

Igra je način egzistiranja deteta kao svoje-vrsnog ljudskog bića. Kad dete kaže: hajde da se igramo, to znači: hajde da živimo na svoj, dečji način. Da živimo kao deca, ne kao odrasli. Život na način dece i život na način odraslih — to su dva načina ljudskog postojanja. Prvi nije manje vredan od drugog, niti drugi od prvog, oni su ravno-pravni po vrednosti. To se zaboravlja.

Igra je negacija sveta saznatog na jedan način (način odraslih) i afirmacija sveta saznatog na drugi (dečji) način. Relacije koje svet odraslih uspostavlja prema fenomenu (dečje) igre, po ravilu, bitno su različite od odnosa koji postoji između sveta detinjstva i igre. Cesto je ta razlika tolika da između dva odnosa nema nijedne dodirne tačke. Može se reći da dete u igri vidi smisao (svoga) postojanja, dok odrasli u toj manifestaciji gledaju nedovoljnost (ljudskog) postojanja. U poimanju fenomena dečje igre svet odraslih ozbiljno se razilazi sa svetom dece. „Jer dijete sve shvaća i vidi ozbiljno i ono je duboko revoltirano ako odrasli smijehom prekida 'igri',“ kaže G. R. Tamarin¹. Sem toga, igra prestaje kad se uvede kao obaveza, ispravno misli Rože Kajoa. „Igra u kojoj bi morali da učestvujemo ubrzao bi prestala da bude igra: ona bi postala primoravanje, kuluš od koga bi svako požurio da se što pre oslobođi“. Tu nastaje razilaženje i nesporazum odraslih i dece; igra dece je slobodna aktivnost. Međutim, to ne znači da je ona i proizvoljna delatnost, lišena svih pravila i principa. Utvrđujući da u igrama bez fiksiranog pravila funkciju regulativnih principa preuzima osećaj *kao kad bi*, osećaj koji se najčešće ispoljava u igri dece, Rože Kajao na posredan ali vrlo precizan način potvrđuje stvaralački karakter slobodne dečje igre².

Dečja igra ima u svom biću jednu bitnu značajku umetnosti: ona nije kopija života, kao što to nije ni umetnost. I umetnost je vrsta igre u odnosu na realan život, jer nikada nije sam život. Igra je i po drugoj odlici slična umetnosti: ono je oslobođena praktične celishodnosti. Ona je autonoma način poimanja sveta; kao i umetnost, dakle, stvaralačka aktivnost.

Ako je biće umetnosti, kako to Ivan Fohntalazi kod Aristotela³, ostvarivanje čovekovih mogućnosti (pretvaranje mogućnosti u stvarnost), onda je igra dece kreativnost umetničke prirode *sui generis*. Nikad se čovek ne nalazi pred većim izborom mogućnosti nego u detinjstvu. Igru je i z bogota nemoguće definisati što ona realizuje bezbrojne mogućnosti čovekovih stvaralačkih snaga. Realizuje ih ne metafizički, zauvek, nego dialektički, kratkotrajno, u suprotnostima, u prelivima, neuhvatljivo. „Dječji svijet nije svijet prostora, to je svijet vremena, svijet četvrte dimenzije“, kaže Klod Avlin⁴.

Tvrđnjom da je dečja igra u svojoj unutrašnjoj prirodi odeljena od svake parcijalne praktične celishodnosti želi se reći da ona sama u sebi nosi svoj smisao. Nepodvrgnuta posebnim namerama i ciljevima, dečja igra je istorijski shvaćena totalitet ljudske situacije detinjstva na sličan način kao što je igra čovekovih stvaralačkih sposobnosti (takođe istorijski shvaćen) totalitet čovekove ljudske situacije, čime je njenja vrednost nezavisna od pobuda i povoda na osnovu kojih nastaje; univerzalnost toga totaliteta u opreci je sa ograničenošću i posebnošću pomenutih povoda. „Producirajući, igrajući, plešući, čovjek se osjeće s jedinjenjem i pomirem sa jednom višom *iskonskom* zajednicom: sa prirodom. (...) Tek sloboden od nevolje, prinude i spoljašnje svršisnosti, on je na putu da se, igrajući, uspone u kozmičku individualizaciju i igru, u vječno re-produciranje i vraćanje svega *prirodnog* ili ljudskog smisla prirode“, kaže Abdul Šarčević⁵. On posebno ističe da je igra „djelatnost čiji cilj i smisao nije izvan nje“. Shvatajući igru pre svega kao jednu i najvišu mogućnost za ispoljavanje totalnosti čovekovog humaniteta i stvaralačkih moći, Šarčević zaključuje: „Igra stvaralačkih snaga čovjeka osloboda čovjeka te-reta instrumentalnosti i slijepje materijalne nužde, jer u njoj može da dovrši i ispolji svoje vlastite nepatvorene, iskonske mogućnosti...“. Po njemu se „igra javlja kao 'uni-

Koliko je komunikabilnost igre merilo za vrednost njenog postojanja pokazuju i mišljenja dece putem kojih ona izražavaju svoj prezir prema nekome ko „ne ume da se igra“. Taj kvalifikativ poneće osoba koja stvaralački ne ume da se igra.

Igra je i umetnost dece. Ona je, ako se tako može reći, embrionalna sinteza svih umetnosti odraslih, čak i više od toga: ona je najentuzijastiviji način jednog životnog stanja i postojanja, i istovremeno njegov stvaralački ekvivalent. U igri dece Dostojevski je, kako ističe Husein Tahmišić, gledao umetnost u začetku.

Na komunikabilnosti igre počiva i njena socijalna funkcija. Isključen je iz kolektiva ili je bar mnogo manje važan u njemu svaki onaj koji „ne ume da se igra“.

Vratimo se stvaralačkom karakteru (dečje) igre⁶. Igra je, kao i umetnost, nemilosrdna prema onima koji nisu pravi stvaraoci. Ona diskvalificuje neinvintive, drži ih po strani. Dete sa igračkom, a bez maštice u vlasti je deteta koje nema igračku, ali ima maštu. U svakoj dečjoj grupici i družini stvaraoci su istaknuti, oni su prirodno duhovni predvodnici ostalih. I dečje grupe se dele na stvaraocu i publiku. Naravno, ne tako oštalo, uostalom, kao i u pozorištu.

Stvaralačka moć dece u igri, dakle, nerazdvojno je povezana sa kritičkom moći⁷. Dece su i kritičari: detinjarije i naivnost ona će ismejati. Njihovo moć sudjenja shvatamo u eliotovskom značenju, kao primarnu kritiku, najačiju, onu koja je sadržana u samom stvaralačkom činu. Zbog toga postoji beskončan niz dečjih grupa koje se formiraju ne samo po uzrastima, nego i po „stvaralačkim“ afinitetima. Igra jedne dečje grupe često je „prevaziđena umetnost“ igre druge dece.

S jedne strane, dakle, u biti igre jeste da ona prevladava svaku praktičnu celishodnost (što Kant, još radikalnije, pripisuje umetničkoj aktivnosti), a s druge, ona je povezana sa strastvenom zainteresovanosti celokupnog dečjeg bića. „Ma šta učinilo — ono (dete, M. P.) čini punim plućima zanosa. Ma šta učinilo — ono je poistovećeno sa učinjenim. Ono ne tvori razliku između procesa igre i njenih rezultata“, kaže Husein Tahmišić⁸.

Dovodenje u vezu jedne od osnovnih Kantovih definicija umetničke aktivnosti sa stvaralačkim karakterom dečje igre mora se samo uslovno shvatiti i primiti. Jer, Kant pod pojmom igre razume slobodnu igru čovekova saznanja sposobnosti, i daleko je od stvaraoca pomici da tim pojmom obuhvati i dečju igru. Na nju on gleda kao na potpunu beznačajnost⁹.

Prevladavajući protivrečnosti i nedovoljnosti Kantovih estetičkih kategorija i definicija, Hegel je izvanredno precizno utvrdio estetički čovek interesi i razgraničio ga od teorijskog (pojavljeno-filosofskog) i praktičnog (požudnog) interesa. Estetički interes, koji je, po nama, sadržan i u dečjoj igri *in statu nascendi*, po svojoj subjektivnoj (psihološkoj) relaciji ne isključuje ni najviši stepen afektivne angažovanosti u stvaralačkom procesu, jer nalazi da takva angažovanost nije u opreci sa objektivnom relacijom estetskog interesa, tj. umetničkom autonomnošću.

Prihvatajući ideju o slobodi i bezinteresnosti igre, navodeći Šilera, Karla Grossa (po kome je igra poduhvat „bez prošlosti i budućnosti, pošteden pritisaka i obaveza okoline“; ona je „kreacija“), Johana Huizinga (igra je „istovremeno i sloboda i pronačlanjenje, i fantazija i disciplina“, i „sama sebi cilj“) kao značajne prethodnike te ideje, Rože Kajoj je i sam podržava. „Igra nema drugog smisla osim sebe same“, kaže on¹⁰. Naročito značajnim rezultatom u inače dosta oskudnim Kajojim razmišljanjima o pravoj prirodi dečje igre, osobito u pogledu njenog stvaralačkog bića, čini nam se uverenje po kome za dete „igrati se znači delovati“¹¹. Isto tako, Kajoa podvlači značaj postojanja pravila u igri: „Ona je upravo i pretvaraju u plodan i pre-sudan elemenat kulture“¹².

Krećući se u svojim razmišljanjima o poetiziji i igri linijom ovih i ovakvih stavova, Zdenek Horinek piše: „Karakterističnom

MILAN PRAŽIĆ

igra kao stvara lačka delatnost

verbalni karakter' prisvajanja svega, kao umjetnička priroda čovjeka i kao ljudska mjeru i veličina svijeta. Nije više igrarija i rad, nego je princip individualizacije svega, razvijajući ljudske snage koja je sebi samoučili¹³.

Nije teško otkriti šilerovski prizvuk i duh Šarčevićevih shvatanja igre kao manifestacije čovekovog totaliteta. „Jednom zauvek i konačno čovek se igra samo tamo gde je čovek u punom smislu, potpun je čovek samo tamo gde se igra“, zapisao je Šiler¹⁴. Kao što je poznato, Šiler je do te mere potencirao važnost igre, da je suštinu umetnosti izvlačio iz nje. Sem toga, on je u čovetu predanom stvaralačkoj igri video put ne samo ka estetskom, nego i etičkom oslobođenju.

Komunikativna funkcija igre jedna je od njenih osnovnih funkcija. Dete u igri komunicira sa stvarnošću, sa odraslima (koji često, ne razumevajući igru, drastično pokazuju koliko su otuđeni, nemunikabilni), sa ostalom decom. Na tim relacijama koje dete uspostavlja sa okolinom nastaju stvaralački spregovi: kad dete mašta, kad se igra, i drugi učestvuju u tome, dakle stvaralački se ispoljavaju. Rezultati su lelujavi, raznobjoni, krhki, to su proizvodi bez čvrstog obličja, reklo bi se besformni. Ali oni integriraju sveukupne ljudske vrednosti i protivrečnosti, iako ne u završnom vidu, već u njihovom potencijalnom stanju, u embrionalnom obliku. Nit koja povezuje sve te nedefinisane i šarolike proizvode nije produkt logike, racionalnog, već težnje, začaranosti koja nastaje u igri radi igre. Dete se ne igra da bi sebe formiralo u ličnost (mada je igra i put formiranja u ličnost), nego da bi izrazilo sebe, a to može samo u igri¹⁵. Kao što umetnik stvara jer mora, po imperativu stvaralačke potrebe za delom, kao najvišim modusom i izrazom svoje najdragočenije, unutrašnje egzistencije koja integrira njegove ljudske moći i nemoći, ideje i zablude, u čistom i oslobođenom vidu. Naravno, nisu isključene ni celishodne pobude, ali one su aposteriornog a ne apriornog značaja u odnosu na stvaralačko biće igre, pošto ih je to biće svojom estetskom konstelacijom i trajnošću prevladalo. Praktične posledice koje se dobijaju iz takvog načina života deteta (iz igre) ne smiju da zanemare i pokriju ovaj estetski i stvaralački karakter igre, koji je primaran.

ertom igre, pre svega dečje, smatramo obično njenu spontanost i slobodu. Ona, međutim, predstavlja samo jednu od njenih komponenata, koja postoji kao izraz razigranosti (želite li: instinkta za igru), kao izraz radosti i zadovoljstva koje igra pruža¹⁸. Ukoliko ova razigranost nije usmerena prema neobaveznom 'ludovanju' ili mahnitanju, ona mora dobiti odgovarajući red. Tek u polaritetu, između spontane razigranosti i reda igre, javlja se igra u pravom smislu te reči. (...) Potpuna samovolja nije dozvoljena, jer bi negirala samu osnovu igre". Tako se po Horineku u igri ostvaruje princip *fair play-a*, „koji predstavlja kategorički imperativ svake igre"¹⁹.

Nužna posledica ideje da se dečja igra može, i mora, tretirati kao svojevrsna stvaračka aktivnost jeste činjenica da i u toj igri treba da postoji zadovoljstvo koje je bilo specifičan ekvivalent estetskom zadovoljstvu. Ili, drugim rečima, da i u dečjoj igri postoji svest o iluziji analogno svesti o iluziji koju pruža umetničko saznanje. U vezi s tim, Rože Kajoa piše: „Zadovoljstvo je praviti se drugim ili se predstavljati za nekog drugog. Ali, pošto se radi o igri, nije stvar u tome da se obmane gledalac. Dete koje se igra lokomotivom potpuno je u stanju da odbije očev poljubac govoreći da se lokomotive ne ljube, ali ne nastoјi da ubedi ostale kako je ono prava lokomotiva. (...) Ni glumac ne zahteva da se poveruje da je on 'izistinski' Lir ili Karlo V"²⁰. Razradjujući slično zapažanje, Zdenek Horinek kaže: „Obično se govorи o dečjoj sposobnosti punog 'uživljavanja' u igri, o verovanju u fiktivnu stvarnost, koju deca prilikom igre stvaraju. Neće biti da je baš sasvim tako. Dete na svoj način veruje da je figura od pluta istinski princ, ali ova 'vera' nije nikada tako slepa i beziznimna da bi ga dovela do ozbiljne zabune. (...) Element iluzije rasterećuje se smislom za distanciranje i otudjenje, tom neophodnom pretpostavkom igre, a, prema nekim teoretičima, i umetnosti. (Konrad Lange je, na primer, prema ISTORIJI ESTETIKE K. E. Gilbertove i H. Kuna — učio da je igra — koja predstavlja suštinu umetnosti i istinski izvor estetičkog užitka — namerna i svesna samoobmama ili, tačnije, da je to kolebanje između nastojanja da se iluzija sačuva ili razori)"²¹. Husein Tahmišić je vrlo precizno formulisao da između fenomena igre i fenomena umetnosti ima podudarnosti i bliske sličnosti; on zapaža da i igra, kao i umetnost, počiva na prividu, i posredno ističe značaj iluzije za estetski doživljaj. „Privid je način života umetničkih dela. Privid je *izraz* ostvarenog jedinstva opažanja čula i iskustva, emocionalnih stanja i rezultata mišljenja, uživanja u lepoti i doživljavanja u akciji, koja bi da spozna i oseti svoju delatnu stranu. Igre u detinjstvu su izraz tog ostvarenog jedinstva, pa nam se, dok ih gledamo sa strane, i čine kao privid, kao nešto što se protivi zakonitostima našeg sveta"²².

Kad je reč o kritičkoj moći deteta, nešumnjivo je da u njegovom odnosu prema literaturi koju čita ima vidnu ulogu pre svega proces identifikacije, a u starijem uzrastu i proces projekcije. Pri tome ne treba smatrati da se dete-čitalac pasivno stapa sa slikama, mislima ili emocijama koje se nude. Naprotiv, ono od njih polazi, transformiše ih uz pomoć svoga duhovnog i duševnog poimanja sveta, dačke ono stvarački čita, jer uz svet koji mu pruža knjiga ono obrazuje i svoj svet. Dete-čitalac ne poštuje previše pisca, ne ide bezrezervno uz tokove njegovih reči, ono više ide tokovima svojih misli i osećanja, maštana, koristeći tekst kao podsticaj. Zato identifikaciju i projekciju ne možemo, prvo, precizno razgraničiti u procesu čitanja jer su ta dva odnosa isprepletena, i drugo, ne smemo ih pasivistički posmatrati pošto oni dograđuju piščev svet ne izneveravajući njegove osnovne linije i obeležja. Dete ne zna (i dobro je što ne zna) šta je to „piščev stanovište“. Jedina mogućnost da to stanovište bude poetski objektivirano u tome je što ono mora biti potencijalno i stanovište maloga čitaoca. Put do razumevanja (prihvatanja pesme), prema to-

me, mora da gradi pisac, ali ne tako da on bude besprekorno prohodan, već računajući na stvaračke snage malog čitaoca u toj muškatprnoj izgradnji. Putem koji je savršen i bez prepreka mali čitalac neće ići jer su mu snage potencijene; on prihvata samo poziv na saradnju. U takvoj otvorenosti moderne pesme za decu sadržana je njena velika zasluga i vrednost.

Igra determiniše i dečje poimanje tzv. objektivne stvarnosti, tj. dete na stvarnost gleda kao na igru. „Nemoćno da pojmovnim, racionalnim mišljenjem spozna izmenu tvari, dete je prima, doživljava i živi kao igru”, kaže Husein Tahmišić²³. Ako čovek svojom praktičnom delatnošću očovečuje prirodu, onda je dete svojom igrom odetinjuje.

Kad se razmatra paralela i odnos igrave umetnosti, onda se moraju kraj svih sličnosti uočiti i njihove međusobne razlike. Jedna od osnovnih je što umetnost ima fiksirano svoje biće u delima umetnosti, a igra ga nema. Biće igre je lelujava, bez čvrstih formi, nematerijalizovano, ono je kao feniks: neprestano se rađa na svom pepelu. Dok je biće umetnosti konačno, završeno u svakom umetničkom delu, biće igre je bez početaka i kraja. Igra ne završava svoje delo, ona ga stvara²⁴. Sem toga, racionalna komponenta u umetničkom stvaračkom činu (i izrazu) ima veoma važnu ulogu, dok je u (dečjoj) igri ona zanemarljive vrednosti.

Međutim, u fenomenološkom određenju igre ovom prilikom manje nas interesuju razlike nego sličnosti sa umetnošću. Čini se, naime, da je novija poezija za decu obratila svoju glavnu pažnju (prvo) na unutrašnju oslobodenost sveta detinjstva (drugog) na fenomen igre kao bitno stvaračke aktivnosti tog sveta. Milovan Danojlić, sledеći poetske intencije vučovskog oslobođenog detinjstva, proglašava Dečju Republiku i donosi poetski Dečji Zakonički „paragrafi“ razrađujući strukturu izvođenje slobode detinjstva (ili, tačnije, prava na slobodu). Miroslav Antić takođe prihvata stanovište o slobodnom svetu detinjstva. Oni koji prerasu detinjstvo —

Odjednom: ko da su prešli
preko velikog mosta,
izvijenog i lepog
što podseća na dugu,

u neki novi život,
ne neku obalu drugu.

(„Posle detinjstva“)

Grad u poeziji Dragana Lukića naseljavaju dve grupe stanovnika, od kojih je on (grad) za prve, odrasle, mesto prebivališta, a za druge, decu, carstvo slobode koje mami na osvajanje.

Rečeno je da moderna poezija za decu znači otvoreno poetsku mogućnost jer računa na stvaračke snage savremenog čitaoca. Jedna Vučova poema završava se stihovima koji nisu njen završetak:

Sve što može dalje biti,
Može svako,
Vrlo lako,
Svojom glavom izmisli.

(„San i java hrabrog Koče“)

Jedna pesma Dušana Radovića ima naslov „Zamislite“, i prve stihove:

Zamislite, deco, jedno veliko more,
i u tom moru jednu veliku ladu,
i na ladji okrugle prozore,
i na jednom prozoru princezu Nađu.

„Zagonetka“ Miroslava Antića postoji kao nezavršena pesma koju čitalac mora učiniti konačnom: „Zažmuri — pa pogodi“, kaže poslednji stih.

Estetički efekat ovakvih pesama prevashodno je u tome što one ostvaruju besprekornu iluziju vlastite geneze u sa-stvaračtvu. „Pisati za decu znači prihvati običajnog čitaoca kao ravnopravnog sagovornika

o svemu što stoji između pesnika i deteta“, kaže Husein Tahmišić²⁵.

Moderna poezija za decu odnosi se prema igri — najznačajnijem i svakako sverremenom skom konstituentu fenomena detinjstva — sa dubokim uvažavanjem i poštovanjem, privataciju je kao svoju veliku stvaračku sansu.

¹ G. R. Tamarin: TEORIJA GROTESKE, Sarajevo 1962, str. 62.

² Rože Kajoa: IGRE I LJUDI, Beograd 1965, str. 36.

³ Isto, str. 38.

⁴ Videti predgovor za knjige Đerda Lukača PROLEGOMENA ZA MARKSISTICKU ESTETIKU, Beograd 1960, str. XXVIII.

⁵ Klop Avlin: Pisati za djecu, IZRAZ 1957, I, 6, str. 531.

⁶ Abdulah Sarčević: Svet kao slobodna igra samoprodukcije (podnaslov: Igra — „kotač se se iz samog sebe okreće“), IZRAZ 1963, VII, 10, str. 235.

⁷ Isto, str. 246.

⁸ Isto, str. 247.

⁹ Navedeno prema knjizi IGRE I LJUDI, str. 202.

¹⁰ Kako navodi Rože Kajoa, Žan Šato smatra da je dečja igra „pre ogled nego vežba. Dete se ne uvežava za određen posao. Ono zahvaljujući igri stiče veću sposobnost savladavanja prepreka ili suprostavljanja teškoćama. Tako, na primer, ništa u životu ne podseća na igru leti-leti, ali korisno je imati poslušne i brze refleksje“. Naročito značajno ukazuju se, tim povodom, sledeće Kajoine misli: „Uopšte uvezvi, igra se javlja kao vid vaspitanja... sposobnosti“. Po Kajoi „igra nikad nema doslovnu funkciju da razvije neku sposobnost. Cilj igre je ona sama“ (IGRE I LJUDI, str. 207, 208).

Potpuno isto stanovište zauzima i Zdenek Horinek. Razmatrači u jednom svom eseju poeziju „koja direktnog analogon igrajuće delatnosti dece i odraslih“ on kaže: „Osnovna karakteristika svake igre — dečje i ljudske — jeste njena autonomnost. Igra nema nikakav praktičan, smišljen cilj osim sebe same. (...) Ova autonomija (koja ne znači sasvim isto što i odirom od obdarena svrha zbog koje nije) ne isključuje smisao i značaj igre. Dečja igra nije, na primer, samo rekreacija ili zabava, već isto tako izvesna prirođena, neobavezna i sa rizikom nespovjeda forma spoznavanja, osvajanja realnosti. (...) Praktični značaj ‘korisnosti’ igre međutim je nehotičan ili čak latentan, oni koji se igraju redovno ga nisu svesni (to za decu važi bez iznimke), ili ga bar u procesu igre potpuno zaboravljaju“. (Poezija kao igra, IZRAZ 1967, XI, 4—5, str. 432—433).

¹¹ Kolikor je igra potencijalna umetnost, a dečja umetnost izraz igre, nalazimo i u Tahmišićevim razmatranjima prema kojima deca „kreiraju najčudnije svetove na asfaltnim pločnicima i asfaltnim drumovima. Večernji šetači i ranoranočici, čitači gradskih ulica, raznesu i speru te svetove, te vizuelne podele u kojima živi igra. I ponovo, kad god uzmre u ruku parče krede ili opeke, dete je slobodno, ono je oslobođeno predstave o juče stvorenim i juče isčešćem svetovima liniji i šara“ (Tu, gde već jesmo, IZRAZ 1960, IV, 3, 290).

¹² O kritičkoj moći dece Tahmišić kaže: „Konkretni čitalac poezije za decu, dakle dete, jednovremeno je i njen punoletan kritičar. On ne zna za pesničke glasove u prostoru, istoriju literature i istoriju ukusa. (...) Dete-kritičar ili prima ili odbacuje, ili voli ili mrzi; pjetizam prema ukusu minulih vremena, i graditeljima toga ukusa, njeđu je nepoznat. Njegov zahtev je prevelik: pesme koje piše za mene moraju nositi beleg vremenske određenosti, moraju biti poezija i, tek tada, izraz rezonance mog, čitalačkog, i vaseg, pesničkog, psihičkog prostora; ja o pesnicima, nastavlja dete-kritičar, ne znam gotovo ništa, ali oni o meni i vremenu u kom me sam samo čovek u malom — moraju znati gotovo sve, inače: igra prestaje“ (Tu, gde već jesmo, str. 289). „Nismo skloni da formulaciju „igra prestaje“ shvatimo figurativno; smatramo, naime, da ona dečji doživljaj umetnosti namerno identificuje sa doživljajem igre. Nalazimo u toj identifikaciji dva doživljaja još dublju potvrdu za mogućnost analogičkog razmatranja igre i umetnosti kao stvaračkih aktivnosti.“

¹³ Isto, str. 290.

¹⁴ Videti N. I. Bašašov: ESTETIČESKOE V FILOSOFII KANTIA U KNJIZI ESTETIČESKOE, Moskva 1964, str. 17.

¹⁵ IGRE I LJUDI, str. 37.

¹⁶ Isto, str. 49.

¹⁷ Isto, str. 59.

¹⁸ Horinek je ovde samo upola u pravu. Sloboda nije samo rezultat zadovoljstva koje nastaje u igri, ona je, pre svega, neophodna pretpostavka svake prave dečje igre. Sloboda je dakle aktivan, delovoran princip (uslov) koji omogućuje integralno postojanje dečje igre.

¹⁹ Poezija kao igra, str. 433.

²⁰ IGRE I LJUDI, str. 52.

²¹ Poezija kao igra, str. 435.

²² Husein Tahmišić: Prodor u obećane predele, IZRAZ 1960, IV, 1—2, str. 103.

²³ Husein Tahmišić: Na raskršću, IZRAZ 1960, IV, 4, str. 327.

²⁴ Međutim, to nikako ne znači da trajnost i univerzalnost nisu bitne pretpostavke stvaračke prirode dečje igre. Tvrdiće da se trajnost i univerzalnost igara međusobno dopunjaju, Rože Kajoa piše: „Veoma je velika postojanost igara. Carstva i ustrojstva nestaju, igre ostaju, sa istim pravilima, a ponekad i sa istim napravama“. Igre su „jednovremeno prolazne i veoma postojane...“. (IGRE I LJUDI, str. 415).

²⁵ Husein Tahmišić: Poetika Dušana Radovića, IZRAZ 1965, IX, 5, str. 415.