

O DJEČJOJ PRIČI

1.

Carstvo priče je drevno, moćno i vječno. Priča prati čovjeka u raznim oblicima — od trenutka kad je mogao riječima oblikovati svoja zamišljanja, spoznaje, želje, strahove i nadanja do najrazvijenijeg stupnja kad na osnovi velebnih otkrića razvija u mašti još nedosegnute mogućnosti. Priča je bijeg od skučenosti, zagledavanje iza osjetilima dostupnog svijeta, probijanje postojećih horizonata intuicijom i maštom, projiciranje vlastitih želja i domišljanja u postojeći svijet, prevladavanje konvencionalne stvarnosti. Priča daje krila za svladavanje težine utega svakidašnjice i za uzlete u visine; priča otvara vrata u nove prostore; priča je kćerka sna koji se zasniva na doživljenoj stvarnosti, ali izmiče kontroli svijesti što plodove duha uspoređuje s pohranjenim arhetipskim slikama propuštajući samo sukladne, ona naprotiv iz podsvijesti izvlači slobodnije i na određeni način istinitije kombinacije. Priča je protivljenje razumu radi oslobođenja razuma, iskrivljavanje stvarnosti radi poniranja u njene dubine, negiranje jednog sustava radi stvaranja drugog, obuhvatnijeg. Priča je prevladavanje straha, nemoći, tame, tromosti i nepokretnosti, sputanosti, okrutnosti prirode i njenih sila, čak i smrti. Priča je stvaranje, oblikovanje novog prema postojećem, traženje pravog lica ispod maske. Priča je dio slobode. Priča je čarobna zemlja djetinjstva, razdoblja života najmanje ovisnog o svim nabrojenim ograničenjima. Priča je to više priča što je bliže djetinjstvu, djetinjstvo je to više djetinjstvo što je bliže priči.

Svim lijepim što smo rekli o priči nismo, doduše, priču definirali, ali smo istakli jednu od njenih bitnih odrednica postavljajući je u odnos s takozvanom konvencionalnom stvarnošću, dakle stvarnošću kakva se zapaža osjetilima. Priča više ili manje odstupa od atributa i zakona takve stvarnosti nudeći drukčije oblike, drukčije otkrivanje njenog stvarnog konteksta pa i drukčije zakone — jednostavno rečeno, priča prikazuje pored stvarnog kao stvaran i nestvarni, nepostojeći, čudesni svijet. Međutim, onim što smo rekli posijali smo sumnju u vjerodostojnost opozicija: stvarno — nestvarno, postojeće — nepostojeće, čudesno, izmišljeno. Pojam čudesnog (irealnog, izmišljenog, fantastičnog) treba često uzeti uvjetno kao odstupanje od konvencionalno shvaćene stvarnosti. Priča, pogotovo moderna, često potencira unutrašnju (nevidljivu a pravu) stvarnost upravo tako što je prikazuje kao pojavnu stvarnost. Priča tako nudi irealnu pojavnu stvarnost koja bolje tumači unutrašnju stvarnost nego osjetilima ustanovljena pojavna stvarnost. Naravno, ne želimo time reći da vile i vještice točnije prikazuju pravu stvarnost nego neke žene s ovakvom ili onakvom moći, odnosno da postoji svijet vila, divova, vještica koji našim osjetilima nije dostupan. Ali svakako želimo reći da kompliciraniju unutrašnju stvarnost možemo bolje predstaviti simbolima nego ograničenim stvarnim likovima i da, recimo, u modernoj priči o dječaku i crvenom balonu unutrašnju stvarnost bolje odražava irealna pojavna stvarnost kad crveni balon, kršeći fizikalne zakone, dolazi

za dječakom u razred (jer dječak samo na njega i misli) nego »prava« pojava stvarnost po kojoj balon ostaje na stolu u podvornikovoju sobici. Ako bismo, dakle, pojam čudesnog shvatili i kao unutrašnju stvarnost, nastalu iz straha, vjere, želje, osjećaja, intuicije, obuzetosti nečim i sl., mogli bismo reći da je priča književna vrsta u kojoj se čudesno pojavljuje na bilo koji način, u bilo kojem obliku i u bilo kojem opsegu. Bez čudesnog, ili nekog supstituta čudesnosti, nema priče.

2.

No cjelokupna problematika definiranja priče nije tako jednostavna. Pri pobježem definiranju priče javljaju se teškoće u terminologiji, u određivanju cjelokupnog polja ili područja priče i u fiksiranju svih odrednica kojima se jedna podvrsta može odijeliti od druge.

Kad sam u svojoj *Dječjoj književnosti* razmatrao tu problematiku, napisao sam: »Odabiranje i razgraničavanje naziva za različite podvrste priče nalikuje katkad na hodanje po začaranoj šumi.« Razložnost ovakvog osjećanja potvrđuju riječi vrsnog stručnjaka za narodnu književnost Maje Bošković-Stulli: »Pojam narodne pripovijetke i pripovjedačkih oblika koje on obuhvaća nije ni do danas u literaturi sasvim raščišćen.«¹ Nije raščišćen u folkloristici koja je stara i ugledna nauka, a kako će tek biti u novoj i mladoj znanosti o dječjoj književnosti gdje je područje narodne priče samo jedan, i to manji dio.

U svojim dosadašnjim radovima o dječjoj književnosti, a to je vidljivo i iz naslova ove knjige i dosadašnjeg izlaganja, za naziv cijele vrste upotrebljavam termin *priča*. Priča je, dakle, nadređen pojam svim ostalim tipovima ili podvrstama kao što su narodna priča, umjetnička priča, bajka, legenda, saga ili predaja, fantastična priča itd.

Za ovakav stav, bez ulaska u kompliciranu problematiku nazivlja, potrebna su barem dva objašnjenja.

Prvo se objašnjenje tiče odnosa između naziva *priča* i *pripovijetka*, koji se u našoj folkloristici javljaju kao istoznačnice. Tako M. Bošković-Stulli govori o skupinama »pripovjedaka (= priča)«² i u tekstu upotrebljava sad pripovijetka sad priča više po zakonima razbijanja stilske monotonije, nego po razlikovnosti vezanoj uz jedan ili drugi termin (iako za neke varijante, na primjer za parabolu i od nje izvedene priče, gotovo uvijek upotrebljava izraz priča). U odluci za razgraničenje priče od pripovijetke djelovalo je nekoliko razloga, od kojih su najvažniji: 1. potreba za pojednostavljenjem i dovoljnom jasnoćom termina; 2. činjenica da izvan folkloristike, pogotovo u dječjoj književnosti (na primjer u hrvatskim dječjim časopisima 19. st.), priča i pripovijetka ili pripovijest najčešće nisu istoznačnice; 3. da *pričati* i *priča* u običnom govoru (Svašta mu je napričao. — Sve su to priče, dragi moj.) uključuju određenu nepovjerljivost i upozoravaju na nestvarnost iskazanoga, dok *pripovijedati* znači istinito kazivati događaje (Is pripovijedao mu je sve po redu.); 4. da se u novijoj dječjoj književnosti za vrlo važnu podvrstu umjetničke priče, koju u bogatoj engleskoj dječjoj književnosti nazivaju *fantasy*, u nas ustalio izraz *fantastična priča* i da se isti izraz ustalio izvan dječje

¹ Maja Bošković-Stulli, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 1, Liber—Mladost, Zagreb, 1978.

² M. Bošković-Stulli, *ibid.*

književnosti u znanstvenoj fantastici za kraći tekst o (zasad) nepostojećem svijetu. Ovim se razlozima donekle protivi upotreba izraza *priča* za *storiju* u filmskom i novinarskom žargonu u smislu biografije (To je priča o...), no kao da se i tu izrazom *priča* naglašava slobodna obrada biografije, dakle odstupanje od stvarnosti, što i opet ide u prilog već navedenim razlozima.

Drugo se objašnjenje tiče odnosa između naziva *priča* i *bajka*. Mnogi su u dječjoj književnosti skloni da se umjesto riječi *priča*, kao nadređen pojam upotrijebi riječ *bajka*, oslanjajući se možda na njemački naziv *Märchen* koji u svom pravom, užem značenju označava isto što i naš izraz *bajka*, dakle jednu, i to najvažniju, vrstu narodne priče, ali u širem smislu može značiti i druge vrste, kao *novellenartige Märchen* (novele), *legendeartige Märchen* (legende), *Lügenmärchen* (lagarije), pa i bilo koji oblik *Kunstmärchen* (umjetničke priče). Međutim, čini se da tri krupna razloga govore u prilog priči: 1. u našoj folklorističkoj terminologiji *bajka* je samo jedna vrsta, odnosno dio priče ili pripovijetke («Podrazumijevaju se pripovijetke u užem smislu /priče o životinjama, bajke, legendarne, novelističke, šaljive pripovijetke, te i druge priče/...»);³ 2. za modernu fantastičnu priču u kojoj je čudesno daleko od bilo kakve veze s čaranjem ili bajanjem iz usmene ili narodne bajke izraz *bajka* je neprikladan; 3. neki od najpoznatijih pisaca i prevodilaca upotrebljavali su izraz *priča* za različite tipove priče, pa bi bilo dovoljno spomenuti samo klasičnu knjigu *Priče iz davnine* I. Brlić-Mažuranić, a tu su još i mnogi drugi primjeri kao *Nazorove Istarske priče*, *Turićeve Priče*, *Čopićeve Priče partizanke*, *Tabakov prijevod Andersena pod naslovom Priče i zgode*, *Balogovi brojni naslovi pjesama* — *priča* u knjizi *Ja magarac* i mnogi drugi.

3.

Polje dječje priče je vrlo široko. Ona obuhvaća dio narodne priče, prije svega dio narodnih bajki i novela, Vukovih ženskih i muških pripovijedaka. Poznato je da narodna bajka nije stvorena za djecu, ali da su mnoge narodne bajke prikladno dječje štivo. Poznato je nadalje da se umjetnička dječja priča razvila iz narodne i da su najpoznatije dječje priče obradili glasoviti dječji pisci — Perrault, Grimm i drugi.

Isto je tako poznato da je umjetnička priča razvila varijante priče u kojima je svaka veza s narodnom pričom prekinuta. U većini svjetskih antologija dječje književnosti ili dječje priče provodi se podjela na narodnu i umjetničku priču, ali i detaljnija na: mit, bajku, predaju ili sagu, »literarnu narodnu bajku«, literarnu bajku, legendu i fantastičnu priču. Ponekad se zbog nepreciznosti engleskih izraza za bajku upotrebljava njemački izraz *Märchen*. Termini »literarna narodna bajka« i »literarna bajka« ne javljaju se svugdje, ali su vrlo zanimljivi kao pokušaj točnog označivanja narodne bajke u literarnoj obradi (na primjer Grimm i Perrault) ili bajke na neki način slične narodnoj bajci (na primjer Ivana Brlić-Mažuranić, neke Andersenove bajke itd.). U lektiri za djecu u našim školama malo dolaze do izražaja mitovi, predaje i legende, pa se, dakle, najveći dio priča svodi na tri dominantna tipa: narodnu bajku, umjetničku

³ M. Bošković-Stulli, *Narodne pripovijetke*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 26, Zora-Matica hrvatska, Zagreb, 1963.

bajku i fantastičnu priču kao zasebnu varijantu priče novijeg vremena. Stoga je potrebno pokušati definirati te tri najvažnije varijante.

Postoji mnoštvo definicija narodne bajke. Velik broj navodi Max Lüthi u svojoj poznatoj knjizi *Märchen* (I. izd. 1962), a zanimljiva su i zapažanja K. J. Obenauera, autora knjige *Das Märchen* (1959). Lüthi tvrdi da se bajka (*Märchen*), prema mišljenju većine stručnjaka, može definirati samo na osnovi većeg broja formalnih i sadržajnih kriterija. S pomoću njih ona se dovodi u opoziciju prema drugim vrstama te se razgraničavanjem od njih najpreciznije definira. Osnovni su: raščlanjenost u više epizoda; jasna struktura ili stroga artikulacija »po kojoj se razlikuje od neograničene slobode umjetničke bajke«; umjetničko-fikcijski karakter »po kojem se bajka razlikuje od obavijesti o viđenom, čuvenom, doživljenom ili o onom u što se vjeruje«; lakoća, igra (*Leichtigkeit, Spielerische*) »po čemu se razlikuje od srodnih vrsta kao što su saga, legenda, mit«; beznačajnost pouke (razgraničenje prema basni i paraboli ili egzemplu); miješanje stvarnog i nestvarnog, po čemu se opet razlikuje »od izmišljenih pripovijesti s realističkim ili pseudorealističkim pretenzijama kao što su novele, romani, znanstvena fantastika...«

Za Obenauera su bitne odrednice: vrst epske fantazije, sretan završetak, čudesno i čarobno, blistave slike pune značenja, ostvarenje dječjih želja, pradoživljaj romantike, cijeli svijet pun čuda.

Dodamo li još tri pokušaja definicije, od brojnih koje citira Lüthi, i upozorimo na morfološku analizu bajke S. Proppa, bit će slika, uz nužno ponavljanje elemenata dopunjena.

»Pod bajkom podrazumijevamo od Herdera i braće Grimm priču zasnovanu s pjesničkom fantazijom pogotovo s područja čarobnog svijeta, čudesnu priču neprikovanu za uvjete stvarnog života koju učeni i puk rado slušaju pa makar znadu da su zbivanja u njoj nevjerojatna« (Bolta-Polivka).

»Bajka je priča određene dužine koja uključuje slijed motiva ili epizoda. Odvija se u nestvarnom svijetu bez određenog mjesta i određenih karaktera a puna je čudesnog. U toj bezvremenskoj zemlji skromni junaci ubijaju protivnike, nasljeđuju kraljevstva i žene se kraljevnama« (S. Thompson).

U knjizi *Jednostavne forme* iz 1972. André Jolles piše kako su u bajci »zbivanje, tok stvari tako podešeni... da potpuno odgovaraju zahtjevima primitivnog morala te su i prema našem apsolutnom osjećanju pravde dobri i pravedni... Čudesno u tom obliku i nije čudesno, nego se samo po sebi pretpostavlja... kao jedina mogućnost da se zaustavi nemoral stvarnosti.«

U svojoj glasovitoj *Morfologiji bajke* S. Propp detaljnom analizom dolazi do zaključka da je u bajci broj funkcija (31) i broj lica (7) vrlo ograničen. Sva se lica svode na ovih sedam: protivnik, darivalac, pomoćnik, kraljevna s ocem, pošiljalac na put, junak, lažni junak. Jedno lice može vršiti nekoliko funkcija, kao što i nekoliko lica može obavljati istu funkciju. U pojedinim bajkama javljaju se zasebne transformacije iste funkcije (tako je, na primjer, funkcija traženje, a transformacije: traženje kraljevine, traženje nekog predmeta, traženje sestre i sl.).

Iz svega proizlazi da narodna bajka ima strogo određenu i lako prepoznatljivu strukturu, da stvarno i čudesno postoje u njoj paralelno ne onemogućujući se međusobno, da je bitno nizanje događaja i epizoda bez

opisa, da karakteri nisu detaljno opisani ni u fizičkom a kamoli u psihičkom pogledu, da nema ni traga statičkim opisima prirode, a tzv. dinamički opisi, kako ih zove Lihačov, da su u funkciji radnje (gora i pećina se otvara i zatvara, vjetar kao pomoćnik ili protivnik itd.), da je čudesno mitološkog porijekla i da je moral specifičan (pobijediti, snaći se, imati sreću) i da se sve događa u neodređenom prostoru i neodređenom vremenu.

Prijelazni oblik narodne bajke u umjetničku, koji neki nazivaju literarnom narodnom bajkom (Perraultove, Grimmove priče), lako je definirati. Tu se narodna bajka ne mijenja, nego dotjeruje (od brojnih varijanata iste bajke bira se bolja, iz drugih varijanata unose se u izabranu uspjeliji detalji, krati se, jezično se dotjeruje, a mogu se u nju uvući i kraći opisi te poneki trag determiniranja lika i sl.).

Mnogo je teže odrediti ono što neki autori zovu literarnom bajkom, a ovdje se naziva umjetničkom bajkom. Ona, naime, obuhvaća vrlo široko područje i ima mnogo podtipova kojima je svima zajedničko da u strukturi više ili manje čuvaju neke elemente ili duh narodne bajke. Najjednostavniji su primjer takve bajke priče Ivane Brlić-Mažuranić ili priče poput Andersenove *Male sirene*. One su po vanjskim elementima nalik na narodne priče, ali nisu narodne priče, nego na narodnim elementima izgrađene umjetnikove priče s promjenom nekih odrednica gdje se najjače ističe prisutnost pejzaža, produblјivanje i izgradnja kompleksnih likova i drukčija etičnost. O mnogostrukosti takvog pristupa priči iz vlastitog iskustva lijepo govori J. B. Singer⁴: »Ako nađem koju zgodnu narodnu priču, pogotovo od onih što su mi pričali majka i otac, ja ću se poslužiti njom. Ako ne, ja kažem sebi: Pa i ja sam dio naroda. Zašto ne bih ja izmišljao priče? I, naravno, izmislio sam ih dosta. Katkad nađem na kakvu sitnu priču, samo iskru priče, i tada ja od iskre razbuktam vatru.« Prema spomenutom umjetničke su bajke priče koje, iako tvorevine umjetnika, zadržavaju određenu vidljivu vezu s narodnom bajkom. No tim se imenom mogu obuhvatiti, ako se ne provodi detaljnija podjela po motivu ili postupku, i sve one umjetničke priče u kojima stvarno i nestvarno (čudesno, čarobno, poetično) koegzistiraju ne isključujući jedno drugo u samoj priči, a na neki način i izvan nje, odnosno sve priče koje nisu fantastične priče. Iz toga jasno proizlazi da se bajka u tom smislu može najbolje protumačiti opozicijom između nje i fantastične priče. Ta je podjela više radi same stvari nego radi podjele za razumijevanje narodne priče vrlo važna, koliko god još uvijek mnogi i pisci i kritičari gledaju na nju bilo s nepovjerenjem bilo s nerazumijevanjem.

Čini se da dva bitna elementa, a možda se oba mogu svesti na jedan jer je riječ o čudesnom, karakteriziraju fantastičnu priču. Jedan zapaža i tumači Roger Caillois tražeći bitnu razliku između bajke i fantastične priče na području znanstvene fantastike u svom članku *Od bajke do science-fiction*⁵. Fantastična priča u dječjoj književnosti ima iste bitne odrednice uz motivske i problemske razlike te završni Cailloisovi zaključci o atmosferi straha i jeze u znanstveno-fantastičnoj priči imaju u dječjoj fantastičnoj priči drukčiju dimenziju, mada ni ona nije od njih imuna

⁴ J. B. Singer, Intervju sa studentima na University of Connecticut, 1977, objavljen u: *Children's Literature*, vol. 6, Temple University Press, Philadelphia, 1977 (preveo M. C.).

⁵ R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Preuves, 118, 1960, 19–29, preveo Petar Vujičić u »Književnoj kritici« br. 5–6, 1971, str. 61–71.

(mnogi govoreći o Carrolllovoj *Alici u zemlji čudesa* spominju ludilo, nezdravi san, očaj, košmar)⁶.

Caillois razlikuje čudesno i fantastično. Čudesno, a ono pripada bajci, je »svet čuda, svet koji se vezuje sa stvarnim svetom, ne narušavajući u njemu ničim njegov unutrašnji sklad i ne uništavajući njegovu čvrstinu«, dok je fantastično »manifestacija skandala, rascepa, neobično, čak nesnosno prodiranje u taj stvarni svet.« »Drugim rečima«, tumači Caillois, »svet bajke i stvarni svet uzajamno se prožimaju bez ikakvih teškoća i konflikata. Dabome, oba ta sveta podležu različitim zakonima. Bića koja ih nastanjuju nisu nipošto obdarena jednakim snagama. Ali sreću se gotovo bez čuđenja... u fantastici pak natprirodni poredak narušava čvrstinu svemira.«⁷ Iako je citat kratak i nedovoljan, jasna je Cailloisova tvrdnja o paralelnom postojanju svijeta realnog i čudesnog u bajci kao normalnog stanja stvari i o fantastičnom kao sili koja prodire u stvarnost unoseći u nju svoju, razornu, logiku a, dodat ćemo, prizvana je stvarnošću. Tako u fantastičnoj priči zapravo dolazi do toga da se vrši pomak s neke napete aktualne i uvijek posebne točke u irealno, da je ta irealna stvarnost prizvana, tj. u tom trenutku nastala u dubinskoj vezi s realnošću od koje se polazi, da od trenutka pomaka nameće zakone svoga sustava i da u nesukladnim slikama razotkriva pravu bit stvarnosti. Kao što smo već rekli, unutrašnja stvarnost, skrivena u ljušturi lažne pojavne stvarnosti, oslobađa se pomakom u irealno kao div iz priče zatvoren u boci i razvija u obliku nove pojavne stvarnosti, zasnovane na drugom sustavu funkcioniranja, istinu o osnovnom doživljaju, stanju ili tjeskobi. Ako je suvremeni svijet ispunjen mnoštvom egzistencijalnih i esencijalnih tjeskoba, neće biti čudno što će se i u znanstveno-fantastičnoj priči kao i u suvremenoj nedječjoj fantastičnoj priči (vidi, na primjer, Županovu antologiju novije hrvatske fantastične proze pod naslovom *Guja u njedrima*) prizvana stvarnost odvijati »u klimi straha«, dok će u dječjoj fantastičnoj priči, s djetetom kao glavnim junakom i djetetovom stvarnošću kao polazištem, u irealnoj prizvanoj stvarnosti defilirati oslobođeni svijet dječjih osjećaja, mržnje, želja, otpora, strahova, sklonosti, vjerovanja.

U bajci se izvan bajke izmišljeni čarobni svijet susreće kao paralelna realnost, u fantastičnoj priči gradi se svaki put ponovno nadrealni ili irealni svijet kakav nigdje drugdje ne postoji, koji predstavlja unutrašnju stvarnost odbacujući pojavnu stvarnost. U bajci su junaci najčešće odrasli, u dječjoj fantastičnoj priči najčešće su junaci djeca od Carrolllove Alice do, recimo, Jelke Ele Peroci. Mogućnosti su bajke ograničene i podložne shemama, mogućnosti su fantastične priče vrlo široke.

Daljnje govorenje o bajci i fantastičnoj priči nastavlja se u analiza pojedinih priča.

4.

Osim osnovne podjele po strukturi, bez koje nije bilo moguće definirati priču, moguće su i mnogobrojne druge podjele. Po shvaćanjima nekih na području književnosti nijedna podjela ne vrijedi ništa, jer su književna djela vrlo kompleksne i slojevite tvorevine, pa se ne mogu grupirati kao jednostavne stvari, dok drugi misle da je svaka podjela dobra,

⁶ A. Lugli, *Storia della letteratura per l'infanzia*, Sansoni, Firenze, 1963.

⁷ Vidi nastavak u: M. Drndarski, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Nolit, Beograd, 1978.

ako je provedena na jedinstvenoj osnovi i ako ne pokazuje prevelike pretenzije, jer upozorava na neke elemente i donekle ih osvjetljuje. Priklonit ćemo se drugom mišljenju i izložiti neke podjele koje se javljaju u praksi kao i druge moguće podjele s uvjerenjem da time pridonosimo većoj jasnoći s obzirom na terminologiju i definiranje priče.

Po *postanku* dijeli se dječja priča na narodnu i umjetničku.

Gledajući na *osnovnu strukturu* pokušali smo dokazati, za najveći fond dječje priče, postojanje razlike između bajke i fantastične priče, svjesni činjenice da u pričama nekih autora nije tu podjelu lako provesti (na primjer kod Andersena).

Polazeći od *tipa čudesnog* može se govoriti o mitološkoj priči, kad su kao junaci prisutni likovi iz mitologije, o alegorijskoj priči, kad priča prikazuje borbu prirodnih sila ili pojmova u ljudskim likovima, o hiperboličkoj priči, kad se čudesno svodi na pretjerano uvećavanje postojećeg, o fantastičnoj ili nadrealističkoj priči o kojoj se govorilo (izraz nadrealistički ne bi trebao izazivati čuđenje ako se zna da je otac fantastične priče L. Carroll smatran pretečom nadrealizma).

Po *efektu, namjeni* ili *podtekstu* priča može biti: simbolička, filozofska, šaljiva ili humoristička, poučna priča, priča kao igra, moralistička priča, basna. Pretjerivanje u namjeni dovodi do grube tendencioznosti, do vulgarizacije namjene koja uništava samu priču. Tako su moralističke priče hrvatskih pedagoških pisaca u 19. st. bile zaista moralističke, ali ne i prave priče. Mnoge velike umjetničke priče imaju jasno vidljiv podtekst koji nimalo ne umanjuje njihovu umjetničku vrijednost. U istom je položaju i priča koja dobiva ime po stavu autora prema aktualnim društvenim problemima, tzv. angažirana priča, čiji je sjajni predstavnik Gianni Rodari.

Po odnosu *prema tradiciji* spominje se: klasična priča, starinska priča, moderna priča. Te je pojmove i lako i teško objašnjavati i vrlo su relativni jer ovise o stavovima onoga tko ih upotrebljava.

Po *elementu igre* izdvaja se: kumulativna priča, koja se zasniva na gomilanju i ponavljanju elemenata, nonsensna priča, koja izgrađuje sustave suprotne postojećem na osnovi nonsensne analogije i logike. Možda bi se ovamo mogle ubrojiti i lagarije, ili igre s prekrajanjem morfoloških ili sintaksičkih elemenata teksta.

Po *junacima u odnosu na djecu* možemo razviti opoziciju: priča s djecom kao junacima i s junacima koji nisu djeca. U vezi s ovom podjelom moguće su i transformacije kad se junaci koji nisu djeca ponašaju tako da pokazuju dječje osobine te ih djeca-čitatelji i doživljuju kao djecu (bjesići i domaći Ivane Brlić-Mažuranić, svi sitni smanjeni junaci u borbi s velikima i sl.).

Najbogatija je podjela *po junacima* uopće koju nećemo pokušavati iscrpsti i pri kojoj ne uzimamo, kao Propp, junake po funkciji nego po pripadnosti ljudskom rodu, životinjskom ili biljnom svijetu itd. ili drugim podjelama unutar društva ili mitološkog svijeta. U tom smislu spominju se: *vilinska priča*, priča o patuljcima, priča o divovima, priča o vješticama, priča o herojima, priča o postanku imena planina, izvora, rijeka (prijetvori), priča o svecima, priča o trećem sinu, priča o mudroj djevojci, priča o životinjama, priča o antropomorfno prikazanim životinjama, priča o antropomorfno prikazanim biljkama i stvarima, priča o lutkama, priča o ludama, priča o djevojčicama i dječacima i još mnoge druge.

Ovisno o *završetku* razlikuju se tri tipa: priča sa sretnim završetkom, s ~~nesretnim završetkom~~, priča sa završetkom u kojem se ne odlučuje o biti ili ne biti, sreći ili nesreći (na primjer Andersenova *Kraljevna na zrnu graška*). U narodnoj bajci, što ne vrijedi jednako za druge vrste kao što su mit, predaja, legenda, sretan završetak je pravilo, dok je u umjetničkoj preporuka recipijenata, tj. djece koja sretni završetak bez sumnje uključuju u svoj horizont očekivanja. Pitanje je kompleksno. U narodnoj bajci, kao što smo vidjeli, sretan završetak pripada bitnim odrednicama vrste i u funkciji je same vrste. Obenauer tvrdi:

»Sretan završetak mnogih slavni bajki, po našem mišljenju, odgovara manje potrebi slabih duša koje ne podnose nikakvu tragiku, nego više ep-skim osjećaju za pravdu i mudrom saznanju da možemo nakon teških iskušenja u punom smislu te riječi dostići sreću potpunog ispunjenja ljudskosti, kako god bila teška iskušenja koja su nametnuta junacima priče.⁸ Ti se stavovi svakako mogu prihvatiti. No završeci umjetničkih bajki i fantastičnih priča često su sretni u prenesenom (bitnom) smislu, ali ne i u fizičkom (pobjeda, ženidba s kraljevnom). Karakteristični su primjeri: smrt Andersenove djevojčice sa žigicama, sjedinjenje kositrenog vojnika i plesačice u plamenu, odlazak Exupéryjeva malog princa sa Zemlje, suđenje Alice u Carrolla itd. Reakcije djece u recepciji priča na nesretan ili ne sretan završetak mogu biti zanimljivo područje ispitivanja, a ovdje moramo prihvatiti konstataciju da u umjetničkoj bajci i fantastičnoj priči sretan završetak nije pravilo.

Po odnosu prema *igri riječima* mogli bismo razlikovati priče bez igre riječima i one u kojima je igra riječima naglašena. Takva podjela može koristiti na području proučavanja suvremene priče gdje je igra riječima često polazište priče.

Spomenimo još samo to da gotovo svi izvrsni tekstovi sadrže u jedinstvenim omjerima različite osobine iz ovih podjela te je svođenje jedne priče ili čak cijelog autora na samo jedan uzak model neprikladno. Tako se, na primjer, jasno mogu dokazati brojne razlike između narodne bajke i priča Ivane Brlić-Mažuranić, ali nije nimalo sretno da se zato poznate priče velike autorice nazovu »pedagoškom bajkom« ili čak sintagmom »bajka kao pedagoška literatura«⁹ jer »pouka u njima često diktira razvoj događaja koji za bajku nije uobičajen«. Nije uobičajen za model ili kanton narodne bajke, ali je potpuno konzistentan i upravo bitan u novom modelu što ga razvija autorica *Priča iz davnine* pa ga ne diktira pouka. Zaista su te priče neusporedivo više od »pedagoške literature«, ne potcjenjujući pri tom pedagošku literaturu koja podliježe drugom sistemu vrednovanja. Isto vrijedi i za druga slična pojednostavljenja.

5.

Drukčiji čudesni svijet izvan narodne i literarne narodne bajke ostvaruje se drukčijim postupcima. Dok je u narodnoj priči čudesno gotovo uvijek u nekakvoj vezi s paralelnim čudesnim (mitskim) svijetom, dotle se izvan nje kao postupci za stvaranje čudesnog javljaju: oživljavanje neživog, očovječavanje neljudskog, preuveličavanje ili ekspanziranje likova,

⁸ Max Lqüthi, *Märchen*, VI. izd., Stuttgart, 1976 (preveo M. C.).

⁹ M. Drndarski, *ibid.*

stvari i svojstava, što se sve svodi na dodavanje svojstava, zatim obrnuto od toga brisanje svojstava ili zakona, obrtanje reda stvari, sofisticizam kao izgradnja novih sustava na osnovi zapažene pojedinosti defektnom (poročno) a prividno ispravnom analogijom i dedukcijom, igra, prepuštanje podsvijesti, parabolska i simbolska zamjena za stvarnost, a može se susresti i lažna bajkovitost (tada likovi posuđeni iz bajke ne sudjeluju ni u stvaranju privida bajke, kao u Thurberovoj priči *Mnogo mjeseca* gdje kraljevna i njezin otac samo prebacuju problem odnosa djece i odraslih na neutralan plan).

Postupkom oživljavanja i antropomorfnog prikazivanja, karakterističnim za velik broj Andersenovih priča, ne dobiva se, ako su odsutni drugi elementi, prava fantastična priča, pogotovo ako se pri tome dodaje samo svojstvo govora.

Za pravu fantastičnu priču karakteristični su, izvan stvaranja čudesnog, još i drugi postupci, kao što su: stavljanje djeteta u položaj glavnog ili drugog glavnog junaka (od 22 fantastične priče u ovoj knjizi dijete je junak u 15 njih), sklonost nonsensu, parodiranje, raznovrsne igre riječima i naivnost. Svi su oni neobično važni i djelotvorni u priči, no jedan od njih potrebno je posebno istaknuti, a to je pomak u irealno.¹⁰

Među »osnovnim postupcima« koji su zajednički svim piscima fantastičnih priča Elizabeth Nesbitt¹¹ na prvom mjestu ističe »prijelaz iz jednog svijeta u drugi« (the passage from one world to another), odnosno prijelaz iz realnog svijeta u irealni. Taj je postupak bez sumnje zajednički svim piscima fantastičnih priča, ali je činjenica da svaki autor u svakoj priči traži vlastitu varijantu prijelaza, jer upravo o njoj ovisi stvaranje i logika svijeta čudesnog. U narodnoj bajci prijelaz u irealno nije ni istaknut ni specifičan za pojedinu priču. U njoj naime čudesno postoji izvan pojedine bajke kao izgrađen i konzistentan sustav te u bajci jednostavno dolazi do susreta s njim. U fantastičnoj priči čudesno se stvara u trenutku starta priče, i svaka fantastična priča stvara samo za sebe svoj fantastični svijet, oblikujući fantastičnim sredstvima neki zbiljski doživljaj. U svakoj od njih dolazi do svojevrsnog pretvaranja u novi, u konvencionalno percipiranom svijetu, nepostojeći oblik. Takav prijelaz, pretvaranje ili pomak plastično slika Maeterlinck u *Plavoj ptici* kad na pozornici u prvim trenucima dječjeg sna stvari i pojmovi iz ranije oslikanog realnog kruga »uskaču« u svoje irealne oblike. Kolebanje i odustajanje od tehnike fantastične priče izvrsno se vidi kod Ivane Brlić-Mažuranić pri stvaranju likova Domaćih u *Šumi Striborovoj*. Ona sama uvjerljivo tumači svoj doživljaj vatre u peći i roja iskara što je sunuo iz nje jednog predvečerja kao polazište za razvoj priče, ali ipak odustaje od stvaranja i opremanja vlastitog čudesnog svijeta, pa mjesto toga uzima gotove likove iz narodne priče, a odustaje čak i od osnovnog doživljaja ugrađujući Domaće kao epizodiste u »tuđu« priču. Taj, dakle, presudni trenutak u nastajanju fantastične priče nazvao sam *pomak u irealno*. Čini mi se da je taj naziv dobar, da odgovara, »jer je prijelaz obično tako vješto i dobro pripremljen da se radnja, bez zaustavljanja i bez ikakvih prepreka, nastavljaajući logičan put kojim je krenula: ne potpadajući ni pod kakvu vanjsku silu, odjednom kao *pomakne* u prostor koji ima druk-

¹⁰ M. Crnković u članku: »Pomak u irealno u fantastičnoj priči« (Bagdala 16, 1972, str. 158).

¹¹ C. Meigs, E. Nesbitt, A. Thaxter Eaton, R. Hill Viguers, *A Critical History of Children's Literature*, Macmillan, New York, 1959.

čije dimenzije i u kojem vladaju drukčiji zakoni. No kako i dimenzije i zakoni toga novog prostora ovise o pomaku, a kako opet pomak nije ništa drugo nego logična i uvjerljiva rezultanta razvoja teme izrasle uvijek iz takozvanog realnog svijeta, jasno je da je pomak u irealno vrlo važan dio priče, da on za priču znači, recimo, ono što za avion znači odlijepiti se od zemlje, dignuti se u visinu na kojoj se onda leti.«

Ne odustajući od tvrdnje da svaka fantastična priča vlastitim pomakom otvara polje vlastitog čudesnog ili irealnog svijeta, možemo ipak nakon analize većeg broja fantastičnih priča zapaziti neke osnovne tehnike pomaka. To su: san, nesvijest, duševna prisila (nametnuta vjerovanja), ostvarenje želje (potrebe, tjeskobe), duševna nerazvijenost (prave i lažne lude) i konačno igra kao svjesno određivanje crte koja dijeli stvarno i nestvarno kao i pravila po kojima funkcionira irealni svijet. Carrollova Alica zaspri na prvoj stranici i probudi se na posljednjoj u obje knjige. Sve bogate Carrollove izlomljene irealne slike realnog svijeta omogućuje san. Sve one naviru iz »skladišta« podsvijesti, a nema svijesti kao kontrolora koji bi odbacio slike nesukladne sa »stvarnošću«. Tehnikom sna kao pomaka u irealno služe se i toliki drugi, kao Andersen u *Cvijeću male Ide*, Barrie u *Petru Panu*, Čapek u *Poštarskoj bajci*, Rodari u *Putovanju Plave strijele*, Peroci u *Maci papučarki* i toliki drugi. Srodna su snu, po gubitku ili slabljenju svijesti, stanja šoka, nesvijesti, vrućice ili sl. Tako, recimo, u Andersenovoj *Djevojčici sa žigicama* čudesno nije ništa drugo nego haluciniranje kakvo se javlja u procesu smrzanja. Nametnuta vjerovanja stvaraju u Andersenovu *Carevu novom ruhu* irealnu sliku cara obučena u prividno ništa. Ostvarenjem želja ili drugih potreba kao glavnim ili dodatnim movensom ostvaruje se pomak u velikom broju priča, kao kod Collodija, Barriea, Loftinga, Saint-Exupéryja, A. Lindgren, E. Peroci. Slikanje ludâ, pravih i lažnih, često je i u narodnoj bajci i u fantastičnoj priči, kako to, uz tolike druge, dokazuju Grimmova priča *Sretni Ivo*, Thurberova *Mnogo mjeseca* i Singerova *Snijeg u Tupovcima*. (U nekim podjelama dječje priče ciklus o ludama zauzima jedno od vrlo važnih mjesta.) Krajnja, i možda najtipičnija tehnika pomaka u dječjoj priči, bez sumnje je igra. Mnogi je upotrebljavaju već u pomaku, kao Brzechwa, Kästner, Aymé, Rodari, A. Popović, S. Škrinjarić, Balog, a gotovo svi u samoj priči. Igra pruža fantastičnoj priči goleme mogućnosti: oslobođenje od svih spona, golemu mnogostrukost transformacija i bliskost djetetu.

Ako i jest broj osnovnih tehnika pomaka u irealno ograničen, njihove su izvedbe toliko raznolike da svaka fantastična priča ima svoj pomak. Tako je, na primjer, Carroll u knjizi *Alica u zemlji čudesa* pri izgradnji čudesnog svijeta tehniku sna kombinirao s igrom karata i početnom irealnom slikom Bijelog zeca (kunića) za kojim Alica odlazi u zečju rupu, dok je u drugoj knjizi *Alica s onu stranu ogledala* san kombinirao s igrom šaha i okrenutom slikom u ogledalu. Svi ovi elementi sudjeluju pri stvaranju čudesnog svijeta jedne i druge knjige. Nadalje valja napomenuti da se u većim kompozicijama, osim osnovnog pomaka na početku priče (knjige), javljaju i novi, raznoliki pomaci tijekom radnje.

Zbog važnosti pomaka, kao »ključne točke fantastične priče, jer je njime priča već određena«, u svim je analizama u knjizi pomaku poklonjena posebna pozornost.

Kratku povijest priče nije lako izložiti. Ako već treba da bude kratka, najprikladnije je prikazati one stupnjeve na kojima se ona mijenja i registrirati njene najslavnije predstavnike u svijetu i u nas.

Narodna priča postoji od davnina, ali tiskanje narodnih priča u posebnim knjigama namijenjenim djeci nije toliko staro. Prvi koji je izdao knjižicu narodnih priča namijenjenih djeci bio je francuski pisac Charles Perrault (1628—1703). Godine 1697. objavio je zbirku pod naslovom *Priče moje Majke Guske ili Pripovijesti i priče iz davnih vremena s poukama*. Kako njegovo vrijeme nije bilo osobito sklono narodnoj priči, on je svojih osam narodnih priča malo dotjerao po ukusu slušatelja iz salona: unio je u njih detalje iz višeg društva, dodao nešto opisa, čudesno u tumačenjima i u drugim postupcima nastojao što više umanjiti. Manje su mijenjali narodnu priču, iako su je dotjerivali prema drugim varijantama i stilski, glasovita braća Grimm (Jacob 1785—1863, Wilhelm 1786—1859). Oni su objavili velik broj narodnih priča svih tipova, a posebno bajki i novela. Prvu knjigu pod naslovom *Priče za djecu i dom* izdali su 1812. Može se reći da pravi cvat dječje priče počinje početkom 19. stoljeća kad se za djecu priređuje najprije narodna bajka i postupno razvija umjetnička priča. U svakom je narodu bilo u 19. stoljeću književnika koji su bilježili narodne priče i tiskali ih (Božena Němcova, Afanasjev itd.), ali i danas djeca svijeta možda najčešće čitaju i slušaju narodne priče u Grimmovoj verziji.

Veliki zaokret u razvoju priče učinio je »kralj priče«, danski pisac Hans Christian Andersen (1805—1875). Njegova prva knjižica priča izašla je 1835. U njoj su bile priče: *Kresivo, Mali Nikola i veliki Nikola, Kraljevna na zrnu graška i Cvijeće male Ide*. Kasnije je napisao mnoštvo drugih priča od kojih su najpoznatije: *Mala sirena, Palčica, Carevo novo ruho, Ružno pače, Tratinčica, Djevojčica sa žigicama* uz tolike druge. Neke su Andersenove priče samo nešto slobodnije prerade narodnih priča, no češće su vlastite priče s postupcima i motivima narodnih priča. Međutim, ni tu nije bio kraj. Andersen je stvarao vlastite priče bez veze s narodnom bajkom i sasvim drukčije od narodne bajke. Obilno se služio postupkom oživljavanja stvari i očovječavanja biljki i životinja a u ruho priče oblačio je i doživljaje iz vlastita života kao i svoj poetički doživljaj svijeta. Prelazio je i na područje fantastične priče. Andersenove su priče postale svojina svih naroda. Mnogi su pisci oponašali i slijedili njegove modele priča, a pogotovo njegove postupke oživljavanja i antropomorfnog prikazivanja svijeta. Hrvatskoj je djeci Andersen prvi put predstavljen tek 1873. u prvom broju časopisa »Smilje«, a prva zbirka Andersenovih priča pod naslovom *Izabrane priče* izašla je u Zagrebu 1877.

Još Andersenova priča nije ni izdaleka razvila sve mogućnosti, a već je novim velikim korakom od sedam milja zakoračio engleski pisac Lewis Carroll (1832—1898) objavivši 1865. glasovitu *Alicu u zemlji čudesa*, nonsensni tip fantastične priče. Oxfordski profesor matematike, koji je cijeli život drugovao s djecom, napisao je tu knjigu za malu prijateljicu Alicu, postavljajući nju samu u središte radnje i prikazujući njene doživljaje u maštovitim irealnim slikama kakve je sugerirala podsvijest u snu. S Carrollom se priča potpuno odvojila od narodne priče, približila se dje-

tetu i otvorila beskrajne vidike novoga čudesnog koje se postupcima fantastične priče za svaku priču posebno izgrađuje na stvarnosnoj osnovi.

U samo pola stoljeća, od Grimma do Carrolla, priča je prešla golem put, otvorivši, rekli bismo, sve svoje registre. Ništa se bitno novo neće dogoditi nakon Carrolla na području priče. Pojavit će se mnogi poznati autori, neki od njih već prema ukusu recipijenata i veći od Carrolla, ali svi će oni izgrađivati svoj tip priče koji na neki način vuče korijen ili od Grimma, ili od Andersena, ili od Carrolla. Ima ih, srećom, mnogo i izvrsnih. Ako pripadaju istom bratstvu s Andersenom ili Carrollom, to najboljima od njih nimalo ne smeta da budu potpuno samosvojni. U našoj antologiji nalaze se mnogi od najboljih: Carlo Collodi, Oscar Wilde, James Barrie, Karel Čapek, Hugh Lofting, Jan Brzechwa, Erich Kästner, Marcel Aymé, Pavel Bažov, Antoine de Saint-Exupéry, James Thurber, Astrid Lindgren, Gianni Rodari, Isaac Bashevis Singer, Ivana Brlić-Mažuranić, Aleksandar Popović, Ela Peroci i Zvonimir Balog. Čini nam se da upravo oni dobro predstavljaju razvojne tipove i vrhunce priče, a velikih autora dječje priče ima u brojnim nacionalnim književnostima mnogo.

7.

Pišući danas o dječjoj priči, možda bi bilo potrebno spomenuti neke dileme koje se javljaju u literaturi o njoj.

Iz često podgrijavane, ali i definitivno prevladane, raspre o navodnoj neprikladnosti prije svega narodne bajke kao lektire suvremenog djeteta, djeteta svijeta tehnike, naprednog 20. stoljeća kojem ne pristaju maštanja zaostalih davnih epoha itd., ostao je prigovor bajci na račun teških prizora nasilja u njoj (ubijanja, opake vještice, zle maćeha, okrutne kazne, »pravda« što se postiže mačem i sl.). Takva se diskusija vodi danas u pedagoškim krugovima i oko igračaka (vojnici, oružje) i oko stripova i crtića.

Ne ulazeći u tu diskusiju, za koju se ne smatram ni dovoljno spremnim ni pozvanim, navodim dva mišljenja. Jedno je izraženo u velikoj *Anthology of Children's Literature* Edne Johnson, Evelyn R. Sickels i F. Clarke Sayers (Boston, 1970), a glasi:

»Zvjerstva i okrutnost u bajkama zbunjuju mnoge ljude koji ne mogu podnijeti da se djeca upoznaju s okrutnošću i nasiljem, mada je teško shvatiti kako će izbjeći to saznanje kad su to djeca 20. stoljeća u kojem su se dogodila dva svjetska rata, takvo ponižavanje ljudskog dostojanstva kakvo čovjek ne pamti odiskona, i u kojem je gljivasti oblak zasjenio svemir.«

U daljnjem tekstu zastupa se mišljenje da je o nasilju bolje čitati nego slušati o njemu ili gledati ga, jer se čitanjem dobiva potrebno znanje bez oštre predodžbe.

Drugo je mišljenje poznatog pisca i psihijatra Brune Bettelheima, koji u knjizi *The Uses of Enchantment*, prevedenoj u nas pod naslovom *Značenje bajke*¹², analizira dubinski najpoznatije Grimmove bajke i zaključuje, na osnovi analize i bogatog iskustva u liječenju djece, da su za normalan razvoj upravo takve priče (s vješticama, maćehama i sl.) ne samo dobrodošle nego upravo potrebne. On tvrdi: »Ako odrasli čovjek nije u dje-

¹² B. Bettelheim, *The Uses of Enchantment*. Alfred Knopf, New York, 1976; *Značenje bajke*, Jugoslavija — Prosveta, Beograd, 1979.

tinjstvu bio izložen bajkama, njegovi će snovi biti oskudniji po sadržaju i značenju te će mu lošije poslužiti u uspostavljanju sposobnosti da zago-
spodari životom.«

O bajkama se vodi raspra i u taboru boraca za ženska prava. Fran-
celia Butler u svojoj knjizi *Sharing Literature with Children*¹³ navodi dva
suprotna mišljenja koja dobro ilustriraju bit i raspon te problematike.
O bajkama se povoljno izražava, s toga stanovišta, Alison Lurie. Njene
su riječi:

»Neki borci za ženska prava napadali su narodne bajke kao muško-
šovinističku književnu vrstu: osjećali su da je davanje djeci bajki poput
Pepeljuge i *Snjeguljice* neka vrst pranja mozga kojem je cilj uvjeravanje
da sve djevojčice moraju biti uljudne, poslušne, pasivne i vezane za kuću
dok čekaju dolazak svoga princa.

Istina je da neke od tih bajki koje najbolje poznajemo, one koje
je popularizirao Disney, imaju takve junakinje. No s gledišta evropskog
folklora one ne predstavljaju reprezentativan izbor.«

I na drugom mjestu:

»Tradicionalna narodna priča jedna je od malo vrsta klasične dječje
književnosti koje može odobriti radikalni feminist.« U daljnjem tekstu iz-
laže da su to »doslovno priče starih žena«, da su u njima upravo žene
najpametnije, najaktivnije i najmoćnije bilo na strani dobrog ili lošeg,
da je Marica svladala vješticu a ne Ivica, i završava savjetom da djeci
treba kupiti barem jednu zbirku narodnih bajki ako se žele »pripremiti
za oslobođenje žena«.

Sasvim drukčije mišljenje brani Marcia R. Lieberman, koja u članku
*Jednog dana doći će moj princ: duševno formiranje žena preko narodne
bajke* polazi upravo od kritike navedenih stavova Alison Lurie i nastoji
dokazati štetu koju u formiranju čitateljica može izazvati pasivnost žena
i uloga ženske ljepote u narodnim bajkama. U bajkama je najčešće pri-
sutno nekakvo natjecanje i kako »može biti samo jedan pobjednik, i na-
grada je samo jedna. Djevojke postižu nagradu ako su najljepše; mladići
ako su srčani, aktivni i sretni. Ako se djevojčica identificira s ljepoticom,
ona počinje gledati s nepovjerenjem na ružne djevojke koje su prikazane
kao okrutne, lukave i beskrupulozne u tim pričama; ako se identificira
s nelijepim djevojkama, može razviti stav nepovjerenja i ljubomore prema
lijepim djevojkama, jer je ljepota nekakav dar sudbine a nešto što se
može postići... Psihološka je istina da se i djevojčice, i žene, i djevojke
boje da nisu lijepe (čak su i privlačne djevojke često uvjerenе da su
ružne), a upravo taj strah je glavni izvor tjeskobe, nepouzdanja i uvje-
renja o nejednakosti i inferiornosti među ženama...« Uz ljepotu se veže
i bogatstvo i dobrotu. »Budući da su junakinje birane zbog ljepote (en
soi) a ne zbog nečeg što su učinile (pour soi), one postoje pasivno tako
dugo dok ih junak ne opazi ili mu netko ne opiše njihovu ljepotu.« Za-
ključak je da su bajke za djevojčice izvor teških frustracija. Potrebno je
napomenuti da je Bettelheim, obrnuto, dokazivao korisno djelovanje na-
rodnih bajki u prevladavanju straha od neprivlačnosti upravo stoga što
u narodnim bajkama nikad nije opisan nikakav uzor ženske ljepote (boja
kose, očiju, stas i sl.) te se svatko može identificirati sa svakim likom.
Odatle i Bettelheimova nenaklonost ilustriranju narodne bajke, jer ilustra-

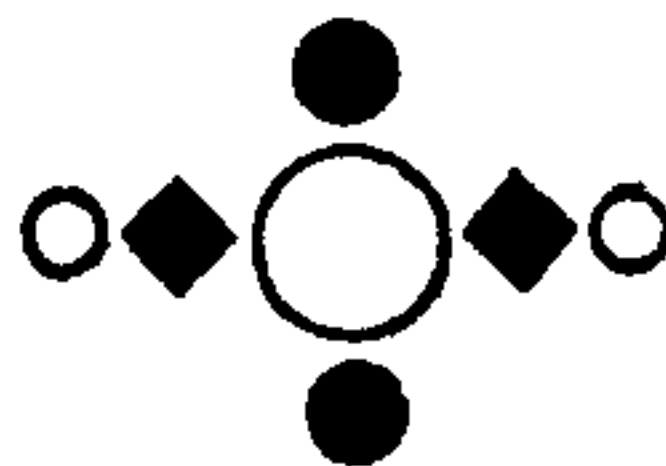
¹³ F. Butler, *Sharing Literature with Children*, David McKay, New York (citare preveo M. C.).

cija nužno sužava mogućnosti narodne bajke i nudi samo jedan model ljepote.

Treći se spor više odnosi na fantastičnu priču nego na narodnu bajku. Mnogima se ne sviđa pretjerana sloboda u igri riječima i tzv. nonsensu koji je od Carrolla jedan od bitnih postupaka fantastične priče. Ugledni nobelovac J. B. Singer, i sam dječji pisac, tvrdi:¹⁴ »Vidio sam mnogo pisaca koji misle da će dijete prihvatiti nonsens, a to nije istina. Dijete će vjerovati u nadnaravno, ali i na području nadnaravne priče dijete zahtijeva logiku i konzistentnost... Iako dijete ima manje iskustva nego odrasli, dijete već posjeduje čvrst smisao za logiku i zna što ima smisla a što nema. Odstupanje od stvarnosti ne predstavlja istinski simbolizam. Odstupanje od stvarnosti predstavlja loše pisanje.« Ovakva rasprava ne obuhvaća periferno pitanje, nego ulazi u bit izgradnje suvremene priče i trebalo bi u njoj ponavljati sve ono što se govori o postanku, definiranju i razvoju priče. Singer se bori protiv zloupotrebe priče. No moderna fantastična priča bilo kojeg tipa, pa i nonsensna, poznatih autora ne mora se bojati Singerovih opomena. Svime što je ovdje rečeno o fantastičnoj priči nastoje se upravo dokazati njene čvrste veze sa stvarnošću, i upravo sa stvarnošću djeteta, kao i njene strukturalne konzistentnosti i logičnosti. Svaka fantastika proizlazi iz stvarnosti i pokazuje nekakav odnos prema njoj. Drugi je odgovor Singeru njegova vlastita upotreba konzistentnog nonsensa, kako to pokazuje na primjer njegova priča *Snijeg u Tupovcima*.

Svi ti, i mogući drugi sporovi, dokazuju živost dječje priče. Priča je bez sumnje potrebna djeci, a čini se da su i djeca potrebna priči. I stvarnost je potrebna priči da bi se izdigla iznad nje, i priča je potrebna stvarnosti da bi izdigla i otkrila ono što se, po Saint-Exupéryju, ne vidi dobro očima. I stoga možda nije uzaludan posao proučavati stotinu putova što vode u zemlju priča, a »zemlja priča«, po riječima G. K. Chestertona, »nije ništa drugo nego sunčana zemlja zdravoga ljudskog razuma«.

Milan Crnković



¹⁴ J. B. Singer, citirani intervju.