

Детската игра с езика и езиковата игра в поезията за деца

Светлана Стойчева, Юлияна Стоянова

Поезията за деца по дефиниция говори на език, понятен за децата. По принцип не може да става дума за автентично детски подход към поезията, защото такъв няма: във всички случаи възрастният интерпретира света на детето, изхождайки от своите собствени разбирания за него, както и от свои индивидуални емотивни реакции спрямо детството. Всъщност поетическият език за деца се съотнася с детския език точно толкова опосредствано и условно, колкото и езикът на поезията изобщо с езика на възрастните. Но в поезията за деца тази привидна еквивалентност на езиците изглежда пълна.

Въпросът обаче има друго, по-дълбоко измерение, отнасящо се до вътрешната сроденост между езика на децата и езика на поезията изобщо, и то не е откритие на най-новото време: още Фройд¹ извежда поетическата реч от играта по детски с езика и от основните процеси на сънотворчеството – съгъстяване и изместване.

От своя страна Якобсон² – от гледна точка на структурализма – също обръща внимание върху близостта между детската игра със словото и възникването на поетическата функция на езика. Изобилие от конкретни примери за свободното, творческо отношение на децата към езика, намираме в прочутата популярна книга на Корней Чуковски “От две до пет”³, чиято българска реплика е монографията на Венче Попова и Блажо Блажев “Чудният свят на детето”⁴.

Българската поезия за деца в исторически план, но и до днес, репетира три начина за “езиково проникване” в този “чуден” свят. Класически образец за първия е поезията на Чичо Стоян, за втория – на Асен Разцветников, а за третия – на Дора Габе.

Литературната критика приема охотно следните формулировки:

Чичо Стоян, като преодолява дидактичната тенденция до началото на века, “налага” езика на детето.

Дора Габе пък се вчувства в душата на детето.

Асен Разцветников поставя в основата на виртуозния си стих за

деца **играта с езика на детето** (което не значи пародиране на този език).

Тези три творчески подхода могат да бъдат открити и до днес във всяка хрестоматия на българската детска поезия. Децата ги възприемат според индивидуалните или възрастовите си предпочитания. Съвременната поезия за деца обаче (особено ако вземем последните две десетилетия на ХХ в.) актуализира преди всичко третата линия – тази на Разцветников. Ще се опитаме да потърсим отговор на отбелязания феномен.

Най-напред нека изясним разликите между тези три поетически подхода.

Дора Габе е родената поетеса за деца – но успява да намери детската **душевност** едва след като близо две десетилетия търси собствена **си** душа под **поетически** „сянката“ на Яворов (първата ѝ книга за възрастни е 1907, а първата ѝ книга за деца – 1923 година). Това, което Яворов прави в поезията за възрастни, като обръща погледа навътре към психичното, Дора Габе постига в литературата за деца.

Става дума за вчувстване на възрастния в света на детето, което трябва да бъде еквивалент на детското вчувстване в себе си. На Дора Габе това се удава органично, доколкото – както съвременниците ѝ споделят – тя никога не се е разделяла с детето в себе си. За да се възприеме поезията за деца на Дора Габе, е нужно да се вникне в детската психология, а не да се тръгне от поетическата жестовост или игра, колкото и занимателни да изглеждат нейните стихове- „залъгалки“.

При Чичо Стоян сме свидетели на „поглед отвън“ към детското. Какво попада в този поглед? Той обхваща преди всичко статични картини на играещи деца, спрямо които стиховете изпълняват „онаглеждаваща“ функция. Лирическият субект в неговата поезия е несъмнено детето, но предаването (онаглеждаването) на детската ситуация не значи органично вживяване в нея – поетическият жест винаги съдържа едно дистанциращо „Вижте!“ Като следствие от това приобщаване-дистанциране Чичо-Стояновите „детски интонации“ се оказват квази-детски.

Говорещият в този тип поезия всъщност е възрастният, който умее да общува с детето по детски, но не и с детското в себе си. Това е позицията на асиметричното общуване, отразено в съвременната

социолингвистика, която разглежда речта на възрастния към детето като вид регистър, назован с термина “baby talk”⁵ и синонимните му “adults’ speech”, “motherese” и пр. Този специфичен начин да се говори на детето притежава няколко основни функции: адаптивна, афективна и обучаваща⁶. Като се освобождава от дидактизма, Чичо Стоян свежда до минимум обучаващата функция. Афективната функция е доста ясно изразена чрез множеството умалителни и чрез експресивните възклицания (“Колко мило, колко сладко...!”, “Ах, игрива Минке мила!”). Опитът (макар и недостатъчно резултатен) за имитиране на детския поглед може да се разглежда като проява на адаптивната функция.

Самият Асен Разцветников оставя образци на два типа поезия за деца. Лирическите му стихотворения (класически пример за които е “Зимен сън”), кореспондират с останалата му поезия на базата на емоционалността: те са отражение на тънко “вслушване” дълбоко в себе си, там, където е останало някогашното дете. Затова там има тъга и меланхолия и философска съзерцателност.

В поетическите жанрове за най-малките Разцветников се освобождава от емоционалната “принуда” на поезията си за възрастни и се отдава на светлото удоволствие от играта. Но това не е детската игра, съзерцавана от страни (Чичо Стоян), нито въздигането ѝ в същност на детското съществуване (Ран Босилек). И в тази своя поезия Разцветников залага преди всичко върху рефлекс на поета, а не на възрастния, който подхожда по един или друг начин към детския свят.

Обект на неговата поетическа игра е съществуващият арсенал от “типична” детска поезия – от фолклорните залъгалки, игрословици, броилки, скороговорки, гатанки до авторските им интерпретации преди него. Разцветников буквално разиграва това поетическо наследство, имитирайки свободното игрово поведение на детето със словото. Ако на емоционално равнище е ясно разграничението между поезията му за възрастни и тази за малки деца, на стилистично равнище пък виждаме общото между тях: това е декоративната цветонаситеност и образотворчество, като в поезията за най-малките тя стига до калейдоскопично раздробяване. Тази фрагментарност, маркираща модернизма 30-те години на XX в., всъщност намира щастливо съответствие в детската визия за света. През той успява да види детето, да достигне до него не чрез психологията или жестовостта, а следвайки логиката на поетическите си търсения, доразвивайки я.

На полето на творчеството си за деца поетът Разцветников експериментира своята поетика. Детското отношение към езика също включва неминуем и същностен етап на експериментиране: “По времето, когато детето овладява речниковото богатство на майчиния си език, доставя му очевидно удоволствие да “експериментира игрово”... с този материал...”⁷ При децата, както отбелязва Фройд, това отношение към езика е автентично и спонтанно. Неговата психокompенсаторна функция се проявява при възрастния: “... какъвто и да е мотивът, който детето следва, когато започва с тези игри, в по-нататъшното му развитие то им се отдава със съзнанието, че са безсмислени, и намира удоволствието от тази прелест за забранено от разума. То използва сега играта с цел да избегне натиска на критичния разум”⁸. Чрез кратките жанрове в поезията си за деца Разцветников очевидно прекрочва границата на “забраненото от разума”, за да се разтовари от обременяващата принуда на мисълта и емоцията за реалното, за да постигне психически баланс и да получи удовлетворение.

В периода, когато експериментира с езика, детето “... съчетава думите, без да се обвързва с условието за смисъла, за да постигне с тях целящия ефект – ритъма или римата.”⁹ По-късно в развитието на детето удоволствието от “освободената безсмислица” твърде рядко се осмелява да получи израз. Фройд подчертава, че човек не се решава да изкаже безсмислица; но характерната за момчето наклонност към нелепо, безцелно действие той приема за пряко следствие от удоволствието от безсмислицата.¹⁰

Разцветниковата поетическа “игра на безсмислица” обаче, за разлика от фолклорните броилки, не се освобождава напълно от смисъла: взривявайки “здравия смисъл”, тя му служи за коректив.

Люлюм-люлюм-люлюшка,
кой се люшка на крушка?

На росните листенца –
сто врабченца-звънченца,
на младите клончета –
седем пъстри кончета,
на старите клонове –
двойка сиви слонове.

(“Люлка”)

Третото и четвъртото двустишие се възприемат като безсмислица, ако се възприеме само денотативното значение на съставлящите ги лексеми. Безсмислено е и числото 100 в второто двустишие. С конотативните си значения обаче римуващите се думи участват в осмислени съчетания на принципа на фонетичния символизъм: “слонове” и “клонове” си съответстват по признака “голямо”, “клончета” и “кончета” – по признака “умаленост”; този признак е подсилен от омонима “кончета”. Числовата стойност на 100 пък е десемантизирана, сведена само до символичното ѝ значение, както и до признака “голямо, но неопределено множество”. По този начин стихотворението е осмислено в конотативен (емоционално-експресивен) план.

Гатанките на Разцветников също добавят поетически смисъл спрямо фолклорните и някои авторски образци: върху когнитивното равнище се надстроява друго – това на поетическата метафора: отговорът на гатанката се крие в разгадаването на това, както пренася (метафоризира) създаденият поетически образ. *дълбоко и дълбоко*

Сега можем да се върнем към зададения в началото въпрос – защо именно поетическата игра на Разцветников с езика остава актуална и модерна у водещите поети за деца от последните две десетилетия на двайсети век.

От една страна, връзката може да се търси по линията на модернизма, каквълто и да е той, от времето, когато той открива детето и примитива. От друга страна, по линията на неизчезналата необходимост на интелектуалеца да се освободи компенсаторно от собствените си емоции, да се потопи в един недостъпен или трудно достъпен – освен чрез инфантилния регрес – емоционален свят, наречен имагинерно с невъзможния за ясно дефиниране термин Детство.

Разликата е в предметния свят на Разцветников, който се свежда преди всичко до света на детето, отразен в традиционни, най-често фолклорни, образи. В съвременната поезия предметният свят се разширява, за да се опита да “преведе” на детски език и да имитира детската логика, и света на възрастните, без да поставя граница между тези две предметни полета.

Съвременният поет за деца се изкушава повече да разиграва “консервирания” език на възрастните – общоупотребими метафори, клишета, фразеологизми, идиоми – отколкото да постигне спонтанно детското отношение към езика.

Възрастният посредник на тази поезия открива за себе си “свежия поглед отвън” върху “изтъквания” от всекидневна употреба език, респективно свят.

Най-многого, което съвременните поети могат да направят за децата, е да попаднат в периметъра на обучаващата функция, проявяваща се в речта на възрастния при общуването с деца, и по този начин да ги приобщи към онези аспекти на езика, които според тях детето все още не знае. Овладеяването на многозначността, на вторичните образно-метафорични значения е по-късен процес в детството. Играта с езика позволява възрастният да обърне внимание върху езикови процеси, които са много специфични, не са на повърхността, които могат да създават трудности, да озадачават с парадоксите си. Това може да се възприеме от децата като посвещаване в играта на възрастния с езика, която е по-различна от детската езикова игра.

Най-чист израз на този вид езикова игра намираме у Иван Кръстев. Не случайно последната му стихосбирка е със заглавие “Игродумки” и подзаглавие “Игрословици, скороговорки, обратушки-превъртушки, рими-близнаци, гатанки”. Заглавието и подзаглавието не назовават темата, а извеждат на преден план жанра. Същата тенденция можем да открием и в поезията на Янаки Петров (Чичо Чичопей) и на Николай Кънчев, Виктор Самуилов, Иван Цанев и др.

Другият начин да се играе с езика в поезията за деца е свързан с опити за имитиране на детската игра с думи. Тук трябва да се постави демаркационна линия между детските оказинални словообразувания и тези на възрастните. Основната разлика се състои в това, че при възрастните тези новообразувания са преднамерени, а при децата – непреднамерени, спонтанни¹¹. Това води и до разлики на формално равнище. При децата словообразователните модели все още не са напълно овладени, затова те често произвеждат “отклоняващи се” лексикални единици. Доколкото при поетите могат да се срещнат сходни – нестандартни, отклоняващи се – примери, то те са следствие от опит за имитация на детската езикова “несръчност” (например у Янаки Петров намираме оказиналното име “Стипцьо”).

Ярък пример за оказинализми ни дава Валери Петров.

Поетите за деца се адаптират към детския свят и чрез имитиране на детската логика по отношение на езика. Всички те я търсят по пътя на детските въпроси. Стихотворението “Майски бръмбар” на

тук М. В. У. - поетите
въпроси

Румен Шомов например се гради върху паралел между името (“майски бръмбар”) и същността. В отношението на децата към езика прави впечатление търсенето на етимологията, на мотивираност на знака, за да се открие на вътрешната форма на думата. Така детското етимологизиране спонтанно се свързва с народната етимология.

Чрез езиковата игра в съвременната поезия за деца излиза на преден план метаезиковото равнище. Тази поезия изобилства от скрити или експлицитни метаезикови обяснения (Валери Петров).

Интересен пример е обяснението на полисемията в поемата за деца на Биньо Иванов “Приключение, в което има и един уплашен тигър”: двете значения на съществителното “петно” са уговорени в специално отделена и вмъкната в поетическия текст ремарка (не изнесена под линия). В стихотворното пространство са “вклинени” още няколко подобни ремарки, уговарящи различни други обстоятелства на текста и внасящи второ – непоетическо – равнище на общуване с детския читател. Самата поема е структурирана на базата на междутекстовостта: в нея (пародийно) са контаминирани елементи от баснята за враната и лисицата и от приказката “Болен здрав носи”. Трудно бихме могли да се въздържим и да не свържем тази мозаичност с постмодерната тенденция към разнородно изграждане на текста, към деконструирането му и във формален, и в съдържателен план..

Върху разлагане на фразеологизми Николай Кънчев гради редица стихотворения в стихосбирката “Сресване на път”. Такива са например “Крокодил” (“Плаче с крокодилски сълзи”), “Муха” (“Прави от мухата слон”) и пр. Аналогията като механизъм за изграждане на метафори е демонстрирана в стихотворението “Бор”. Метафората се разкрива в края му: “... този бор се таралези// и почти е таралез!”. Едва тогава читателят разбира защо змията си задава въпроса: “... какво е този иглолистен бор”. Така стихотворението провокира детето да открие, че борът наистина прилича на таралез, и същевременно му дава възможност да узнае, че змията се бои от таралези.

В поезията за възрастни добрата метафора е зададена като резултат от поетическата работа, а задачата на читателя е да я “разшифрова”. В цитираното стихотворение механизъмът на създаването ѝ изчерпва поетическия сюжет.

Когато този похват се генерализира и абсолютизира, което често става в т. нар. скороговорки и игрословици, поезията за деца губи като

адресат най-малките, за които всъщност е предназначена, доколкото поставя пред тях изискването да са оgramотени, за да могат да възприемат тази поезия и зрителино. Например прегрупирането на морфемите в стихотворението на Янаки Петров: “Стани-седни, Станиславчо...” може само да се “види”, но не и да се “чуе”:

Станиславчо, Станиславчо,
 стани-седни, Станиславчо,
стани Славчо, Станиславчо!

.....

Игра не само с думите, но и със самата ситуация на възприемане на подобна поезия (преминаване на метапоетическо равнище) откриваме у Иван Кръстев (“Графски истории”):

I
 Гео графът,
 Географът,
 Гледа в пъстрия атлас.
 Как го каза:
 “Гео графът
 или Гео географът?” –
 не можах да чуя аз.
 Ако кажеш “Гео графът” –
 няма да е географът
 и не трябва му атлас.
 Ако кажеш “географът” –
 друг ще е, не Гео графът
 и тогаз му дай атлас!

.....

Тенденцията да се разкрива механизмът на “правене на поезия” “технизирани” самата поезия, лишава я от спонтанност и емоционалност. Същевременно я интелектуализира, донякъде я дехуманизира, като по този начин я прави адекватна на съвременния тип светоусещане. Това “онагледяване” на творческия процес може да се разглежда като аналог на детското любопитство, което тласка детето да разглоби играчката с риск да я счупи. По същата причина тази поезия се оказва “рискова”, като балансира на ръба на поезията. След подобно

маргинално “пребиваване”, на което не достига поетическа автентичност и спонтанност, нерядко днешният поет за деца закопнява отново за дълбините на поезията и “компенсира” със стихосбирка за възрастни. По тази причина съвременността може да се похвали с поезия за деца, но не и с поети за деца.

Но възможно ли е в днешно време да съществува в този смисъл парцелиране на поезията според адресата ѝ? Не се ли преплитат, без шанс да бъдат ясно разпознати, поезията за деца и детското в поезията? А не е ли това всъщност тази невъзможност за диференциране маркер на добрата поезия за деца?

БЕЛЕЖКИ

1. Freud, S. Der Wirz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905) In: Psychologische Schriften, B. IV, Frankfurt/Mein, S. Fischer Verlag, 1989, VII Auflage
2. Jakobson, Roman. Pourquoi “papa” et “maman”? Langage enfantin et aphasie. Traduit par Jean-Paul Boons et Radmila Zygouris. Paris, Edition de Minuit, 1969, 121 – 130.
3. Чуковски, Корней. От две до пет. Варна, 1964.
4. Блажев, Бл., Попова, В. Чудесата на детската реч. София, Тилиа, 1995.
5. Ferguson, Charlse. Baby talk in
6. Стоянова, Юлияна. Вашето дете говори. С., 1992.
7. Freud, S. Der Wirz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905) In: Psychologische Schriften, B. IV, Frankfurt/Mein, S. Fischer Verlag, 1989.
8. Пак там, стр. 237.
9. Freud, S. Psychologische Schriften, B. IV, Frankfurt/Mein, S. Fischer Verlag, 1989, VII Auflage Der Wirz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905)
10. Пак там, стр.
11. Стоянова, Юлияна. Непреднамерени оказионализми. Български език, 1984, кн. 5, стр. 461-466.