободног друштва” (Фрај 2007: 201).

⁴¹ Када је изашао роман *Гардијски њошћоручник Рибанац* Милован Данојлић је написао да би му се Винавер да је жив дубоко радовао (Поповић 2009: 63). Нема сумње, Поповић је писац раблеовске линије и тиме умногоме јединствен у нашој књижевности за дјецу.

прозе за дјецу није обимна, нове визуре и иновативна сагледавања њене разноврсности били би интересантни за неке будуће истраживачке подухвате.

ИЗВОРИ

- Поповић, Александар. 'Позив за игру'. *Мали комади I*. Мирослава Сретеновић (прир.). Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969.
- Поповић, Александар. *Гардијски њојњоручник Рибанаџ или фаниџазија о цвећкама*. Београд: Нолит, 1984.
- Поповић, Александар. *Лек њројњив сџарења*. Београд: Bookland, 2009.
- Поповић, Александар. *Судбина једној Чарлија*. Чачак: Пчелица, 2011.

*

- POPOVIĆ, Aleksandar. *Princ žabac*. U rukopisu. Zrenjanin: Arhiv Narodnog pozorišta *Toša Jovanović*, 1962.
- POPOVIĆ, Aleksandar. *Sudbina jednog Čarlija*. U rukopisu. Beograd: Arhiv Malog pozorišta *Duško Radović / Muzej pozorišne umetnosti Beograd*, 1976.
- POPOVIĆ, Aleksandar. *Lek protiv starenja*. U rukopisu. Beograd: Arhiv Malog pozorišta *Duško Radović*, 1979.
- POPOVIĆ, Aleksandar. *Tri svetlice s pozornice*. Beograd: Vuk Karadžić, 1986.
- POPOVIĆ, Aleksandar. 'Škrti berberin'. *Drame*. Radimir Putnik (priр.). Beograd: Verzalpress Vojnoizdavački zavod, 2001.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГЕОРГИЈЕВСКИ, Христо. Приближавање и деструкција жанрова у романима 'Судбина једног Чарлија' и 'Лек против старења' Александра Поповића. *Дейњсџиво* 3–4 (1998): 8–18.
- ГЕОРГИЈЕВСКИ, Христо. *Роман у срџској књижевносџи за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- КАЈЗЕР, Волфганг. *Гројескно у сликарсџиву и њесниџџиву*. Томислав Бекић (прев.). Нови Сад: Светови, 2004.
- ЛЕШИЋ, Зденко. *Теорија књижевносџи*. Београд: Службени гласник, 2010.
- ЉУШТАНОВИЋ, Јован. *Црвенкаја ѓриџка вука*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи – Змајеве дечје игре, 2004.
- МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. *Од како се земља охладила*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Усмена и ауторска бајка – наџрт за типологију односа. *Усмено у њисаном*. Београд – Нови Сад: Београдска књига, 2009: 9–28.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ. *Гојсџођи Алисиној десној нози*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.

- ПОПОВИЋ, Радован. *Последњи српски бољшевик*. Београд: Службени гласник, 2009.
- РЖ: Андрић, Мирослав. *Речник жаргона*. Београд: БИГЗ, 1976.
- РСЈ: *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- ТОПИЋ, Кристина. Рецепција прозе за дјецу Александра Поповића. *Детинство* 4 (2022): 200–212.
- ФРАЈ, Нортроп. *Анаџомија криџике: четири есеја*. Горана Раичевић (прев.). Нови Сад – Београд: Orpheus – Нолит, 2007.
- Шаранчић Чутура. Снежана. *Бранко Ћопић – дијалоги с традицијом*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

*

- ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. Miloš Đurić (prev.). Beograd: Zavod za izdavnje udžbenika socijalističke republike Srbije, 1966.
- ВАНТИН, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Ivan Šop i Tihomir Vučković (prev.). Beograd: Nolit, 1978.
- ВАНТИН, Mihail. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- BERGSON, Henri. *Smijeh: esej o značenju komičnog*. Bosiljka Brlečić (prev.). Zagreb: Znanje 1987.
- BUGARSKI, Ranko. *Žargon: lingvistička studija*. Beograd: Biblioteka XX vek – Knjižara krug, 2003.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*. Ante Stamać (prev.). Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- КАЈОА, Rože. *Igre i ljudi: maska i zanos*. Radoje Tatić (prev.). Beograd: Nolit, 1965.
- ПРОП, Vladimir. *Problemi komike i smeha*. Bogdan Kosanović (prev.). Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica, 1984.
- RS: *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos Art – Izdavačka kuća kiša, 2013.
- RSŽ: *Rečnik srpskog žargona*. Beograd: SA, 2012.
- RSR: *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1989.
- STANOJEVIĆ, Zoran. *Snovi Aleksandra Popovića*. Detinjstvo 1 (1981): 38–48.
- TURJAČANIN, Zorica. *Roman za djecu: teorijski i didaktički pristup*. Sarajevo: Svjetlost, 1978.

Kristina N. Topić

COMIC CHARACTER TYPES IN THE CHILDREN'S NOVELS BY ALEKSANDAR POPOVIĆ

Summary

The subject of this research paper is the representation of comic character types in the novels “Gardijski potporučnik Ribanač” and “Lek protiv starenja” by Aleksandar Popović. In the process of basic character classification, the paper employs Frye’s structuralist conceptualization of comedy, where the essence of comic action lies in the competition

between the alazon (braggart) and the eiron (self-deprecating character). In this regard, the research aims to demonstrate how these characters are shaped through naming, physical description, and character actions (specifically, through predetermined functions). Furthermore, the paper should explore the functioning of key poetic elements such as grotesque, dreams, imagination, play, and performative elements in children's prose (and children's literature in general) by Aleksandar Popović.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Др Зорана Ђинђића 1
kristinatopic550@gmail.com

Примљен: 10. марта 2023. године
Прихваћен за штампу априла 2023. године