

Славољуб Обрадовић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

КРИТИКА У ФУНКЦИЈИ РЕЦЕПЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Предмет књижевне критике уопште је књижево дело. Ово се одоси на све врсте критике, на *филозофску, естетску, идеолошку, утилитаристичку, биографску, социолошку, импресионистичку* и *практичну*. Књижевна критика уопште, па и књижевна критика за децу, је део науке о књижевности, а као део поменути дисциплине треба да посредује, између дела и читалаца. Без дубљег и аналитичнијег залажења у дубљу структуру дела и без поштовања принципа и полазишта херменеутике нема ни остварења циља.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевна критика, филолошка критика, естетска критика, идеолошка, утилитаристичка, биографска, социолошка, импресионистичка, практична критика, херменеутика.

Књижевност за децу и омладину је део књижевности као целине, те је раздвајање књижевности на *књижевност за децу* и *књижевност за одрасле* само формалне природе, а последица је специфичности књижевности за децу која је прилагођена одређеном узрасту. Та прилагођеност се огледа како у тематици, тако и у стилу и језику, у једном начину виђења и доживљаја света који је ближи дечјем поимању стварности и многозначних релација у њој. За разлику од одраслих деца су неискуствени читаоци, што ће рећи да је њихов пријем одређеног књижевног текста специфичан, дечји, неоптерећен појмовима теорије књижевности, често наиван и у већој мери везан за емотивну природу детета но за чисто рационално поимање суштине и вредности књижевног дела.

Књижевно дело, без обзира да ли је свесно намењено деци или одраслима, поред тога што је сложен феномен, не остварује се само у томе што ће код читалаца пробудити у мањој или већој мери осећај за доживљај лепог, већ и у многим другим циљевима, као што су образовни, васпитни, комуникативни, информативни, идеолошки, „мотивациони, подстицајни на акцију или на опозицију, као и низ прагмати-

¹ obrad@filfak.ni.ac.rs

чних циљева, техничких, економских, терапијских, психодијагностичких, документарних и других”.²

Свако уметничко дело, дакле и књижевно, има своју сврху, али се сврха књижевних дела не може да одреди прецизним дефиницијама, тачније егзактним, као када је у питању научно дело, што значи да су приликом вредновања уметничких и научних дела различити методи и поступци. Удео имагинације је у науци напосто незамислив, јер наука тежи откривању објективних истина, мада то није једини циљ науке. Креативна имагинација у науци присутна је једино у технолошком процесу производње појединих машина, аутомобила, авиона и многих других апарата, али не и у процесу истраживања, проверавања, откривања и верификовања објективне истине. Књижевност открива лепо, али ни то није једини циљ књижевности, посебно ако имамо на уму да се категорија лепог не може објективно да дефинише. И научник и уметник настоје да остваре одређене ефекте. Књижевно дело остварује пре свега естетске ефекте, а научно практичне и тешко може да се замисли да ће неко научно дело моћи да изазове код људи естетске доживљаје. Наука и уметност не могу да се поистовете без обзира што и једна и друга област људске активности тежи неком интересу, али оне не могу ни да се у потпуности одвоје. И у науци и у уметности постоји оно што се назива израз. Додуше, у науци је истраживање и интерпретација научних резултата нешто што се подразумева као нужност, али то не значи да у уметности нема истраживања и интерпретација, тумачења, на пример, књижевног дела, указивање на вредности или слабости дела, трагање за новим стилским поступцима и формама, проналажење и уобличавање нових тема. Јасно је да су у уметности присутнији елементи имагинације, емоција и представа. Уметник се суочава с врло битним аксиолошким питањем које се односи на форму и садржину дела, јер у зависности од тога да ли ће пронаћи задовољавајуће одговоре на питања која су везана за форму и садржину, уметник ће се опредељивати за одређене теорије, методе и поступке којима ће обликовати неки садржај. Не треба сметнути с ума ни то да су многи велики научници били велики маштари и да им је управо машта помогла да дођу до нових идеја које су, у почетку, биле само бледе сенке, покаткад и утопија и неизвесност. Многе идеје, у почетку апсурдне и утопистичке, временом су опредмећене. Довољно је само подсетити на Жила Верна и његова дела.

Књижевност за децу, и поред многих специфичности, не може да се издвоји из књижевности као опште области којој припада. Ово морају да имају на уму сви који се баве критиком књижевности за

² Владислав Панић, *Психологија и уметност*, Завод за издавање уџбеника и наставних средстава, Београд 2005, стр. 7.

децу, тј. вредновањем литературе која је намењена деци и омладини. Уметност, дакле и књижевност, је предмет естетике и приликом вредновања тзв. „велике” (или „озбиљне”) и „мале” (или „неозбиљне”) књижевности, мисли се на књижевност за децу и на књижевност за одрасле, треба примењивати иста вредносна мерила и критерије. Критичар је посредник између писца и његовог дела и читалаца, те се од њега не очекује да у вредновању књижевног дела износи само своје импресије, већ да делу прилази као укупном феномену, што значи да се бави и његовом структуром, језиком и стилем, темама и мотивима и начином њиховог обликовања у књижевну целину. Да нема књижевног дела не би било ни критичара. Књижевно стваралаштво се ослања на специфичност и на самосталност рада духа. Још је Маркс указивао на персоналност у стваралачком поступку пишући да „Сваки дух има сопствени метод”, што треба схватити као методолошки проблем који писац решава помоћу сопствених метода, коју мисао налазимо и код Шекспира исказану на поетичнији начин: „Твоја мисао се прелива као опал” (Шекспир: *Дванаеста ноћ*, чин II, сцена 4). Књижевно дело и критика су у узрочно-последичној вези јер су, у суштини, и једно и друго духовна активност, што не значи да се у исти ниво могу да доведу процес стваралачког коришћења креативне енергије писца и критичара. На критичару је да открије оне вредности које су нове, модерније у односу на традицију, и да истакне управо то ново као уметничку вредност, што не значи да ће изостати критичарево објективно указивање на слабости, посебно на имагинарне конструкције које откривају да писац није увек успео да оствари нешто ново.

Неоспорно је да је у основи сваког вредновања књижевног дела доживљај критичара, дакле оно што је субјективна категорија, али ако се критичар задржи само на доживљају, онда је то импресионистичко вредновање. Свакако, књижевно дело је објективитет у коме је садржана субјективна свест писца и његов субјективни доживљај материје коју обликује језиком и оваплоћује у књижевно дело. Међутим, књижевно дело, као и уметничка дела уопште нису „протоколи емоција”, о чему пише Теодор В. Адорно: „Умјетничка дјела нису протоколи емоција – такви протоколи су код слушаца још увијек у највећој мјери неомиљени и треба их као посљедњу ствар „поново доживјети” – него су она радикално модификована аутономним склопом. Узајамна игра конструктивног и миметичког експресивног елемента у умјетности једноставно се скрива и кривотвори у теорији доживљаја: не постоји супонирана еквиваленција и једино се цјепидлачки одабира оно партикуларно, које, поново одстрањено из естетског склопа и преведено назад у емпирију, постаје по други пут нешто друго него што је то ипак било у дјелу”.³

³ Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979. стр. 398.

Критичар који се бави вредновањем књижевности за децу мора да буде растерећен нелогичности која је последица дељења књижевности на „малу” и „велику”, на „озбиљну” и „неозбиљну”, јер јасно је да је књижевност једна област и да разлике између дела која су намењена деци и омладини и оних која чешће читају одрасли не треба да буду полазиште у доношењу вредносних судова. Мерила за књижевност за децу и књижевност која је разумљивија одраслима морају бити иста. Уосталом, познато је да су многи писци и велики књижевници, који су углавном писали за одрасле, писали и за децу: Толстој, Шекспир, Дикенс, Сјенкјевич и други. Неодржива је подела књижевности на „праву” и „дечју”. Ову чињеницу нису имали на уму многи критичари, посебно они који су вредновали поезију Јована Јовановића Змаја, родоначелника српске књижевности за децу. Било је потребно да се јави Јован Скерлић и да својим објективним вредновањем Змајевог дела исправи неправду и малициозне критичке опсервације Љубомира Недића, Лазе Костића, Богдана Поповића и других. Недић је писао, одричући скоро све вредности Змајеве поезије, да су чак и „Ђулићи” – „сувише хладни”, али је, без дубљег продора у естетско, тешка срца признао да је Змај „у дечјим песмама најспретнији”.⁴ Лаза Костић је писао памфлет о Змајевој поезији, а не озбиљну студију, те је и његов суд о Змајевој поезији за децу само један облик вербалног цинизма: „Све је то мудро и паметно, само што ту нема поезије ни за лек”.⁵ Строг и неправедан Богдан Поповић не признаје чак ни легалитет књижевности за децу. Таква књижевност за њега не постоји: „Што се мене тиче”, вели он, „ја не само да сам далеко од тога да се с тим слажем, но држим да је неозбиљно дечје песме, песме за децу, сматрати као озбиљну књижевност”.⁶ Поповић се није задовољио претходним, већ је ишао даље: „Као ни душу човекову, ни душу женину, Змај није знао ни душу детињу”.⁷ Јован Скерлић је рехабилитовао Змаја уврстивши га у „најбоље и најјаче лиричаре целокупне српске књижевности”.⁸

Уметничко дело, значи и књижевно дело, није само себи сврха, већ постоји због оних којима је намењено.⁹ Уметничко дело има

⁴ Љубомир Недић, *Из новије српске лирике*, Београд 1893.

⁵ Лаза Костић, *О Јов. Јовановићу Змају*, Сомбор 1902.

⁶ Богдан Поповић, *Огледи из књижевности*, I, Београд 1927.

⁷ Исто.

⁸ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1914.

⁹ У поменутом смислу Владислав Панић пише, у: *Психологија и уметност*, делу које смо наводили: „Уметничко дело без онога коме је намењено нема значаја. Чак и горе од тога, када уметничко дело не би било потребно људима, „неуроза уметника била би неминовна” (Фројд). Психологија је у последње време доста истраживала како посматрач прима уметничко дело и каквог је значаја за аутора дела његова реакција. Уметник ради на делу све дотле док не процени да ће оно произвести жељени ефекат на посматрача. Наравно, тога није увек свестан на исти начин нити томе придаје увек исти значај. И посматрач ради на делу јер је и рецепција активан процес. Без његове рецепције и аперцепције уметничко дело не би постојало. А ако и постоји, то је могуће јер је и сам аутор истовремено и посматрач”.

свој живот захваљујући примаоцима, рецепијентима. Деца су реципијенти који могу да доживе само оно књижевно дело које је у складу с њиховим погледима на свет и окружење, дакле оно које прати њихов интелектуални развој и води рачуна о укусу, „без обзира што је **укус** нестална категорија и зависи од многих фактора: од епохе, од средине у којој деца живе, од опште климе која влада у друштву, од школског система, од узраста и многих других фактора, а све то ваља да има на уму онај ко вреднује књижевност за децу. Осећамо потребу да, ипак, подвучемо да књижевни критичари не пишу критику за децу, већ за одрасле, тако да вредносни судови критичара нису пресудни за дејчи доживљај дела, што не значи да права, објективна критика не може да утиче на формирање укуса младих рецепијената. Критичар треба активно да суделује у комуникационом процесу на релацији: књижевник – дело – рецепијент, што значи да критичару не треба да буде крајњи циљ само анализирање личности ствараоца или компоненте стваралачког процеса, већ да се, поред претходног, бави делом и схватањем и разумевањем дела од стране читалачке публике.

Између писца који ствара књижевно дело и критичара који га тумачи постоји разлика, те се процес стварања и тумачења не могу да поистовете. Све оно што се везује за креативни чин, на пример: машта, имагинација, свесно, подсвесно, снови, фикције итд. није присутно у процесу вредновања дела. Више пута је истицано од стране теоретичара књижевности да је критичар посредник између писца и његовог дела и рецепијената. Претходно значи да критичар на свој начин прима књижевно дело и даје вредносни суд о њему. Дакле, дело које је већ пред читаоцима, представља целину која је чињеница. Та целина поседује свој смисао, а на критичару је да открије тај смисао и да га протумачи. Владислав Панић, у књизи коју смо неколико пута навели, истиче: „Савремена најзначајнија дела су најмање разумљива па је тумачење смисла – најважнији посао данашње критике” (мисли на критику XX века, примедба С.О.). И Јован Христић је указивао на разлику између критике XIX и критике XX века: „За критику обично кажемо да је посредна и изведена, док је уметничко стварање непосредна и изворна активност, али ми се чини да и модерна критика и модерна књижевност оповргавају ово класично разврставање, и да се ни једна ни друга не могу сасвим разумети све док нам не „буде јасан њихов међусобни однос. Склони смо да кажемо како модерна критика приступа литерарном тексту са унутарње стране, док му је традиционална приступила углавном споља; међутим, изгледа да смо ретко када спремни да истражимо све импликације ове основне – и у основи тачне – разлике”.¹⁰

¹⁰ Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд 1968, стр. 129.

Критичар који се бави поетиком књижевности за децу има већу одговорност од критичара који тумаче књижевна дела за одрасле. Јасно је да је критичар спона између дела и рецепијената, али рецепијенти, када је реч о књижевности за децу, су врло осетљива читалачка публика, јер код њих укус није развијен у довољној мери, а и када постоји, обично је особен и зависи од средине у којој живе, најпре од породице, потом од школе, али, што је важније, и од многих чисто психолошких чинилаца менталне структуре деце личности. Критичар не сме да буде оптерећен комерцијалним разлозима којима се често руководе издавачи, а још мање импресионистичким препорукама рецензента који, врло често, и не прочитају књижевно дело до краја, а да не говоримо о рецензентима који посао писања рецензија схватају олако, неодговорно, а деси се да покаткад препоруке за објављивање дела дају и они рецензенти којима је књижевност за децу област којом се никада нису бавили. Критичар треба да је растерећен свега онога што може да га одведе на странпутицу, али да би био слободан, он мора да најпре буде добар читалац, што значи ако је он лоше „конзумирао” књижевно дело, лоша ће бити и његова рецепција и његови вредносни судови. Посредник, тј. критичар, мора да има на уму да деца нису несвесни читаоци, али да су подложна туђим мишљењима. Неартикулисана и необјективна процена лоше утиче на рецепијенте, те је најбоље да у књигама за децу нема ни предговора ни поговора, јер предговори и поговори су нешто што може да користи одраслима. Добар предговор, под условом да је написан објективно, проницљиво, прилагођено деци, може да делује инспиративно, али то не значи да је критичару забрањено да изнесе свој суд и о slabим странама дела без обзира да ли ће рецепијенти прихватити његово мишљење или ће га одбацити. Уосталом, дете интересује само текст који је између корица књиге и за њега је најбитније шта оно мисли о ономе што је прочитало. Критичар префињеног уметничког сензибилитета успеће да пружи **стваралачку интерпретацију** дела, а то не значи да ће ићи за тим да „допуњује” аутора, да у делу проналази оно чега нема а требало би да га буде и слично.

Будући да је реч о књижевности за децу, критичар треба да има на уму рецепијенте којима треба да помогне да лакше и артикулисаније приме дело, да обрате пажњу на оно што је вредно, јер једино тако он ће успети да код деце развије љубав према књизи. Претходно подразумева нужност са којом се критичари покаткад тешко могу да помире, а то је да спутају своје асоцијације, непрецизности у изрицању судова, вредновања у смислу „могло је да буде и другачије”, чини ми се да је ово добро а могло је да буде и боље и слично. Хаотично и несистематско вредновање дела ствара код младих рецепијената забуну и доводи их у ситуацију да не знају коме да верују: критичару

или писцу. Уосталом, питање је, уопште када је реч о критици, да ли и колико она може да буде објективна и у којој су мери њени судови прецизни, непроменљиви и јасни, или је више, када је у питању критика, само вредновање „коректура површне и недовољне интерпретације”.

Најслабије су оне критике књижевних дела за децу у којима критичари деци намећу себе и своје мишљење о делу. Од критичара се не очекује да, приликом вредновања дела, полази од мишљења писаца о сопственом делу, јер писци су у делу написали оно што су желели да напишу и они су најчешће лоши као критичари сопствене творевине. Дело живи, да поновимо, захваљујући читаоцима које скоро да и не занимају накнадна размишљања писаца о делу, јер многи писци нису ни свесни какав и колики значај има њихово дело. Критичар се бави целокупном структуром дела, односима између појединих елемената у делу, психолошком карактеризацијом ликова, фабулом, композицијом и слично, а све у жељи да олакша рецепијентима пријем дела. Најбоље је да критичар имплицитно, ненаметљиво, указује на поједине вредности у делу, јер деца не воле наметљиве вредносне судове у смислу: „ово обавезно треба да прочитате” и слично. Дobar критичар је добар читалац пре свега, али то не значи да ће сви његови вредносни судови бити исправни. „Према Хаузеровом мишљењу, за доброг критичара потребан је висок IQ, зрелост, животно искуство, познавање животних проблема, општих и специфичних, познавање друштвених кретања, хуманих задатака и сл., а за естетско вредновање потребни су знање, о форми и обликовању и осећај за квалитет који у себи садржи две способности – укус и сензибилитет. Сензибилитет зависи од оштрине чула и способности опажања, а релативно је независан од емоционалности и сентименталности. Поједини људи своју смањену сензибилну способност компензују склоношћу ка сентименталном у уметности. Али, има и таквих којима је сентименталност непријатна јер их, вероватно, сувише иритира, док им је сензибилна, односно чулна способност опажања веома развијена. То је слично као са темпераментом, кад слабо надражљиви, тј. они чији је нервни систем слабо надражљив, траже тешке и конфликтне ситуације, а надражљиви их избегавају и – повлаче се. На бази ових чулних и емоционалних карактеристика и у зависности од многих других психолошких и културних фактора, развија се сложена способност која се обично назива естетски укус”.¹¹

Импresiонистичка критика полази од описа. Једноставно, критичар описује свој доживљај књижевног дела, али тај доживљај полази од утиска који критичар претаче у опис без задржавања на

¹¹ Владислав Панић, *Психологија и уметност*, нав. дело, стр. 125.

конкретним вредностима. Уколико критичар полази, у вредновању дела, само од доживљаја, онда он пише егоцентричну или *експресионистичку* критику. И једна и друга критика су неаргументоване, непотпуне, једностране и не дотичу се сржи књижевног дела. Насупрот овим критикама је *нормативна* критика која судећи по самом називу, полази од одређених општеприхваћених метода и норматива, а те норме су најчешће повезане са историјским елементима. Уколико оваква критика одбаци оно што је историјско, прети јој опасност, како је приметио и Владислав Панић, да постане догматична. Избегавајући догматизам ова критика често необјективно и непотребно везује поједина књижевна дела за друштвенополитичку ситуацију, за историјска дешавања и за поједине књижевне правце и школе што је спутава у доношењу објективних вредносних судова. „Најбоља је она критика која успоставља равнотежу између релативизма и нормативизма, водећи рачуна о томе из које психолошке и социолошке перспективе посматра дело. Али, критика никада не може бити сасвим несубјективна, коначна и вечна. То произлази из природе уметничког дела”.¹²

Херменеутика „тумачи тајне порукеписа, текстова или симбола”, а овај облик критике често остаје само на површини дела, не продире у слојевитост, не бави се односима између појединих делова композиције, нити се бави ликовима и узрочно-последичним везама које су у основи њихових понашања. За тумачење књижевног дела најупечатљивија је тзв. *стваралачка критика*. По мишљењу психолога ова критика је „продужени аутор”, о чему В. Панић пише: „Пишући о аутору као критичару, Винкелман је истакао да он као критичар највише обраћа пажњу на технику, техничку страну дела, а да његови мотиви делују спонтано и да му често остају нејасни. Он на мотив и не мора да обраћа пажњу, чак и то не би било добро јер би му тако одузео спонтаност. Ипак није тешко прихватити тезу да стваралац мора бити и добар процењивач свога дела, поготову у процесу стварања. Друго је питање како он процењује своје дело у односу на дела других стваралаца, колико себе цени или не цени, колико друге уважава или не уважава. Ту увек долазе до изражаја његове предрасуде и његови психолошки „скотомии”, а највише његов „архетип” који се састоји од априорних константи по којима уметник ствара и процењује. Обичан реципијент у том смислу је слободнији и неутралнији јер његов архетип није тако чврсто формиран и тако активан као код ствараоца. И то је један од разлога да збирна процена тежи меродавнијој оцени”.¹³

Књижевни стваралац је продуктивни субјект, а његово књижевно дело је естетска објективизација с којом се суочава читалачка

¹² Владислав Панић, *Психологија и уметност*, нав. дело, стр. 125.

¹³ Исто, стр. 126.

публика. Никада се неће десити да се оствари идеална, чак ни делимична, подударност између онога што је писац саопштио у делу с доживљајем читалаца и та дистанца ће вазда постојати, али неће умањивати вредност књижевног дела. Ту дистанцу неће моћи да ублаже ни критичари који не држе до личног људског достојанства, већ га продају, јер новац никада није изгубио моћ да влада умовима људи чији је морал слаб, те ће они хвалити и оно што је за покуду, или ће, на виспрен и лукав начин, износити своје мишљење о делу тако да никоме неће бити јасно да ли хвале или критикују. Дело без изразитијих уметничких квалитета неће постати бољим уколико је мишљење критичара позитивно, а вредно уметничко дело остаће да траје као такво без обзира шта критичари мислили и писали о њему. У сваком случају, када је реч о књижевним делима за децу и омладину, претерано хваљење нечега што је просечно је својеврстан геноцид који руши све вредносне критерије до те мере да се критичар, од кога се очекује да буде прави посредник између дела и реципијената, претвара у трговца који по сваку цену води рачуна о новчаном добитку, а не о књижевном делу и реципијентима. Критичар не може бити посредник ако код читалаца ствара несигурност и двоумљење.

Критичари најчешће вреднују књижевна дела у време када су настала и тада их узносе и хвале или их оцењују негативно. То је вредновање дела без постојања временске дистанце. Покаткад протекну многе деценије па се тек онда покаже у којој мери су поједини критичари били у праву или у заблуди. Књижевна дела која су проглашавана за врхунска књижевна достигнућа бивају потиснута у заборав, а она на која је бачена анатама испливавају на светлост дана и тек после протеклог времена критика уочава праве уметничке вредности. Деси се да многи писци оду из живота и не дочекају да буду рехабилитовани. Шта остаје песницима које не схвати време и пре свега људи у њему, посебно они који доносе вредносне судове? Остаје им једино да ће се родити неки нови критичари и да ће захваљујући њима њихово дело доживети ренесансу. Ту ренесансу нису доживели Франце Прешерн, чак ни Станко Враз у словеначкој књижевности, нити Владислав Петковић Дис у српској књижевности. У суштини, књижевно стварање је и својеврсно проклетство, а то проклетство у још већој мери могу да појачају критичари. Необјективна критика сатире писце, руши њихов људски интегритет и креативну енергију. Накнадно трагање за вредностима дела, које у конкретним друштвено-историјским условима настанка, није схваћено, не води увек ка успеху и варљиве су могућности да ће ново објективније вредновање дела приближити дело читаоцима, о чему пише и Ј. Парандовски: „Узалудан је то посао ловити угашени ехо. Речи ко је потоњим поколењима изгледају сиве и безбојне сијале су у атмосфери свог времена попут ужарених метеора...

Књиге поред којих њихови савременици прођу равнодушно имају промашен живот, па чак ни највећа слава код потоњих поколења не може им надокнадити пролеће које их је мимоишло”.¹⁴

Критичар мора да има на уму да једно књижевно дело није апсолутна вредност самим тим што је написано и објављено, јер оно мора да дође у руке читаоцима, пре њих рецензентима, уредницима и редакцијама, мора да успостави дијалог, а као вредност почеће да се „афирмише тек када ступи у хиљаде нових егзистенција у којима суделују читаоци са својим осећањима, идејама и унутрашњим представама”.¹⁵ Претходно значи да и писци временом сазревају, а сазревање не значи апсолутно кидање са свим естетикама из прошлости, о чему је писао велики немачки песник Гете: „Чак ни највећи геније не би далеко дошао када би желео да говори све својом сопственом снагом. Али то не схватају многи врло добри људи и са својим сновима о оригиналности тапкају пола живота у таму... И као да им се Свет на сваком кораку не намеће и од њих ствара нешто и поред њихове глупости...”¹⁶ Пишући о читаоцима, тј. реципијентима, Вук Филиповић подвлачи: „Ради што тачнијих схватања улоге читаоца ми ту улогу морамо схватити као надахнуту активност и облик креативне сарадње. Читалац је онај који усваја и доживљава само дело које је отворено за његов субјективни свет. Феномен поетске слике увек се јавља у перспективи недореченог и привидног, а то је онај слободан простор који омогућава читаочеву сарадњу”.¹⁷

Многи критичари истичу да су читаоци креативни субјекти. То чини и Едел пишући о психолошком роману: „Треба повући разлику између материјала који већина читалаца може схватити у једном роману и оног дела романа који остаје део нашег властитог стања духовног сновиђања. Сви ми читамо исте речи у књизи и из њих извлачимо сличан смисао; наш интелект појми оне битне елементе, садржину и податке које нам писац даје; расправљамо о књизи са неким другим читаоцем и потпуно се слажемо у погледу оног што приповест саопштава. Али једно питање стално се понавља: да ли доживљујемо књигу на исти начин? Колико је људи осетило ужас прочитавши неку причу о духовима... да би се после изненадили кад би открили да неки други читалац „није могао ни да је прочита до краја? Колико је читалаца пролило истинске сузе над неком „безначајном романтичном књигом за коју су знали да је нестварна, док су се други само насмејали и слегнули раменима? Између прочитане и проосећане књиге

¹⁴ Ј. Парандовски, *Алхемија речи, Невидљиви савезник*, Култура, Београд 1964, стр. 261.

¹⁵ Вук Филиповић, *Свет књижевног дела*, Јединство, Приштина 1975, стр. 12.

¹⁶ Екерман, *Разговори са Гетом*, Рад, Београд 1963, стр. 30.

¹⁷ Вук Филиповић, нав. дело, стр. 15.

налази се сва она разлика у мишљењу која дели читаоца од читаоца, критичара од критичара. Ретко који читалац може подједнако да доживи роман и интелектом и осећањима”.¹⁸

Када је реч о књижевним делима за децу и омладину, ваља имати на уму њихову машту и изражену способност за сликовито доживљавање онога што су прочитали. Овде се нећемо упуштати у разматрање односа склоности за маштањем код одраслих и код деце, јер тај однос је не само различит, већ се тешко може да одреди у релацији: писац и његова машта – склоност читалаца за маштањем. Понекад је код читалаца мање изражена склоност за маштањем него код писаца, али може да буде и обрнуто. Ипак, када су у питању деца, машта је незаобилазан фактор који утиче на њихово доживљавање дела, тако да се млади читаоци често поистовећују са главним јунацима, на пример у прозним делима, са њиховим понашањем, а уједно она самопотврђују себе и свој идентитет, у ком смислу можемо схватити Фосијоново размишљање о духу читалаца у сталном самоприказивању: „Одлика је духа да се налази у сталном самоприказивању. То је самоприказивање један цртеж који настаје и нестаје, те у том смислу активност духа представља једну уметничку активност... Уопште узев, богатство, снага и слобода слика нису, међутим, искључиво одлика уметника, који понекад може бити и оскудан у овом погледу, док се међу другим људима људи са овим даровима чешће срећу него што се то обично мисли. Сви маштамо. У својим сновима измишљамо не само један низ околности, једну дијалектику догађаја, него и бића и једну природу, један простор с наметљивом и привидном аутентичношћу... Сваком од нас, подједнако, сећање даје један богат репертоар”.¹⁹

Луцидне медитације, афективност, разуђена машта, визионарство, склоност ка авантуризму, интелигенција, читалачко искуство су само неки од фактора који утичу на дечји доживљај дела, а све то треба да има на уму критичар који вреднује књижевно дело за децу и омладину. Духовне способности детета нису у довољној мери развијене у поређењу с одраслим читаоцима, али њихов емотивни свет је богат, посебно њихова машта. Често се дешава да деца, за разлику од одраслих, на другачији начин схватају оно што је обликовано у књижевном делу. За децу су и неки споредни ликови у роману, или неки недовољно карактеризовани ликови, врло занимљиви и напосто се уцртавају живо и упечатљиво у њихову свест. Деца не прихватају дело само из сазнајних побуда, већ и због својеврсне радозналости духа,

¹⁸ Л. Едел, *Психолошки роман*, Култура, Београд 1962, стр. 60.

¹⁹ А. Фосијон, *Живот облика*, Култура, Београд 1964, стр. 80.

као и због онога што бисмо могли да означимо као митско и тајанствено у делу и што треба да открију читаоци бујне маште, нарочито ако је реч у делима која са предмет имају свет детињства: „Свет детињства је веома често и предмет књижевног дела, тачније, – поднебље, амбијент, архајска грађа сећања, док је исто тако и једна афективна психичка клима, надахнути покрет из кога само дело настаје. Комплексна вредност тога феномена може се разматрати књижевно-историјски, стилистички, креативно-психолошки итд. Међутим, на релацијама питања – књижевно дело и читалац, од посебне је важности да у томе феномену сагледамо пре свега ведру психолошку нерватуру, слободну моћ замишљања и радозналости која читаоца води”.²⁰ Читалац се преноси у, како пише о овом питању Вук Филиповић, у „поднебље књижевног дела”, али на том путу, по мишљењу Зденка Шкреба има и препрека: „На његовом животном путу испријечит ће се пред њим сваковрсне запрехе; сваки час ће ударити о несаломљиве и непробојне границе. Има само једна могућност да уклони границе и запрехе из свога живота: кад урони у књижевно дјело... Због тога што нам књижевно дјело открива и приопћује оно богатство живота за којим тежимо, оно у исти мах дјелује на нас, рекли бисмо, као откровење. Ми сами у најбољем случају мутно и нејасно осјећамо што су основне црте људскога живота уопће, а људскога живота нашег доба напосе. Али то што ми сами осјећамо, то нам књижевно дјело открива у слици коју нам пружа и у којој јасно видимо своје проблеме, своје борбе и своје идеале, а често преко тога и људске проблеме, борбе и идеале уопће”.²¹

Митска, привидна и нестварна, а деци толико блиска лепота бајки, открива управо њихову жеђ за књигом, а ту жеђ тешко може да угаси савремено време компјутера, јер књига је нешто што има душу, а дечја машта једино уз помоћ књиге може да се отисне у непознати свет. Ту љубав према књизи уверљиво је изразио Иво Андрић у приповеци *Књига*: „По неколико пута сам одлазио од тог излога па се опет враћао све тако док не стане да се спушта јесење вече и док у излогу не плане светлост и док њен одсјај не падне по мокрој асфалту... Тада је ваљало напустити све то и вратити се горе у махалу свом стварном животу. Али осветљени излог није било лако заборавити. У ноћним дечачким сновима и полусновима излог је блештао и кружио у фантастичним преображајима. То није био више обичан градски излог са књигама него васионска светлост, део неког сазвежђа коме сам тежио са силном жељом, али са болним сазнањем да ми је недостижно”.

²⁰ Вук Филиповић, *Свет књижевног дела*, нав. дело, стр. 27.

²¹ Увод у књижевност: Зденко Шкреб: *Зашто читамо књижевно дјело*, Знање, Загреб 1961, стр. 15, 18.

Историја књижевности и књижевна критика су део науке о књижевности. Дакле, критичар мора да поседује знања из науке о књижевности, а критика треба да се ослања на методолошка, теоријска и естетичка знања, што не значи да треба да буде статична већ, напротив, да непрекидно буде осетљива за нове методе и за суштину нових књижевних текстова и специфичности у њима. У овом смислу треба размишљати и о Јаусовој теорији рецепције. Он се успротивио критичарима, тзв. текстуалистима, приговорио им је да су њихова тумачења уска и да се заснивају првенствено на тумачење књижевног дела као семантичке категорије. С Јаусовом теоријом успоставља се историцизам, што значи да се књижевно дело почиње да проучава преко историцизма, већим делом дијахронијски, а постанак дела тумачи се одређеним друштвеним и историјским околностима. Ипак, треба истаћи да постоји јасна разлика између позитивистичког и рецепционистичког историцизма. Историцизам рецепциониста истиче у први план релацију (уједно и корелацију): писац – књижевно дело – читаоци (реципијенти, примаоци) књижевног и уметничког) дела уопште. Оснивач рецепционистичке теорије, Ханс Робер Јаус, разматрао је проблем деловања књижевног текста и проблем његовог прихватања, тј. примања. Најбитнија одредница Јаусове теорије рецепције је функција примаоца књижевног дела, а ова функција је везана с хоризонтом читаочевог очекивања, из чега произилази закључак да књижевно дело настаје у одређеним друштвеним околностима на захтев примаоца, или, шире, читалаца. Претходно значи да се од писца очекује да задовољи управо оно што од њега очекују примаоци. Хоризонт очекивања треба, по Јаусу, да задовољи:

- а) очекивања од аутора,
- б) очекивања од књижевног дела, и
- в) очекивања од саме књижевности.

Сва претходна очекивања треба да се остваре у конкретним условима, пре свега друштвеним и историјским. Прави предмет Јаусовог истраживања је, ипак, прималац књижевног дела, те ће његов приступ тумачењу књижевног текста бити широко прихваћен као методолошки принцип. У имплицитном слоју оваквог Јаусовог приступа књижевном тексту је и оно што се тиче критике, мада Јаус не третира проблем критике, а то је очекивање да књижевна критика изрекне објективан и конкретан вредносни суд о неком делу, да у том делу открије естетичке вредности и да потенцијалним реципијентима олакша разумевање и доживљај конкретног књижевног текста.

Роман Ингарден истиче да књижевна критика посредује између књижевног дела и читања и открива „места неодређености”, а по Ренеу Велеку, треба да имплицира став и јасан појмовни однос према књижевноуметничком делу: „Књижевна критика и данас мора

да буде оно што је увек била: суђење о књижевним појавама. Уколико то суђење, али и вредновање књижевноуметничких дела или појава хоће да буде озбиљно, оно мора да се заснива на нечему, мора да почива на разумевању појава које просуђује... Да би постојала критика, она мора да добије дискурзивни облик, да прерасте у тумачење, у интерпретацију. Тумачење је у ствари експлицирање, разумевање. Оно се дешава као субјективно разумевање, предузима кораке да изађе из оквира субјективности, да постане интерсубјективно. Тако се, на основу разумевања књижевних чињеница развијају два одвојена, али међусобно повезано процеса: вредновање (суђење) и интерпретација (тумачење) књижевних чињеница”.²² На Велековим поставкама и на његовом инсистирању у доношењу судова о књижевном делу, касније ће његова размишљања допуњавати теоретичари који су у процесу проучавања књижевног дела предност давали мишљењу, тј. подвлачили су предност мишљења о вредности књижевног дела,²³ као и теоретичари који су указивали на потребу да критика мора да поседује стваралачки карактер.²⁴

Књижевна критика има стваралачки карактер, али с напоменом да је примењенија ученицима средњих школа и студентима књижевности и српског језика, да узмемо у обзир само ове две групе реципијената. Млађи реципијенти, ученици основне школе, немају довољно предзнања да би могли да упоређују оно што је исказано у књижевној критици са оним што је у књижевном делу. Отуда се многи писци за децу у предговорима обраћају деци указујући им на оно што може да за њих буде интересантно у књижевном делу. Ученици основне школе нису у могућности да анализирају књижевну критику, јер за њих је примарнији доживљај дела но књижевне критике. Читаоцима који поседују богатије читалачко искуство и знања из теорије књижевности, књижевна критика може да буде од помоћи у разумевању суштине књижевног дела.

Деца се као реципијенти слободно утапају у свет књижевног дела неоптерећена теоријскокњижевним појмовима, стилским формама и поетикама књижевних школа и праваца. Критичар који процењује вредност књижевних дела за децу мора да има на уму да и ако прихвати мишљење да је стваралачка критика „продужени аутор”, то не значи да је дужност критичара да надограђује дело у смислу да у њему проналази оно чега нема, јер није на критичару да дописује дело, већ да јасно истакне вредности и слабости онога што је написано.

²² Рене Велек, Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд 1965, стр. 61 – 63.

²³ Светозар Петровић, *Природа критике*, Институт за теорију књижевности, Либер, Загреб, 1972.

²⁴ Жан Старобински, *Критички однос*, Књижарница З. Стојановић, Сремски Карловци 1990. стр. 18.

Јасно је да су различите стваралачке побуде писца и критичара. У стваралачком процесу писац полази од онога што је његово лично, субјективно, свесно или чак подсвесно и да он има на уму да ће његово дело бити у једном тренутку пред публиком. Ипак, између деце као рецепијената и писца постоји велика дистанца, не само историјска, психолошка и социјална, већ и искуствена. Писац је, пишући дело, проживео много тога о чему пише, макар да је дело засновано само на његовој имагинацији. Деца тек треба да доживе оно што је у књизи, а доживљај ће бити потпун уколико је садржај дела прилагођен узрасту детета, његовим очекивањима и интересовањима, уопште његовом свету у коме доминира машта. Претходно значи да постоји неписана обавеза писаца за децу да артикулишу садржај дела тако што ће га прилагодити читалачкој публици, а та артикулација ће бити остварена у довољној мери тек ако писац има на уму психолошки развој детета, тј. процес у коме деца сазревају, а са сазревањем шири се њихова спознаја света, мења се укус, потискује се оно што је у мишљењу било наивно и инфантилно, детиње. Добри критичари управо трагају за оним што је у књижевном делу прилагођено деци. Јасно је да су деца прихватила и она књижевна дела која им нису намењена, тј. дела које су писци стварали не размишљајући свесно о деци као читалачкој публици, али доста је писано о томе зашто су деца прихватила управо таква дела, те нема разлога да понављамо оно о чему су писали многи теоретичари и историчари књижевности за децу.

Критичари који вреднују књижевна дела за децу полазећи искључиво од сопствених импресија могу да пруже објективне процене уколико успеју да открију у делу оно што је загонетно, а што је, у суштини, порука дела, јер књижевно дело „се непрестано може користити да би се показало где и како је критичар одступио од њега, али се у процесу излагања то наше разумевање модификује, па се и нетачна верзија показује продуктивном”.²⁵ И када критичар вреднује књижевна дела непосредно по њиховом објављивању, он никада не чини апсолутни раскид с традицијом, већ напротив, књижевна традиција треба да му послужи да обликује своје вредносне критерије. „Разумевање књижевног текста подразумева две ствари: одговарајућу књижевну традицију или растегљив образац за текстове и критику која помаже у обликовању овог обрасца и служи као водич за његову интерпретацију, која нас у најмању руку припрема за комплексност књижевног израза... Једино у шта можемо бити сигурни јесте да је књижевно разумевање дводелно: оно тражи књижевне дискурсе и књижевно-критичке дискурсе”.²⁶ Најрадикалнији теоретичари рецепције не инси-

²⁵ Жан Старобински, *Критички однос*, Сремски Карловци 1990, стр. 18.

²⁶ Хефри Хартман, *Књижевни коментар као књижевност*, Књижевна критика, Београд 1983, 2, стр. 95.

стирају на пријему дела од стране обичног примаоца, већ од стране „идеалног” реципијента, те не воде рачуна о томе да деца, као реципијенти, тешко могу да се подведу под категорију „идеалног” примаоца, посебно у ситуацијама када је пред њима књижевно дело које не може да их заинтересује, што за последицу има неустављање разумевања између писца, књижног дела и реципијента. Претходно значи да је критичар у обавези да књижном делу приступи као вишесмисленој структури, да пронађе јасан методолошки поступак за свако појединачно дело, а тек након тога да врши објективистичко истраживање, интерпретацију и вредновање.

Развој књижевне критике се обично везује за романтизам, мада се њени корени налазе и у делима античких филозофа и писаца, код Аристотела, у чијој опозицији Платону је „садржана критичка самосвест, потом у Платоновим делима (*Гозба, Федар, Држава*), али и код других, на пример у Хорацијевим посланицама, у Аристофановом делу *Жабе* итд. Ипак, многи проучаваоци књижевности књижевну критику везују за романтизам,²⁷ јер сматрају да се тек тада књижевност, и у опште уметност, отвара за успостављање шире комуникације с публиком. Од романтизма надаље критика се обликује, о чему је у својој докторској дисертацији *Место књижевне критике у тумачењу књижног дела у настави*²⁸ писао Миодраг Д. Игњатовић, као: биографска, позитивистичка, импресионистичка, социолошка, реалистичка, психологистичка, марксистичка, разумевајућа, стилистичка, лингвистичка, формалистичка, нова америчка критика, феноменолошка, структуралистичка, деконструктуристичка. Посебно би било важно пратити, дијахронијски, како се развијала српска књижевна критика везано за литературу за децу и омладину и у којој мери је утицала на афирмацију ове књижевности, али то би превазилазило оквире овог рада.

Задржаћемо се на оним специфичностима књижевности за децу и омладину које ваља да имају на уму критичари који се баве поетиком ове књижевности. Већ смо истакли да је подела на „озбиљну” и „неозбиљну”, или на „велику” и „малу” књижевност неодржива и да има једино оправдање уколико желимо да направимо дистанцу између садржаја, дакле тема, мотива, композиције, стила, језика и слично између књижевности за децу и књижевности за одрасле. Књижевност за децу је уметности као и књижевност за одрасле, а већ смо истакли да је не треба посебно издвајати без обзира што она има специфичне одреднице у погледу тема, мотива, садржаја итд.

²⁷ Петар Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Књижевна заједница, Нови Сад 1985.

²⁸ Поменути докторску дисертацију Миодраг Д. Игњатовић одбранио је на Филозофском факултету у Нишу 2000. године.

Најједноставније речено: једно књижевно дело је уметност без обзира да ли је намењено деци или одраслима. Са оваквим схватањем не слажу се *многи теоретичари*. Ново Вуковић наводи у свом уџбенику *Књижевност за дјецу и омладину* мишљење француског теоретичара изнето у ревији *Модерна времена* (*Les Temps Modernes*): „Концепт литературе за дјецу је промашај. Могла би се извршити подјела на два сектора: у први бисмо могли ставити 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 разлике са оним намијењеним одраслима”.²⁹

Чињеница је да постоје многе књиге које су писане и за децу и за одрасле. Није оправдано посебно издвајати књижевност за децу и омладину од књижевности као свеукупне уметности, нити пак претеривати у истицању аутономности литературе за децу. Критеријум **старосна доб**, више путе истицан, када је реч о књижевности за децу, доста је неубудљив, јер и старији људи читају многе књиге намењене одраслима, али често и оне које су писане за децу. Књижевност за децу име многе посебности, али то није довољан разлог да се повлачи оштра дистанца између ове и књижевности за одрасле. Сматрамо неозбиљним тврдње противника књижевности за децу да би, уколико се прихвати да постоји оваква књижевност, онда би се могло рећи да постоји књижевност за домаћице, за војнике, за занатлије, за сељаке и слично. На страну шта раде и како се понашају издавачи код одабирања дела која ће штампати и тенденциозно намењивати појединим социјалним групацијама, јер они једино полазе од критеријума новца и зараде, а не од естетичких критерија. За добро дело није од важности критериј старости. Не треба да нас антрополози и психолози посебно убеђују да између детета и одраслог човека постоји разлика и својеврстан несклад. **Курт Вернер Пеукерт** пише: „Тај несклад одређује књигу за дјецу на разне начине и она њему уопште може да захвали за своју егзистенцију”.³⁰ „Књижевност за децу није ни примењена ни изворна уметност већ је, јасно речено, уметност, и не постоји један у свему прецизан критериј по коме би се она могла да издвоји из књижевности

²⁹ „Le concept de littérature enfantine (...) batard. On pourrait la diviser en deux secteurs: un premier - mettons les albums – qui s’adopte aux besoins de l’enfant et qui n’est pas littéraire V proprement parler... Un second secteur comporte des livres – au sens exact du mot – et relève de l’exigence artistique. Mais alors quelle différence avec une rubrique consacrée?” Цитат према Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris 1975. str. 179. Предео у поменутом уџбенику Ново Вуковић, издање Универзитетска ријеч, Никшић 1989, стр. 12.

³⁰ Вернерово мишљење наводи Ново Вуковић у већ поменутој књизи, а преузима га из часописа „Детињство”, Нови Сад, бр. 4, 1979, стр. 25. Kurt Werner Peukert, *Прилог антропологији књиге за дјецу*.

као целине. Књижевност за децу је органски део књижевности уопште, а то показују и многе народне умотворине намењене деци, јер од вајкада су одрасли размишљали, смишљајући приче, песме и бајке и о најмлађима. Критичари који се озбиљно баве вредновањем књижевности за децу ваља да имају на уму да постоји разлика између назива **дечја књижевност** и **књижевност за децу**. Дечја књижевност, напосто, не постоји, већ постоји дечје литерарно стваралаштво, мада поједини критичари у називу **дечја књижевност** налазе разлоге за ову књижевност у њеној аутентичности и аутономности у области књижевно уметничког стварања, док у називу **књижевност за децу** проналазе оно што је **намена**, те у том смислу повлаче дистанцу између поменутих назива.

Чињеница је да књижевност за децу и омладину постоји и да јој нико не може да оспори егзистенцију. То је јасно сваком искусном и објективном критичару који вреднује књижевна дела за децу, као и то да приликом вредновања неће користити исте критеријуме као кад вреднује књижевна дела за одрасле. Претходно не значи да ће се критеријуми вредновања разликовати у потпуности, већ да ће критичар више водити рачуна о ономе шта је и у коликој мери прилагођено деци, њиховим психолошким могућностима доживљаја садржаја, језика, композиције, једном речи – дела као целине. Нормално је да ће свет у књигама за децу бити поједностављен и да ће писци избегавати херметизам, иронију, сарказам, тешке алегорије и непримерена поређења, теме које више одговарају читаоцима са искуством, зрелим читаоцима чији интелект је у могућности да схвати и оно што је пренесени смисао садржаја и порука дела и слично. У сваком случају, и када је свет поједностављен у књигама за децу, то не значи да код добрих писаца он не представља целовиту и јасну визију. Свако удаљавање од света детињства и од детета, од његових мисаоних могућности, од онога што је суштина дечјег бића, што ће рећи од игре, авантуризма, маште, снова и слично, значи испразно вербално складање речи које неће успети да изазову код деце радозналост. Деца су чисти хедонисти и нису оптерећена претешким и компликованим друштвенополитичким дешавањима, рефлексјама одраслих које су вишесмислене и само одраслима јасне, а то је оно што критичари морају да имају на уму. За разлику од одраслих деца нису у тој мери отуђена и оптерећена социјалном проблематиком, већ су више окренута себи, а и када су у ситуацији да се суочавају са оним што угрожава њихово детињство, она поседују природне механизме самоодбране, макар то било њихово повлачење у машту и у снове, у имагинарни свет без бура и оркана. Деца ће лако „прогутати” и књиге које су етичко-дидактичке под условом да дидактика није у тој мери тенденциозна да изазива одбојност. Од критичара се очекује да имају на уму и мишљења претходника који су негативно писали о књижевности за децу, а многи од њих су је у потпуности негирани, попут Бенедета Крочеа, који пише: „Књиже-

вност за децу никад није оно што писци пишу, већ оно што деца читајући прихватају и задржавају за себе, одабирајући и пробирајући. Дела које у литерарном смислу нису ни осредња или су напросто смешна, могу годити овом добу, јер задовољавају његове сентименталне потребе”.³¹ Антонио Лугли пише да је критичар дужан да вреднује не само естетски учинак књиге, већ и психолошки учинак „на оном нивоу који је одавно прерастао”, а да би „постигао ову нову, неухватљиву равнотежу и поново открио детињство, литерарни истраживач ће се морати отиснути на готово немогуће путовање у сећање. На том путу, осим срећном интуицијом дечје душе, он ће се помагати основним спознајама модерних психо-педагошких теорија”.³² У својој књизи *Storia della letteratura per la gioventu*, Antonio Lugli наводи Манзонијеве речи о ономе што је педагошка намена која би спречавала битан циљ уметности, а тај циљ је, у суштини, имитација истине: „Понудити тој јадној деци стил њихових година, значило би узети их за садржај дела чији би требали бити циљ. Тако сама простодушност, која је највећи чар те врсте дела што су само игра уметности, постаје камен спотицања уместо да буде средство подучавања”.

Критичари који се баве поетиком књижевности за децу не смеју да буду оптерећени негативним мишљењима других теоретичара и филозофа, најчешће оних из прошлости, који су, попут Бенедета Крочеа оспоравали могућност деци да се приближе „чистој уметности а да ни сами нису изнели јасан став шта подразумевају под појмом „чиста уметност”. Истини за вољу, а зарад објективности, Кроче је дозвољавао да деца, ипак, могу да прихвате неке књиге и да за исте кажу да им се свиђају, да су их доживела на свој начин, прецизније – „могућност” да се њиме може свидети извесна врста књига које имају нечег уметничког (*dell' artistico*), али садрже и изванестетске елементе који нису у свеукупности литерарно мотивисани, а ни добро усклађени: радозналост, смеле пустоловине, ратни и други подвизи”.³³ Скоро да је истоветно мишљење изнео Марио Валери, по коме се скоро не може „говорити о књижевности за децу ако се уметност посматра искључиво у њеном закључном моменту, али ако је посматрамо као развитак естетичког осећаја који се показује у сукцесивним самосталним облицима, тада ће књижевност за децу у том процесу имати своју функцију, па иако ће њен израз бити ограничен с обзиром на концепцију чисте уметности, то ће бити само у корист обликовања саме уметности”.³⁴ Валери пише: „ако се дело свиђа деци која нису оптерећена

³¹ Antonio Lugli, *Проблеми повијести књижевности за дјецу*, „Умјетност и дијете”, Загреб, бр. 23, стр. 7.

³² В. Croce, *Pagine sparse*, 1943, str. 301.

³³ В. Croce, наведено дело.

³⁴ М. Valeri, *Il ragazzo e la letteratura*, Bologna, 1957, 105, 106.

искуством, наравно да сви неће у њему једнако уживати”. Поменути филозофи заборављају да дете у суштини има свој мит детињства и да оно живи у свом свету, те је спорна и тврдња неких филозофа да се књижевност за децу и књижевност за одрасле разликују по дидактичкој намени, јер у суштини свака је уметност васпитна, само је питање облика и принципа који треба да су у функцији васпитања и формирања укуса.

Словеначки историчар књижевности Маријан Крамбергер износи мишљење да у социологији књижевности „дете наступа као самостални слој публике са својеврсним потребама и специфичним захтевима, слој за који треба писати посебне литерарне текстове. Књижевност за децу је сума и органски корпус таквих текстова који садржајно и формално одговарају постулатима емпиричко-психолошке дефиниције детета”.³⁵ Он такође истиче да је књижевност за децу редукција књижевности и пореди је с „високом” литературом указујући да је ова књижевност „наивна уметност” и да се као таква „напаја из инфантилног ресидиума у личности одраслог писца”.³⁶ Сличног је мишљења и Милован Данојлић који се бавио феноменом песме за децу и увео појам „наивна песма”. Није познато у теорији књижевности да постоји наивна уметност нити наивна песма, јер уметност је оно што је вредно и што се временом показало као трајна вредност, без обзира да ли је реч о народној или о ауторској уметности, тј. о народним или ауторским делима. Уосталом, шта значи појам „висока” уметност? Значи ли да постоји „ниска” уметност? Или **наивна песма**? Значи ли да постоји **ненаивна**, или **озбиљна** песма? Шта је у основи размишљања поменутих теоретичара? Једноставно, они полазе од чињенице у којој је мери писац књижевног дела за децу успео да комплексно и дубоко сагледа судбину човека у свету и суштинска питања живота. Заборављају поменути и многи други теоретичари да се претходно не очекује од књижевности за децу, али и то да постоји психички развој детета, да оно постепено сазрева и усваја нове појмове, да се у том сазревању шире његови сазнајни видици и да је довољно да се ова књижевност бави темама које су из света детињства, дакле оним што је прилагођено деци.

За вредновање књижевности за децу и омладину, треба посебно истаћи, да је безвредно све оно што су о овој књижевности писали они теоретичари који јој нису признавали легалитет, самосвојност и егзистенцију, јер ова књижевност је, упркос и позитивним и негативним мишљењима о њој, реалност која постоји. Књижевност за децу и омладину је уметнички феномен и нема теоријских и научних чињеница које га могу оспорити. Када се пише о овом феномену,

³⁵ М. Крамбергер, *Деца књижевност – шта је то?* Нови Сад, 1970, 16.

³⁶ Исто, стр. 16.

ваљало би, ипак, полазити од доказаних вредности, тј. од оних писаца чије је књижевно дело за децу и омладину не само српска, већ и европска и светска литерарна баштина. Али, и када полазимо од таквих писаца, тешко је да се утврди један вредносни систем и истоветни критерији од којих ће се полазити у оцењивању вредности ове књижевности, а то, уосталом, важи и за друге уметности. Уместо да се критичари упуштају у бесмислена доказивања да ли је књижевност за децу и омладину уметност или није, а јасно је да је уметност, захвалније је да, приликом вредновања, имају на уму неке од незаобилазних специфичности ове књижевности: свет детињства, аутентични видови дечјег живота, сазнавање детета помоћу властитог искуства, начин дечјег доживљавања и виђења света, преплитање имагинарног и реалног, дечја игра, дечја машта и фантазија, тематика у књижевности за децу (дете, игра, природа, људска занимања, мајка, родољубље, историја, социјални мотиви, љубав, авантуризам, животиње, играчке...), нонсенс, лудички мотиви, хумор, оптимизам, ведрина, језик, стил, композиција, однос дидактичног и естетског, фантастика (научна и ониричка), мистериозност и све друго што је у складу с мишљењем француског писца Клода Алвина: „Дечји свет није свет простора, то је свет времена, свет четврте димензије”. Једино што се, као најбитније, очекује од критичара је да објективно потврде да је књижевност за децу естетски феномен и у којој је то мери.

ЛИТЕРАТУРА:

- Љубомир Недић, *Из новије српске лирике*, Београд 1893.
Лаза Костић, *О Јов. Јовановићу Змају*, Сомбор 1902.
Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1914.
Богдан Поповић, *Огледи из књижевности*, I, Београд 1927.
Увод у књижевност: Зденко Шкроб: *Зашто читамо књижевно дјело*,
Знање, Загреб 1961.
Л. Едел, *Психолошки роман*, Култура, Београд 1962.
Екерман, *Разговори са Гетеом*, Рад, Београд 1963.
А. Фосијон, *Живот облика*, Култура, Београд 1964.
Ј. Парандовски, *Алхемија речи, Невидљиви савезник*, Култура, Београд
1964.
Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд 1968.
Вук Филиповић, *Свет књижевног дела*, Јединство, Приштина 1975.
Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979.
Владислав Панић, *Психологија и уметност*, Завод за издавање уџбеника
и наставних средстава, Београд 2005.

Slavoljub Obradovic

CRITICISM IN THE FUNCTION OF PERCEIVING CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Children's literature is an artistic phenomenon, and there are no theoretical or scientific facts which can deny it. Children's literature criticism must rely on methodological, theoretical and esthetic data, which does not imply that it should remain static. Quite the contrary, it should continually be receptive to new methods and to the core of new literary texts and their idiosyncrasy. A critic dealing with children's literature evaluation must not be burdened by the inconsistency as the result of the division into „major' and „minor", „serious" and „trivial" literature, as it is clear that literature is an indivisible whole, and the differences between the works for children and the young and those intended for the adults should not be a standpoint in passing evaluative judgments.