

Јелена П. Вељковић Мекић<sup>1</sup>  
Висока школа струковних студија  
за образовање васпитача  
Пирош

## ИГРА У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ

Све песништво у битноме је одређено појмом игре. Првенствено, песник се у свом стваралачком чину игра, стварајући законе и границе до којих ће ићи и користећи се поетском речју као средством којим ће отелотворити нешто ново, посебно и вредно, не само за њега, већ и за његове читаоце. Дакле, игра јесте подстицај за песму, али и њено исходиште. Поред најширих одређења поезије као игре, игровни принципи могу се изнаћи и унутар песничке структуре, у законитостима самог поетског текста. Овај рад представља покушај изналажења игровних елемената у тематици песме за децу и у њеној садржини, а потом, и у формалним одликама поетске структуре, али не без осврта на њену семантичку компоненту, а све на основу теоријских ставова и категорија игара које су установили Јохан Хојзинга, Роже Кајоа и Шарлота Билер.

**Кључне речи:** поезија за децу, игра, садржина, форма, класификација игара

### 1. Увод

Све песништво за децу у битноме је одређено појмом игре. Игра јесте и подстицај за песму, али и њено исходиште. „*Poiesis* је функција игре. Она се одвија у простору за игру духа, у свијету сам дух сам себи ствара. (...) Да бисмо разумјели пјесништво, морамо бити кадри обући душу дјетета као чаробну кошуљу, и мудрост дјетета претпоставити мудрости човјековој. Од свих појава ништа није тако блиско чистом појму игре као она правјековна бит поезије...” (Huizinga 1992: 110) Песничко стваралаштво садржи у себи облике игре, и то је тако, сложили се са Хојзингом или не да се поезија креће подручјем игре јер прекорачује границе логички промишљеног суда.

Поезија јесте један посебан, издвојен свет, независан од крутих и уских оквира реалног живота. Као таква она представља богат и непресушан извор инспирације, без обзира на то да ли се обраћа одраслој или дечјој читалачкој публици. Песничко стваралаштво само по себи представља један вид стваралачке игре и песник се у свом стваралачком чину игра. Он приликом ове игре сам ствара и осмишљава законе и границе до којих ће ићи, а користи се поетском речју као средством којим ће отелотворити нешто ново, посебно и вредно, не само за њега, већ и за ње-

<sup>1</sup> vmjelena@yahoo.com

гове читаоце. Иако песник нужно мора да заузме одређен однос према традицији, „игре и стварања нема ако се иде утртим стазама, ако се не излази у непознато и неиспитано, ако се не испробавају нови поступци и технике. Експеримент је израз стваралачке тежње за откривањем, за новим и оригиналним. Стваралачка игра подразумева супротстављање владајућем и устаљеном, клишетираном и овешталом, за њу су постојећи облици тесни и недовољни, бледи и испражњени (Јовановић 2001: 50)

Дакле, на основу претходно реченог, могло би се закључити да је игра у оквирима поезије за децу стваралачка (песникова) активност са реквизитима (језик), која се одвија према одређеним правилима (звуконна, семантичка, граматичка организованост стиха), а која не искључују ефекат изненађења (нпр. одступање од језичких конвенција), па се зато њена законитост открива унутар саме песме и у дечјем рецепијенту коме је игра и намењена.

Поред најширих одређења поезије као игре, игровни принципи могу се изнаћи и унутар песничке структуре, у законитостима самог поетског текста. Следећа разматрања представљају покушај изналажења игровних елемената у тематици песме за децу и у њеној садржини, а потом, и у формалним одликама поетске структуре, али не без осврта на њену семантичку компоненту, а све на основу теоријских разматрања и категорија игара које су установили Јохан Хојзинга, Роже Кајоа и Шарлота Билер<sup>2</sup>.

## **2. Тематска и садржинска одређења песме за децу кроз аспекти игре**

У првој етапи утврђивања игровних принципа унутар песничке структуре, бавимо се тематиком и садржином песама за децу, јер су ови сегменти песничке структуре најочљивији рецепијенту. „Управо је фабула или песничка тема она која га води кроз квазиреалне просторе поезије и даје ослонац његовом наивном реализму, што важи, пре свега, за песништво које је намењено најмлађима. Другим речима речено: полазиште песничког обликовања за децу свакако мора да буде мотив, тема, фабула, која остварењу даје чврсто и евидентно садржинско језгро, но истовремено је, наравно, нужно да се афирмишу и артистичка инвенција и фантазија, које су саме по себи често алогичке, но морају све

2 Шарлота Билер установила је четири врсте дечјих игара: 1) функционална игра (реализује се као покрет појединих делова тела детета: покретање удова, главе, пузање, скакање, хватање, мешање, сецкање хартије, игре са лоптом); 2) игре маште (играње различитих улога: војника, полицајца, виле, куварице, као и опонашање гласања и покрета разних животиња, и посматрање играчака и лутака као равноправних учесника у игри: храњење и кажњавање играчака, разговор са њима и сл.); 3) рецепцијске игре (посматрање слика, особа како сликају, вајају, слажу предмете, слушање прича, песама, гледање позоришних представа и филмова итд.); 4) стваралачке игре (цртање, писање, обрада пластелина, игре са песком, певање, рецитовање, стихотворство, састављање пузли, шивење итд.).

време да буду у довољно очигледној зависности од теме да би песма била за дете интересантна и прихватљива.” (Grafenauer 1974: 382)

### 2.1. *Игре маште и игре улога*

Илузија је једна од битних одлика дечје игре, а стварање илузорне ситуације твори *симболичке игре* које се још могу назвати *имагинативним играма*, *играма фикције*, *илузорним играма*, *играма улога* итд. Имајући у виду значај симболичких игара за дете предшколског узраста, најпре ћемо поменути песме у којима су присутне игре маште и игре улога.

Песма *Да сам краљ* Ј. Ј. Змаја илуструје игру маште која је сасвим у складу са дечјим жељама и прохтевима. Дечак из песме ће пожелети јагоде, играчке, локуме, переце, поклоне за најближе, али и посебну моћ над другима. Његови прохтеви нису нимало неочекивани, они остају у уским оквирима дечје психологије и најосновнијих дечјих потреба: да се играју, да буду сита и да стекну власт коју у реално постојећим околностима ретко кад имају. *Мали хвалисавац* Бранка Ћопића заснива се на померању граница истине у свету игре, те ће се у песми остварити комбинација реалног искуства са илузијом и то кроз игровни принцип преувеличавања. Песник је тумач онога што хвалисавац говори, и, иако свестан његових претеривања, не показује претензије да га због тога критикује и исмева. Као слични примери могу се навести песме *Да ми је биџи* Ивице Рорића Вање и *Жеља* Бранка Халуса, а колико је богата дечја машта читамо из Лукићеве песме *Шта све има у јасцуку*.

Радовић ће у више својих песама дочарати дечје игре маште, а у песми *Замислиште* и указати на неограничене моћи замишљања и маштања. Он стиховима поручује: Усудите се да замислите! Рецепција ове песме се може искористити у раду са децом и то методом вођене фантазије која би заговарала индивидуалну креативност. Песмом *Летиште* Радовић упућује сличну поруку: „Летите, летите!/ То је тако отмено и лепо,/ данас толико ретко и необично./ Летите,/ просто полетите,/ као што се летело некад,/ пре него што смо се уплашили.” - живите кроз лет игре!”. И у песми *Подигни на небо очи* Десанке Максимовић препознајемо позив на маштање, али не само ради игре саме, већ и ради интроспекције, упознавања себе самих и опробавања својих способности у сфери уметности. Песникиња је свесна да се маштањем развија креативност и поспешује стваралаштво, те је у структури песме истакнута и естетска вредност овог типа игре.

Иако су игре маште најчешће индивидуалне, није искључена могућност више учесника, али се као предуслови заједничкој игри постављају складност и истоветни интереси играча. Две песме Драгана Лукића описују игре маште као колективно искуство. У песми *Сваког дана* скучени простори стана не спречавају оца и децу да „исплове” из стана на старом каучу и да уживају у замишљеним путовањима, док је у песми *За месец* прво фантастично путовање на Месец резервисано за песнике и децу. Избор путника није нимало случајан. Партнерство песника и деце

је добитна комбинација за успешност игре, будући да и једни и други схватају значење и значај игре, и то је нешто у шта Лукић, као песник, чврсто верује.

Игре улога су игре у којима деца узимају на себе улогу неког другог, најчешће вољених особа из блиског окружења<sup>3</sup> или, пак, омиљених ликова из бајки и цртаних филмова, а најзаступљеније су код деце предшколског узраста која уз механизме свесне самообмане додатно уживају у њој. У српској поезији за децу постоје многи примери којима се указује на то да је мимикрија једна од омиљених игара деце. Навешћемо само неке примере: *Кад сам био велики* Мирослава Антића, *Наш' о Јова кућицу* Ј. Ј. Змаја (у којој се дете уживљава у улогу пса), *Е, што је четврто* Бранислава Црнчевића (уживљавање девојчица у улогу принцезе), *Ловац* Гвида Тартаље, *Ловац Јоца* и *Градски каубој* Драгана Лукића. Радовићева пема *Цар Јован* илуструје уобичајене принципе овог типа игре: уживљавање у улогу која ће детету омогућити велику моћ, поседовање великог богатства и великог броја поданика и слугу. Његова срећна владавина траје вековима уз енормне количине поједених колача и сладоледа. Песма се завршава буђењем дечака и сазнањем да је земља изобиља остала у земљи снова, а повратком у реалност одиграва се и разобличавање игре што је донекле неуобичајено за Радовићев песнички поступак.

## 2.2. *Агон или игре сукоба, борбе, надметања*

Деци нису нимало непознате игре у којима се надмећу са противником, при чему опробавају и доказују своје способности као што су спретност, истрајност, снага, брзина, домишљатост, снажљивост итд. Законитости ових игара засноване су на *агону* (борби, сукобу, такмичењу) с циљем да играч оствари победу, чиме се игра и завршава. И у песмама за децу оваплотили су се различити принципи *агона*. Као значајније и успелије примере вербалних сукоба могу се навести песме *А у нас...* Григора Витеза, у којој две хвалише воде разговор и покушавају да један другог надвладају у лажима, и песма Душка Труфуновића *Два јарца* у којој је физички сукоб избегнут посредством дискусије која ће довести до помирења и разилажења супротстављених страна.

Десанка Максимовић је у својој песми *Раи* оваплотила шалозбиљну слику рата, тако што је ратне околности пренела на план птичјег света. Свађа између генерала вивка и генерала врапца доводи до рата. Ипак, они се мире, љубе и наздрављају, а док вест о миру не стигне на бојиште, њихове војске се и даље боре и страдају. Рат као вид игре, али са далеко озбиљнијим конотацијама, представљен је и у Данојлићевој песми

3 „Као у Платоновој Гозби, љубав се рађа из расцепа а раздвојени делови се поново траже. Свом својом постуралном сензибилношћу дете се обликује по узору на особе које га привлаче и постепено се спрема да их подражава. Али, у том периоду личног еретизма, дете једино може више волети себе од других и мрзети их ако га превазилазе. Подражавање је жеља да се заузме туђе место исто толико колико и нежно обожавање. Касније, оно ће бити и једно и друго.” (Valon 1999: 192)

*Стор*. Песник бира начин обраде теме који је највише познат деци, а то је сведеност комплексних и трагичних слика рата на два супротстављена чиниоца, на две бројке које су једна другој заклету непријатељи. Сукоб између бројева је веома напет и озбиљан. Бескомпромисност и одсуство било каквог разумног решења кључна су обележја самог спора и уједно чине исход борбе неминовно катастрофалним за обе супротстављене стране, будући да и *Хиљада* и *Тисућа* остају „поданице беспућа”. У овој песми остварена је двострука игра: она која се одвија на језичком плану (реч је о језичкој размирици између *тисуће* и *хиљаде*, појмова који нису увек били „у спору”, с обзиром на то да је у бившој СФРЈ постојао заједнички језик – српскохрватски) и она која представља синтезу семантике рата и математичких операција (уколико би био склопљен мир, односно, уколико би се позитивно решио спор, могло би доћи до њиховог сабирања, баш као што су некада раније постојале „у збиру”). Иако остварена на два плана, игра је заснована на јединственој идеји супротстављања *истоси*, али ова игра није нимало наивна и забавна уколико се посматра са искуственог становишта које познаје филозофију рата и некадашње сукобе између Срба и Хрвата, два народа која су била у саставу заједничке државе Југославије, као њене равноправне чланице. Упркос наизглед комичном спору између бројки, сазрео реципијент у стиховима препознаје трагичну алузију на велики број погинулих са обе стране, а који ће се временом свести на бројке у уџбеницима историје. Нешто другачији спор између Циге из Сврљига и Радојице са Уба (*Циџа* и *Радојица*) Данојлић разрешава успешно. Разлог Радојичином науму да се туче са Цигом није познат, а није ни битан, с обзиром на то да је песник хтео да истакне поенту како сваки сукоб има своје решење и не мора да се заврши погубно за обе стране или једну страну. Цига мудро елиминише сваку могућност за сукоб тако што излази Радојици у сусрет са загрљајем и збуњујући „противника” открива мудру мировну стратегију. Пароле на крају песме означавају победу разума и ненасилника и опомињу да су позитивни исходи спорова могући уз пожељне ставове опонената: „Доле рат!” и „Свак је сваком брат!” које су лако разумљиве дечјем реципијенту будући да су засноване на хуманистичкој ноти и ведрини, док искуственог реципијента сећају на период после Другог светског рата када се, у радним акцијама обнове земље и укидању приватне имовине, заговарала једнакост свих, али и када се под заслепљујућим рефлекторима политичке идеологије није могло сагледати право стање ствари.

### 2.3. *Пинх* или *игре вршоглавице*

*Илинкс* је тип игре који се првенствено одликује пометњом и дезоријентисаношћу приликом перцепције света. Здружен са *паидаијом*<sup>4</sup> во-

4 *Paidaia* представља принцип играња који је заснован на несташлуку, разоноди, неспутаној импровизацији, неконтролисаној фантазији, те понекад, нпр. када подлеже рушилачким принципима, води ка нереду и непродуктивности. Примери *паидаије* су сецкање папира маказама, обарање наслаганих коцки, разбацавање предмета и сл.

дио би ка пошћуном деструктивизму, те би се у песничкој структури могао оваплоћити само као нонсенсна језичка игра без икаквих назнака за неки смислени садржај. Управо због тога рејко се јавља независно од лудуса<sup>5</sup> који регулише пошћуну пометњу и успоставља одређена правила и у овом шћу игара. Поетски пример за илиникс јесте песма *На вршешки* Слободана Лазића. Песник је у песми остварио супостојање принципа вртоглавице и игре маште, јер се његов дрвени коњ преображава у коња зеленог свог у пени, бесног и брзог, који стреловито носи дечака и који се пропиње горе доле, све у круг. Утисак вртоглавице се појачава и графичком игром тако што је последња строфа, у којој се јахање на коњу понавља доводи у везу са вртешком због кружног кретања горе-доле, дата у форми степеница. Нешто другачијег типа је песма *Шта је било* Григора Витеза. Она започиње свеопштом пометњом: нешто је затутњило, забрујало, зашумило, зашустало, запљустало, чак је и месец задрхтао; да би се у последњој строфи *илинкс* свео на најмању могућу меру: кихнуо је мишић један – што је целу игру пометње свело на претеривање. Пражић је добро приметио да „деца желе простор у коме је све разбацано, кој је, заправо, хаос, да би се увек из тог хаоса могао успоставити нови ред” (Pražić 1979: 102), тако да су песме овог типа веома привлачне и занимљиве дечјој читалачкој публици. Чисто дескриптивне песме нису инспиритивне нити интересантне деци због тога што не садрже довољну дозу игривости, променљивости, изненађења, афективности, која је потребна да задовољи дечји читалачки укус. Дескриптивне песме су често статичне у приказу, иако сликају оживљавање и промену, али у Радовићевом песничком поступку оне добијају другачији израз. Опис здружен са *илинксом* резултираће песничким сликама које су у сталном покрету: *Јесења песма* прелаз од летњих ка зимским данима слика кроз „велику јесењу купопродају”. Смена старог новим одиграва се у свету човека кроз куповину ствари потребних за зиму и припремање за њене чаролије, као и у свету природе и животиња, „Јер:/ Све је пошло стрмоглавце/ за птице и цвеће,/ кад је сунце одустало/ на кров да нам слеће./ Као да је жуто љуто,/ као да нас неће!”. У истом стилу написана је и песма *Стиже пролеће, биће гужве*. Глаголи које користи песник употребљени су у садашњем времену (греје, стиже, креће, језди, мрда, хоће, сеје, плете, расте, скаче, ...), а због дуплог помињања (понављања) ствара се утисак урбаног покрета, гужве, вртоглавице.<sup>6</sup>

5 *Ludus* се заснива на стрпљењу, домишљатости и некој вештини. Овај игровни принцип се отеловљује као „допуна и као васпитање *raide*, коју дисциплинује и обогаћује” (Кајоа 1965: 61) и „неприметно уноси чистоту и садржај у основне категорије игара” (Кајоа 1965: 66).

6 Посебан тип игривости песничке структуре представљају поетске творевине које су засноване на принципима изокретања односа међу појмовима и чији крајњи резултат може одвести у *илинкс*. Репрезентативни примери за речено јесу песме *изокрећалке* (или према Чуковском (Čukovski 1986) *изокрећалице* и *преокрећалке*) и нонсенсне песме стваране искључиво према законитостима звучања.

## 2.4. Индивидуалне и колективне игре

Дечји лични живот обележен је игром као примарном активношћу, стога, песници за децу нису могли а да се у свом стваралаштву не осврну и на дечје игре, партнере у игри и игровне реквизите. Дете у игри је чест мотив песништва за децу и јавља се у својој разноврсности и многобројним варијацијама код свих српских песника почев од Змаја па све до савремених песника. *Индивидуалне* игре деце најчешће се одвијају у њиховим собама. Скучен затворен простор не пружа много могућности, те се оне своде на игре са луткама и играчкама и реализују се као игре маште: брига и нега лутака, разговори са њима, механичка и говорна анимација лутака и играчака, цртање, сликање и моделовање пластелина или глине, игре са коцкама и сл. Као примери који илуструју претходно поменуто могу се навести песме Десанке Максимовић *Лушке рачунају*, у којој девојчица учи лутке сабирању, док оне никако да науче, и *Лушке старе*, у којој се описује забринутост девојчице што јој лутке старе, иако се њихово „старење” дешава управо у игри „претеране” бригае о њима. Песникиња управо због скучености и ограниченог простора за игру саветује децу да изађу из затворених простора дома и да се опробају у играма у природи. Она ће написати низ песама у којима заговара индивидуалне и колективне игре у природним оквирима и апелује против технолошких достигнућа у свету лутака, механичких играчака и немаштовитости и оскудности градског живота. У песмама *Лушкин намештај*, *Бриљан циркузан*, *Песма за Душана*, *Жмура*, *Живе играчке*, *Сеоски биоскоп*, *Балет у сеоском дворишту* дају се савети за игре, за посматрање ствари из посебног угла, и упућује се на то да игра може бити остварљива и у пажљивој опсервацији природе и њених промена, као и да је игра моћ у оку посматрача.

*Колективне* игре деце могу се одвијати у дечјој соби са разноврсним игровним реквизитима, у пару (као нпр. у Змајевој песми *Пера као доктор* или у песми *Мали војници* Гвида Тартаље) или са већим бројем учесника (*Зашти’ је војска ућушала* Ј. Ј. Змаја), мада се превасходно одвијају у ширим оквирима природе насупрот затвореном и уском простору собе, па је и већи број песама који је инспирисан њима. Неке од њих су: *Нешташци дечаци* Јована Грчића Миленка, *Око стуба за рекламе* Драгана Лукића, *Бишка на Снежграду* Стевана Бешевића и *Грудвање* Гвида Тартаље. Песма *Коло* Десанке Максимовић писана је у духу набрајалице, а даје приказ колективне игре у којој су учесници животиње, али и атмосферске појаве. Сви имају приступ игри, сви који желе да се укључе добродошли су, потребно је само самовољно одлучити и пристати на игру и њена правила. Најбитнији услов да се уђе у оквире игре јесте да онај који приступа буде игри склон. Песма даље ређа једног учесника до другог стварајући једно необично коло сходно играчима: поред домаћих животиња у коло се хватају и дивље, нпр. „лије до зечева”, али и „до муње гром,/ до облака шева”, што ово коло чини још разноврснијим и необичнијим. Разлике не ометају ток игре, оне се потиру, будући да је

успостављена једна виша сфера са једнаким законима за све, те учесници постају *истостии*, а коло кохерентна и јединствена целина.

## 2.5. *Стваралачке и рецејцијске игре*

Дечје индивидуалне *стваралачке* игре такође су нашле своје место у појединим поетским остварењима, али нису нарочито заступљене, што није ни изненађујуће, будући да је код ових игара циљ усмерен ка продуктима који се остварују у реално постојећим околностима, па ни сами песници нису били нарочито инспирисани њима. Ипак, једна од најлепших песама српске поезије за децу *Страшан лав* Душана Радовића представља својеврстан вид похвале дечјој стваралачкој машти која је нашла свој израз у цртежу дечака Бране. Стваралачка игра цртања јавља се као тема и у песми *Акварел* Слободана Лазића, и у већем броју песама Гвида Тартаље, од којих можемо поменути песме *Моје слике*, *Тигар* и *Мој зверињак*. Мотив цртанке је у Тарталиној интерпретацији посебно интересантан из разлога што брише границе између реалности и игре.

*Рецејцијске* игре као песничка тема нису заступљене у поезији за децу, што је очекивано, будући да је у њима дете много више пасивни прималац информација и чулних утисака него активни учесник. С друге стране, имајући на уму да је читање песме за дете један вид рецејцијске игре, песник се може послужити подстицајним и убеђивачким маневрима који додатно ангажују дечју пажњу. Дobar пример за саиграчки однос песника и детета-читаоца представља песма *Игра* Бранислава Црнчевића у којој питања управљена ка реципијенту преносе игру на реални план, па игра коју је песник започео може да се настави и у стварним околностима. На сличан начин Радовићеве песме *Позив* и *Замислише* теже да изврше утицај на дечју пажњу, а потом и на дечје говорно стваралаштво и креативност.

## 3. *Песничка форма као игра*

### 3.1. *Графички облик стиха*

Оно што је диференцијална одлика поезије у односу на прозу јесте првенствено њен графички облик. Међутим, у овом случају сусрећемо се са писаним артефактом, а не са усменом речју. Ипак, у великом броју случајева бићемо у могућности да препознамо поезију и када је чујемо. Тако Миливој Солар с правом закључује да је графички облик само „један од начина на који се говор исказује како бисмо га прихватили као стихове, док се природа стиха не може објаснити графичким обликом” (Solar 2005: 99). Нешто слично писаће и Ј. М. Лотман, с тим што ће поред графичке и аудитивне перцепције стиха указивати и на свест која мора постојати и код аутора и код прмаоца како би се развила представа о поезији. Форма стиха представља битну компоненту у структури песме, и са њом песник може да се игра као и са њеном садржином. „Беле-



тристика предшколског узраста је наглашеније спојена са илустрацијама од поређаних стихова који тексту дају естетски лик, и код детета изазивају пријатни визуелан доживљај и осећање задовољства. – Чињеница да мали адресат, зависно од узраста, слику претвара у реч, те није увек кадар да језик осети аудитивним путем, намеће потребу за „сликаном поезијом” као видом графичког решења. Иконични и мотивски знакови, живе и чедне асоцијативности, као и ефекти других ликовно-графичких дисциплина – својеврсни графички егзибиционизам (што подсећа на визуелне ефекте поп-арт уметности), претварају поезију у вербално сликарство и декоративну књижевну реч.” (Petrović 2008: 395)

Лукић се у *Бајци о солиштеру* поиграо визуелним изгледом стиха, па је реч *солиштер* дата свих пет пута у вертикалној графичкој конструкцији, што асоцира на висину и издвојеност вишеспратница. Семантика поетског диптиха Слободана Станишића, сачињеног од *Танке њесме* и *Дебеле њесме*, условљава графички облик стихова, па је у случају прве у сваком реду дата само по једна реч, а у случају друге почиње се са великим бројем речи које се смањују ка средини песме, јер је доктор за стихове саветовао дијету, али како је била гладна и ноћу кришом јела, почела је поново да се дебља, па се и речи поново повећавају у сваком реду, што твори фигуру пешчаног сата. Графички облик *Воћке Ђуре Дамјановића* подсећа на облик шљиве или јабуке, док је Лукићева *Округла њесма* заиста округла.

	Ова	
	круг.	песма
затворен		иде
је		у круг
па		преко
речи		полутара
три		у правцу
још		казаљке
дуг,		на сату.
био		На сваком
није		спрату
пут		видимо
Овај		стражара.
море?		Југ
не проспе		је увек
како се		доле
окреће		а север
Земља		горе,
	кад се	

### 3.2. Оквири поетског текста

Када перципирамо поетски текст велику пажњу привлаче оквири, уводни стихови као предњи план и последњи као завршни план оквира. Оно што је нарочито значајно поменути јесте да оквири, не само што омеђују књижевни текст у односу на нетекст, већ структуру уметничког дела чине „коначним моделом бесконачног света” (Lotman 1976: 278). Због тога оквири играју велику улогу у поимању целокупне структуре поетских текстова.

Поетски језик и римовани стихови сами по себи су довољни да оквири песме буду наглашени и лако уочљиви, али се игра са оквирима, ипак мора реализовати као игра са формом или семантичком компонентом. Тако, нпр. Стеван Раичковић у својој песми *Сусреш на мору* учвршћује оквири тако што оставља прву и последњу строфу идентичним, што илуструје принцип игре са песничком формом. С друге стране, семантичка компонента оквирима песме *Плави зец* Душана Радовића дала је нарочито обележје. Предњи оквир несумњиво подсећа на почетке из бајки, што подржава и карактеризација поетског лика посредством плаве боје, која упућује на посебност и јединственост јунака-зеца и смешта га у неке нестварне просторе, док последњи план оквира заокружује смисао поетског света установљеног на почетку песме, тако што указује на то да се продукти човекове маште (свести и подсвести) не могу поседовати.

*Изра* Слободана Стошића у први план жели да истакне *шћа* све може бити предмет игре и *ко* се све игра: „Зима се/ игра – лета./ Вече се/ игра – јутра./ Грана се/ игра – цвета./ Јуче се/ игра – сутра”. Песму чине пет строфа, од којих су прва и последња, а друга и четврта идентичне, чиме се творе дупли оквири, односно, оквири унутар оквира, док трећа, средишња, малопре цитирана, има централни положај, што значи да је она нарочито бременита значењем, и што доказује да се форма и садржина не могу засебно посматрати и проматрати. Према формалистима „разликовање садржине и форме, исто као и света и његове перцепције, нема никаквог смисла, јер свет за онога који га опажа, има смисла само онда кад је посматран, док садржина има смисла само кад поседује одређену форму” (Буџинска, Markovski 2009: 130).

### 3.3. Ритмичка организованост стиха

За разлику од ритма у прози, ритам у стиху располаже својствима као што су: ишчекивање, равномерност у размацима између удара, кореспондентност колона као ритмичких јединица. Када се испитује ритам у прози обраћа се пажња на паузу, напетост, формирање група и разликовање наглашених и ненаглашених слогова. Овим се већ указује на дубокосежну разлику између ритма у прози и ритма у стиху, којој још треба додати усмереност ритма у прози према смислу, што са поезијом није случај (в. Kajzer 1973: 312). Пошто значења у прози играју важнију

улогу, не може се десити случај да је најпре аутор био обузет неким ритмом за којим су накнадно долазиле речи које би му одговарале у музичком погледу, већ ће приоритет увек бити нешто предметно што тежи да се уоквири у речи. У поезији ритам и риме постављају правило – правило звучања које условљава семантички слој и ограничава избор речи. Према томе, реченица у стиху јесте у мањој мери реченица него што је то реченица у прози, јер она у мањој мери него што то чини реченица у прози тежи да изрази одређен однос међу стварима. „У дечјој поезији има места чак и чистом формализму, када се ради о јако ритмички наглашеним и звучним склоповима речи које прате покрете у игри или забављају дете својом ритмиком.” (Pavić 1960: 10) Међутим, ових примера је далеко мање јер је песник свестан да су овакви стихови пре свега некомуникативни. Стихови Луиса Керола веома добро дочаравају претходно речено:

*Беше кувано, а слуйкииџреји,  
Чиџа, бурџе широм шисве;  
Климјани беху сви баџрии;  
дућеџави џихо жвиксве.*

Према Прелевићу, смисао овог игривог поступка се „не крије у резултату који смо добили, смисао је у слободној игри којом смо до тог резултата дошли. Дакле, сам процес нам је много значајнији него оно што на крају добијамо, јер не добијамо ништа. У игри која је започела по једном одређеном систему, ослобођени свих обавеза према речима, настају речи које не можемо, нити је то потребно, тако лако објаснити. (...) Објашњење је, дакле, исто толико произвољно и слободно колико и сама реч која се објашњава.” (Prelević 1979: 79-80)

Слично Керолу, Душан Радовић ниже своје стихове, с том разликом што је понудио превод загонетних речи:

*Биџа, баџа, буџа, џиџа, џуџа. Шџа је џо?  
Биџа је човечуљак, џаџуљак, кеџеџ,  
Баџа је оџвор на крову, димњак.  
Буџа је руџа, јама – буџак.  
Џиџа је иџрачка.  
Џуџа је џаџуљак.*

*Биби, џирус, жужу, бижу. Шџа је џо?  
Биби је женски шешир са малим ободом.  
Џирус је високи, бели, џаџерџаџи облак.  
Жужу је иџрачка.  
Бижу је наџиџ, украс, бижуџерија.*

*Шари-вари, џуџу-фруџи, ризи-бизи, џаџендекл. Шџа је џо?*

Без обзира на понуђени „превод” и у овом случају је мелодичност и звуковна компонента стиха значајнија у односу на значење. Величина

и значај ритмичких игара јесте у томе што откривају реципијенту акустичну естетску компоненту поезије и што подстичу на говорне стваралачке игре неоптерећене смислом и граматичким правилима стандардног језика.

С друге стране, у поезији за децу, нарочито савременој, примећује се и тенденција ка нарушавању закона правилног римовања, која се огледа у одступању од правилних и чистих рима, правилног метра, очекиваног ритма и устаљених версификацијских система, што се, такође, може схватити као вид песничке игре.

### 3.4. Поновљивост

Иначе песничком језику својствена поновљивост одређених структуралних елемената, у поезији за децу је још израженија. Разлог за то је, пре свега, у дечјем реципијенту који воли понављања и очекује их. Удари поновљених речи, стихова или целих строфа, изазивају код деце задовољство због испуњених очекивања. Најједноставнији принцип понављања може се илустровати песмом *Збрда здола* Бошка Ломовића, у којој се, после сваког нонсенсног стиха понавља стих, „Збрда-здола, збрда-здола!” укупно десет пута у песми. Понављања у поетском тексту не остварују се само у склопу ритмичке организације стиха, већ и ради дочаравања и намерног истицања одређених ситуација и радњи или ради појачавања одређених утисака и емоција. У песми *Тешка болест* Григора Витеза остварује се и формална и семантичка целовитост на принципу навођења најпре онога што дечак није могао да ради (на почетку стиха понављања „није могао”), а потом, по постављеној дијагнози, онога што ће моћи да ради кад оздрави (на почетку стиха понављања „онда ће моћи”).

Другачији тип поновљивости изналазимо у поетским примерима *Фифи* и *Шта је оцац*. Драган Лукић ће у првој песми прибећи дословном понављању имена пса, чак четрнаест пута, али је за песничку форму значајније не дословно понављање, већ гомилање забрана и упозорења, односно, понављање императивног начина обраћања „жене старе” псу. Императивна формулација њених исказа има циљ да се стане на крај несташлудима и игри, и многоме подсећа на исказе које родитељи упућују деци, што илуструју стихови песме *Шта је оцац*:

...И зашто нисам мислила  
и како нисам њазила,  
и шта сам ојей згазила  
и како, како  
и зашто, зашто  
и смем ли, и смем ли,  
и знам ли, и знам ли?...

У овој песми сједињени су игровни принципи понављања и гомилања различитих упитних конструкција. Многобројна питања врше исту негативну функцију као и прекори у песми *Фифи* – сузбијање дечје

воље за игром у покушају успостављања реда, али и нарушавање интима на коју и деца имају право.

### 3.5. Неочекивани обрши

Ефекат изненађења је веома битан за дете реципијента. Изненађење, зачудност, нарушавање устаљеног реда, плени дечју пажњу и изазива реакцију у смеху и одушевљењу. Велику пажњу, поред изучавања песничког језика, формалисти су поклонили и испитивањима која се тичу песничког поступка. У нашој, можда мало слободнијој интерпретацији њихових теоријских начела, успоставља се веза између игровних принципа и поступка онеобичавања. „Уметнички поступак је поступак онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ” (Šklovski 1917: 86). Да би се установила правила игре, захтева се изванредан напор, у песничкој структури она може да твори занимљиве комбинације које нису препознатљиве при првом читању, нити су једнако уочљиве наивном и искуственом реципијенту. Како дете буквално схвата појмовна одређења и примењује методе закључивања без могућности за апстрактно поимање, ефекти изненађења у песмама за децу би требало да буду дати у једноставнијим поступцима онеобичавања.

У песничкој структури Ранка Симовића окретање од почетне ситуације и њено разобличавање наступа у изненађењу што га приређује употреба фонолошких играра, превасходно, узвика и ономатопеја, који уместо да пруже природни наставак у смисленом и у вербалном смислу преводивом одговору, уносе пометњу и остављају реципијента у делимичној запитаности како се догађај из песме завршио.

*КАД СУ МАЧКУ  
ЈУРИЛИ У РЕКУ*

*ГЛЕ! ОХО! ИЈУ!  
ФИЈУ! БУЋ! ЦИЈУ!  
ГРУ! ЗРА! ТРАС!  
ПИС! МАЦ! ПЉАС!*

*ОХ! ОХ! Бр-р-р!  
Мијау! Фр-р-р!*

У игри неочекиваног обрта и изненађења и *Цица из Гривца* Добрице Ерића добиће потпуно неочекивани завршетак. Правила у овој песми заснована су на принципима деконструкције и то на тај начин што се унутар песничке структуре остварује опозициона реакција на претходно исконструисан дискурс. Све до завршне реплике мајке „царице” („Устани, кћери, / Да пустиш стоку!”) реципијент се креће једном линијом разумевања и тумачења поетског текста као бајковитог са „протагонисткињом” племкињом, да би по изреченој заповести коју јој мајка упућује морао да склизне с колосека у једну другу раван, и, вративши се уназад,

преосмисли и преуреди поетску слику склапајући је у сасвим другачији сплет значења од претходно оформљеног. У поновној игри дешифровања, претходна значења се деконструирају и од њихових фрагмената се установљавају другачија и нова, која не осветљавају причу из другог угла, већ чине да се изнова конструише свеукупни поетски дискурс.

Претходне песме изневеравају читаочева очекивања и изненађују их својим поступцима који се региструју унутар саме поетске структуре. Међутим, постоји још једна опција за онеобичавање поетске структуре, с тим што она рачуна на одређено предзнање, предубеђење са којим ће реципијент приступити поетском тексту, дакле на извесне вануметничке чиниоце. Један од занимљивијих примера јесте Ршумовићева песма *Био једном један вук* у којој се приказује друга страна приче, опција која због формираног хоризонта очекивања бива у почетку искључена, а у току рецепцијског чина њена „конструкција” слаби, урушава се и признаје валидност једног другачијег новосатвореног света.

### 3.6 *Недовршености*

Игровни принцип *недовршености* поетске структуре, потребно је схватити само условно, јер песник наравно да није случајно изоставио одређене речи или стихове, већ је управо њима заокружио своју песничку структуру. Овакве песме за децу додатно су окренуте ка реципијенту будући да захтевају, слично загонеткама и питалицама, одговор у виду стиховане допуне, те се могу користити у активностима којима се подстиче деље стихотворство и у којима се деца играју римама.

Стихови за допуњавање Љубивоја Ршумовића:

*По чему се пише?*

*По њ...у.*

*На чему се свира?*

*На к...у.*

*На чему се лежи?*

*На (лејриру).*

## 4. *Уместо закључка*

Игра јесте феномен који је у неколико последњих деценија изазивао, тако рећи, свеопште интересовање, те је публикован већи број истраживања и теорија разноврсних у приступу изучавања игре. Бројни биолози, културолози, социолози, филозофи, естетичари, педагози и психолози бавили су се питањима порекла игре, њених принципа, начина реализовања и циљева, некад површно и узгред, у склопу својих примарних тема, а некад систематичније и темељније. Посредством поменутих изучавања, а и на основу поетичких одлика књижевности за децу, феномен игре добио је значајно место и у теоријским и критичким освртима у

области савремене поезије за децу и младе. „Феномен игре је један од тежишних мотива у савременој књижевности за децу и младе. Игра је за дете један од начина живљења, за писце – превасходно тема и инспирација, за педагоге – један од начина педагошког одгоја, а за критичаре и теоретичаре – извор духовног задовољства и лепоте.” (Milinković 2011: 41)

У раду су обрађене игре које се реализују као садржинска компонента структуре поетског текста за децу и као форма стиховане конструкције. У првом сегменту рада, установљено је да се игре маште и игре улога веома често јављају у песмама за децу, а изналазимо и примере игара према класификацији Рожеа Кајоа. Примере за *agon*, *mimicry* (игре улога) и *ilinx* није било тешко установити, док примере за *aleu* (игре на срећу, коцка) не налазимо, што је и очекивано, с обзиром да случај (срећа) који је једино правило ове игре, не стимулише игровне активности деце у оној мери у којој то чине сви остали типови игара. Песничких примера који својом садржином илуструју индивидуалне и колективне игре деце, такође, има много, док стваралачких и рецепцијских игара има у непоредиво мањем броју поетских остварења за децу. У другом сегменту рада, испитане су могућности за игру на нивоу графичке структуре песама и њених оквира, као и игровни принципи ритмичке организације стиха, поновљивости, неочекиваних обрта и недовршености. Поетско стваралаштво за децу је богато разноврсним *језичким иџрама*, али оне су изостављене из овог рада зато што спадају у засебну категорију приликом изучавања структуре поетског текста, а којој је потребно посветити више пажње и простора.

## Литература

- Bužinjska, Markovski 2009: A. Bužinjska, M. Pavel, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Valon 1999: A. Valon, *Psihički razvoj deteta*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Grafenauer 1974: N. Grafenauer, *Igra u pesništvu za decu, Treći program*, Beograd: Radio Beograd, 377-384.
- Jovanović 2001: S. Jovanović, *Poetika Dušana Radovića*, Beograd: Naučna knjiga. [orig.] Јовановић 2001: С. Јовановић, *Поетика Душана Радовића*, Beograd: Научна књига.
- Kajzer 1973: V. Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, Beograd: SKZ. [orig.] Kajzer 1973: B. Kajzer, *Језичко уметничко дело*, Beograd: СКЗ.
- Kajoa 1965: R. Kajoa, *Igre i ljudi: maska i zanos*, Beograd: Nolit.
- Lotman 1976: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
- Milinković 2011: M. Milinković, *Dete i književnost u istorijskoj retrospektivi, Detinjstvo*, Godina XXXVII, broj 1, Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 39-46. [orig.] Милинковић 2011: М. Милинковић, *Дете и књижевност у историјској ретроспективи, Детињство*, Година XXXVII, број 1, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 39-46.

- Pavić 1960: B. Pavić, O dečjoj poeziji, u: *Vrt detinjstva: Antologija dečje poezije srpske i hrvatske od Zmaja do danas*, sastavio Borislav Pavić, Sarajevo: Svjetlost, 5-40. [orig.] Павић 1960: Б. Павић, О дечјој поезији, у: *Врћ дeтњинствa: Антoлoгijа дeчјe пoезијe српскe и хрвaтискe oд Змaja дo дaнaс*, сaстaвиo Бoрислaв Пaвић, Сaрaјeвo: Свјeтлoст, 5-40.
- Petrović 2008: T. Petrović, *Istorija srpske književnosti za decu*, Novi Sad: Pedagoški fakultet. [orig.] Петровић 2008: Т. Петровић, *Истoрија српскe књижевности за децу*, Нови Сад: Педагошки факултет.
- Prelević 1978: R. Prelević, *Poetika dečje književnosti*, Mostar: IKP Prva književna zadruga.
- Smiljanić Čolanović, Toličić 1978: V. Smiljanić – Čolanović, I. Toličić, *Dečja psihologija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] Смиљанић - Чолановић, Толичић 1978: В. Смиљанић – Чолановић, И. Толичић, *Дeчјa психoлoгijа*, Бeoгpaд: Зaвoд зa уџбeникe и нaстaвнa сpeдствa.
- Solar 2005: M. Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Huizinga 1992: J. Huizinga, *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, Zagreb: Naprijed.
- Čukovski 1986: K. Čukovski, *Od druge do pete*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Šklovski 1917: V. Šklovski, Umetnost kao postupak, u: A. Petrov (prir.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 1970, 81-94. [orig.] Шкловски 1917: В. Шкловски, Уметност као поступак, у: А. Петров (прир.), *Пoетикa рускoг фoрмaлизмa*, Бeoгpaд: Пpoсвeтa, 1970, 81-94.

**Jelena P. Veljković Mekić**

## **PLAY IN POETRY FOR CHILDREN**

### **Summary**

All poetry is largely defined by the notion of play. Primarily, a poet in his creative act primarily plays by creating and devising laws and boundaries to be reached, as well as by using a poetic word as a means of embodying something new, ever so special and valuable, not only to him, but also to his readers. Hence, a play is an impetus for a poem as well as its outcome. Apart from the broadest notions of poetry as play, the principles of play can also be found within a poetic structure, in the laws of a poetic text itself. This paper is an attempt at finding elements of play in the themes and contents of children's poetry and in formal qualities of a poetic structure, while bearing in mind its semantic component, as well as theoretical standpoints and categories of play established by Johan Huizinga, Roger Caillois and Charlotte Bühler.

**Keywords:** children's poetry, play, content, form, classification of play

Примљен 27. априла 2014.  
Прихваћен 25. марта 2015.