UDK 37 YU ISSN 0353-7129

НОРМА

часопис за теорију и праксу васпитања и образовања

2-3/2006

Н БР.2-3ГОД. XII Стр. 1-185 Сомбор 2006. Септембар

Педагошки факултет • Сомбор

НОРМА

Часопис за теорију и праксу васпитања и образовања

Издавач
Педагошки факултет Сомбор
Центар за издавачку делатност

За издавача
др Драган Солеша

Адреса редакције
Педагошки факултет Сомбор
25000 Сомбор
Подгоричка 4
Тел.: (025) 22-030, 28-986
Факс: (025) 26-461
e-mail: dekanat@ucf.so.ac.yu
Жиро рачун: 46300-603-0-2002047

Претплата: за васпитно-образовне и друге организације 1200 динара, за појединце 600 динара, за ђаке и редовне студенте 400 динара и иностранство 20 €.

Часопис излази три пута годишње у тиражу од 250 примерака.

Радови се рецензирају и категоришу.
Рукописи се не враћају.

Штампа
„МБМ-ПЛАС", Нови Сад

Уређивачки одбор часописа НОРМА
– *чланови из земље*
др Драган Солеша, гл. и одг. уредник (Сомбор)
др Александар Јовановић (Београд)
др Ђорђе Надрљански (Сомбор)
др Мирче Берар (Сомбор)
др Нада Тодоров (Сомбор)
– *članovi iz inostranstva*
dr Ivan Gerlič (Maribor, Slovenija)
dr Milan Matijević (Zagreb, Hrvatska)
dr Lajoš Homor (Esztergom, Hungary)
dr Cveta Razdevšek-Pučko (Ljubljana, Slovenija)
Matti Mevi (Helsinki, Finland)

Овај број НОРМЕ уредили
др Тихомир Петровић
др Нада Тодоров

Секретар редакције
мр Саша Радојчић

Преводилац за енглески језик
Мира Лончаревић

Лектор и коректор
мр Сања Голијанин-Елез

Компјутерска припрема
Растко Гајић

Решењем Министарства за информације Републике Србије, бр. 632-1215/94-03 од 16. 01. 95. часопис Норма је регистрован под бројем 1844.

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
Педагошки факултет у Сомбору

НОРМА

часопис за теорију и праксу васпитања и образовања

2-3/2006

Сомбор, 2007.

СТВАРАЛАШТВО ХАНСА КРИСТИЈАНА АНДЕРСЕНА

Сомбор
2006.

С А Д Р Ж А Ј

Уводна реч *9*

Тихомир Петровић:
Стваралаштво Х. К. Андерсена између књижевности и књижевности за децу 13

Лучијан Алексиу:
Наш савременик, Ханс Кристијан Андерсен 23

Цвијетин Ристановић:
Слика свијета у Андерсеновим причама/бајкама 27

Никола Цветковић:
Видови поетике бајке – Иво Андрић и Исидора Секулић о бајци и легенди 35

Сања Голијанин Елез:
Поетика бајке у делу Ханса Кристијана Андерсена – дух потпуно испуњен самим собом 49

Миомир Милинковић:
Андерсен – од бајке до реалистичке приче 59

Живан Лукић:
Андерсенове бајке – уметност и поезија обичног и свакодневног 67

Стана Смиљковић:
Иновацијски елементи у Андерсеновој бајци 71

Предраг Јашовић:
Структура Андерсенових бајки 77

Василије Радикић:
Змај и Андерсен – могућност паралеле 95

Бранко С. Ристић:
Митски елементи у бајкама Х. К. Андерсена 109

Снежана Шаранчић-Чутура:
Митско и хришћанско у Андерсеновим бајкама и причама 115

Нада Тодоров:
Појам лепоте и религијски мотиви у Андерсеновим бајкама 131

Миодраг Вуковић:
Трансценденција и смрт код Андерсена 141

Tot Šandor Atila:
Pitanje etičke norme u Andersenovim bajkama
Az etikai norma kérdése az Anderseni mesében 147

Сунчица Денић:
Јелка Х. К. Андерсена 157

Миливоје Млађеновић:
Техника драматизације Андерсенове бајке Славуј 163

Јасмина Ковачевић, Миомир Милинковић:
Андерсен у настави за глуве 175

CONTENTS

Introductory Word 9

Tihomir Petrovic:
The work by H.K. Andersen between literature and children literature 13

Lucian Aleksiu:
Hans Christian Andersen, our contemporary 23

Cvijetin Ristanovic:
Images of the world in Andersen's stories / fairy tales 27

Nikola Cvetkovic:
Poetic aspects in fairy tales – Ivo Andric and Isidora Sekulic about fairy tale and legend 35

Sanja Golijanin Elez:
Fairy-tale poetics in works by Hans Christian Andersen – the self fulfilled spirit 49

Miomir Milinkovic:
Andersen – from fairy tale to realistic story 59

Zivan Lukic:
Andersen's fairy tales - the art and poetry of the common and the daily 67

Stana Smiljkovic:
Innovation elements in Andersen's fairy tales 71

Predrag Jasovic:
The structure of Andersen's fairy tales 77

Vasilije Radikic:
Zmaj and Andersen – possible parallels 95

Branko S. Ristic:
The elements of myth in H. C. Andersen's fairy tales 109

Snezana Sarancic - Cutura:
Myth and Christian elements in Andersen's fairy tales and stories 115

Nada Todorov:
The concept of beauty and religious motives in Andersen's fairy tales 131

Miodrag Vukovic:
Transcendence and death in Andersen..... 141

Tot Šandor Atila:
The question of ethic norm in Andersen's fairy tales
Az etikai norma kérdése az Anderseni mesében..... 147

Suncica Denic:
The Fir Tree by H. C. Andersen 157

Milivoje Mladjenovic:
Dramatization techniques in stage adaptation
of Andersen's fairy tale the Nightingale..... 163

Jasmina Kovacevic, Miomir Milinkovic:
Andersen in instruction of the deaf persons..... 175

УВОДНА РЕЧ

Европа и свет, обележавајући двеста година од рођења великог данског писца Х. К. Андерсена, помно проучава његово дело. Андерсеново дело, чија вредност – ево већ век и по – није нипошто минула, неизучено је у српској науци о књижевности.

Окупљени под сводом здања Учитељског факултета у Сомбору, ми чинимо скроман покушај да га приближимо широј читалачкој и стручној јавности.

Није нимало лако једним погледом обухватити тако огромну материју као што је дело писца оваквога формата, и све подвргнути строго контролисаном резоновању. Приступамо му несамоуверено, с пуно зебње, па и незадовољства, што ћемо за кратко време моћи да кажемо. Али и са вером и осећањем да ћемо бацити сноп светлости на њега, и да све што будемо изнели има зрно вредности по себи.

Андерсеново дело, у допадљивом књижевном руху, онеобичено, онеспварено, писано студиозношћу достојном научника и срцем уметника, карактерише уметнички и хумани капацитет. „Преузето“ из народног фолклора, оно у рукама „наивног генија“ добија општељудске димензије. Аутор је у једној горостасној визији, из дубине свога генија, изнедрио дело које плени новином и захвата у непознато. Реч је о делу које се чита истом озбиљношћу којом се читају дела Вилхелма и Јакоба Грима, Антона Павловича Чехова или Иве Андрића.

Читалац узима од њега колико може да понесе, а добитак зависи од тога колико је он, по речима руског теоретичара, „овладао тешком уметношћу читања“.

Пред нама је, поштоване колеге, дело које се воли и ишчитава, које придобија и повлачи за собом, и дело пред којим се читалац неретко замисли. Вредност књижевног опуса „генијалног Данца“, како је рекла Исидора Секулић – са поносом ваља истаћи негдашњег ђака сомборске учитељске школе, институције чију традицију наставља учитељски факултет – лежи у његовој надахнутој поезији, у моралној поруци и у његовом ставу према животу. Реч је о вредности која је положена у саму основу европске књижевности. И не само европске.

Приближно говорећи, узимајући у обзир нека ограничења и изузетке, Андерсеново дело се може назвати путоказним и еталоном, према којем би се могао мерити квалитет уметничке бајке као књижевне врсте.

Андерсенове бајке, осавремењене фолклорним мотивима, неухватљивих граница између реалног и измишљеног срменим нитима извезене, нису приче за школске читанке, већ ново ковано злато и остварења која поседују опчињујућу драж; језичка су остварења која кипте од живота и маште. То су семантичке и у себи затворене структуре које читаочеву пажњу држе помоћу илузије, а не помоћу аргумената и доказа.

Бајка је била базно опредељење писца кога данас славимо. Он је стао на становиште да ова књижевна форма најпотпуније задовољава човекову потребу за илузијом, заносом, варком, и бежањем од онога што није и не може бити. – Зашто не рећи, да је потреба за причом, уметношћу уопште, неискорењива човекова потреба. У нашем нервозном и урбаном свету таква потреба је толико силовита, русоовски речено, колико жеља за враћањем природи.

Андерсенова бајка је, озбиљношћу и бајковитошћу, роман и прича, психолошка студија, манифест, драма и песма. Она је по садржају за одрасле, а по форми за децу и младе. Чини се, први пут ауторска бајка нуди рецепцијску вишеслојност. Бајка писана руком први пут бива подједнако блиска младим читаоцима и читаоцима који су стекли пунолетство.

Уметничка бајка којом се аутор уселио у срце сваког детета, најцењенији је жанр у књижевности за децу и младе; она је њена класика. Бајке које су одвајкада имале своју цену препричавале су се као забавне приче и ради уживања. – Али су оне збиља, стварност и живот. Андрићевски казано, оне изражавају пробу времена боље него историја. – Код неких народа и данас се сматра да је не само незналица, него и „никакав човек“ онај који не зна бајке и предања из незапамћених времена.

Поштоване колеге, поштовани пријатељи, драги студенти, узев, и на први поглед, анализујући конгенијалном дубокомисленошћу, Андерсеново дело је целином својом завештено дечјој, школској књижевности, школској у најбољем смислу речи.

Узмимо наслове који носе предзнак дечји: *Мали Клаус и Велики Клаус*, *Цвеће мале Иде*, *Палчица*, *Неваљали дечак*, *Мала Сирена*, *Ружно пиче*, потом *Девојчица са шибицама*; *Дечје брбљање*, *У дечјој соби* и *Златни дечак*, или наслове који немају предзнак дечји: *Царево ново одело*, *Ружа са Хомерова гроба*, *Зли кнез*, *Трновит пут славе*, *На динима* и њима слични (успут ваља рећи, у сабраним *Андерсеновим бајкама*, у оквиру библиотеке „Светови маште – велики писци бајки“, објављено је 165 бајки и прича у шест књига) – дакле побројаним насловима и „једних“ и „других“ најдаље су померене казаљке на часовнику дечје литературе.

Ако узме човек на око само оригинално, непосредно и непоновљиво, приступи предмету хладно и критички, може се рећи да су Андерсенова остварења, по много чему, непоновљива и јединствена слојевита структура

у више нивоа у равни значења. Литерарна вредност и лепота готово сваке његове бајке су у индивидуалном и плуралном значењу, као и у читаочевој доживљајној конкретизацији. Јединство, сразмер, хармоничност целине, осећање мере, зрео и чист облик, логичност – нуди индивидуално уживање најширој читалачкој публици.

Говорећи, пак, на поетичан начин, критиком која је „расцветана метафора“, Андерсеново дело као целина поседује треперав сјај, који га и чини вишезначним литерарним изразом.

Слободније речено, Андерсеново дело је од оних за која кажемо да доприносе да се шири светлост и потискује тама; да се ствара лепши и светлији живот на земљи и братскији односи у друштву. – Зар је то мало?

Светлећи и грејући оно шири радост и мудрост у нашем жалосном свету у коме, како кажу јеванђеља, до данашњег дана траје зло; свету у коме је – ако ми допустите још једну одвећ сликовиту реч – човекова несрећа толика да је оплакују звезде.

Поштоване колеге, моја је теза да Андерсеново дело, својом садржином и дејством, етичким и естетичким дражима, стоји изнад књижевности и књижевности за младе, тј. подједнако припада и једном и другом књижевном виду. Младима је блиско својом причом, радњом и заплетима које пролазе јунаци, поуком, надасве истинским задовољством које пружа, а одраслима задовољством, комплексношћу и многостраношћу својом. О његовој отворености за кориснике – читаоце, независно од њиховог образовања и њихове рецепцијске моћи, говоре речи малопре поменутог славног сомборског ђака: „Андерсенову бајку читају деца и мисле да је то само за децу. Читају је и одрасли и мисле: строго узевши ово је за одрасле. Читају је и филозофи и религиозни филозофи...“ Андерсенову бајку *Царево ново одело*, по моме суду ремек-дело људског ума и маште, други аутор, временски нама ближи, Милан Црнковић, пише, „мало дете уопште не схвата, ужива само у фабули, у представљању слике краља, ткалаца и министра. Веће је дете открило у њој глупости, неискреност и додворавање неких људи. Одраслог човека нагони на размишљање о улози коју у животу има мода, покоравање јавном мњењу, сакривање властитих осећања. Старац, гледајући унатраг ток свога живота видеће сву дубоку реалистичност бајке“.

Поштовани пријатељи, Андерсен је један.

И ми ћемо, интимно се томе надам, властитим племенитим трудом, сагледавајући свако са свог аспекта Андерсеново дело, доћи до приближно такве оцене.

Завршавам речима, којима су се шведски студенти лично обратили Андерсену: „Када Вас буду славили у читавој Европи, сетите се да смо ми били први“.

Окупљени данас на Учитељском факултету у Сомбору, можемо историчару књижевности рећи слободно, без призвука претензија: да смо ми били први у земљи Србији и Црној Гори који смо поклонили дужну пажњу књижевном стваралаштву великог данског писца.

Тихомир Петровић

ДР ТИХОМИР ПЕТРОВИЋ
Педагошки факултет
Сомбор

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-93.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.13-22

СТВАРАЛАШТВО Х. К. АНДЕРСЕНА ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНОСТИ И КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Резиме: Богато и полифоно дело Х. К. Андерсена поседује универзалну уметничку вредност. Високе уметничке вредности, на граници између књижевности за децу и младе и књижевности уопште, оно је подједнако занимљиво за читаоце независно од њиховог искуства и узраста.
Кључне речи: књижевност за децу, игра, хумор, дидактичност.

У јединственом струјном колу уметности, границе међу уметностима су релативизоване и тешко би се могло говорити о суштинској разлици која укида јединствену нит која их изједначава.

Књижевност, исто тако, поседује специфичне законе који измичу свакој подели и самоограничењу. Недељивост проистиче из јединства естетске разнородности компонената уметничког дела, из његове слојевитости, комплексности и заједничког естетског именитеља, „из јединства у мноштву разноликости“ (Р. Барт). Сви досадашњи психолошки, антрополошки, лингвистички и други покушаји нормирања, класификовања и систематизовања књижевности показали су своје неизбежне празнине и недостатке.

Подела књижевности на књижевност за одрасле и на књижевност за децу корисна је и потребна. Разграничење је извршено према намени, то јест са стајалишта читаочевих интересовања и њихових потреба, и није реч о подели на „лаку“ и „тешку“ или „приступачну“ и „неприступачну“ литературу. Неразрушив савез потврђује факат да унутар текста намењеног наивном конзументу егзистирају делови који припадају „високој“ књижевности, или

њој равним књижевним врстама – и обратно. Неке књижевне форме припадају и младим и старим, те је између њих тешко поставити хијатус или пограничну зону. Немогућност диференцијације литературе потврђује стање живе, активне литературе. Дела, наиме, која су у стваралачком поступку била усмерена пунолетним читаоцима, временом су губила аутентична обележја и припала младима. Тренд губљења својства једног жанра или његово укључивање у дечју уметност је у ходу, упоредо са развојем и зрењем младих и њихове литературе.

Узима се да је непотребна књижевност за децу и да је њој заједничко – ненамењеност деци. Јер, мали читаоци, каже Анатол Франс, пре прихватају оно што није директно писано за њих, те они „показују одвратност према књижевним остварењима која су специјално писана за њих“. Чехов каже да „деци треба давати само оно што одговара само одраслима“. – „Што није вредно да читају родитељи, мање је још вредно да се пресађује у душу дететову“, додаје Ерих Ауербах. Исидора Секулић констатацијом да „Андерсенову бајку читају деца и мисле да је то само за децу. Читају је и одрасли и мисле: строго узевши ово је за одрасле. Читају је и филозофи и религиозни филозофи...”, на неки начин, доводи у питање жанровско разврставање. „Тко ће рећи за Андерсенову причу *Царево ново рухо* да је само литература за дјецу, мада је Андерсен усвојен као дјечји писац. Мало дете уопће је не схвата, ужива само у фабули, у представљању слике краља, ткалаца и министра. Веће дете открива у њој глупости, неискреност и додворавање појединих људи. Одраслог човјека нагони на размишљање о улози што је у животу има мода, покоравање јавном мњењу, сакривање власититих осјећања. Старац, гледајући унатраг ток свога живота, видет ће сву дубоку реалистичност бајке“ (Милан Црнковић).

Референтно обележје Андерсеновог опуса, којим се на најбољи начин исказују претходне констатације, јесте у моћи уношења лепоте, племенитости и снаге у дух детета и одраслог; буђење радозналости, учењу вољења света, ослобађању нагомиланих емоција и томе слично. Остварење истинске мисаоне и лирске пројекције, поетске љупкости и игривости, оно разведрава и емотивно релаксира.

Андерсенова уметност није само област лепоте, феномен изван сфере утилитарног и примењивог на школске садржине. Нема, мишљења сам, здравијег штива за младе који улазе у живот, које проширује знања и упућује поруку, уз то нуди могућност учења „уз разоноду“ од Андерсеновог. Порицати му друштвеност, идејност и исцелитељско-катарзичну функцију, такорећи њену „сопствену педагогију“ (Волгаст) – као и право читаоцу да их уочи и прими – био би нормативизам као и сваки други. Његова књижевна уметност је, „по лепоти уметност, а по значењу ’уметничка наука’“. Књижевност

уопште је „велика школа за народ“ и као таква она је супериорнија чак и од многих научних дисциплина.

Уобразиља је упориште Андерсенове поетске концепције. Њоме писац ствари, појавне стварности и обиље градива које му нуди живот подвргава обради, помера њихов ред, неке јаче расветљава, а друге, слабије, улепшава. Иреална пројекција живота, сукобљавање и сучељавање видљивог и невидљивог, познатог и непознатог, преувеличавање, претеривање, персонификација, неочекивани обрти и апсурд стварају свет на граници стварности и имагинације, реалног и немогућег. Уметничком слободом, утемељеном на њеном унутарњем самоограничењу, градитељ поетских представа ствара чудесно замишљен и нов свет који не тражи размишљање, строге анализе и логичко расуђивање. Растерећен заграда и сврховитости, слободан и неспутан, он прекорачује границу између могућег и немогућег, стварности и сна, ствара чудесно испреплетен и дивотно маштовит свет; свет богато усложњених слика који, пре свега својом необјективношћу него нестварношћу, изазива чуђење и проглашава се чудесним.

Игра је Андерсенов најделотворнији начин комуникације са читаоцем. Она је принцип изградње поетског света и његова енергија. Њена диктатура претпоставља читаочев пристанак и његово прихватање илузије. Аутор своју поетику заснива на игривим средствима која проистичу из природе детињства и која у малом читаоцу буде емотивно задовољство. Игром и маштом бајкописац и приповедач придобија за себе и погађа најскривеније кутове читаочеве душе и интиме, дечје снове и јаву. У игри, у књижевном смислу речи, писац и мали читалац су играчи.

Андерсеново књижевно дело је израз радости и живота, задовољење нагона за игром и уживањем, литература је која изазива у конзументу насладу и релаксацију, сладострашће и ужитак.

Интенционалност великих планова је пратилачка појава и унутрашње било дечје књижевности. Управо, од свих видова књижевности, уметничка реч усмерена младима, одређена темељним карактером унапред ношеног значења, због своје популарности и приступачности пре свега, највише постиже на вануметничком плану.

Идеја је важан чинилац дела. Свако је дело у целини рационално, јасно у изложеним интенцијама и разумски мотивисано. Аутор се, на овај или онај начин, залаже за неке пожељне циљеве и његова прича, у својој завршној појединости, није лишена сентенце.

С најбољим европским писцима XIX и друге половине XX века, на чијем челу стоји Андерсен, превладана је пракса у којој на крају долази завршна реч, као жиг који ништи игру. Превазиђени су узуси, разорен кôд дидактике и одбачена свака „хигијенска“ дужност коју би литература могла да има. Равнотежом маште и ангажмана, усаглашавањем уметничког дејства и

тежине мисли и максималним редуковањем ванкњижевних сегмената, жаока је ресемантизована и поетски пласирана. Превладали су интуиција, реорганизација искуства, имагинација, спретност. – Игра је неоткупљиво Андерсеново благо и атрактиван едукативан потенцијал; она је средство које доводи читаоца у ситуацију да кроз њу извуче одређен закључак, или дође до неке слике или мудрости. Андерсенов проседе утемељен на респекту природе естетског дела, на одступању од стандарда и закона супротности које владају у природи, на изненађењу као сржи стваралачког чина – поуку своди на игру као највишу поезију и филозофију детињства.

Нико не спори друштвену и исцелитељску улогу књижевности. Лепу реч усмерену младима, у поређењу са другим уметничким жанровима и подврстама, могли бисмо са доста разлога рећи, карактерише непроцењив сазнајно-дидактичко-васпитни значај. Категорија дидактичности доминира у њој у свим својим аспектима и са свим својим реперкусијама. У дечјој уметничкој речи, сем ретких изузетака, као да нема примера кантовског незаинтересованог посматрања, или текста неконтаминираног критичком рефлексијом. Писац се није могао одрећи племените службе животу. И наш Змај је био „поет-исцелитељ који је од живота правио поезију и који је поезијом лечио живот“ (Драгиша Живковић).

Значајно је рећи и следеће. Вредност књижевног дела се мери искључиво по богатству утврђених стилских и језичко–изражајних средстава. Вануметничке тежње и субординација другим циљевима иду на уштрб маште. Печат учености гуши песничко и драмско ткиво, као и ужитак који дело производи. Текст надређен неуметничким поступком, декларативно, с појачаним исказом и пишчева смишљена намера обрушавају се на главу детета. Поетски квалитет је, као што илуструје Андерсеново дело, у задржавању поруке и у сврађању пажње на сам језик.

Књижевност, по традицији, нуди позитивистичко виђење света и широку могућност стицања знања. Повезана са целокупним људским сазнањем, осим мисије добра и радости, она промовише едукативно—образовне садржаје. – Где је цвет, ту је и мед, каже пословица.

Несумњив је сазнајни потенцијал Андерсенове књижевности и њен недвосмислен дотицај образовања у ужем смислу речи. Она је својеврсна „учионица без ограде“, која нуди слушаоцу – читаоцу широк квантум знања.

Андерсеново књижевно дело „храни“ машту, осећајни и мисаони свет малог или великог читаоца, развија у читаоцу вредности слободе и стваралаштва и ослобађа га свих наслага које би му касније биле сметња у развоју слободног човека. Својом садржином и дејством, етичким и естетичким дражима оно, додатно, челичи његову вољу и остале његове покретаче живота. Морална учења чине га лепшим и величанственијим.

Уметност се бори за морални смисао живота и да буде водич свести и савести. Етичка димензија је, као и педагошка и поучна, њен конститутивни део. Моралне, идејне вредности (развијање моралних осећања, воље, карактера, идеала, високих животних начела) књижевног дела „критикују“ живот на један узвишенији начин. Непостојање његових елемената од утицаја на формирање човековог карактера дехуманизује и нарушава специфику књижевне уметности.

Андерсеново уметничко дело, отворено за кориснике независно од њиховог образовања и њихове рецепцијске моћи, прилагодљиво свим равнима укуса, побуђује и развија смисао за лепо. Као остварење у коме доминирају естетске вредности над осталим, оно се не може до краја објаснити, ни на рационалном, ни на ирационалном плану. Његово измицање коначном обухватању и тумачењу, његова неодређеност, долазе од законитости и нарави уметности и од његове еластичности, формалне организације и структуре тематског дијапазона.

Андерсенов књижевни дискурс је плод интуитивне усмерености на читаочево осећање и поимање света; он носи у себи симболику и асоцијативност света, неко *х* које га чини дечјим, „нешто“ што младо биће узбуди и озари смешком, или га нечему поучи. Примерено развојном степену детета, не у смислу секвенционалне, једнозначне творевине усмерене искључиво њему, оно и зрелом читаоцу омогућује доживљај чари детињства. Андерсеново дело обележава функционално садејство когнитивног, естетског, васпитног и научно-сазнајног; карактерише га „неодступање“ од „школске“ усмерености, стопљена лудистичка и прагматична тенденција, али и укус пустоловине и игре. Краће речено, дело које има једно квалитативно обележје: да је деци и одраслима блиско.

Дело великог бајкописца је на главној линији традиције романтичарске књижевности са своја три битна неповредива елемента: фабула, јунак и једносмерност радње. Скраћена, поједностављена фабула, уобичајена схема карактеристичних особина и њихових поступака, логички јасан заплет и расплет, битно запажене или јасно представљене појединости, по правилу, срећан крај, те стајаћа места и лакоћа читања, која не захтева нарочито образовање и уметнички сензибилитет, нека су од његових својстава. Вредности текстова су занимљивост теме, аутентичност ликова, динамична радња, адекватна психологија, одговарајућа приповедачка техника, функционалан језик и племенита порука. Лакоћа и лепршавост, искричава ведрина и необавезност, игра изнад свега, нарочито су њихова обележја. Стилска лепота, бајколикост, игра духа и маште, латентна морално-поучна црта и безброј асоцијација света детињства, исто тако су одређујуће детерминанте.

Читалац је у Андерсеновом опусу суочен с уметничким остварењем на срећној граници између дечје и недечје књижевности.

У књижевности за децу, као у књижевности уопште, тема у традиционалном, школском значењу те речи представља први вредносни меритељ. У смислу градива које тек поетским чином постаје књижевно дело, учињена живом на нов начин, она је у дечјој уметности, што потврђује Андерсен, чини се, у предности у поређењу са њеним саопштавањем и структурирањем, и у поређењу са језичким средствима којим су изграђене песничке слике, ликови и дијалози. Несумњиво је реч о темељној естетичкој вредности која детерминише однос младих према конкретном књижевном дискурсу.

У Андерсеновој књижевности, у не малом броју, рана младост није цветно поље среће. Има у њему смрти и патње. Иако трагично за малог читаоца нема естетски смисао и не води његовом озарењу и осећању – штавише, изазива мучне доживљаје и осећања протеста, јер мали читалац није свестан чисте фикције, Андерсен га представља као озбиљан, груб и трагичан свет, као и свет одраслих.

Створени по „наивном“ моделу, обележени типичним дечјим поступцима и владањем, са одсјајем дечје наивности, Андерсенови ликови размишљају и поступају као деца виђена из дечјег ракурса. Ликови деце и ликови одраслих, који носе неку маркантну инфантилну црту – персонификовани ликови из биофилне симболике, предмети и појаве у свему су литерарна фикција и структурни елеменат епске форме настао „у тачки пресецања важних структурних линија“.

Суштину њеног бајколиког света чине неприродно, наивно царство детиње душе, чаролија, магија и усаглашеност реалности и маште. Непостојање јасне разлике природног и натприродног, дешавања изван граница логичког и „физичког“ света, необично занимљиве авантуре изузетних јунака, чудесни призори и неочекиван исход карактеристике су ове атрактивне књижевне врсте. Драж Андерсеновог бајколиког света је у универзалности теме и идеје, у људској жељи, у променљивости и релативности човекове судбине и живота.

Необично привлачна тема, ток догађаја без опсежних склопова, чудесна лакоћа, приступачност форме, препоручују његову бајку као репрезентативну дечју врсту. Њен свет младо биће доживљава јединствено, не разликујући стварно и измишљено, могуће и немогуће, моћ и немоћ. Она крије дубљу, исконску и животну истину. У њој је помешан свет маште и свет истине који не одступа ни од какве норме, о чему налазимо потврду код теоретичара као што су Вунт, Милер, Јунг, Фројд, Адлер, Бетелхајм, Проп, Мелетински и Клод Леви-Строс.

Андерсенова бајка дограђује и преображава грубу стварност. Она, наивном вером у необично, несхватљиво и све оно што је далеко од сваке реалности, задовољава неостварене жеље и потребе за чудесним и занимљивим, нека је врста надокнаде за недовољно рационално тумачење света; ис-

товремено, као и свака бајка, учи да доброта и љубав надјачавају мржњу и завист, да сваки напор уроди плодом, да увек има наде и да се животне битке добијају борбом. И детету и одраслом, она нуди естетски доживљај и поетску надградњу животне збиље. Чаробном садржином и стварношћу изван могућности емпиријског сазнања задовољавају жеђ за непознатим и неисцрпним, рационализују несвесно и проналазе слике за оно што је неизрециво. Доследност, неодређеност и удаљеност времена и места, радња по логици дечјег поимања, јунаци надљудске моћи, напокон „фантастични реализам“ плене мисао и узрујавају читаочеве емоције.

Андерсенова прича је узорна дечја уметничка форма. Реч је о прозном облику у којем се сажето дају неке ситуације, збивања и ликови. Избор теме и начин њене обраде је прилагођен потребама малог реципијента. Фабулу карактерише „строг план“ и усредсређеност на једну радњу или један ефекат. Спонтаност, изворност, акција, радња, збивање, дијалози и монолози који појачавају драмске елементе мобилишу несталну читаочеву пажњу.

Проседе по начелу „оног што је било даље“ намеће управљеност на јунаке и неочекивана збивања и догађаје. Неразвијена и неразграната радња, брзи и изненадни догађаји, врло мало епизода и споредних ликова, кратки описи, речју, збијено приповедање, покрећу читеочево интересовање и увлаче га у причу као актера игре.

Андерсен је градитељ поетских представа и чаробњак маште и речи; он је „борац“ за лепоту духа и „проповедник љубави“. Руковођен интересовањима и потребама читаоца, он замишљен свет преживљава и пројицира са његове тачке гледишта.

Књижевнокритички посматрано, дете је равноправан реципијент са одраслима – медиј с активним особинама: дух, обликовани укус, естетски доживљај и осећање примаоца. Млад читалац се према делу понаша као и сви други: реагује емоционално, етички, асоцијативно, мисаоно, сензитивно, стваралачки. При читању осећа задовољство откривања нових вредности, идеја, стицања знања, задовољство информисаности и емоционалног уживљавања у судбину јунака; осећа задовољство естетског уживања у стилу и језику, као и драж изналажења решења и откривања загонетке. Способност да се отвара доживљају лепог сврстава га у чиниоца естетске комуникације на релацији: дело – аутор – читалац. Једновремено, реч је о индивидуи посебне структуре која поставља извесне екстерне естетске захтеве. Речи Пола Азара да су деца освојила најбоље писце потврђују га као активног и зрелог реципијента.

Андерсеново уметничко дело „као вишекратно енкодиран текст“, својом отвореношћу, омогућује разноврсне доживљаје различитим читаоцима; оно „свакоме открива истину по мери његове способности да је прими“ (Јуриј М. Лотман). Различита читања текста нуде различите хоризонте примаочевог оче-

кивања. Сваки утисак, као што је речено, има ону и онакву вредност какву му даје ум који га прима. Читалац даје стварима свој изглед и своје виђење, прихвата и оцењује онако како више одговара његовој мери истине. Он се узима као сутворац дела и ауторов сарадник, кадар да дело „догради“ и сопственом маштом испуни неодређена места, то јест дода оно што недостаје.

Уметничко дело се прима и разумева превасходно емоцијом, доживљајем, а не анализом и теоријском спекулацијом. Дело се догађа једино ако може у читаоцу изазвати доживљај „без интереса и појма“. Естетски доживљај малог или великог читаоца скоро је као свесна илузија, а не као сазнајни доживљај. Не разликујући најбоље оно што види очима стварности од оног што види његова машта, дете има готово потпуну илузију о ономе што чита или слуша. (Кад је илузија потпуна, естетски доживљај у ствари не наступа; прихватање фикције као истине, одузима читаоцу причињавање задовољства.) Факат је да је код детета одређеног узраста граница између стварног и нестварног врло флексибилна и покретљива и да се оно лако пребацује из реалног света у свет маште, то јест свет књижевног дела. Непостојање оштре границе између јаве и имагинације, стварности и уметности, води ка уживљавању у књижевни свет. Прећутно прихватајући саучесништво с писцем и ликовима, мешајући реалност и фикцију, прихватајући понуђено наивном непосредношћу, мали читалац Андерсенову бајку посматра као део збиље и као допуну свог животног искуства. Дете је склоно да пореди са стварношћу, да верује у њену истинитост и прихвати је као реалност. Уживљавајући се, оно се изнутра поистовећује са јунацима; са њиховим поразима и радостима, пати са њима, радује се и стрепи за њих. Књижевни ликови нису изван његовог ја; у његовој уобразиљи је свако од њих – ја.

Андерсенов израз је сликовит, осећајан и јасан.

Његово књижевно дело карактерише језик раскошних визуелних и сценичних слика: ритмичан, настао из даха приповедача, прожет метафором као стално зрачећим језгром које конкретизује читалац. – Нема једноставне и заводљиве лакоће у смислу школске лакоће, сиромаштва, недопуштене упрошћености духа, или инфантилне лепоте која води духовној празнини.

Упрошћеност форме и недостатак посебних стилских и артистичких реквизита чине Андерсеново дело широко разумљивим и прихватљивим. Прилагођено особеном дечјем доживљају, карактеришу га дубоко и истинито једноставан израз, природна радња и појединости, без потребе да се накнадно читају зато што су погрешно схваћене први пут.

Живот, међутим, није само бајка. Обарају се над човеком невидљиве студене кише и туробно фијукање ветра које испуњава душу леденом тугом. Тренутке ведрине замрачује сумрак и меланхолија. Понекад хумор, с присенком пригушене сете, покапан трагиком и дозом горчине и јеткости, које читаоцу застану у стегнутом грлу, прелази у неизрециву тугу.

Импозантношћу обима Андерсеново дело надилази границу о условној подели белетристике на велику и малу. Излазећи из оквира поетике једне или друге књижевности, најилустративнији је пример непостојања демаркационе линије унутар литерарне речи као недељиве уметности.

Аутономне уметничке креације, које заузимају једно од највиших места у европској белетристици, и обезбеђују аутору велику репутацију, читају се као дечја литература и литература за зреле реципијенте. Жанровска дволикост, равноправна припадност свим категоријама корисника, произлази из богате и занимљиве симболике, као елемената високе естетске вредности, из јединства разума и имагинације. Подигнуте до сложене уметничке једноставности, прожете знањем и предвиђањем, проницљивошћу, Андерсенове бајке разбијају устаљени поредак вредности и размичу границе у властитом жанру.

Структуирано и компоновано од древних мотива, легенди и савремене стварности, језиком и стилом између народног и модерног израза најбољих приповедача, одвећ завидног естетичког домета, Андерсеново дело у свеукупној уметничкој литератури има примерено место.

Summary: the rich and polyphony work by H. K. Andersen is of universal artistic value. High artistic values of his works, which can be rated on the border between children and youth literature and literature in general, makes it equally interesting for all readers regardless their experience and age.
Key Words: literature for children, play, humour, didacticism.

ЛУЧИЈАН АЛЕКСИУ
Филолошки факултет
Букурешт

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-93.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.23-26

НАШ САВРЕМЕНИК, ХАНС КРИСТИЈАН АНДЕРСЕН

Резиме: Колико коментара историчара књижевности могу данас узети у обзир прозаисту, песника и драмског писца Ханса Кристијана Андерсена?
Колико се његових дела данас стварно обраћа реалној савремености? Шта ће одабрати они који ће се обратити радовима данског писца друге фактуре од оних којима је ушао у свест публике?
Шта се и колико може надокнадити мимо стриктног интереса књижевног историчара из пишчевог стваралаштва великих „жанрова“? Да ли његова проза – романески написи, путописи – могу побудити реално интересовање? Јер и Ханс Кристијан Андерсен аутор прича за децу истовремено је и један од репрезентативних писаца 19. века за сензибилитет који је био доминантан у дотичној епоси. Ево само неколико питања на које саопштење књижевног критичара Лучијана Алексијуа покушава да одговори.
Кључне речи: Андерсен, књижевна историја, савременост.

Колико бисмо данас од коментара литерарног историчара могли имати у центру пажње прозног писца, песника, драматурга Ханса Кристијана Андерсена? Колико се дела овог аутора заистински обраћају читаоцу, који стриктно припада нашој савремености? Зашта би се определили читаоци уколико би били стављени у ситуацију да апелују на „озбиљна“ књижевна дела данског писца – другачија од оних која су убризгана у свест људи у овом последњем веку и по? Шта и колико се може повратити, независно од стриктног интересовања литерарног историчара, из књижевног дела које припада овом жанру? Да ли су књижевникова дела – романи, путописи, дневник – и данас интересантни за читаоце? Да ли је Ханс Кристијан Андерсен, аутор прича за децу, истовремено

и један од писаца 19. века, репрезентативних за сензибилитет епохе романтизма? Или је данас Андерсен постао неко кога критичари више цитирају него читају, или је читан више него што је проучаван?

И још једно питање, не неизоставно и последње, али које може променити перспективу из које посматрамо пишчеве приче, питање по себи разумљиво, а које може довести до неколико врло занимљивих закључака о специфичности дела овог аутора: за кога је писао Ханс Кристијан Андерсен? Има преко сто педесет његових приповедака, све у свему преко хиљаду страница, погодних искључиво за читање у детињству, какво је углавном опште, шире мишљење, или нам њихова проницљивост пружа прилику и за другачије истраживање? Читање на начин који сам аутор сугерише у *Причи мої живота* кадро је да измени перспективу естетског прихватања саме приповетке: „Па ипак сам наставио да пишем. Гурала ме на то нека неодољива потреба, па премда је било свега неколико ретких и срамежљивих кураженa, и наредне године имао сам смелости да објавим нову збирку. Затим трећу збирку, у којој је, међу осталима, била и *Мала сирена*. Та прича је скренула на себе пажњу, која је повећана уједно са новим публикацијама. За сваки Божић појавила би се по једна нова збирка (...). Прве збирке насловио сам *Приче за децу*. Преписао сам их онако како сам их испричао деци. Могао сам констатовати да су се допале, независно од година узраста. Најмлађи су се дивили декору, старији су у причи тражили пре свега идеју. Приче су се, дакле, допадале свима, опчинивши и одрасле, што би требало, по мени, да буде сам смисао приче у нашој епохи. Пронашао сам пут за сва срца. Онда сам одбацио наслов *Приче за децу*, заменивши га насловом *Нове приче*. (...) Најзад, у мојој земљи, приче су ми биле цењене! (...) Било је потребно да се усавршим у том жанру. Потпуно да уроним у срж саме приче и да се напајам из непресушног извора богате природе“.

Кредо и подсећање на властити пут у литератури, такве мемоарске странице не садрже обавезно и естетски програм. Па ипак довољно казују о одређеном литерарном времену, као и о путу, који је генерација романтичара пребродила у трајању од пола века у трагању за оригиналношћу, за неким само својим истинама. Па можда и нешто више од тога. Јер би се паралелним читањем писања која припадају драматургу, романописцу и аутору мемоара, Андерсену, почев са романима *Импровизатор* и *О. Т.* и закључно са *Двема баронесама* могло констатовати да ништа значајно из радова које одају обрисе ауторовог персоналитета, којем се упутио, начелно, критичким преокупацијама, не мањка из антологијских бајки, у књигама, које су, игром случаја, написане да илуструју, данас, лик онога, који се обраћао деци: дакле, ни романтични положаји, осећај за космосом и укус за тајновитим пространствима, ни друге теме и мотиви који су обилато кружили романтичном литературом, ни мешавина између реализма и фантастичног, ни митски ликови,

верска склоност – патетизам, навикавање на стоичко философирање живота, прелаз из биографског у фикцију – мудро, на крају крајева, разматрање смисла постојања и писања: „Мој живот је лепа прича“, бележи Андерсен у својој биографији врло мало романсираној *Прича мої живоша*. Да је јадно и усамљено дете на свом путу сусрело свемогућу вилу, која би ми казала: „Одабери свој пут... Шта желиш да постанеш? Саветоваћу те и водити твоје кораке!“, моја судбина не би могла да буде срећнија и мудрије подешена“.

Строгим каталогизирањем, уколико бисмо применили вињету, највише погодну раном узрасту, онда би Андерсонове приче поставиле многа питања, а од њих једно је суштинско: да ли је могуће то писање пласирати у категорију култних бајки, или у философске приче, јер део тих прича не одбацује могућност читања, при чему се не би одбациле оне естетске и философске одлике, каквих је у литератури за одрасле. Литературе која, пласирањем дела у фабулозно или у фантастично, претпоставља, осим тога што држи за перцепцију срца, и одређени ред у осећањима или сновима. Јорех поставља, такође, претенциознију и компликованију деобу. Отуд проистиче низ других констатација и посве нормалних питања: упоређивањем Андерсена са браћом Грим или са Пероом, не значи ли то да све те ауторе уврштујемо у исти естетски план, не користимо ли иста упоредна мерила и замисли? Неће ли такав критички пут довести до закључка, који нас ставља у дилему и у двосмисленост? Да ли је Андерсенова литература за децу и литература за одрасле? Колико прозни писац рачуна на једноставну дечију драж за сновима и за изумима, а колико на могућност одраслог да користи фикцију? А колико рачуна на драж за илузијом одраслог, да препише (усвоји) искуство оних већ у зрелом добу?

Шта обезбеђује разлику, једном констатован идентитет естетског статуса готово свег Андерсеновог писања? Могли бисмо уочити, обраћајући се Андерсену приповедачу, да његове бајке читамо са истим интересовањем и пажњом, са којим читамо, рецимо, дела чудне поетичности Дина Бузатија или Данила Киша, Лампедусову Лигеју и друга писања двадесетог века, која су од фабулозног и митског створила мотив за причање. Нећемо да кажемо да ће, остављајући по страни стрикно фактолошку перцепцију, савремени читалац, који је читао Луиса Керола и Френка Баума, Оскара Вајлда и Сент Егзиперија обавезно Андерсена читати из другог угла него критичари из деветнаестог века.

Наравно, не казујемо ништа ново како читамо дела наших претходника. Готови смо да у литератури наших претходника тражимо оно шта ми осећамо и схватамо у књижевним делима наших савременика, препознајемо себе, признајемо наше претке и литерате у мери у којој ови нам дозвољавају да буду „измишљени“ од стране наших навика у читању и естетских концепата (појмова).

Са румунскої йревео Чедомир Миленовић

Summary: How many comments made by historians of literature may take into account the prose writer, the poet and the playwright Hans Christian Andersen?
How many of his works is actually addressing the real contemporary times? What will be chosen by those who will turn to the works by the Danish writer of different facts from those by which he entered the minds of readers?
What and how much can be gained outside the strict interest of a literature critic for writer's creation of great "genres"? Could his prose – novelistic writings, travels – provoke real interest? Because Hans Christian Andersen, the author of children stories, is at the same time one of the representative 19th century writers who shared the sensibility that dominated the epoch. These are only a few questions to which the literary critic Lucian Aleksiu tried to answer in his paper.
Key Words: Andersen, literary history, contemporary times.

ЦВИЈЕТИН РИСТАНОВИЋ
Педагошки факултет
Бијељина

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.27-34

СЛИКА СВИЈЕТА У АНДЕРСЕНОВИМ ПРИЧАМА/БАЈКАМА

Резиме: Андерсенове приче/бајке казују о многим животним истинама и чине мозаичну слику свијета, у којој су у првом плану односи између појединца и животне заједнице и борба јединке да освоји достојанствено мјесто у тој заједници.
Славни бајкописац освјетљавао је успјешно и видљиви и невидљиви свијет, показујући и његово лице и његово наличје. Андерсенове приче/бајке јесу јединствен примјер прозног говора који се, без посебног напора, може преобликовати у поезију.
Разноврсном тематиком, прецизном карактеризацијом ликова, снажним описима необичних судбина и љепотом израза Андерсен је показао да се бајком може осликати оно што је створено радом чудесне људске маште, али и оно што пружа стварни свијет.
Кључне ријечи: Андерсен, прича/бајка, приповједачко умијеће, значењска слојевитост, лице и наличје живота, језик и стил.

Дански писац Ханс Кристијан Андерсен свој стваралачки дар испољавао је у поетској, драмској и прозној форми. Чини се да је дужи период трагао за најповољнијим изражајним обликом. Показало се на крају да је то облик бајке, „мале орахове љуске у коју може да се сложи роман, трагедија и комедија“, како је бајку дефинисала умна Исидора Секулић[1].

У своје приче/бајке Андерсен је смјестио голему количину живота. Бајковитом нарацијом у протеклом времену он је одушевљавао не само обичне читаоце него и истинске познаваоце књижевне умјетности. Међу њима и француског критичара Пола Азара, једног од најбољих тумача литературе

[1] Исидора Секулић: *Андерсен – или бајка као зрно динамита*, у књизи: Воја Марјановић: *Дечја књижевност у књижевној критици*, БМГ, Београд, 1998, стр. 470.

за дјецу. Понесен Андерсеновим мајсторством приказивања самих суштина живота, Азар великог Данца проглашава краљем бајки па додаје: „Он је краљ, јер је знао унијети у мали оквир приче све богатство свијета, сву љепоту што за дјецу никад није превише. У његовим причама ћете наћи не само Копенхаген и његове куће од цријепа, велике црвенкасте кровове и позлаћени крст цркве Норт Дам који бљешти на сунцу, већ читаву Данску са њеним мочварама, шумарцима, врбама погнутим од вјетра и увијек присутно море. Скандинавију, сњежни Исланд, те Њемачку, Швајцарску и Шпанију окупану у сунцу, Португал, Милано, Венецију, Фиренцу и Рим, Париз, град умјетности и револуције. Наћи ћете Египат, Перзију, Кину и Океан до највећих дубина гдје живе сирене; небо којим пролазе јата великих дивљих лабудова".[2]

Наведене Азарове мисли указују на тематску ширину и свеобухватност Андерсенове приче/бајке. Међутим, при анализи Андерсеновог дјела Азар се не задржава само на видљивој слици садашњости него читаоце упућује да заједно са маштовитим бајкописцем заплове у древну прошлост, а ако пак нису задовољни стварношћу, да баце поглед на „магичне декоре које граде виле" и, најзад, ако се њихове очи нису заситиле безбројним сликама природе, треба само да их затворе па да се у њиховим сновима појави „блистава сјена истине".[3] Смисленом синтагмом *блистава сјена истине* Азар скреће пажњу на видљиву и невидљиву слику свијета, на прошлост и садашњост, на измаштану и сновидовну стварност Ханса Кристијана Андерсена, јер све то заиста садржи дјело овог великог писца.

Мозаична слика живота

У мноштву прича/бајки које је свијету понудио овај писац постоје и оне које су приче за сва времена, оне које садрже универзалне, непролазне вриједности. Мислимо на приче: *Ружно паче*, *Дјевојчица са шибицама* и *Царево ново одијело*.

Пошто је потекао из сиромашне породице и у дјетињству и младости преживио бројна понижења која доноси сиромаштво, Андерсен је био врло критичан према повлашћеним друштвеним слојевима. Као човјек богатог духа он је критику исказао лепезом умјетничких поступака – од благог хумора и лагане ироније до горке сатире.

Кад није могао да каже истину отворено, писац се служио алузијама и алегоријама. Такав поступак примијенио је у више својих дјела а најуспјешније у аутобиографској причи *Ружно паче*. У њој се говори о неравноправности као општем социолошком проблему. Какав је дар требало посједовати

[2] Пол Азар: *Књиге, дјеца и одрасли*, Stylos, Загреб, 1970, стр. 109.

[3] Исто, стр. 110.

да се на овако једноставан начин искажу мука и бол јединке која је, без икакве кривице, одбачена, презрена и понижена.

Ружно паче, из истоимене приче, преживљава бројна понижења само зато што се нашло међу онима којима по неким мјерилима, које су други установили, не припада. Безосјећајни прогонитељи ружног пачета и не знају због чега то биће одбацују. Да иронија буде потпуна, ти прогонитељи лако ће се претворити у обожаваоце ружног пачета када се оно преобрази у лијепог лабуда.

У *Ружном пачету* Андерсен је већ назначио проблем људске површности која се испољава у дивљењу спољашњим, видљивим ознакама вриједности и у превиђању истинских квалитета личности. Та немила чињеница мотивисаће Андерсена да већ 1842. године у тој бајци закључи: „Ништа не смета што се неко родио у пачјем гнијезду, само кад се излегао из лабуђег јајета“.

Увријеђен друштвеним неправдама, Андерсен је исписао много страница о онима који страдају и пате. Велики пјесник људске патње преобразио је своје незадовољство у бајку и њом снажно изразио слику жељеног свијета. Не негирајући постојање зла, мржње и насиља, Андерсен у своме дјелу проповиједа вјеру, наду и љубав као више вриједности живота.

Тужна прича о сиротој дјевојчици која продаје шибице да би преживјела (*Дјевојчица са шибицама*) дата је у контрастима. На једној страни је хладни, равнодушни свијет, а на другој беспомоћна, промрзла дјевојчица, која нема ничега осим жеља и снова. Док се посљедње ноћи у години богати и срећни спремају за дочек нове године, несрећна дјевојчица смрзава се у углу између двије куће, сањајући о изобиљу које гледа кроз освијетљене прозоре богаташких домова.

Жеље продавачице шибица дате су у градацији а оне израстају из запаљених шибица: слика лијепе велике гвоздене пећи јавља се након упаљене прве шибице, гушчијег печења постављеног на свечарској трпези након друге, прекрасно окићене божићне јелке након треће и вољене баке након четврте. Визуелно оваплоћење снажних жеља траје кратко, јер се шибице брзо гасе. Да би продужила радост бакиног присуства, дјевојчица пали све преостале шибице и производи велику свјетлост која јој испуњава највећу жељу: из свјетлости се појављује бака, узима је у наручје и односи у небеске висине гдје она више не осјећа ни страх, ни хладноћу, ни глад. А такав лијеп примјер преображаја из физичког у спиритуално стање не налази се често у литератури.

Крај приче је врло ефектан. Упркос томе што промрзла и гладна дјевојчица чезне за топлом пећи и гушчијим печењем, она од свега више жели сусрет са баком. Љубав према том бићу наткриљује њену органску глад. У овој, као и у неким другим Андерсеновим причама, љубав је свемоћна: она

узноси дјевојчицу изнад обичних бића и сврстава је међу виша створења која и у смрти задржавају радостан осмјех. Андерсен каже: „И нико није знао шта је све она видела, какву лепоту, и у каквом је сјају отишла на новогодишње весело славље са својом старом бакицом“.[4]

Ова прича изузетна је и по опису смрти, која има хришћанско обиљежје: смрт није трајно нестајање, него се њоме само један облик живота замјењује другим. Сиромашна дјевојчица у смрт одлази као у сан и тек у смрти остварићe се њена жеља да се састане са бићем које је спремно да је заштити од суровог свијета.

Андерсен је живот посматрао изблиза и са дистанце, а сликао је његово лице и његово наличје. Сазнања о животу била су болна и горка. Ништа боља нису била ни његова искуства са људима. Крећући се међу њима, сусрео је много глупака и покварењака. Он свијет није могао ослободити глупости, али је зато написао сјајне сатире у којима је разобличио људску поквареност и ступидност, као, на примјер, у причама: *Царево ново одијело*, *Свињар*, *Славуј* и др.

Прича *Царево ново одијело* садржи највише реалистичких елемената а уједно је и најоштрија сатира у Андерсеновом приповједачком опусу. Писац је причу започео као обичну шалу, а на крају је претворио у горку сатиру. Предмет сатире је царски двор на коме живе људи крајње лицемјерни и потпуно неспособни за функције које обављају. На челу те булументе је краљ – кицош, којему је главна брига да се лијепо обуче. Површан и лакомислен, он прихвата сулуди приједлог двојице варалица да му сашију одијело од невидљиве тканине. Због своје умне органичености цар упада у све комичније ситуације, док на крају не схвати да је насамарен не само од двојице пробисвјета које је богато наградио и новцем и највишим звањем, него и од својих најближих сарадника који га безочно обмањују да би задржали положаје на којима су се нашли.

И кад један дјечак, који је изузетак у том лажљивом и покваренoм свијету, гласно објави да је владар који предводи свечану поворку го, цар и његови службеници достојанствено настављају „своју параду глупости“ не признајући ни себи ни другима потпуну огрезлост у лицемјерје и полтронство.

У овој, као и у већини бајки, нису назначени ни мјесто ни вријеме збивања тако да јој је фабула трајно актуелна, а значење универзално. И у ововременом свијету има много ограничених који мисле да су паметни, много медиокритета који себе сматрају изузетно способним и много оних који се налазе на положајима које ни по чему не заслужују. Горка истина о несавршености

[4] Ханс Кристијан Андерсен: *Бајке* (Превео Станислав Винавер), „Дерета“, Београд, 2001, стр. 32.

свијета, коју је својим савременицима давно предочио славни писац, зрачи и данас несмањеном снагом.

Али глупост није само људска одлика. У Андерсеновој причи надменост и уображеност својствене су и животињама и биљкама. То је снажно показано на примјерима португалске патке која мисли да је више расе и презире све оне које не припадају том соју патака и коприве која се прави да је отмена дама јер се од ње израђује скупоцјено платно.

Видљиви и невидљиви свијет

Средишње мјесто у Андерсеновој причи/бајци припада човјеку: његовим сновима, жељама и радостима али и бригама, патњама и боловима. У њој је, међутим, увијек резервисано мјесто за животиње и биљке, као и за бројне предмете.

Заувијек се памте слике сњежних предјела Скандинавије кроз које пролази дјевојчица Герда трагајући за својим несталим пријатељем Кајом, који је, жељан нових авантура, са сњежном краљицом отпутовао у далеку сјеверну земљу. И као што се снажно доживљавају чаробни предјели Лапоније и Финске, тако се моћно доима љубав мале Герде којом она савлађује препреке да би пронашла свога пријатеља. Својим врелим сузама Герда продире у слеђено срце дјечака Каја, раскрављује ледену грудву и растапа зрнце огледала које је доспјело у срце њеног пријатеља и удаљило га од људи.

Иако се у погледу садржине ова Андерсенова бајка не разликује много од народне, рука умјетника дала јој је емотивност која нас снажно везује за судбину два млада бића. Љубав дјевојчице Герде не загријава само срце малога Каја већ и свих оних који су способни да воле.

Подједнако снажно дјелују описи у бајкама *Дивљи лабудови* и *Мала сирена*. У *Дивљим лабудовима* величанствено је описана борба племените сестре Елизе да спаси своју браћу које је зла маћеха претворила у дивље лабудове. Издвајамо опис драматичног тренутка када разјарена свјетина води Елизу на губилиште прогласивши је претходно вјештицом зато што је ноћу излазила из куће да би обезбиједила материјал за панцир кошуље својој браћи: „Кроз градску капију врвио је народ, хтео је да види спаљивање вештице. Стара нека кљусина вукла је двоколицу на којој сеђаше Елиза; навукли су јој кошуљу од грубога платна, дивне косе њене пале су низ рамена, образи бледи као смрт, уснице јој се тихо покрећу, а прсти преду зелену кудељу. Чак и на путу самртном није прекидала започети посао, крај ногу лежи јој десет панцир кошуља – а једанаесту опреда. (...) Навалише на њу и хтедоше да поцепају кошуље, кад! – долете једанаест белих лабудова, они падоше око ње по двоколицама и лупаху моћним крилима. Тад гомила устукну у страху.

’Знак с неба! Она је сигурно невина!’ шапнуше многи, али се не усудише гласно казати”.[5]

Мала сирена из истоимене бајке, иако може да избјегне смрт, свјесно се жртвује поклањајући живот краљевићу у кога је заљубљена. Писац је и у овој бајци љубав узнио до највишег степена.

Поред царева и царица, принчева и принцеза, царских службеника, лажова, пробисвијета, мудрих слугу и слушкиња, дјечка и дјевојчица, свијет Андерсенових бајки насељавају разне животиње: патке, лабудови, ластавице, жабе, кртице, пужеви, инсекти и др. (*Ружно пиче*, *Дивљи лабудови*, *Палчица*, *Пуж и ружа*, *Краштава жаба*, *Славуј*, *Рода*) затим биљке: ружа, лан, јела, хељда, грашак (*Цвијеће мале Иде*, *Њих петоро из једне махуне*, *Јелка* и др.). Антропоморфизација животиња и биљака код Андерсена је изведена савршено.

У Андерсеновој причи оживљавају свакодневни предмети и понашају се као људи или, још боље, као дјеца којима игре и забаве никад није доста. Оживљавају у првом реду играчке, затим украсне фигурице размјештене по намјештају у кући, стари ормари, огледала, посуђе, добош, лопта, чигра, каљаче, улична свјетиљка (*Постојани оловни војник*, *Пастирка и оџачар*, *Заручници*, *Срећине каљаче*, *Стара улична свјетиљка*, *Стара кућа*). У Андерсеновој причи ти предмети се крећу, говоре, пјевају, плешу, скачу, забављају се, једном ријечју добијају душу.

Милан Црнковић високо вреднује Андерсенову способност антропоморфизације предмета и сматра да у описивању и оживљавању ствари треба тражити најљепше његове странице, зато што се ту „изврсно стапају: фантастично и реално, бајка и живот, поезија и причање, симболика и реализам“.[6]

Језичко-стилске одлике Андерсенове бајке/приче

Свијет у Андерсеновим бајкама/причама је и животан и у исто вријеме поетичан захваљујући особеном језику овога писца. Тим језиком описани су необични предјели у природи, приказане различите судбине, дати изванредни портрети ликова, насликане боје шароликих поднебља, ухваћени преливи шумова и звукова. Исказан је њиме и реалан живот и бајка о том животу, понекад огољено без присуства маште, а понекад уз њено обилато коришћење.

У Андерсеновој причи/бајци на много мјеста сусрећемо праве пјесничке слике. Поједини дијелови његових бајки толико су блиски поетском говору да би се без већих напора могли преорганизовати у стихове. Илуст-

[5] Ханс Кристијан Андерсен: Наведено дјело, стр. 29.

[6] Милан Црнковић: *Дјечја књижевност*, Школска књига, Загреб, 1980, стр. 39.

рујмо то одломком из бајке *Мала сирена* мада сличних одломака има и у другим причама / бајкама овог писца: „Пред краљевским дворима био је велики перивој са огњевито црвеним и загасито плаветним дрвећем; плодови су блештали као злато, а цвеће као разбуктала ватра, и стално су подрхтавали и листом и петељчицама. Тле је било од најсићушнијег песка, али плаво као сумпорни пламен. Све је било увијено у неки чудновато плав сјај, те би пре изгледало да смо негде горе у зраку а да је изнад нас и испод нас једино небо – пре би то изгледало но да смо мору на дну. Када би ветрови стали, видело би се и сунце, које је изгледало као пурпурни цвет из чије се крунице излива сва светлост света“.[7]

Употребом епитета, поређења и персонификација писац је оживео предјеле, антропоморфизирао биљке и животиње и учинио нам тај далеки свијет блиским, приступачним и схватљивим.

У причама/бајкама Ханса Кристијана Андерсена храбро су саопштене прегнантне истине о свијету и животу. У њима је писац умјетничком ријечју волшебном снагом стварао нови живот који је својеврсна слика стварног живота, тако да је „(...) бајка и прича у његовој руци постала огледало у којем су се могли огледати људи свих народних слојева и упознати свој живот, јер га је Андерсен познавао у свим облицима, од најгоре биједе до највише красоте (...)“, рекао је познати дански критичар Свенд Норилд.[8]

Своју предодређеност за ову књижевну форму Андерсен је лијепо исказао овом реченицом: „Бајке леже у мени попут сјеменки; потребан је само дашак вјетра, зрака сунца или кап горчине, па да се растворе у цвијет“.[9] Чини се да су капи горчине највише допринијеле да се клице бајки које су лежале у дубинама Андерсенове душе растворе у прекрасан цвијет.

Андерсенова прича/бајка садржи више изражајних равни, тако да у њој могу уживати читаоци различитог узраста и различитог нивоа образовања. Тиме је славни дански приповједач освојио читаоце широм свијета.

На свом животном путу Андерсен је много пропатио. Незавидан друштвени статус и материјална биједа код младог Андерсена створили су незадовољство постојећим свијетом, а животни бол даровитог а спутаног човјека често нађе еквивалентан израз својој увриједености у умјетничкој форми. У Андерсеновом случају то је сасвим видљиво.

Од посебне је важности што је писац своја сазнања о свијету умјетнички обликовао у форме намијењене младима и што је њима показивао неуништивост оних који настављају живот. У томе је велико преимућство Андерсенове прозе.

---

[7] Х. К. Андерсен: Наведено дјело, стр. 53-54.

[8] Ријечи познатог данског критичара Свенда Норилда цитиране су према књизи: Диклић, Тежак, Залар, *Примјери из дјечје књижевности*, ДиВич, Загреб, 1996, стр. 80.

[9] Група аутора: *Повијест свјетске књижевности*, књига V, „Младост“, Загреб, 1974, стр. 315.

Врло рано Андерсен је спознао да је постојећи свијет хаотичан, али никад није изгубио наду да он својим дјелом том хаотичном стању може дати неки смисао, неко објашњење, неки путоказ. Андерсенова бајка и данас остварује те хуманистичке намјере показујући ововременом, све угроженијем човјеку, како да се, да парафразирамо Андрића, „снађе“ и „нађе“.

Summary: Andersen's stories/fairy tales speak about various life truths thus making a mosaic picture of the world where relationships between an individual and community and the individual struggling to win a dignified place in the community are in the focus of interest.
The famous writer of fairy tales well depicted both visible and invisible world showing its both sides. Andersen's stories /fairy tales represent the unique example of prose speech that could be very easily inverted into poetry.
By the use of different topics, by precise characterisation of his heroes and powerful descriptions of strange human destinies, as well as by his beautiful expression, Andersen showed that fairy tales could depict both what was the figment of incredible human imagination and elements of the real world.
Key Words: Andersen, story/fairy tale, the art of story-telling, stratified meaning, both sides of life, language and style.

НИКОЛА ЦВЕТКОВИЋ
Учитељски факултет
Јагодина

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 82-342.09
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.35-48

ВИДОВИ ПОЕТИКЕ БАЈКЕ – ИВО АНДРИЋ И ИСИДОРА СЕКУЛИЋ О БАЈЦИ И ЛЕГЕНДИ

Резиме: Иво Андрић и Исидора Секулић посвећивали су значајну пажњу бајци и легенди. Одређујући се према њима они су изложили важније поетичке ставове. У овом раду најпре су саопштени видови Андрићеве поетике легенде и бајке. Посебан одељак садржи осврт на Андерсена као песника и мислиоца у контексту поетичких погледа Исидоре Секулић, а захвата и љубав као свеопшту поезију и облик бајке. Завршни одељак се бави философијом која се остварује животом, вером у могућно, срећом и бајком.
Кључне речи: бајка, легенда, поетика, историја, поезија, философија, могућно, љубав, традиција.

Аспекти Андрићеве поетике легенде и бајке

Иво Андрић је једна од најзнаменитијих књижевно-уметничких личности и стваралачких појава у јужнословенској, европској и светској литератури. Милош Црњански, па унеколико и Исидора Секулић, долазе у ред понајвећих писаца вуковског књижевног и народног језика. У Андрићевој обухватној, слојевитој и вишезначној мисли о књижевности, која захвата скоро све важније жанровске облике, питања „унутрашњег“ приступа литератури, елементи опште теорије уметности и естетике, стваралачког процеса, природе стилско-изражајних и језичких средстава, улоге и функције писане речи, односа према традицији и др. – аспекти поетике легенде, бајке, приче и причања имају видно место. Чешће су то експлицитни поетички ставови, а

понекад, примењени искази Андрићевих књижевних ликова и јунака, у којима су назначене теоријске појединости.

Легенда[1], прича, приповедање, које може бити и бајковито, важне су речи у Андрићевој поетици. У књижевно-уметничкој пракси он вешто преплиће легендарно, приповедно[2], историјско, имагинативно, ређе предања и бајковито, уносећи елементе поетизоване фантастике и усмене књижевности. Легенда сажима сваковрсна животна и епистемолошка искуства усмерена ка поузданијим темељима сазнања о природи, човеку, свету и времену. За Андрића су најдревније легенде, па у извесном смислу и бајке, највећа „људска стварност“.[3] У њима је смисао историје човечанства која је настајање concordia discors и поприма нужан облик. Андрићево поимање историје – легенде израз је уласка интелигенције и свеколиког ума у повест човечанства, у царство сазнања. Та људска стварност није апстрактна, већ дубље истинита и скоро опипљива и поред необичног, чудесног и загонетног, у представама, збивањима или ликовима. У том погледу легенде назначавају пређени пут, па унеколико и културно-историјске циљеве којима се тежи.

За Андрићеву поетику легенде и бајке посебно је важан став исказан у имагинативном *Разговору са Гојом* када истиче да лична, појединачна мисао не значи много и да не може скоро ништа, па да зато ваља ослушкивати легенде, као трагове „колективних људских настојања кроз столећа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао судбине“.[4] У том колективном, које код Андрића није нека идеализација емпиријски датих колектива, сачувана су прошла искуства људске врсте у облику архетипова или симболичких, митолошких, легендарних или бајковитих представа. Колективне људске тежње садржане у древним легендама, према Андрићу, упливишу на видове плодотворне имагинације потоњих нараштаја и могу изнова да се појављују, у трансформисаном облику, назначавајући извесне судбинске токове и збивања. Из митова, легенди и бајки може се назирати, донекле разазнавати а можда и одгонетати сврха и смисао наших судбина. То је утолико важније, што изгледа да не постоји нека извеснија основа која образује смисао и сврху животних судбина и то због тајне игре стварног тока догађаја.

---

[1] С пуно разлога један одељак књиге Ива Андрића у сабраним делима носи наслов: „Историја, легенда, поезија“. То су кључне речи поетике овог писца. – И. Андрић, *Есеји I*, Београд, 1976, стр. 73–165, *Сабрана дела*, књ. 12.

[2] На једном месту у роману *На Дрини ћуприја* Андрић пише: „Знали су...све *приче* и *легенде* које се везују за постанак и градњу моста, у којима се чудно... мешају... машта и стварност“ – И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд, 1953, стр. 10.

[3] И. Андрић, *Његош као трагични јунак косовске мисли*, у књизи *Есеји II, Сабрана дела*, књ. 13, Београд, 1976, стр. 9.

[4] И. Андрић, *Разговор са Гојом*, у књизи *Слазе, лица, предели*, *Сабрана дела*, књ. 10, Београд, стр. 140.

Андрић издваја неколико битних тачака људске активности око којих се, кроз епохе, стварају легенде. Он при том закључује да је залудно и погрешно тражити смисао у безначајним и ефемерним догађајима, што се збивају, већ га треба проналазити у оним финим наслагама које „столећа стварају око неколико главних легенди човечанства“. У тим префињеним столетним наслагама стално се понавља „облик оног зрнца истине око којег се слажу“,[5] таложе легенде, проносећи га кроз векове. У том контексту стварања легенди, финог слагања колективног памћења, и непрестаног понављања плодног зрна и језгра истине, Андрић помиње бајку, која садржи и сажима праву, живототворну историју човечанства.

У мисаоном сплету и помену колективног памћења, прича, препричавања, бајки, Андрић апострофира процес претварања онога што је народ схватио, имагинативно доживео и проосетио – у легенду.[6] Понајчешће измишљене приче, „под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена“ таје и крију: стварну и непризнавану историју тога краја, његових живих људи и „давно помрлих нараштаја“. Те и такве, често измишљене приче, према турској пословици, на коју се позива Андрић, „истинитије су од сваке истине“. Оне како видимо из *Приче о везировом слону* и пишчеве примењене поетике „живе чудним, скривеним животом“. И те посве невероватне испричане приче, по Андрићу, „највише казују о месту и људима“.[7] Те, скривене, мало притајене па и невероватне приче, откривају оне слојевите, дубље, понорне истине што се не препознају на површини. У њима, непролазној историји људи и нараштаја јесте својеврсна андрићевска лепота истине и истина лепоте, прочишћена кроз наслаге времена и епоха и прекаљена у бићу колективитета.

Из напред изложених Андрићевих формулисаних и примењених ставова о поетици бајке, легенде, приче и приповедања, може се запазити већа узајамна блискост и подударност. Ако се пропрати њихова развојна нит и хронологија настајања, уочиће се континуираност и доследност пишчевих поетичких гледишта у једном дужем временском периоду. Синтеза скоро свих тих ставова саопштена је у Андрићевој беседи приликом уручења Нобелове награде. У том разматрању о причи и причању полази од оних древних патријахалних причања у колибама, поред ватре, па иде све до модерних времена и приповедача, истичући да се непрестано испреда „прича о судбини човековој коју без краја и прекида причају људи људима“.[8] Модус и форма

[5] Исто, стр. 140.

[6] „Народ памти и препричава све оно што може да схвати и што успева да претвори у легенду. Све остало пролази мимо њега без дубљег трага...“ – И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Сарајево, 1981, стр. 27.

[7] И. Андрић, *Прича о везировом слону*, у књизи *Немирна година*, *Сабрана дела*, Сарајево, 1981, стр. 41–42.

[8] И. Андрић, *О причи и причању*, у књизи *Есеји I*, стр. 66.

тог причања се мењају, али истинска потреба за причом и причањем остаје и траје те причању нема краја. Тако изгледа да човечанство, кроз векове и епохе прича само себи, у мноштву варијаната, непрестано исту причу. И при том Андрић помиње бајковито приповедање Шехерезаде коју као да поистовећује са самом причом и суштином чина причања. „А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завара крвнике, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања“.[9] Чаровито и бајковито причање легендарне Шехерезаде је толико моћно да чак може да завара и заведе крвнике, као што то чини и Аска виртуозном игром која је *прича* за живот.

И баш на напред наведеном месту беседе из Стокхолма, Андрић, са доста разлога, познати исказ о бајци и легенди из имагинарног *Разговора са Гојом*, вешто трансформише, показујући, можда и ненамерно, блискост поменутих међужанровских облика (легенда, бајка) и причања и приче. У новој, преобликованој верзији Гојиног исказа, смишљено изоставља помен бајке да би јој проширио и уопштио смисао и значење у смеру причања, приповедања (бајковитог), посебно у односу на историју човечанства. У ствари, Андрић жанровски облик бајке, као и Шехерезадино бајковито казивање, сматра скоро синонимом причања, приповедања, разастирући смисао приповедања до – бајковитог – и обрнуто.

У новом контексту Андрић истиче причања, и то усмена и писмена, која могу бити и бајковита, и дословно понавља речи из *Разговора са Гојом*, да је у њима садржана „права историја човечанства“ из које би се могао „наслутити, ако не и потпуно открити смисао те историје“. У иновираној беседничкој верзији, са нешто изразитијом релативизацијом и оснаженим кондиционалом, Андрић је тежиште померио од „откривања“ ка *сазнавању* смисла историје. Уз то, напустио је указивање на важније легенде човечанства, али је задржао унутрашње значење пута који смо превалили, што је у новој верзији сажетије означио као обрађивање *прошлости* или *садашњости*,[10] уместо ранијег „циља коме идемо“ (подвукао Н. Ц.).

Између Андрићевог поетичког исказа о најлепшој причи и ономе што је било и унеколико сличног става Исидоре Секулић о ономе што ће можда бити, постоји извесна асоцијативна па донекле и мисаоно-спекулативна веза. У Андрићевим *Знаковима поред пута*, међу поетичким гледиштима *За писца*, на једном месту је дословце забележио: „Од онога што није било и што никад неће бити праве вешти писци најлепше приче о ономе што јесте“.[11] Исидора

[9] Исто, стр. 67.

[10] Исто, стр. 68–69.

[11] И. Андрић, *Знакови поред пута*, *Сабрана дела*, књ. 16, (допуњено издање), Београд, 1981, стр. 252.

Секулић пише да је бајкописац Андерсен своје проблеме решава на „начин северњака“: потчињавајући све ситније проблеме једном главном. А онда умно додаје: „Све што је било, и што ће можда бити, саби у моменат садашњице коју живиш“, мудро саветује Исидора Секулић, имајући у виду оно бајковито „било једном“. Оно што је било и што није било, и што јесте или ће можда бити, садржано је, чини се, у понајлепшим причама, зашто не и бајкама, легендама истинитијим од сваке истине и обликоване стварности. Под истином и стварним и Андрић и Исидора Секулић подразумевају поред друштвено историјске стварности и стварност онога што је било, и није било, и што, можда, никада неће бити, као стварност снова, легенде, имагинације, симболике...

На самом почетку разматрања поетике бајке Гроздана Олујић, као мото, узима фрагмент мисли Исидоре Секулић[12] о одређењу бајке, потом је издвојила есенцијалне ставове Карела Чапека, Бетелхајма, Шилера, како би све на крају уоквирила и заокружила Андрићевом изреком да је у бајкама права, изворна суштина историје човечанства. Овако обухватно конципиран мото, са граничницима: Исидора Секулић – Андрић, у извесном смислу, сажима основе поетике бајке Гроздане Олујић, а у ширем виду и целину поетолошких разматрања на која се односи мото.

Почетно одређење бајке (саздане од ткива сна и самих истина) Гроздане Олујић креативно апсорбује битне ставове Исидоре Секулић и Ива Андрића који постају саставни елементи поменуте дефиниције;[13] али се она никако не може свести на њих. Поетеса је стваралачки превазишла апсорбоване делове њиховог виђења бајке и изложила нову синтезу или прецизније појединости једне нове синтезе, нов начин поимања бајке, чији су елементи садржани у афористичким исказима поменутих великана наше књижевности.

Бајкописац Андерсен је био савременик и припадао чудесном „звезданом колу људи“ (Пушкин и Љермонтов, Шели и Китс, Гете и Хајне), Шатобријан и наш Владика Раде, надахнуто пише Исидора Секулић. Управо у есеју о Његошу и косовској традицији Иво Андрић пише да је у *најдревнијим легендама* вазда и највећа људска свеживотна стварност онога што је било и неће бити као стварност снова. При том, он повезује, прожима косовску легенду, видовдански култ и романтично-бајковиту визију о песнику борцу и опште трагичкој људскости.[14]

---

[12] Г. Олујић, *Поетика бајке*, у књизи *Дечја књижевност у књижевној критици* Воје Марјановића, Београд, 1982, стр. 18.

[13] Вредно је помена да је проф. др Стана Смиљковић као пример одређења бајке навела унеколико редуковану почетну дефиницију бајке Гроздане Олујић, изостављајући појединост да је она саздана од истина првог реда на чему инсистирају Исидора Секулић и Андрић. – С. Смиљковић, *Ауторска бајка*, Врање, 1999, стр. 26.

[14] И. Андрић, *Његош као трагични јунак косовске мисли*, у књизи *Есеји II*, *Сабрана дела*, књ. 13, Београд, 1976, стр. 9.

Андерсен као песник и мислилац у поетичким погледима Исидоре Секулић

Исидора Секулић је једна од најумнијих жена у српској књижевности коју је значајно обогатила занимљивим приповедачким, путописним, поетским, научно-студијским, а нарочито изванредним есејистичким остварењима. Ако за Десанку Максимовић можемо сликовито рећи да је кнегиња српског песништва, онда је Исидора Секулић суверена и у нечему недомашна кнегиња српске есејистичке мисли. Креативно је суделовала у плодотворној обнови српске путописне литературе, заједно са Црњанским и Растком Петровићем, запућујући га у правцу поетског, на моменте андрићевског лирско-медитативног жанра. Пишући надахнуто књижевно-есејистички и философски о Хансу Кристијану Андерсену, дала је врло сликовито, продубљено и поетички осмишљено одређење облика бајке, које је широко прихваћено, доста често цитирано и незаобилазно при сваком теоријском именовању овог жанровског облика.

Овом приликом задржаћемо нашу пажњу само на виђењу и одређењу облика бајке Исидоре Секулић и њеном присуству и одјецима, те о „царовању бајке“ у скандинавским земљама. При том ћемо се усмерити на философију остварену животом, вери у могућно и немогућно, машти и срећи, као и на Андерсеновом грађењу бајке од самих истина и предоминацији љубави која све побеђује. Остале аспекте односа бајке и снова, мотива детета и смрти у контексту именовања бајке, одложићемо за неку другу прилику.

У ширем обухвату *Данских мотива*, који садрже две тематске целине, Исидора Секулић надахнуто пише о структури личности дела Андерсена и о карактеристикама егзистенцијалне философске усмерености Киркегора. У једном делу ужег тематског комплекса о Андерсену она уграђује врло имагинативне интерпретације и приказ бајке о мајци, њеној љубави и правима па самосвојну бајку о шареном и лаком мехуру, месецу и лабуду, које уметничко-приповедачки обликује као бајке у бајци. За њу су Андерсен и Киркегор велики песници, дубоки и плодни мислиоци који обликују нове духовне светове. Андерсен, по њеном мишљењу саопштава речи разума, лепоте која је живот и философије плаћене егзистенцијом. Бајкописац се, као и Данци, философски очитује и оваплућује у „вери у могућно“; а када су народни задаци могућност онда је то народ са великом маштом. Андерсен је градио и обликовао бајку од самих истина сматра Исидора Секулић, „и зато је преобразио свет“ и умножио егзистенције и односе.

У контексту оригиналног и метафоричког одређења бајке и њене поетике, Исидора Секулић указује на њене најбитније одлике, особености, стваралачке вредности и делотворну функцију. Љубав је за њу „не само сила која

гради и ствара“, већ и свеопшта поезија. А Андерсен који је саздан сав од снова, преобликовао је животне свирепости у бајковит свет снова.

У уводном делу есеја о Андерсену и Киркегору Исидора Секулић врло инспиративно пише о Скандинавији коју је врло добро познавала и при том најављује и назначава најбитније географско-климатске, историјске, митолошке, психо-менталне, онтолошке, етичке, имагинативне и друге карактеристике, које ће продубити и повезати са природом личности и дела песника и философа којима се бави. Становништво Норвешке је слабе маште али јаке воље и строго према себи и другима. Шведска има богат фолклор и народна предања, па машта тамо вади из богатих историјских извора. Фантастичнији од митологије и фолклора могу бити поједини писци скандинавских земаља „где бајка царује“, а приче им се „развијају као снови и облаци“ (Селма Лагерлеф). Данска Кристијана Андерсена је пак брежуљкасто-шарена са водама, острвцима, бродовима, птицама необично широких крила, „сва је покретна, чипкаста, разнообразна, немирна“. Тамо све путује онако као што путују месец и облаци. Све путује, губи се, нестаје, али бајковито рађа, скоро истог часа, додајемо ми.

Љубав као једина свеопшта поезија и „облик“ облика бајке

Само великани, попут Андерсена, могу животне свирепости и опакости да претварају у облик бајословне бајке и сањарије. Само они изгледа могу, као Андерсен у бајци „Ружно паче“, да саздају и напишу оно што ће бити оцењено као најоригиналнија аутобиографија на свету (И. Секулић). Али то, све то, као крајње необичан подухват не бива без великих проблема.

Како је писац поменуте антибајке решио своје крупне животне проблеме? Он их је, на северњачки мудар начин, сабио, сажео, све у један – јединцат, који може да буде Све и Једно. Када се човек нађе у невољи и јаду први наук је: „све ситније проблеме потчинити једном главном“. Суочен са тешким невољама, Андерсен је, према претпоставци Исидоре Секулић, програмски одговорио тако што је свеколикој нељубави овога света – („свима смешан и чудан“, и нико га не воли и не уважава... „не воли (га) ни једна жена“ и он све више тоне у проблемску „проблематику и мисаоност“) – супротставио с в е љ у б а в ! „Све нељубави (...) могу се смањити љубављу; могу се уништити љубављу“.[15] Ми додајемо са мало лирског претеривања: с в е љ у б а в љ у ! Јесте, „све је љубав“ кажу стари Кинези. Све је љубав, пише на једном месту Милош Црњански.

[15] И. Секулић, *Дански мотиви – Андерсен*, Киркегор – у књизи *Мир и немир*, Нолит, Београд, 1957, стр. 131.

Љубав – суштаство и васцели смисао живота и постојања, додајемо ми.

Љубав – предавање и самопредавање чарима сладосног самонадтрајавања. Најбогатији смо када у љубави дајемо све, без остатка, чак и оно што слутимо да у неимању поседујемо. Наше је само оно што смо дали другима (А. Петровић).

Љубав – чудо над чудима што обзнањује и ствара чудеса. Она чудесним чинима и бесловесном магијом чини да мине, сустане или се у себи заустави ванвремено време.[16]

Срце које је језгриште – средиште како физичког тако и духовног бића – „може бити милостиво као Бог; и може бити јако као лав“, пише гномски Исидора Секулић. Божанска присутност је у његовом срцинском средиштујезгришту, додајемо ми. „Срце представља средишњу мудрост осећања, насупрот главној мудрости разума“, истиче симболички Џон Кембел Купер.[17]

Андерсен – песник животом и делом, философ који је све плаћао животом једне сурове егзистенције, попут лабуда, са чежњом у срцу сам се оснажио, сам наставио да лети...

Песнику и философу Андерсену простор је сусретиште небеског, духовног и овоземаљског и може се превладати разлозима и истинама срца, мудрошћу осећања, јер онима који су предани и одани љубави – весели свет је љубав.

Ако смо у складу са собом, светом и животом, срце нас гласовито упућује шта треба да чинимо.

„Срце је кључ света и живота“ – Новалис.

У чудесном грбу Андерсенове земље: три лава, то јест доста храбрости, пише Исидора Секулић. Доста храбрости, али и снаге, и чврстине, и величанства, и правде...

Три лава и девет срдаца у грбу Андерсенове Данске – и три пута више љубави, срачунава, збраја – незбројиво поетеса и величански закључује:

„Љубав је не само сила која градове ствара; она је и поезија, и то једина и свеопшта поезија за сва времена, за све људе, за сваки узраст, за одрасле, за просечан свет, за философе“.[18]

Љубав је демијуршки говор Небеса, унутрашња сагласност и кохезија васељенског истрајавања. У љубави се догађа сустицање и обједињавање плодотворних енергија живота које објављују Јединство постојања на вишем ступњу – додајемо ми.

---

[16] Види нешто слично: Н. Цветковић, *Поетика лирско-интимистичких предавања* (фрагменти), у књизи *У врту љиљана*, Матица Српска, Нови Сад, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 96–99.

[17] Џ. К. Купер, Илустрована енциклопедија традиционалних симбола, Београд, 1986, стр. 155.

[18] Види Н. Цветковић, *Биље од замаме*, Просвета, Београд, 2000, стр. 77–78.

Љубав упућује читаво постојање да се оствари у Бићу где је средиште духовног живота. Она омогућује унутрашње продужавање и успостављање духовне васељене. То трајање и продужавање љубави до у вечност самонестајања услов је самоостваривања, смисленог и креативног опстајања и проналажења себе у другима.

Одређење облика бајке (облик се апострофира понављањем у два маха), смештено је између узноситог именовања љубави као свеопште поезије и ускличне поенте да љубав све побеђује. То је широко разастрти оквир који, на известан начин, предодређује одређење облика бајке, јер љубав је и роман живота, и трагедија и комедија. Суштину љубави чине сва три обликотворна (жанровска) модела.

У том чудесном Андерсену, који је живео драму своје философије егзистенције, управо у њему као таквом, био је готов, саздан, завршен тај облик облика бајке, мале орахове љуске у коју може да се сложи роман, трагедија, комедија. Теорија облика је веома значајна у Платоновој доктрини, показује Аница Савић Ребац. У позадини јој се налази концепција „Облика као кључа физичке природе“. У опажајном свету релативно мало тога може бити утврђено, па мишљење доста тешко налази обликотворно упориште (С. Блекбурн). Облици имају неке заједничке општије карактеристике. На облик бајке Исидора Секулић гледа као на начин на који материјалне и духовно-имагинативне појединости формирају књижевно остварење и експонирају се у њему. Облик је у том смислу важан појам и зато она инсистира на њему, јер од његовог одређења и виђења унутрашњег односа и поретка у највећој мери зависи одређење и именовање природе и карактера уметничког дела.

У Андерсену је саздан тај облик бајке, мале орахове љуске. Зашто баш орахове љуске? Поред осталог, и зато што је у ораху и његовој љусци, према традиционалној симболици, скривена мудрост, плодност, дуговечност и снага у недаћи,[19] а то су све важне одлике бајке. У ту и такву метафоричну орахову љуску могу да се посложе неколики књижевни родови и облици, пре свега, *роман* као прозна фикционална врста која се с временом трансформише заједно са модернизовањем бајке и има вазда отворену структуру. У роману се, као и у бајци, испољава склоност ка фантастичном, ка преплитању стварносног и иреалног у смеру уметничког фиктивног са лепршавим у фигуративном приказивању ликова.

Потом, у орахову љуску бајке могу да се сложе, сместе и две основне драмске врсте: трагедија и комедија. У трагедији се, ми додајемо и у бајци, кроз патње и страдање, избављење или евентуални тријумф, саопштава у великој мери, парадоксална слика људске судбине. Трагедија је, донекле као и бајка, скоро увек саздана на драматичној неизмењивости судбинског и под-

[19] Ц. К. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, Београд, 1986, стр. 14.

вижничког деловања јунака, које проистиче из њихових генералних потреба. Невоље, патње и страдања изузетних јунака, понекад надљудских особина, постављене су као последица и резултат његовог слободног избора и одважног јуначког деловања.

У ораховој љусци бајке, поред романа и трагедије, може да се смести и комедија, између осталог и зато што она води ка срећном расплету и носи у себи нешто од ведре и веселе садржине. У комедији су, као делимично и у бајци, изражена сучељавања психолошког, нарочито код Андерсена, општеживотног и друштвеног поретка у најширем смислу речи.

При одређивању облика бајке Исидора Секулић овде сажима скуп жанровских и обликованих особености романа, трагедије и комедије, које чине њену унутрашњу структуру и обједињују се у њеној основи и уметничкој природи. У Андерсеновој иновираној бајци доводе се у питање до тада постојеће конвенције и креативно мешају књижевни облици, што је све на трагу литературе модерног доба.

Након одређења облика бајке и у његовом ширем склопу Исидора Секулић врло комплексно и свеобухватно именује њену узрасну припадност: „Андерсенову бајку читају деца и мисле да је то само за децу. Читају је одрасли и мисле: строго узевши, ово је за одрасле“. Овај став аутора *Писама из Норвешке* често се наводи и апострофира у контексту одређења односа између књижевности за децу и за одрасле. Полазећи од њега, многи с разлогом тврде да је књижевност за децу саставни део литературе уопште, поготово у уметничко-естетском и вредносном смислу. Књижевност за децу, попут бајке, читају деца и понајчешће су уверена да је то само за њих; сличан је случај и са мислима одраслих. Књижевност за децу је на особит начин протумачен живот, уобличена уметничка представа стварности и света детињства у пуном дијалектичком јединству и у узајамној зависности са „општом литературом“.

Философија остварена животом, вера у могућно, срећа и бајка

Са становишта философије схваћене као интелектуално остварење које се противставља општем начину мишљења, те философије као љубави према мудрости, *истини* и промишљању најопштијих одлика света и живота, Андерсен, према оцени Исидоре Секулић, често истовремено казује речи *разума*, *лепоте* и *умности егзистенције*.[20] Неке од поменутих категорија су основа и полазишта философског мишљења, које су и саме предмет преиспи-

[20] И. Секулић, *Дански мотиви*, стр. 133.

тивања. Андерсен је скоро целим бићем живео и животом и делом потврђивао своју философију.

Из философије коју је платио својим животом и постојањем, уобличио је учење: „да све може да се веже добрим односом, јер у свему (...) живи љубав...“ Тим добрим, дубоко хуманим односима, везао је човека стваралачки за све оно што чини и твори свет и живот, па га је, сасвим природно, „везао добрим односима и за жалост, губитак, немаштину, и за саму смрт“; и показао је Андерсен својим делом и постојањем да у овом наопаком свету није лако ни ново живети, али је зато лепо живети, поготово ако се сопствена философска мисао *остварује* и плаћа животом. Исидора Секулић, која је електик у философским погледима, има пуно личних резерви према збрканим философским системима, пишући о Андерсену, одбацује могућност преузимања и присвајања нашег философског система, прихвата евентуално сродство и „са неком систематском философијом“, али сматра да она мора бити плаћена, „стечена мора бити животом једне егзистенције“.

У складу са Киркегоровом философијом, чије се дело сматра једном од основа егзистенцијализма, Исидора Секулић је овде на позицијама да егзистенција претходи есенцији. Али она чини и корак даље са уверењем да је Андерсенова философија оно што је мисао остварена животом, стечена и плаћена животом егзистенције и непосредне животне праксе, која у бивању и настајању постаје самосвесна.

При одређењу основа за философско, за веру у м о г у ћ н о , за срећу, коју Данац гради, „као Андерсен бајке“, Исидора Секулић полази, пре свега, од општег животно – егзистенцијалног. Поједностављено гледано, она ту као да егзистенцију националног физикума Данаца ставља пре есенције и из њега изводи духовно – стваралачке, културне, уметничке и философске претпоставке и то у неколико равни. Данци су људи који познају велики рад и труд, „ризик, губитке и жртве“, што важи и за Андерсена слободно смемо да додамо. Поред доброг јела и пића, са заносом се предају и музици и позоришту; (Андерсена је од детињства привлачило позориште, учио је хорско певање и балетско играње). Снага Данаца саздана од јаког физикума и духовно-културних узнемирења, очитује се по мишљењу Исидоре Секулић, „философски у вери у м о г у ћ н о “.[21] Физикализам Данаца, па и Андерсенов, не искључује онтологије склоне духовности, апстрактном, имагинативном, емотивном мишљењу, менталне доживљаје и стања окренутости култури, уметности и философији, сматра Исидора Секулић. Напротив, она, у складу са неким прихваћеним елементима философије праксе, из снажног физикализма бића и унутрашњих духовних, културних немира изводи веру у м о г у ћ н о и задатак да остварује м о г у ћ н о с т и .

[21] Исто, стр. 133.

Вера у могућно и могућности у уметности и философији, коју заговара Исидора Секулић, није стварност у уобичајеном смислу речи, али је она једна стварност, рекао би Антонио Грамши, чије ставове у основи прихватамо, уз креативно саображавање нашим гледиштима. Та стварност је унеколико афекат имагинативног духа и ума и језичке изражајне схеме, а не стварне реалности Јана Хаминга. То што јунак у бајци уопште, па и у Андерсеновој може или не може нешто да учини и оствари, има смисла и значаја у имагинативном обликовању његових поступака и просуђивања онога што стварно и делатно чини. Могућност се овде схвата као једно од евентуално изабраних стања ствари или представа, у којима све што се чини и просуђује има истиносну вредност.

Могућност у философији праксе, али и за Андерсена у бајци и за Исидору Секулић значи с л о б о д у у најширем смислу речи, слободу избора, воље, чињења или нечињења. Могућност слободе је присутна у човеку, који је процес изабраних поступака, као и у бићу бајке и њених јунака, ма шта они чинили, чак и када су детерминисани. Слобода, могућност слободе је у њима и произилази из њихове унутрашњости и када је она насилно оспољена. Скоро све врлине па и мањкавости које се манифестују у бајкама у непосреднијој су вези са најшире схваћеном слободом у којој налазе ослонац и упориште за пунији замах; јер слобода је истинско велико добро које доноси, „рађа“ и препорађа и друга добра којима бајковити свет тежи. Учинци притајених енергија јунака Андерсенових бајки, њихова храбра дела и подухвати немогући су без слободе у вишем смислу. Слободан избор и отворена могућност, и када је управљена ка неповољном исходишту, покретачка је снага њихове акције и основа моралног здравља.

Мерило слободе се подразумева у поимању човека, писца бајке, самог бајковитог света и његових јунака, који тек слободни могу да делују у одговарајућем смеру. А у бајкама су углавном све могућности отворене и постоји пуна слобода њеног обликовања. Али то изгледа није само по себи довољно, потребно је потражити нове могућности као што је чинио Андерсен у процесу њеног осавремењивања, смелијег и другачијег сагледавања света, уз уношење сновидног и поетског. Јунак његове иновиране бајке је лично осмишљена воља, која примењује своја хтења, намере и могућности у складу са одговарајућим животним импулсима, на конкретна средства и чинове.

У даљим разматрањима вере у могућно и могућности у уметности, философији и бајковитом свету, Исидора Секулић истиче да када народ као што су Данци „задатак свој зове м о г у ћ н о ш ћ у, дакле нечим што лебди и има хиљаде облика и имена, онда је то народ са великом маштом“.[22] Она м о г у ћ н о с т, односно нешто што лебди, овде, по мало трансцедентално, види као ослобађање стваралчког духа од свих ограничења и прелажење из условљеног у неусловљено, те тако овладавање имагинативним стањем. При

[22] Исто, стр. 133.

том, оно што лебди, што је ваздушасто и етерично и ослобођено свега, има мноштво сваковрсних облика, имена, назива, врло осмишљено доводи у везу са маштом. Фантазија ствара и оживљава слике, опробава могуће и немогуће ситуације са сплетом различитих односа и комбинује знања и представе на неуобичајене начине. Облике Исидора Секулић овде сагледава, с једне стране као искључиве физичке природе, а са друге стране са свешћу да је у разнородној збрци опажајног света мало тога утврђено, тако да мисаоне и имагинативне представе не могу заузети неко чвршће упориште.

Зато Данци, према Исидорином мишљењу, верују да је „једна од могућности и срећа. А срећу постићи, остварити, имати, то је, опет ствар хиљаде могућности“. Она срећи посвећује знатну пажњу, поред осталог, и због тога што јој неке етичке теорије придају извесну важност. Али и зато што је многи траже, налазе или не налазе сопствену срећу, па им је она вазда једна од хиљаду могућности и жељени циљ. Срећа је деликатна и истанчана равнотежа између онога што човек стварно јесте и што са свим отвореним могућностима жели[23] и има услова да буде. Данци граде и обликују своју срећу исто онако као Андерсен бајке, „од свачега: почевши од хришћанског милосрђа, па до илузија и шарених крпица“. Од свега и свачега из свакодневице живљења, ствара он свој поетски свет, што је значајна новина и вредност Андерсенове бајке. У њих уноси пуно племенитости, узвишених врлина, милости и доброте. А врхунац милосрђа и „племенитих својстава је великодушност и благост“, мудро је записано у зборнику „Хиљаду и један ноћ“, што је Андерсену вероватно било знано. Илузије су, и поред противречја са животно стварносним, саставни део јунака његовог бајковитог света; оне им често дају снаге, стимулишу унутрашње односе и поспешују узајамне релације. Уосталом, човечанство би без илузија и бајкословности без вере у могућно и срећу клонуло, а можда и сасвим посустало.

Разматрање о делотворној снази могућности, машти, срећи, Андерсеновој бајци закључује се једном мисли о срећи, иначе лично дубоко несрећног Андерсена. Ту се скоро потврђује правило да о срећи најчешће говоре и њену снагу истичу углавном несрећници, пошто срећници животне успехе и висока достигнућа приписују својој креативној умности и делатној предузимљивости. „Сви ми познајемо срећу. Неки је виде сваки дан, као да их стално прати. Други је виде у извесне године и дане. Други опет само једног дана у животу. Али никог нема ко није познао срећу“. Ова Андерсенова тврдња произилази из његове свеколике хуманистичке опредељености и сазнања да сви људи желе и настоје да буду срећни; јер срећа може да буде и бива велика подстицајна снага која се свакоме указује према његовим схватањима. А облик среће како је добро приметио Бекон, човек углавном држи у својим рукама.

[23] „Жан Жак Русо је добро приметио да се жеља и жеђ за срећом никада не гаси у човечијем срцу“.

Summary: Both Ivo Andric and Isidora Sekulic paid great attention to fairy tales and legends. Taking their positions towards them they presented major poetic attitudes. In this paper we have first presented Andric's interpretations of poetics in legends and fairy tales. A special chapter is dedicated to a survey of Andersen as a poet and contemplator within the context of Isidora Sekulic's poetic attitudes, including love seen as universal poetry and the form of a fairy tale. The concluding chapter deals with philosophy that develops through life, through believing in possible, through happiness and fairy tale.
Key Words: fairy tale, legend, poetics, history, poetry, philosophy, possible, love, tradition.

МР САЊА ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ
Педагошки факултет
Сомбор

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.49-58

ПОЕТИКА БАЈКЕ У ДЕЛУ ХАНСА КРИСТИЈАНА АНДЕРСЕНА – ДУХ ПОТПУНО ИСПУЊЕН САМИМ СОБОМ[1] –

Резиме: У раду се разматрају могућности интегралног методолошког приступ у тумачењу Андерсенових бајки. Гледишта истодобно делују управо ако се чешће здружују око знакова вишег структурног реда, односно доминантних вредносних чинилаца текста. Доминантни вредносни чиниоци постају асоцијативна поља и интеграциона средишта и за многе друге знаковне вредности, па се преко њих обезбеђује истовремени увид у више естетичких чињеница које увек заједно и истовремено побуђују уметничке доживљаје, слободнији ток истраживачке пажње и сазнајних асоцијација током тумачења Андерсеновог књижевног дела.
У функцији мисаоног и асоцијативног обједињавања наћи ће се чиниоци из различитих групација: уметнички доживљаји, текстовне целине – поетски искази, битнији структурни елементи, облици казивања, језичкостилски поступци, литерарни проблеми. Текстовне целине се посматрају у функционалном складу са другим приређеним, подређеним и надређеним уметничким чиниоцима или кроз њих, и то увек у комплементарном смеру који обезбеђује увид у пораст и снажење естетичке сугестије.
Кључне речи: естетика – естетско, поетика бајке, структура.

Ни данас, када славимо двестагодишњицу рођења Ханса Кристијана Андерсена, не јењава неизмерна захвалност којом народи света узвраћају свом даровwhy тељу. Настало на међи духовноисторијског, уметничког и хуманистичког трагања за љубављу, лепотом, истином и добротом, Андерсено-

[1] Речи Георга Брандеса, великог данског критичара који је први предано почео да изучава Андерсенове бајке. У писму Бјернстернеу Бјернсону написао је како је Андерсен „дух који је потпуно и без остатка испуњен самим собом“.

во књижевно дело се одувек отимало свим типолошким задатостима, показујући управо највећу уметничку оствареност у својој мотивско-тематској, жанровској, језичкостилској, структуралној и знаковној полифонији. Можда би у дефинисању естетске величине и хуманистичког значаја Андерсеновог дела најпрецизнија била она давнашња Бјернстернеа Бјернстона да су његове бајке „мале као орах, али је у њима садржан цео свет", свет шаролик, сложен, ружан и леп, нечастив и безгрешан, свет сјаја и беде, добра и зла, који се наткриљује снагом љубави и имагинације, са новоуспостављеним премисама и принципима живота.

Сабијена у орахову љуску, та стварност се читаоцу нуди у жанровском синкретизму лирског, драмског и епског, и надахњује га светом који се у окриљу читаочевог хоризонта очекивања прожима са стварним светом уравнотежено, помирено, у себи разумљиво. Још од 1835. године, када је објавио први свезак бајки, Андерсен је неуморан трагалац за аутентичним изразом који се гради и надахњује како богатом фолклорном основом, од које креће у својим првим бајкама, тако и фантастичним, легендарним и митским одређењем, које досеже и у потоњим остварењима.

Основна полазишта свог бајковитог света писац је налазио у неисцрпном богатству народних бајки, античким митовима, у митолошкој слици света и легендама нордијских, словенских и других европских народа, у историји родне Данске, путописном и пустоловном искуству, где је упијао призоре и слике блиских и далеких земаља као инспиративно полазиште за неке од најуспелијих бајки, и у хришћанској онтолошкој слици човека и његовог живота.

Целокупно књижевно искуство овог ствараоца, преточено у прве романе *Импровизатор* (1835) и мање запажене *О. Т.* (1836) и *Само виолинист* (1837), *Две бароница* (1847) и *Бити или не бити* (1857), путописе *Шетња на Амагер* (*Пешачење од Холменског канала до источног рта Амагера*), *Песнички базар* (1842) – обилује новелистичким структурама, које после срећемо занимљиво и увек непоновљиво извариране већ у бајкама *Кресиво, Мали Клаус и Велики Клаус*, *Цвеће мале Иде, Принцеза на зрну грашка*, *Мала сирена, Царево ново одела, Дивљи лабудови*. Очигледно је да је Андерсен од бајке створио протејску форму која је на најбољи начин могла да асимилује, преобрази и споји његово позоришно искуство, драмске игре, приповедачке моделе (доста расплинуте) у романима и драмски експозе (наговештен у раним сентименталним комадима) са несмиреном творачком фантазијом и осетљивошћу срца, које *бивајући собом мноштво* читав свет претаче у бајку. И управо је то новина коју Андерсен уноси у савремену поетику бајке: од чврстог сижејног склопа народне бајке, која поседује документарност аутентичног фолклорног (као бајке браће Грим, Вука Караџића и Афанасјева), писац бајку конституише на новим *андерсеновским* премисама: пластична, чудесна

и жива сликовитост конкретног детаља, блискост и непосредност, осећај за нијансе у исказивању детаља и најситнијих прелива, и коначно – несмирени дух писца, надахнуће и мудрост који пулсирају у свакој речи дела, у њиховој дословности, слојевитости и симболичности. Писац често хумором и благом иронијом сенчи рудиментарност збивања, сентименталност и дидактичност (која је присутна у делима ове епохе).

Како се развијала пишчева космогонија, то је структура бајке попримала нијансиране идејне преливе, сложенија духовна значења и дубљу поетску симболику. Навешћемо само неколико примера из по много чему репрезентативне и далеко познате бајке *Мала сирена:*

.....Немамо бесмртну душу, не можемо да васкрснемо, ми смо као трска: кад је једном посечеш, никада више не може да буде зелена; људи пак имају душу која живи вечно, живи чак и онда кад се тело претвори у прах. Онда се она уздиже кроз јасна пространства све до сјајних звезда. Онако као што се ми дижемо из мора да посматрамо земље и људе, њихове се душе дижу на непознато, чудесна места која ми никада нећемо угледати..... (Мала сирена)[2]

Мала сирена даје свој глас (песму), најлепши дар, за љубав – бесмртну душу. У динамичном мотивском преплитању живота и смрти љубав постаје једина извесност у којој се потврђује трагање душе. Бесмртност душе се овде самерава снагом неутажене љубави, слепе силе која се пред лицем неумитне судбине оваплоћује у самосвојности коју исцртава животни круг јунакиње. У интертекстуалним смерањима препознајемо мотиве нордијских познатих митова.[3] Стваралачко изневеравање прототипске стварности којом се мери степен уметничке транспозиције, очуђавање и изневеравање читаочевог хоризонта очекивања, постаје основна смерница која даје естетску сугестив-

[2] Ханс Кристијан Андерсен: *Најлепше бајке*, Нови Сад, 2002. (превод: Петар Вујичић), стр. 90. Сви цитирани делови овде и даље у тексту наводе се из овог издања.

[3] Вечне приче о трагичним љубавницима биле су присутне свугде. Међутим, ретко где су оне биле толико немилосрдне и тужне као у нордијској митологији. Понекад је основни узрочник невоља лежао у клетви, као што је био случај у причи о Сигурду и Брунхилди, где је уклети прстен уништио животе неколицини парова несрећних љубавника. Понекад невоље у љубави симболизују борбу у природи, прича о Сигурду и Брунхилди, Сигурд – бог Сунца, а Брунхилда – девица, симболизује јутро, њихови путеви срећу се само на почетку и на крају дана. ...
Други мит је о Агиру, богу мора чија је жена била Ран. Он је имао девет кћери које су биле таласи. Агирова сестра–жена Ран била је позната по својој мрежи за дављење којом је хватала неопрезне морнаре са палубе бродова и вукла их на морско дно. Примала их је у својим коралним пећинама које су бљештале од злата.... (Видети: Котерел, Артур – Сторм, Рејчел: *Свеобухватна енциклопедија митологије*, Алнари, Београд, 2004)

ност бајци *Мала сирена*.[4] Полазећи од прототипске симболике (у којој аутор симболички веже античка предања и митолошку основицу са хришћанским алегоријским значењима), бајковита структура надграђује своју полазну основу хуманизујући је у својој уметничкој (поетској) представи. Слојевита симболика душе је *место естетске суГестије* око којег се преплићу све друге задатости сижејног (приповедног) склопа и функционална изневеравања наративне типологије – одсудни тренутак, наговештај сирениног повратка (жртвовање сестара да би се магијом, убиством принца, поново успоставила равнотежа), бива изневерен оног тренутка када љубав постаје трајни залог њеног жртвовања на путу светлости (просветљења) и бесмртности душе.

Сирене немају бесмртну душу и не могу је имати сем ако не задобију човекову љубав. Њено вечно трајање зависи од туђих моћи. Кћери ваздуха такође немају вечну душу, али добрим делима могу да је стекну. Летимо у топле крајеве где врели, кужни ваздух убија људе, тамо носимо освежавајућу хладноћу. Разносимо кроз ваздух мирис цвећа, ублажавамо и лечимо: Кад триста година проведемо у тежњи да по својим силама чинимо добро, постићи ћемо бесмртност и учествоваћемо у вечној људској срећи...[5]

Пренос света у другу димензију

Карневалски бал, који има дубље значење дехијерархизације и релативизације овоземаљских величина (често сусрећемо ове мотиве у Андерсеновим бајкама), уведен је игром и оживљен покладним штапом у бајци *Цвеће мале Иде*. Умногостручена приповедна структура са симболичном идејном поларизацијом ликова: машта и свемогућност духа (студент) према једообразној пустоши детерминисане, прагматичне и идеолошке слике стварности (саветник), омогућава да и сам бал цвећа и покладни штап носе вишеструку улогу у значењској структури бајке: они су покретачи и весници новог времена (игра под маскама пред ускршњи пост), у којем динамизам живота

[4] По изворištima грчке митологије, сирене су, између осталог, означене као *оне које везују конопцем или оне које исцрпљују* Три сирене – Хомер зна само за две – биле су распеване кћери Земље које су намамљивале морнаре на ливаде где су кости ранијих жртава лежале у гомилама свуда унаоколо (Одисеја, XII, 39 и 184). Сирене су сликане као птицолике жене и имају доста заједничког са Ријанонским птицама у велшком миту. ... Сирена са рибљим репом је посткласична. (Роберт Гревс, *Грчки митови*, Београд, 2002, стр. 469)
Сирене су исклесане на надгробним споменицима као анђели смрти који певају жалопојке уз пратњу лире, али њима се придају еротске намере према херојима за којима тугују; како се веровало да душа излеће у облику птице, оне су сликане као Харпије, птице грабљивице које вребају да ухвате и **присвоје душу... (**Исто, стр. 555)

[5] Стр. 103.

тријумфује над једнообразним лицем смрти као у пародијској игри покладног штапа са уобразиљом саветника – воштаног лутка:

Воштани лутак на штапу одједном је постао велик и висок, завртео се са својим папирним цвећем и гласно повикао: – Како можете тако да заглупљујете децу? Глупе измишљотине!

У том тренутку воштани лутак био је сасвим налик на саветника у великом шеширу, био је исто онако жут и срдит. Али га папирно цвеће удари по танким ногама, а он се опет згрчи и постаде поново мали воштани лутак. Било је то веома забавно, а мала Ида се не могаше уздржати да се не насмеје.

Покладни штап није престајао да игра, па је и саветник, шта би друго, морао да игра заједно с њим. Покушавао је стално да буде висок и дугачак, али се опет смањивао у жутој воштаној лутка с великим црним шеширом на глави. Тек кад се друго цвеће, а нарочито оно што је лежало у луткином кревету, заузе за њега, покладни штап га остави на миру.....(Цвеће мале Иде)[6]

Стваралачка машта крије философске и религијске медитације о појмовима стварног и непостојећег, сна и реалности, пролазног и вечног и у бајкама *Дивљи лабудови, Постојани оловни војник, Снежна краљица, Девојчица са шибицама, Летећи ковчег,* које су по многим својим естетским (симболичним и алегоријским) и хуманистичким значењима антологијске.

У бајци *Дивљи лабудови* природа, као властелинство и тајна међа пишчеве космогоније, постаје узор, водич кроз живот и свет и учитељ духа човековог. У исто време остварена је и призвана библијска симболика слике:

Видела је само безбројно мноштво облих каменчића на обали, вода беше та која их је глатко заоблила. Стакло, железо, камен – све беше много мекше од њене нежне руке... Вода је неуморна и у стању је да изглади тврдо камење. Хоћу и ја да будем тако неуморна! Хвала вам на овој поруци, бистри, узбуркани таласи! Срце ми каже[7] *да ћете ме једном однети до моје вољене браће...*[8]

Бајка *Дивљи лабудови*, поред већ препознатљивих фолклорних мотива утканих у њену структуру, на новим основама развија симболе новоза-

[6] Стр. 40.

[7] У Исусово доба неки људи као што су књижевници, фарисеји, зилоти, есени, од Царства небеског очекују поновно успостављање Закона. Крштени пак нагласак стављају на преображање срца. Коришћење парабола у Јеванђељима има двоструко значење: сликовите и конкретне приче омогућују да се схвати Исусова порука. С друге стране, оне могу да задрже нејасно значење, приступачна само пажљивим ушима и срцима вољним да их приме... Вода, извор живота и обнављања, симбол је обреда очишћења, крштења, поверења у Бога.

[8] Стр. 122.

ветне слике света. Традиционалне премисе које бајка поседује налазимо и у структури бајке *Дивљи лабудови*: враћање устаљеног реда ствари, који је на њеном почетку поремећен; јунак и његови помагачи чине све да би се равнотежа вратила, неправда поправила и при том су им доступна сва чудесна средства и све могућности; очекиван срећан крај се одлаже низом напетих и занимљивих епизода, свет је у бајци једнодимензионалан, а стварно и нестварно налазе се у истој равни: зла мађеха у краљевској породици, отмица, бекство, прогонство престолонаследника, дејство зачараности, ослобађање од магије и успостављање нарушене хармоније живота. Ако бисмо структуру бајке анализирали у складу са морфологијом бајке Владимира Пропа[9], могли бисмо да издвојимо следеће функције: главни јунак (Елиза) одлази у потрагу за браћом (VIII, XI), на путу наилази на различите знакове (појаве, бића, особе) које задужује и бива награђена – сазнаје тајну скидања чини (магије) са своје браће (XII и XIII), путовање до циља (XV), борба, извршење незавршивих задатака – ткање једанаест штитова од струкова коприве (XVI, XVIII), циљ се остварује (XIX), али јунака гони још недотучени непријатељ (XX, XXI), у овом случају то су надбискупове речи и сумња у идентитет главне јунакиње, осуда на смрт и утамничење, јунак мора да докаже свој идентитет (XXVII) и коначно је награђена свадбом и животном срећом. У бајци су брижљиво очувани стари митолошки и хришћански слојеви, обичајни кодекси, специфичност друштвено-историјске средине. Стога се и кључни мотиви и поетски детаљи доживљавају у новом значењском контексту: истрајност, оданост, одупирање недаћама, Елизина побожност и посвећеност (мотив ткања), симболика биља[10], воде и свеколике природе. Истовремено, завршна слика распећа главне јунакиње, повици народа пред спаљивање на ломачи и сведочење о чуду, актуелизује тврдњу да се у парадигматској структури бајке преплиће њена изворна форма са библијским значењским наслојавањима[11]:

– Тако је, невина је! – повика најстарији брат, и онда исприча све што се догодило, а док је он тако говорио, прошири се мирис као од хиљаде и хиљаде ружа – то свака цепаница на ломачи пусти корење и грање, и израсте као жива ограда, високи и густи ружин грм пун црвених цветова, а на самом врху процвета блистави бели цвет који сијаше као звезда. Краљ убра тај цвет и стави га Елизи на груди. Тад се она радосна пробуди, а срећа и спокојство беху јој у срцу.

[9] В. Проп, *Морфологија бајке*, Београд, 1982.

[10] Древна је симболика коприве. А. Дирер (1471–1528), на пример, насликао је анђела који са копривом у руци лети према престолу Свевишњег.

[11] Суђење, Исусов пут на Голготу (Јеванђеље по Јовану, поглавље 19, 17–18, Јеванђеље по Луки 23, 26; Јеванђеље по Марку 15, 20; Јеванђеље по Матеју 27, 31)

Сва звона сама од себе почеше да звоне, и великим јатима долетеше многе птице. Сада цео овај свет крете натраг пут двора у свадбеној поворци. И прослави се свадба какву још ниједан краљ на свету није имао.[12]

Биће се потврђује у истрајности кроз неизвесност и животно трајање. Идеал бића је спона са етичким узором сазданим у препознавању и трагању за испуњењем љубави, у којој је похрањена онтолошка димензија: истина, лепота и добро. Многи Андерсенови јунаци су мотивски одређени управо овим идеалима (*Мала сирена, Елиза, Палчица, Девојчица са шибицама, Оловни војник).*

У бајци *Постојани оловни војник* мотив чежње за лепотом (мала играчица) омогућава малом оловном војнику да своју отуђеност, изопштеност и неприпадност (једини има само једну ногу) надиђе жудњом за балерином која на једној нози, на врховима прстију, досеже нежност и савршенство прозрачних простора вечне лепоте и тишине као најизворнијих духовних простора. Симболично је назначена снага љубави која покреће све силнице бића и побеђује пуку егзистенцијалну задатост. О томе знаковито сведочи и поетски крај *Постојаног оловног војника*:

А војник се растопи у безоблични грумен, и кад је служавка сутрадан изгртала пепео, нађе га у облику оловног срдашца. А од играчице су биле остале једино розетице, само што и оне беху поцрнеле као угаљ...[13]

Као стваралац Андерсен је уверен да уметничке чињенице не подлежу мерилима која се примењују у објективној стварности. Он њихову вредност одређује у складу са функцијом (улогом) коју обављају у уметничком организму. При том увек има у виду надређени исказ, водећу мисао која често мења морални предзнак његових јунака. Тако бисмо, на пример, варалице из бајке *Царево ново одело*, који вешто глуме ткање на празном разбоју, а скупо наплаћују тканину, могли окарактерисати као мало зло, уверљиво естетички мотивисано, које ће открити и разобличити универзалне премисе друштвеног зла, као што су: сујета[14], глупост, полтронство, додворавање поданика и доглавника господару.... Позната шпанска анегдота *Царево ново одело* је стекла светску славу тек захваљујући Андерсену, који јој је дао хуманистичку и општељудску димензију. Иако редовно говори о добру и злу, бајка зло минимизира и прикрива на тај начин што га измешта изван људске заједни-

[12] Стр. 136.

[13] Стр. 116.

[14] О сујети је Андерсен често приповедао, дајући тако шири социолошки оквир својим бајкама. Свако мисли да је изнад свога положаја и напиње се из охолости: Снешко мисли да увече својим заповедничким погледом присиљава сунце да утоне у земљу, чкаљ умишља да потиче од племените шкотске породице, португалска патка мисли да је биће више врсте и презире патке које нису португалке, коприва се проглашава за отмену биљку јер се од ње прави нежни муслин...

це, као неку нељудску или надљудску силу. У Андерсеновој бајци *Царево ново одело* маса прихвата дечју искреност и узвикује да је цар го, зло је дакле, јавно разобличено.

Естетска вредност и хуманистички значај Андерсенових бајки огледа се у имагинацији, саосећању и разумевању у визији и вери. Натприродно и чудесно (по узору на мит) користи се у објашњавању и тумачењу стварног живота. Упркос присутној меланхолији у извесном броју горких прича, увек је изражена нада да је живот вредан, леп и богат, и онај ко отвореног срца прима велике и мале дарове живота никада неће од њега бити преварен, а добри људи ће баш због своје доброте увек бити срећни.

И данас модерни тумач промишља типолошку и стилску слојевитост Андерсеновог дела, жанровске премисе, које се опет изневеравају утолико више што је дело самосвојнији печат аутохтоне поетике. У бајци Андерсен је био *слободан дух испуњен самим собом*: причао је о оловном војнику, о малој сирени која умире због неузвраћене љубави, о ружном пачету које није знало да је лабуд – и то је опет био он.

Уметнички свет Андерсенових бајки раслојава се на неколико примарних слојева који пажљивијем читаоцу откривају много дубља значења од оних која обично сводим на „причу о сновима и идеалима у сликама велике моћи уживљавања“ или „личну утопију која очарава дечју машту“. С друге стране, Андерсенове бајке дају надахнуће (али и мудрост) животу, одрастању и зрењу детета (машта, страст, оживљени предмети, језик животиња, моћ имагинације сва засићена осећајношћу, суочавање са тешкоћама, натприродним, страхом од прождирања, напуштања и лишавања, усмереност и истрајност, емпатија, откривање индивидуалне душе сваког предмета). Одраслог читаоца Андерсен очарава прасликама колективно несвесног (детињство народа) и виђењем живота као самог чуда. У Андерсеновим бајкама чудесни елементи представљају симболе који преносе емоционалне утиске бића, појава и догађаја у реалан свет – емоционални утисци се претварају у симболичке у зависности од контекста у коме се појављују. Од тог унутрашњег живота долази чврстоћа бајке, од њега долази она вибрација што се шири у читаочевој души, тако неопходна ведрина, и поред трагова немира који су последица спознаје зла. Снагом вере ликови долазе до ведрине, а тиме превазилазе стање сумње. Интеграциони чиниоци интерпретације су: лик, фабула, свет бајке, фантастично, чудесно, персонифицирање. Ликови бајке, широко означени, препуштени су дечјем продуженом дограђивању.

Преображавање мита у бајку (према Мелетинском – *Поетика мита*) било је праћено деритуализацијом и десакрализацијом, слабљењем строге вере у истинитост митских догађаја, развојем социјалног на рачун космичког, замењивањем митских јунака обичним људима (најчешће обесправљенима), супституцијом митског времена неодређеним, слабљењем и губљењем етио-

логичности, трансформацијом интересовања са колективних на индивидуалне судбине, демократизацијом која се манифестовала у појави шале, хумора и ироније у сферама озбиљности и патетике. Све ове премисе жанровског синкретизма вешто су обликоване снагом Андерсенове приповедачке речи, наративном структуром која сугестивном поетском атмосфером *Мале сирене, Постојаної оловної војника, Ружної пачета, Дивљих лабудова* – гради препознатљив унутрашњи жанр Андерсеновог дела, богатог и значењски неисцрпног.

Готово две стотине његових прича пореклом из данског фолклора, античког света или општег индоевропског предања, представљају свемир бајке који се отима сваком апстрактном, логичком принципу, као и сам живот. Свет Андерсенове бајке и стварни свет узајамно се прожимају без икаквих тешкоћа и конфликата, чудо се прихвата без унутрашње побуне, сумње и неверице.

Покушали смо да на темељу издвојених примера аргументујемо тезу да се интегралност методолошких поступака у тумачењу и наставном изучавању Андерсенових бајки заснива на сустицању, прожимању и корелацији психолошког и фолклорног прилаза (законитости, типологија, преношење традиције), али и на оним приступима који поетику бајке данас виде у интегрисању Проповог и Леви-Стросовог метода, односно синтагматских и парадигматских смерница, које омогућавају ширење истраживачких гледишта на граматику нарације, лексику, поетску структуру, значење. Изучавање композиционог склопа омогућава ширење гледишта на поље структуралне поетике и опште семиотике митолошких, односно библијских тема, што делу прибавља плуралитет идејног и највишег духовног значења: разрешење човека, његов чист лик, настане од тренутка кад светињом себе посвети друге.

Литература

1. Бахтин, Михаил (1991): *Аутор и јунак у естетској активности*, Нови Сад: Братство-јединство.
2. Бергсон, Анри (1991): *Стваралачка еволуција*, Сремски Карловци: Издавачка књижница Зорана Стојановића; Нови Сад: Добра вест.
3. Бергсон, Анри (1994): *Душа и тело: предавање*, Београд: Лапис.
4. Берђајев, Николај (1991): *О човековом ропству и слободи: оглед о персоналистичкој философији*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
5. Бетелхајм, Бруно (1979): *Значење бајки*, Београд: Југославија: Просвета.
6. Grevs, Robert (2002): *Grčki mitovi*, Beograd: Familet.
7. Еко, Умберто (1995): *Симбол*, Београд: Народна књига.

8. Elijade, Mirča (2004): *Sveto i profano*, Beograd: Alnari.
9. Levi-Stros, Klod (1989): *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost.
10. Лотман, Јуриј Михајлович (2004): *Култура и експлозија*, Београд: Народна књига.
11. Лотман, Јуриј Михајлович (2004): *Семиосфера: у свету мишљења: човек, текст, семиосфера, историја*. Нови Сад: Светови.
12. Prop, Vladimir (1990): *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo: Svjetlost.
13. Проп, Владимир (1982): *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.
14. Тарановски, Кирил (1982): *Књига о Мандељштаму*, Београд: Просвета.
15. Успенски, Борис (1979): *Поетика композиције/Семиотика иконе*, Београд: Нолит.
16. Hamburger, Kate (1982): *Istina i estetska istina*, Sarajevo: Svjetlost.
17. Шутић, Милослав (2000): *Књижевна архетипологија*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Summary: This paper discusses the possible integrative methodological approaches in the interpretation of Andersen's fairy tales. The approaches act simultaneously when gathered around the higher structure order marks, or around the textual elements of predominant value. The dominant value elements thus become associative fields and integrative central points for many other symbol values, enabling at the same time insight into various aesthetic facts which always and simultaneously stimulate artistic experience, freer flow of research attention and cognitive associations during the interpretation of Andersen's literature work.
In the function of cognitive and associative union there are elements from different groups: artistic experience, textual units – poetic statements, important structural elements, narrative forms, and language and style procedures, literary problems. Textual units are viewed in a functional harmony with other, joined, subordinate and ordinate artistic elements or throughout them, but always in complementary direction that enables the insight into the increase and empowering of the aesthetic suggestion.
Key Words: aesthetics – aesthetic, fairy-tale poetics, structure.

МИОМИР МИЛИНКОВИЋ
Учитељски факултет
Ужице

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.59-66

АНДЕРСЕН – ОД БАЈКЕ ДО РЕАЛИСТИЧКЕ ПРИЧЕ

Резиме: Тематски и жанровски оквир Андерсенових бајки је широк и разноврстан. Аутор се у раду посебно задржава на бајкама чија је структура саткана на елементима фантастичног и реалног, не запостављајући, при том, тематско-структуралну, идејну и естетску вредност. У контексту овог питања истиче се значај Андерсенових бајки у развојним токовима европске ауторске бајке. Андерсен је проширио тематски оквир бајке и антиципирао путеве и правце њеног развоја.
Кључне речи: бајка, фантастично, реалистично, усмена традиција, фолклор, ауторска бајка.

„Дубља значења крију се у бајкама
што сам их чуо у детињству,
него у истинама којима ме је учио живот.”
Ф. Ј. Шилер

Инспирацију и мотиве Андерсен налази у фолклорној бајци и другим моделима из усмене традиције, у делима Хофмана и других писаца, у природи и природним појавама, у биљном и животињском свету, у догађајима из свога живота и разговорима са пријатељима и другим писцима, али их, како примећује Милан Црнковић, „није крао“. Из његовог пера изашле су најлепше приче и бајке, „што год би додирнуо својом руком, претварало се у злато“ (Црнковић 1973: 38). У многима од њих нема простора за вештице, аждаје, змајеве и друга наднаравна чуда; уместо њих доминирају ствари, бића и биљке које човека у свакодневном животу окружују, а које скоро нико не примећује. Таквим поступком он разлама и модификује клишетирани модел

фолклорне бајке. То што обичан свет назива „свагдањим стварима“, за њега је извор сваковрсних чудеса из којих је састављао свој реални и фантастични свет.

Колико у појединим Андерсеновим причама има стварног живота, најбоље говори чињеница да се књижевни критичари често питају да ли овај писац одиста пише бајке, или реалистичке приче. И ма које теме да се дотакне, он непрестано говори о људима, о њиховим врлинама и пороцима. Андерсенова бајка, у ствари, није увек бајка, већ новела или реалистична прича, или парабола која садржи симболичну пројекцију живота, или „пишчево поимање свијета“ (Табак 1981: 247). Животни пут Андерсена био је динамичан и необичан, пун успона и падова, што се итекако одразило на структуру и форму његових бајки. Иако је био син сиромашног столара, несрећан и презрен, постаће доцније један од највећих данских писаца и најпопуларнијих бајкописаца света. Бајка *Ружно пиче* је метафорична прича његовог живота. Својом упорношћу и радом, а не магијом волшебних сила, доживео је славу и поштовање широм Данске и дочекао дан да присуствује седници одбора који је одлучио да му се још за живота подигне споменик за књижевно дело.

Посебан квалитет Андерсенових прича су хумор и иронија који се доживљавају као естетски феномен и средство осуде и поруге људској злоби и тврдичлуку, непојмљивој притворности карактера и другим малограђанским манама и пороцима. По тим својствима ове приче нису само за децу, већ и за одрасле, који итекако могу „прислухнути“ критику људске глупости и сваковрсне извештачености. У њима писац афирмише истинске вредности живота, не скривајући свој отпор према свему што је конзервативно, неправедно и извештачено.

Андерсен је неке приче написао под утицајем данских народних бајки (*Кресиво*, *Мала сирена*, *Снежна краљица*), али је знатно више оних у којим је исказао посебан дар за реалистичко сликање људи и њихових нарави (*Тратинчица*, *Свињар*, *Хељда*, *Славуј*, *Девојчица са шибицама* и др). Но, без обзира на форму, структуру и технику приповедања, скоро све његове бајке и приче откривају горку истину живота, у којој се препознаје менталитет и нарав различитих сталешких групација и осликава индивидуална и колективна свест човека – пишчевог савременика. Садржина ових прича је ближа реалном него наднаравном; у њима је дата реалистична инсценација живота, у којој све ствари, појаве и бића показују своје право лице. Иако се на први поглед чини да су у функцији забаве и хумора, оне увек носе неку универзалну поруку, у форми какве оштроумне и алегоричне, а каткад и хумористичне максиме.

Свет Андерсенових бајки је само на први поглед фантастичан и иреалан. Загледамо ли се дубље у тај свет принцеза, вила, вештица, биља, животиња, ствари и обичних људи, видећемо да су његове приче огледало у коме се

препознаје лице и наличје живота. У таквом свету обичан човек је увек пред високим зидом који му поставе други, а који он мора срушити да би се ослободио стега или остварио неки циљ.

У Андерсеновом приповедачком опусу могу се препознати три веома карактеристична приповедна модела. У знатном броју прича он је на позицији фолклорне бајке, саткане на колективној свести и искуственом наслеђу религиозно-митолошких праслика, трансформисаних у чудесне физиономије јунака и наднаравних светова. Другу групу чине приче у којима су насликани призори на простору између реалног и окултног, са обиљем свакодневних ствари и појава и лако препознатљивих предела, јунака и догађаја. Те приче представљају спону између мита и усмене традиције из које је овај жанр и настао и уметничких форми у којима наставља своје трајање. Трећу групу чине приче које садржином и формом разарају клишетирани облик фолклорне бајке и наговештавају један нови, флексибилнији литерарни жанр, са обиљем реалистичких мотива, веома присутних у стваралаштву бајкописаца XX века.

Када се говори о Андерсеновој реалистичкој причи ваља рећи да се она не уклапа у реалистички концепт Шамфлерија, нити је саобразна уметничком изразу какав срећемо у делима Стендала, Балзака, Флобера или браће Гонкур. Са аспекта чисто теоријског, па и методолошког приступа питању садржине и форме, Андерсенове бајке се не би могле свести ни у Енгелсову дефиницију реализма, по којој се под овим покретом подразумева, осим тачности детаља, и верна репродукција „типичних карактера у типичним околностима“, нити у концепт критичког става Чернишевског, а још мање у „натуралну школу“ Бјелинског, или у став Писарева који реализам не посматра као књижевноисторијски појам, већ као опредељење једног дела руске интелигенције. На том плану теоријског и естетског вредновања, јасно је да Андерсенове бајке по својим особинама не улазе ни у Марковићев концепт реализма, исказаног у чланцима *Певање и мишљење* и *Реалност у поезији.*

Структура и идејна вредност Андерсенових прича ближа је концепту Аристотелове поетике, па чак и ставовима доцнијих естетичара и књижевних теоретичара који су на књижевност гледали увек као на један вид симболичне пројекције живота или његове уметничке транспозиције. У старој Грчкој схватање уметности сводило се на појмове пропорције и симетрије, дакле, инсистирало се на савршенству које је тешко било досегнути. Две хиљаде година након Аристотела, Шилер и Шлегел говоре о *„реализму у песништву“*, покушавајући да открију чвршћу везу између живота и поезије. Ако пођемо од става да књижевност данас, жанровски и структурално, обједињује особеност свих духовних дисциплина, јасно је да поетика има шире, универзално значење. Ауторска бајка, као књижевни жанр XIX и XX века, и поред неоспорне

сличности са фолклорном бајком, садржи каткад у својој структури, изразите црте реалистичке прозе. Када ово тврдимо, посебно мислимо на садржину и структуру неких Андерсенових бајки.

Варирањем архаичних мотива и необичних детаља, бића и појава из свакодневног живота, Андерсен је антиципирао путеве и правце ауторске бајке у другој половини XIX и на почетку XX века. У својим бајкама он је за читаоце свих узраста и афинитета створио посве нов и занимљив свет живих и неживих ствари у коме нема места за монструозна чудовишта од којих би се читаоцу дизала коса и ледио дах. Уместо тога, он одгонета немушти језик биља и животиња, карикира људску сујету, охолост и гордост, исмева глупост, осуђује неморал и неваљалство, баш како то чине писци реалистичке епохе. По снази конкретизованих естетских и идејних нивоа, посебно се истичу Андерсенове бајке: *Цвеће мале Иде, Ружно паче*, и *Царево ново одело*. У овим причама Андерсен је остварио прегнантне слике реалног и имагинарног, у коме се кристалишу свевременске поруке и дубоке истине људскога живота.

Посебну вредност ових прича чини њихов дубински, психолошки слој. Слике и стварног и наднаравног стављене су у функцију пишчеве идеје и намере да докучи невидљиве и тајне нити које управљају човековим поступцима у простору његове свести и подсвести. У потрази за тајним и мистичним Андерсен се каткад приближава методу симболистичког спиритуализма, својственог писцима модерних књижевних покрета и школа. У причи *Цвеће мале Иде* веома упорно и успешно трага за подсвесним и суптилним пределима човекове индивидуе.

Жива бића, па према томе и човек, често нису оно што се на први поглед зна о њима, већ оно што је и од њих и од нас скривено у неистраженој сфери њихове природе. Ако се посматра суштински и идејноестетски слој бајке *Ружно паче*, лако се уочава да је основни пишчев став и тежишни тематски слој близак реалистичком концепту уметничког обликовања. У судбини лабуда који се излегао у пачјем гнезду, али из лабуђег јајета, нема ничег бајковитог. Тумачење ове бајке књижевни критичари и историчари обично темеље на преображају ружног пачета у лепог и великог белог лабуда. Ваља рећи да ружно паче у овој бајци није имало никакав преображај, јер оно, у ствари, никада није ни било ружно паче, већ лабуд који је имао пех да се излеже, заједно са пачићима, у гнезду једне патке и да проведе део живота у заједници којој не припада. Свет патки, гусака, кокошака и мачака је метафорична слика окружења у коме је сам писац одрастао. Свест о идентитету и сопственој вредности трновити је пут славе коју је полако, али сигурно освајао. Слично ружном пачету за које ће се након одрастања испоставити да је велики бели лабуд, тако ће и Андерсен, син сиромашног столара, временом постати највећи и најславнији дански писац. „Ништа не смета што се неко родио у пачјем гнезду, само кад се излегао из лабуђег јајета“, написаће он у

овој причи, за коју ће Исидора Секулић рећи да је „једна од најоригиналнијих аутобиографија на свету“. Ако се урони у дубински слој ове чувене и можда најлепше Андерсенове приче, видеће се да њена структура садржи мноштво значењских и тематских нивоа, у којима све ствари, појаве и бића, добијају прави смисао, значење и боју. Преображај о коме се у књижевној критици тако здушно говори, десио се превасходно у сфери лабудовог духа; биолошки, он је само растао и искуствено сазревао. У његовој судбини се десило оно што је честа појава у реалности: човек се уздиже изнад осталих или својом способношћу, или глупошћу других. Малоумни и ограничени људи уверени су да изван њихових сазнања не постоји ништа више ни боље: „Свет се протеже још далеко с друге стране врта, све до свештеникове њиве, само ја још нисам била тамо“, рећи ће пачићима патка.

Од тренутка када је ружно паче одлучило да раскине са светом који га спутава и закорачи у ново и непознато, показало је способност да се загледа у сопствено биће и постане свесно своје вредности и лепоте. Бавећи се лепотом белог лабуда, Андерсен је, можда и несвесно, отворио и на особен начин дефинисао питање лепоте уопште. Чини се да је он ближи естетичким схватањима која лепоту не виде изван конкретних појава, тј. изван конкретног уметничког дела. У новели *Царево ново одело* све је на први поглед измишљено, али њен епилог у коме је уверљиво дочарана човекова спремност за претварањем, несхватљива ерозија морала, личне сујете и страха од неуспеха, доживљава се као реалистичка прича о истини која се не да сакрити, баш као у бајци *У цара Тројана козје уши*. У тој причи зовина свирала је открила истину, а у Андерсеновој то је учинило дете, које је, невично пози и полтронству, узвикнуло: „Цар је го!“ Само у овој реченици више је речено о карактеру деце и одраслих више него на стотинама и стотинама страница испразних педагошких трактата.

Човек понекад мисли да му у животу свега недостаје осим памети. Оно чиме се поноси и што би стално могао делити другима, јесте памет, јер памети има исувише. То се нарочито види у причама персонифицираних природних појава и ствари, које добијају алегоријско и симболично значење. Дидактичност Андерсенових порука не исказује се језиком прозаичних детаља, већ метафориком поетизованих слика и иронично-саркастичних медитација. Снажне и сугестивне поенте појединих прича подсећају на наравоученија која имају звук и боју басне. Бајка *Хељда* је иронична осуда људске охолости и гордости која је сурово кажњена: „Кад је невреме утолило, цвеће и усеви стајаху у тиху, чисту зраку, освежени кишом, а хељда беше црна као угљен, јер ју је муња ошинула и опалила: беше само мртав и бескористан коров у пољу“. Игла која је уобразила да је „превише фина за овај свет“ и да није „исто што и обични смртници“, јер је њу „родио сунчев зрак“, остала је заувек на коловозу, згажена и непримећена. Прича *Трашинчица* је занимљиво штиво о ретко добрим

појединцима које обично нико не примећује и чији живот протиче у сенци нарцисоидних људи. Чак и такав живот, ако се часно и достојанствено живи, вредност је за коју се ваља борити. Тратинчица је надживела уображене лале и тулипане и друго отмено цвеће које је мање мирисало, али је „више дизало главу“.

Покушавајући да проникне у немушти језик трава, Андерсен брише границу између реалног и иреалног и открива нову, дубљу димензију живота. У *Цвећу мале Иде* он трага за подсвесним пределима човекове индивидуе. Флора и фауна у његовим причама нису оно што се о њима учи из књига, већ оно што је у њима специфично у односу на људску природу. Једна од најлепших Андерсенових прича, у којој нема много бајковитог, *Девојчица са шибицама*, открива многе суровости живота, које се обрушавају на судбину незаштићеног детета. Девојчица без детињства бори се за егзистенцију, за топли дом и веселији живот. Оно што је другима лако и доступно, за њу је била само жеља и неостварен сан. У пламену жижица које продаје да би преживела, угледала је чари оностраног света, а у трагу звезде падалице, путању несрећног живота. Сатисфакцију за патње и бол нашла је у оностраном, бољем и праведнијем свету где се већ настанила њена бака. Порука ове бајке је потресна и опомињућа; људи не би смели затварати очи пред бедом малог и немоћног човека.

Извештаченост и надменост у понашању људи које је Андерсен познавао, такође су честа инспирација и предмет ироније његових бајки. У причама *Славуј, Свињар, Хељда, Ипла* и др. смеје се двојству људске природе и опомиње човека да буде достојан свога имена и не препусти се деструктивним осећањима своје личности.

Поруке Андерсенових прича упућују дете да докучи смисао живота и да види себе у улози неког јунака који помаже људима у невољи – у машти, а можда и у реалности – „у неком будућем тренутку“, како каже Бруно Бетелхајм, подсећајући на Фројдов рецепт по коме „човек једино храбром борбом против онога што изгледа као огромна премоћ може успети да извуче смисао из свог постојања“. Из судбине многих јунака његових прича може се видети да смисао човековог битисања и потврда његове вредности проистичу из сталне борбе са невољама и волшебним силама које му угрожавају опстанак. У непрестаном рвању са невољама, он бруси свој физички и морални интегритет, спремајући се за какво подвижничко дело.

Андерсенове бајке, ма колико то на први поглед звучало апсурдно, носе у себи јасну црту реалности, испуњене обичним догађајима, бићима и појавама. Самоћа оловног војника, ноћно оргијање цвећа, метаморфоза лана у нити, платна у папир, само су неки од многобројних мотива који оживљавају реалне појаве живота. У целини посматрано, Андерсенове бајке, без обзира да ли су ближе моделу усмене или реалистичке прозе увек носе неку општу

истину или поруку, која има севременски значај и карактер, у оквиру универзалне људске комуникације. Посебне заслуге припадају Андерсену што је својим причама учинио крупан корак у развојним токовима европске ауторске бајке.

Summary: Thematic and genre framework of Andersen's fairy tales is broad and various. The author of this paper particularly focuses his attention to fairy tales with structure composed of both fantasy and reality elements, but not neglecting their thematic, structural, conceptual, and aesthetic values as well. In the context of this, the paper highlights the important role of Andersen's fairy tales within the history of the European author's fairy tale development. Andersen broadened the thematic framework of fairy tale and anticipated the ways and directions of its further development.
Key Words: fairy tale, fantasy, realistic, oral tradition, folklore, author's fairy tale.

ЖИВАН ЛУКИЋ
Виша школа за
образовање васпитача
Шабац

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 8221.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.67-70

АНДЕРСЕНОВЕ БАЈКЕ – УМЕТНОСТ И ПОЕЗИЈА ОБИЧНОГ И СВАКОДНЕВНОГ

Резиме: У току свога књижевног развоја у бајци, Андерсен све више захвата елементе стварног живота и од њих гради необично маштовите и сугестивне приче о разноврсним појавама људскога живота. Преплићући реалност и машту, у пуном песничком замаху, оживљавајући обична бића и предмете, стварао је слике и визије, које, као у најлепшим и најснажнијим песмама, уздижу човеков ум и душу изнад реалности и упућују на његове суштине. Андерсенове визије и истине о животу и свету често су блиске научном схватању животних појава – оне, на поетски начин, откривају „чуда" реалног света природе и људскога живота и поезију обичног и свакодневног.
Кључне речи: Поезија обичног и свакодневног; обична бића и ствари; повезивање реалног и фантастичног; оживљавање предмета и појава; чуда реалног света; модеран приповедач.

Андерсенове бајке – уметност и поезија обичног и свакодневног

Развој бајке, од народне до уметничке, водио је умањивању натприродног елемента и јачању реалног, стварног, и чвршћем преплитању ових двеју компонената. Најдаље у томе, од свих класика уметничке бајке, отишао је, знамо, Андерсен, „краљ бајке".

У почетку свога стварања и Андерсен је бајку градио на темељу фолклорних мотива, а касније све више захвата грађу из стварног живота – све је више прича где се појављују обична бића и ствари: животиње, посебно инсекти, биљке, употребни предмети, играчке и др. (мање је оних у којима

доминира натприродно – вештице, вилењаци, волшебна средства као што је летећи ковчег, чудотворно огњило и сл.). Помоћу њих, оживљених и покренутих са пуно маште, снаге и уверљивости, испричане су многе необичне приче које „подижу душу човечију изнад природе земаљске", приче које говоре о најважнијим питањима људскога живота: о греху и казни, злу и патњи, срећи и лепоти, тежњи ка светлости и љубави, и оној постојаној и неуништивој (као у причи о оловном војнику), и оној која, с временом, бледи и нестаје (нпр. у причама *Висибаба*, *Вереници*).

Повезивање реалног и фантастичног у Андерсеновој бајци изводи се врло суптилно, „меко". У причи *Девојка која је зїазила хлеб* једна свакодневна природна појава (испаравање мочварног земљишта) узима се, „неосетно" (тј. објашњење се приписује обичним људима), као спољни знак друге, у усменој књижевности већ рабљене књижевне чињенице (мотиви с вештицама): летње испаравање са травњака доводи се у везу са испарењима ракије која се кува у казану мочварне чаробнице. Тако се гради једна нова, инвентивна и поетски сугестивна слика: „Мочварна чаробница је тета вештицама: а вештице су довољно познате јер су о њима певали и сликали их. Али о мочварној чаробници људи знају само толико да она кува ракију чим лети почну травњаци да се испаравају". Читалац (слушалац) ужива у овом објашњењу бајковног мотива једном природном чињеницом, у овом књижевно необичном и инвентивном мешању светова, изведеном игром пишчеве слободне маште, свеједно да ли је читалац свестан или није књижевног поступка – додавање реалне чињенице.

А даље, у пуном песничком замаху, Андерсен ствара причу – песму о птици насталој из Ингриног скамењеног лика, о птици задивљеној величанственошћу и лепотом природе коју је угледала кад се спасла из подземног пакла, али птици која није могла запевати док не учини добро дело: да у току јаке зиме прикупи и другим изгладнелим птицама поклони мрвица онолико колико је мерио читав хлеб што га је Инграа згазила да не би испрљала ципеле. Тек тада сива нема птица претвара се у галеба и лети према сунцу. Грех и казна замењени су наградом, зло и патња, у причи претвореној у песму, преобраћени су у срећу и лепоту.

Од натприродних појава и чуда Андерсен се окреће човеку и његовој стварности. Свугде се сусреће човекова моћ: потребно је само да силно жели и воли и чини све да се то оствари. Људске сузе, нпр., достижу чудесну моћ: кад сузе мале Герде падну на земљу, из ње избијају расцветале руже, које је подсећају на драгог пријатеља. Њене вреле сузе топе и лед у срцу њеног пријатеља Каја. Љубав је толико реална и јака људска емоција да потпуно влада поступцима и животима Андерсенових ликова – сетимо се само шта чини и куда ће проћи Герда тражећи Каја, шта чини Елиза да би спасла браћу у бај-

ци *Дивљи лабудови*, која је хвалоспев несебичној љубави, што, преко дубоке патње и страдања, води ка срећи.

У Андерсеновим причама оживљавају снови, слике са зидова, оживљавају стари улични фењери, стари замкови, ветар, месец, труло дрво, харингина глава итд. У *Причи о старом уличном фењеру* Андерсен лиризовано и сликовито приказује како је фењеру последње вечери на улици било „тешко при срцу као старој играчици која последње вече игра и зна да ће почев од сутра у својој собици дане проводити усамљена" (као код Рилкеа: Ми смо увек у положају неког ко одлази и ко се опрашта.); фењер се „грозио при помисли на сутрашњи дан, јер је знао да ће морати у општину... да се одвоји од фењерџије и његове жене, од оних које је сматрао својом породицом" итд. Фењер се сећао многих ствари, радосних и тужних, а ако га претопе, иако би се, притом, од њега могле направити разне, чак и најлепше ствари, мучила га је мисао „да ли ће се још сећати свога живота који је проводио као улични фењер" (сећање му је продужетак живота). И сањао је да је претопљен у најлепши свећњак који је красио собу једног песника. (Код Андерсена се често јавља мотив реинкарнације – преласка живота из једног облика у други: гусеница, нпр. , каже – кад заспи, умре, пробудиће се као лептир). А сан и сећање, те флуидне и нежне ствари, сами су по себи грађа за поезију.

Онеобичен је, поетски је, променљиви однос бића и ствари које су око нас према животу и животним појавама: храст стар 365 година, чији дан траје људску годину дана (пролеће му је јутро, лето му је подне, јесен – вече, а зима – ноћ) и живи на хиљаде и хиљаде дана, и мушица једнодневна, која живи само један дан, али који се састоји из хиљада незаборавних, светлих и топлих, срећних и веселих тренутака, у којима се она радује – њих двоје се упоређују. „Па онда подједнако дуго живимо, само што другачије рачунамо", закључила је мушица. А када је стари храст у једној олуји био ишчупан и сломљен, његов живот је био завршен. „Његових 365 година сада није било ништа више него један дан мушице једнодневице", закључио је писац. Њихови животи су у причи (и смрти) изједначени – као у некој песми животу, мушица му се радовала и, умирући, весело заспала, а и вишевековни храст, у свом најлепшем, последњем сну, проживљавајући цео свој живот и све животне радости и лепоте, пожелео је да своју срећу подели са читавом шумском природом: са ситним бубицама и танким травкама и цветићима. И тако Андерсен, пишући о обичним стварима и исправљајући наше уврежено а погрешно (како изгледа) мишљење да је дуг живот – срећан живот (ваљда их зато увек и повезујемо кад другима пожелимо дуг и срећан живот), казује нам, како само велики песник може казивати, да нема малих и великих живота и бића, нема важних и безначајних ствари – у овом великом божјем свету, који нам је дат да га рођењем осетимо и доживимо, све је изједначено, све је велико и важно јер потиче од једнога великога: од Творца, свако је и све

је делић те незамисливо велике целине што се зове универзум, свет. Поезија Андерсенових бајки то најбоље открива и инспирише на даље размишљање теологе, философе, научнике...

Андерсенове визије живота често су, заиста, блиске научном схватању животних појава: сетимо се метаморфозе ружног пачета у лепог лабуда засноване на генетичкој тези – пишчевој идеји, експлицитно формулисаној а уметнички, имагинативно обликованој и предоченој кроз читав низ ситуација што их пролази јунак приче – да није важно у чијем си се гнезду родио, већ из чијег си се јајета излегао. Као крајње истинита и научно фундирана делује бајка која приказује слике микроскопског посматрања једне капи барске воде, у којој се на хиљаде ситних животињица међусобно сударају и раздиру, али где је читав тај хаотични свет сићушних бића истовремено и метафора за становнике великих градова, свеједно да ли је то Копенхаген или неки други велеград Андерсеновог времена или је метафора за људске мравињаке нашега времена од по двадесет-тридесет милиона становника, у којима се безглаво јури на све стране, где се интереси сударају и људи међусобно немилосрдно обрачунавају. Овде се чуда не призивају „са оне стране", она постоје у реалном свету природе и људског друштва. Овде је свет природе, поређењем, пресликан у друштвени (у причи се каже да је то учињено уз помоћ капи вештичине крви, али то је само легитимно право бајкописца и његовог чаробњака Лази-Плази, танки кончић о који се ова истинита прича држи за бајку). Текстови овог типа, померајући се до краја по линији континуума развоја бајке, учинили су великог Данца модерним приповедачем високог ранга, приповедачем који и данас окупира пажњу читаоца и казује нам истине о животу и свету, истине о човековој тежњи за вишим, лепшим и светлијим животом.

Summary: During his literary development through fairy tales, Andersen increasingly deals with elements from real life using them to design extraordinary imaginative and suggestive stories about different scenes and occurrences in the lives of people. Interweaving reality and imagination through a powerful poetic élan, giving life to common ordinary creatures and things, he created images and visions, which rise men's mind and soul high above the reality and direct them to the very essence, such as in his most beautiful and powerful poems. Andersen's visions and truths about life and world are often close to the scientific interpretations of life phenomena – in a poetic way they reveal the "miracles" of the real world of the nature and human lives and the poetry of the common and the daily.
Key Words: the poetry of the common and the daily, ordinary creatures and things, interweaving reality and imagination, giving life to things and phenomena, miracles of real world, modern story writer.

СТАНА СМИЉКОВИЋ
Учитељски факултет
Врање

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.71-76

ИНОВАЦИЈСКИ ЕЛЕМЕНТИ У АНДЕРСЕНОВОЈ БАЈЦИ

Резиме: У овом раду говори се о новинама које Андерсен уводи у бајку дајући јој, притом, особену литерарну димензију. Чинио је то како би осветлио своје тегобно детињство.
Бајка Х. К. Андерсена прожета је поезијом, философијом, иронијом, те реципијент тумачи текст на свој начин, откривајући енергију речи бајке.
Мотиве за своје бајке Андерсен је налазио у обичном животу, у бајкама народа које су долазиле до његових руку, у поезији, у свету детињства, биљака и животиња. Он у текстове бајки не уграђује стравичне сцене, већ новим композиционим склопом омогућава распоред догађаја, ток радње акције јунака, њихове мисли и ставове о животу. У ток приповедања уноси игровне елементе, зато све у бајкама живи и говори.

„Рођена мудрост ствара, но не ствара се“
Николај Велимировић

Књижевна појава Андерсена означава другачије путеве у стварању бајке, нова виђења света одраслих и сагледавања детињег света и ума. Бајка је одувек била канон поезије – по речима Новалиса, а за Андерсена, поред овог елемента, и приче о богатству света и мишљења, начина живота човека.

Писањем бајки Андерсен отвара капије данске књижевности, креће с бајком у свет и постаје синоним савремене генијалности у овом жанру. Он има јасан став према бајци: писао је за децу коју интересује фабула и фантазија, а и за одрасле обликујући задату идеју философском, друштвеном и социјалном проблематиком. На тај начин Андерсен се одваја од народне бајке, али истовремено и од другачијег сагледавања живота. Он не измишља

чудесне светове, већ сопственом стваралачком нити повезује стварно и чудесно. Чини то кроз форму сна или поезије, што представља значајни корак у осавремењивању жанра бајке.

Андерсен је истицао: „Нема лепше бајке од оне коју ствара сам живот“. Зато је његова бајка вишезначна, али и субјективна. Психолошки елементи које сусрећемо показују колико је човек богат духом и умом, колико је дуго тражио тајанствене путеве како би дошао до човека и детета и открио оно што је у себи носио као саставни део личности. То се нарочито истиче у бајци о *Ружном пачету* и његовом упорном настојању да покаже како се излегло у гнезду патке из јајета лабуда. Лепота, нарочито она духовна, постепено сазрева, а када сазри, плени својом раскоши и сјајем.

Андерсен води бајку новим путевима дајући јој особену литерарну димензију. У зрелим годинама жели да се непроживљеном детињству врати и подари му све оно што као дете није имао или није могао рећи. Драгоцена су закључивања Ђанија Родарија да „Андерсен полази од бајки своје земље, али не зато да зазвучи општеслушаним гласом свога народа, већ да упамти и оживи своје детињство“.

Бајке чијим се темама, поезијом, философијом, иронијом одушевљавамо, мотивишу нас да потражимо путеве и начине новог читања, и поред редуцираног израза који Андерсен користи у писању. Тиме је реципијенту пружена могућност да прониче у текст и тумачи га на свој начин, откривајући и енергију речи бајке.

Мотиве за своје бајке Андерсен је налазио у обичном животу, у бајкама народа које су долазиле до његових руку, у поезији, у свету детињства, биљака и животиња. При писању, аутор је имао у виду и елементе који су се налазили у бајкама других писаца, али испод његовог пера рађале су се нове творевине, мајсторије ума и духа. Он у текстове бајки не уграђује стравичне сцене, већ новим композиционим склопом или оквиром омогућава распоред догађаја, ток радње, акције јунака, њихове мисли и ставове о животу. Ове тврдње могу се поткрепити примерима. Обичне ствари персонифицира, од свакодневних, уобичајених догађаја плете причу и од ње ланац прича, ниже слике које побуђују дечју машту. У ток приповедања уноси игровне елементе; зато све у бајкама о животињама, биљкама и предметима говори, цвеће плеше, лан се преображава у нити, нити у платно, рубље и папир. Папир прима оно што мисао писца ствара. Шибица прича о својим догодовштинама још док је била део храста, о чаробном животу у шуми. Оловни војници имају своју посебну тужну причу. Биљке откривају своје невоље, и животиње своје. У свему томе има истине, али и метафорике, симболике и ироније. Грубости нема ни у представљању животних јунака и кажњавања зла. Андерсен користи описе који дају појединости о јунацима и догађајима.

У бајкама Андерсена нема јасних граница између чудесног и реалног. Сасвим је уска линија која их раздваја. Таква приповедачка техника омогућава да се појави двострука метаморфоза: из чудесног у материјални свет и друга – из материјалног у чудесно. Један од погодних примера за ову појаву је бајка *Девојчица са жижицама*. Девојчица жели смрт као излаз из живота пуног безобзира и хладноће срца. Уместо да се радује предстојећем животу, девојчица у овој бајци остаје синоним великих патњи. По овим тематским елементима, ова прича и није бајка, већ њена супротност – антибајка. Андерсен је трима сликама које представљају градацију приказао девојчицу која одлази у смрт без крика, бола и туге. Симболика садржана у речи жижица представља апсурд живота: девојчица продаје жижице које су симбол живота, животног сјаја, лепоте, среће, веселости, боје, звука, праштања. Увеличава се свим тим новогодишње весеље. Боса и промрзла девојчица, гладна, кроз поступке и мисли које се граниче са мишљу одраслог човека, халуцинира. Реална је жеља да буде у породици, у топлој соби, да се жижицама игра и увесељава детињство. Трагичан је крај одласка девојчице из живота. Андерсен описује румену мртву девојчицу која је желела да се животу радује, да му дарује своја весеља и заносе. И у смрти њени образи остили су румени. Ту је Андерсенов крик исказан симболичним падом звезде са неба. Сама девојчица у предсмртном часу види звезду која пада и наговештава смрт.

Има хришћанске философије у овој слици која је неодвојиви део културе народа и његових схватања. Виђење мртве баке у пуној лепоти и сјају жижица изванредна је књижевно-уметничка слика и истовремено, мисао пуна поезије, туге и бола. Девојчица је пожелела живот на небу с баком: „Мала пружи обе руке и жижица се угаси. Свећице на јелки стадоше се пењати све више и више и она виде да су то јасне звезде. Једна од њих паде и остави за собом траг, светао траг на небу. – Сад неко умире! – рече мала јер је и бака тако казала, бака коју је једино волела, али сад је и бака била мртва“. Техника сна представља композициони корак за улазак у причу, за грађење приче у причи. На тај начин сан постаје и структурни елемент ове бајке.

У овом случају Андерсен је хуманист: преводи стварност на дечји језик и прилагођава је дечјој психологији. Истовремено, то је и један нови вид приказивања митолошко-религиозних елемената.

Фантастично није само инструмент аутора у приказивању духовног и материјалног света, већ путоказ деци да разумеју туђу срећу и радост, невиђене несреће, већ и начин да остваре свој идентитет дружећи се са јунацима. Најчешће су то бајке о животињама и биљкама, као што су: *Палчица*, *Краљица снеīа*, *Леѿећи ковчеī*, *Дивљи лабудови*, *Цвеће мале Иде* и др. Током приповедања у које уплиће описе, лирику, монологе, сан – Андерсен даје карактере јунака, отвара њихове историје живота с намером да им удахне живот реалног човека и омогући понашање које је у складу са животом који сла-

ви. Иако у наведеним и другим бајкама има измишљених простора, догађаја, ликова, Андерсенова бајка разликује се од бајки других европских писаца јер у њој нема неприродног сагледавања стања живота. Нема оне фантазије којом се стварају демонска и митска бића. Све је пресвучено велом фине поезије и истине.

При опису вртова, цвећа, укупне природе писац употребљава ведре боје. Та визуелна техника допуњава се акустиком, јер говоре руже, макови, љиљани, каранфили људским језиком. Антропоморфозирано је све, одухотворен је материјални свет, нежива природа, космос. Јунаци воде дијалоге и на тај начин изграђује се њихова психологија, етика, сагледавају унутрашње животне преокупације.

Обликујући бајковити фантастични свет, Андерсен вешто користи метафоричну функцију језика којом реално и измишљено у бајци добија нове односе и релације. Тако веза између радње, ликова, конкретног и имагинарног света није обична, већ вишезначна, јер се назире пишчева жеља да свет детињства обогати и оплемени лепотама које га окружују, да продре у његове тајанствене дубине, а затим произнесе читаоцу сазрелу истину о лепоти. Губи се, у таквим приликама, граница између сна и јаве, нема неразумевања језика биљака, сви играју своју игру, баш као и људи.

Неистрошена значења мотива код Андерсена манифестују се, између осталих, у бајци *Лешећи ковчег*. Писац дозвољава својим јунацима духовне узлете и размахе. Такав је главни јунак ове бајке који причом осваја кћер султана. Речи су омађијале султанију, отвориле границе, избрисале порекло, откриле сву лепоту речитости и звука речи. Човек је биће које жели да зна шта други о њему мисле, хоће да успостави везу са околином, да провери резултате свога духовног прегнућа. Све што се чини, што представља напор ума, истовремено је ватромет срца, јер прича тече из срца, отиче и оставља трагове. Посебну пажњу читалаца и проучавалаца привлачи ум човека који прича и који живи од приче, али и ватромет који спрема. Енергија ума је непресушна, и мора бити нова, поручује на индиректан начин Андерсен. Још су интересантнији одговори обичног света који је омађијан лепотом и богатством ватромета. Лепота виђена очима човека који јој се сав предао представља чисту поезију писца и снажну језичку снагу у приказивању Бога: „Видео сам самог Бога, очи су му биле као сјајне звезде, а брада као запењено море. Возио се у огњеном плашту...“ Преплићу се ту мит, религија, традиција, а све то спојено открива човека у безмерју, у тој свеукупној животној збиљи.

Андерсен открива човека који се плаши, додворава, не сме да говори истину. То је својеврсна иронија која је неодвојиви део живота. Има и истовременог слављења невиности симболисане у детету. Психологија човека који жели да изгради ауторитет страхопоштовањем, изузетна је, баш као да читамо или слушамо глас данашњег човека који се јада на нехуманости

и деградацију људске личности. Цар размишља, у бајци *Царево ново одело*: „Шта ли је ово! Ја ништа не видим. То је страшно! Да ли сам глуп? Да ли сам неспособан за цара? То је најстрашније што ме је могло снаћи. – О врло је лепо! – рече гласно, – одајем вам своје највише признање! – па задовољно климну главом и стаде посматрати празан разбој јер није хтео рећи да ништа не види“.

Свакојаки су начини преображења у Андерсеновој бајци: у лабудове, који симболизују лепоту, издржљивост, висине. Свако стремљење висини и звездама, у Андерсеновој бајци, представља успон духа, зато писац са много топлине и песничке снаге описује птице, доброћудне животиње које су у бајци помоћници јунацима у избављењу из невоље. Ласта спасава девојчицу да се не уда за кртицу, Палчицу спасавају рибице крадући је од жабе крастаче. Цвет детета дарује цвету јер истом реду мора и да припадне. Оловног војника гута риба и он се враћа у исту собу играчака. Сестру Елизу спасавају свици, кинеског цара славујева песма, итд.

Андерсенове бајке пружају много начина приступа, омогућавају различито сагледавање проблема и јунака. Новина је у томе што европски писци после свега носе нешто од Андерсена: несаломиви дух који га је довео до славе. Исидора Секулић, карактеришући његове бајке, каже: „Андерсен је градио бајку од самих истина. И зато је преобразио свет: умножио егзистенцију, умножио односе између људи и ствари, назидао неколико нових тавана живота изнад нас, и испод нас. А из философије коју је он животом платио, изнео је учење: да све може да се веже добрим односима, јер у свему, чак и у динамиту, живи љубав, и између свега има места за љубав, за религиозно разумевање ствари и догађаја“.

Да закључимо: Андерсенове бајке трају јер су уметничке поруке пуне човечности и лепоте. Њихова комплексност откључава се различитим начинима читања и доживљавањима. Мисли извиру из дубина које је Андерсен умео да створи, из игара, из детаља којима се откривају целине, звука који и у преводима не губи од квалитета оригиналне замисли. Игре детињства у појединим Андерсеновим бајкама поремећене су страхом пред животним чудима. Његов ум био је спреман да се ухвати у коштац највише са реалним свепостојећим, а да истовремено продре у оно што је праисконско и митско. Зато је за њега бајка најбољи жанр кроз који може открити снове, патње, жеље и страдања у свом детињству. Личности које је створио, предмете и појаве које је оживео, његови су сведоци.

Summary: This paper is about innovations introduced by Andersen into a fairy tale giving it at the same time a unique literal dimension. He did so in order to enlighten his gloomy childhood.
An Andersen's fairy tale is full of poetry, philosophy and irony allowing readers to interpret it in their own way by discovering the power of words in the fairy tale.

Andersen found the motives for his fairy tales in common life, in folk stories he could find, in poetry, and in the world of childhood, plants and animals. He does not implement horrible scenes into his fairy tales. However, he introduces a new composition structure to schedule the flow of occurrences, actions by his heroes, their thoughts and attitudes towards life. During narration, he introduces elements of play, therefore everything in his fairy tales lives and speaks.

МР ПРЕДРАГ ЈАШОВИЋ

Параћин

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.77-94

СТРУКТУРА АНДЕРСЕНОВИХ БАЈКИ

Резиме: Циљ овог рада је да укаже на могућност компаративног изучавања структуре бајке уопште, а на платформи Андерсенових бајки. Прихваћена парадигма бајке и типологија структуралних елемената која долази од Владимира Пропа може се у случају уметничке бајке прихватити само као полазна вредност, а код сваког писца понаособ са крајњом обазривошћу, јер модификација структуралних етапа, мотива и ликова зависи од имплицитне поетике уметника. Успешном типологијом структуралних елемената могуће је доћи до типологије бајке као жанра, сагледати едукативну и опажајну функцију њених садржина и уочити степен иновативности уметника у овој области књижевног стваралаштва. Омогућено је и сагледавање како се садржином бајке делује на рецепцију и на који се начин омогућава перцепирање предочене садржине бајке.
Кључне речи: бајка, структура бајке, рецепција, критика књижевности за децу, стварно и нестварно, путовање, помагач, време, простор, интервенција приповедача, сан.

У једном избору Адерсенових бајки на самом почетку предговора Оливера Шијачки каже: „Бајке Ханса Кристијана Андерсена само су на **први поглед** једноставне приче о птицама, цвећу и принцезама.“[1] Нас у овом експлициту занимају носеће семантичке категорије – ***на први поглед једноставне приче***. Мада госпођа Шијачки није свој став теоријски и методолошки утемељила, убеђења смо да се дотакла средишног проблема који је везан, не само за структуру Андерсенових бајки, већ и за рецепцију и однос критичке рецепције према бајкама.

[1] Оливера Шијачки„Свет снова у Андерсеновим бајкама“, у књ. Х. К. Андерсен, *Принцеза на зрну грашка*, Нови сад, Змај, 1998. стр. 5.

Овим експлицитом је госпођа Шијачки иницирала сложеност структуре Андерсенових бајки и полисемантичност узначених/кодираних садржина. ***Први поглед***, мада дескриптивна категорија, која више одговара есеју,[2] ипак својом квалификативном вредношћу упућује и на Ингарденово одређење слојевитости структуре књижевноуметничког дела.[3] Што ће рећи да у промишљању, тумачењу и истраживању Андерсенових бајки не треба ићи преко сазнања до којег долазимо на први поглед, ја бих рекао: површним читањем.

То што се Андерсенове бајке на први поглед чине приземном садржином много говори о начину на који рецепција перцепира ове садржаје. Прво, експлицит госпође Шијачки указује на једностраност приступа садржини Андерсенових бајки, пре свега се односи на критичаре и књижевне херменеутичаре који се баве проучавањем књижевног стваралаштва за децу. Ипак, перципирање садржаја бајке (уопште) „на први поглед“ је неминовност, нарочито ако имамо у виду да су ове садржине намењене управо најмлађим читаоцима предшколског узраста, млађим и вишим разредима основне школе. Реч је о томе да од њих не можемо захтевати разумевање ових садржаја у сферама онтолошког и естетичког са платформе методолошког промишљања садржаја, форме и структуре.

[2] Познато је да је есеј немирна форма. Садржина есеја настаје кад је дошло време да се поставе питања на која није могуће дати у датом тренутку коначни одговор. О томе погледати: Милош Илић, *Научно истраживање* – општа методологија“, Београд, Филолошки факултет у Београду, 1996, стр. 56–62.

[3] Николај Хартман (*Естетика*, прев. Милан Дамњановић, Београд, Култура,1968) сагледао је у уметничком делу два плана: предњи и задњи, односно материјални и духовни. На основу тога ће Хајдегер дати нову терминологију овим плановима сходно специфичности његовог философског система – Земља и Свет. Петар Милосављевић (*Методологија проучавања књижевности*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1985), налази да се ова подела на планове може схватати и превести на десосировску концепцију знака, где ће предњи план бити једнак означавајућем (signifiant), а задњи означеном (signifié). Иван Фохт (*Увод у естетику*,1975) уводи и трећи план – метафизички, поводећи се за метафизичком философијом Хајдегера. Суштински се подела дела на планове не разликује од посматрања структуре књижевноуметничког дела преко слојева. Роман Ингарден сматра да свако дело садржи из четири слоја: 1. слој звучања, 2. слој значења, 3. слој приказаних предметности и 4. слој схематизованих аспеката. Није згорег подсетити да је Станиша Величковић (*Књижевни процес*, Никшић, 1993), чини се неправедно запостављен, дао врло занимљиво номеклантурно одређење слојевитости структуре књижевноуметничког дела. Он разликује ***план садржине***, ***план композиције*** и ***план језика***; план садржине има четири слоја: слој супстанце, слој предметности, слој грађе и метафизички слој, док се план композиције садржи из слојева: спољашње композиције и унутрашње композиције и на крају план језика се састоји од слоја граматике и стилистике. Сваки од слојева садржи више равни за проучавање, пре свега поетике писца. И на крају, на методолошку транспозицију слојевитости структуре у области проучавања и критике књижевности за децу обрадио је професор Тихомир Петровић у студији од капиталног значаја за проучавање ове области књижевног ствралаштва *Дете и књижевност, критика о српској књижевности за децу* (1991).

Није згорег скренути пажњу да је на проблем вредносне рецепције указао и понудио аксиолошко решење, које је методолошки утемељено, професор Тихомир Петровић.[4] Овај, по много чему, значајан научник скреће пажњу да критика књижевности за децу има посредничку улогу као и критика књижевности за одрасле. Проблем је што ова прва има сужен читалачки круг (наставници, родитељи), ту је садржан највећи парадокс ове критике, јер онима којима је намењена и због којих се ствара (деца), нису у стању да је схвате, јер деца не могу схватити аксиолошке, естетске, идејне и остале књижевне вредности.[5]

Дакле, проблем вредновања књижевности „на први поглед“ је далеко озбиљнији од простог прихватања или одбијања. У том смислу се чини да је Гвидо Тартаља у праву кад налази да „наша књижевна критика није имала прилике да се унесе и уживи у проблеме књижевног рада који су и многоструки и сложени, ни да их у довољној мери уочи и процени. Она, овако, остајући у бољим случајевима само врло кратко на самој ивици поља, учинила је неки пут негативну конотацију на брзу руку, често без оправдања или какву општу напомену, не упуштајући се у суштину ствари, ни у узроке“.[6] Евидентно је да се књижевна критика доста неозбиљно односила према књижевности за децу и младе. Такав однос критике се протеже све до краја седамдесетих година XX века. Поводом тога Драгутин Огњановић каже: „Поезија о деци и за децу у нас је дуго потцењивана и неправедно осуђивана као област изван строжих естетских мерила и судова“.[7] Такав однос према стваралаштву за децу је од најранијих дана.[8] Чини се да се овакав однос књижевне критике према овом делу корпуса српске књижевности знатно мења осамдесетих година и то, пре свих упорним залагањем интелектуалним и духовним прегалаштвом Слободана Ж. Марковића у Србији, док ће методолошко утемељење ова област књижевног стваралаштва у српској књижевности добити са др Тихомиром Петровићем и то, пре свега, са књигама: ***Дете и књижевност***, и ***Историја књижевности за децу***. Мишљења смо да је ово било могуће извести тек при крају XX века, јер је тада практично дошло до сазревања наше

[4] Погледати: Др Тихомир Петровић, *Дете и књижевност, критика о српској књижевности за децу*, Лесковац, 1991; *Историја српске књижевности за децу*, Учитељски факултет у Врању, 2001, стр. 515–525.

[5] Тихомир Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Учитељски факултет у Врању, 2001, стр. 561.

[6] Гвидо Тартаља, *Дечја књижевност*, Књижница Ј. Ђелебџића, 1940, стр. 8.

[7] Драгутин Огњановић, *Стваралаци и деца*, Београд, Нова књига, 1978, стр. 15.

[8] Просто је невероватно из данашње научне перспективе да критичари попут Љубомира Недића (чланак: *Змај*), или Богдана Поповића (чланак: *Шта је велики песник*), нису имали разумевање за овај део књижевног стваралаштва у корпусу српске књижевности, нарочито када је у питању Јован Јовановић Змај, који је, ипак, нешто више од простог зачетника књижевности за децу.

књижевне критике и пуне развијене свести о неопходности и неминовности постојања књижевности за млађе узрасте коју одређујемо номеклатурно, као књижевност за децу.

Да би у овом раду превазишли приземност „првог погледа“ показаћемо како је организована структура Андерсенових бајки. То је аутору овог рада омогућено, јер овај рад није аксиолошке садржине, а намењен је стручном кругу читалаца. То је један од разлога који узрокује код аксиолога избегавање овог дела књижевног стваралаштва, јер није у могућности да се обраћа рецепцији својим системом кодова, већ је неминовно тај систем мора прилагођавати, пре свега, деци, а потом родитељима и на крају наставницима.

Појам бајке

У корпусу науке о књижевности нико није боље зашао у структуру бајке од Владимира Пропа.[9] Он је на примеру више зборника усмене руске бајке направио типологију мотива који учествују у развијању фабуле овог прозног жанра. Пропу је пошло за руком да утврди постојање ***типичне и унапред одређене структуре свих бајки***. То се чини сасвим извесним када је реч о усменом стваралаштву.

Чини се посебно занимљивим утврдити да ли је могуће Пропове резултате применити и на уметничку бајку. Наиме, суштина бајке се углавном овако одређује: то је сиже у коме се преплиће стварно и нестварно. Основна тема је путовање на коме се превладава нека тешка ситуација (сиромаштво, физички недостатак, лична афирмација, стицање богатства и друго). Главни јунак на свом путу наилази на препреке, али и помагаче. Помагачи се јављају случајно, као и решења проблема, или захваљујући сналажљивости и мудрости главног јунака. У бајкама је време неодређено.[10] У бајкама је посебно димензионисан простор. Мирјана Дрндарски налази, као и Лихачов, да је у бајци све увећано или умањено до енормних граница.[11]

За нас је од пресудне важности да се са оваквим одређењем бајке слажу готово сви истраживачи. Међутим, није спорно да ли се дефиниције усмене и уметничке бајке подударају. Од веће је важности да ли оваква одређења мотива, који структурирају бајку могу бити примењена и на уметничку бајку без методолошких ограда.

[9] Владимир Проп, *Морфологија бајке*, Београд, БИГЗ, 1982.

[10] Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, СКЗ, 1992, стр. 268–272.

[11] Мирјана Дрндарски, *На вилином вијалишту*, Београд, Рад, КПЗ Србије, 2001, стр. 23; Д. С. Лихачов, нав. дело, стр. 404–409.

На првом месту, треба скренути пажњу да је Владимир Проп, извршио типологију мотива усмене бајке према формалистичком методу. Дакле, у средишту интересовања је спољашња форма, облик, фабула. Проп је заправо направио изврсну сегментацију мотива. Уочио је из чега се усмене бајке типски садрже, али није показао како ти мотиви структурирају садржину и чине је органском естетички животворном творевином. Зато је за нас у овом раду од пресудне важности да: 1. утврдимо да ли се уочени спецификуми везани за усмену бајку могу применити и на уметничку садржину истог жанра и 2. да утврдимо како су типичним мотивима структуриране Андерсенове бајке.

Структура бајке

Прихваћене су следеће структуралне карактеристике усмене бајке:

1. преплитање стварног и нестварног,
2. путовање са препрекама,
3. помагач,
4. неодређено време,
5. посебно димензионисан простор (много велико, или много мало).

Гледано, како би рекла Оливера Шијачки „на први поглед“, можемо закључити да и структура Андерсенових бајки у потпуности одговара описаним структуралним мотивима усмене бајке, али кад зађемо у структуралне односе структурирајућих елемената и њихову организацију видећемо да се битно разликују.

Да се вратимо на први структурални елемент – ***преплитање стварног и нестварног***. На преплитање стварног и нестварног, рекли бисмо, пре чудесног, већ наилазимо у бајци *Цвеће мале Иде*. Свакако, овде није реч о мотиву, већ о општој жанровско-поетичкој карактеристици. Занимљиво је да је у усменој бајци, за пример узмимо српску *Пепељугу*, где она за време „летурђије“ среће свог краља, стварност подређена фантастичном. Другим речима, стварност трансцендира из фантастичног и најчешће је едукативно-теолошког или секуларног карактера. У бајци *Цвеће мале Иде* паралелно су структурирана два света где је имагинарни чудесни свет бајке заправо фундиран на бази реалног света, догађајима и личностима и само се преко њих препознаје.

Приповедање бајке *Цвеће мале Иде* креће in medias res: „Јадно моје цвеће, сасвим је увенуло!“ Дакле, нема класичног хронотопског увода – био једном један (...) иза седам гора и мора. Бајка креће од конкретне манифестације у реалном свету (онога што се представља као реално у представљеном свету бајке, па би га према томе могли назвати стварносним), увелог цвећа и

забринутости мале Иде. Тачније, конкретни догађај – туга мале Иде за увелим цвећем, изазива приповедање. Студент приповеда бајку о веселом цвећу како би утешио малу Иду. Насупрот студенту стоји слушалац, сасвим другачијих перцептивних способности од Иде. То је био саветник. „Саветник није подносио студента и увек би гунђао, а нарочито је замерао кад би овај изрезивао забавне, веселе сличице: човека како виси на вешалима држећи руку на срцу, јер је то био лопов који краде срца, или стару вештицу како јаше на метли и свог мужа носи на носу. Саветник то није подносио и увек је понављао: 'Како можете детету да пуните главу тако нечим, то су глупе измишљотине!'"[12] Он представља експлициран „први поглед". То је човек који се, на жалост, давно откинуо од детињства и маштоликог поимања света. Чудо, као догађај је онолико далеко од њега колико се он сам удаљио од њега. Зато ће саветник имати своју рефлексију и у представљеном свету бајке, односно ***исањане бајке***. ***Студентова прича је ништа друго до сижејни оквир онога што ће Ида сањати,*** јер: „Цело вече није јој излазило из главе оно што јој је испричао студент".[13] Откуда уопште могућност, па чак и изричита потреба за формирањем бајколиког садржаја у свести мале Иде? Она долази од дубине сугестивности студентове приче, коју саветник није могао разумети. Зато се Ида пред спавање окреће цвећу и шапуће: „Добро знам да ћете ноћас на бал!"[14] Дакле, студент је усадио у девојчицину свест убеђење знања, које ништа није могло да поремети, јер „мала Ида што је знала, знала је".[15] Док је студент разумевајући детињу душицу кретао од чулног опажања свести развијајући сазнање путем чулности, саветник је из ишчашене перспективе одраслог кретао у сазнање од сумње. Заборавио је да сумњи неопходно претходи знање, као полазна вредност која узрокује сумњу. Зато ће у исањаној бајци у свести Иде, саветник бити метаморфозиран у покладни штап који прети и у својој убеђености у исправно бива гротескно маргиналан и комичан.

Ово већ у довољној мери илуструје да у Андерсеновим бајкама, што може бити пресликано на уметничку бајку уопште, није довољно говорити о простом прожимању стварног и нестварног, јер реално догођено структурира бајколико. Шта више, реално догођено је постамент бајколико испричаног. Са друге стране, у овој, али и у другим бајкама ми наилазимо на вишеструко структурирану бајку стварним и нестварним. У приповедање бајке се креће од реалног лика – студента, који приповеда чудесну причу. Та прича је сиже

[12] Сви наводи су узети из књиге: Х. К. Андерсен, *Принцеза на зрну грашка*, Нови Сад, Змај, 1998, стр. 10. Даље записујемо ПЗГ.

[13] ПЗГ, стр. 11.

[14] Исто.

[15] Исто.

Идиног сна, који је заправо садржина бајке, што ће рећи да је студентова приповест само увод у бајку, или боље речено увод у Идин сан. Идин сан креће од убеђености у знање. Рађање сна/приче није лако: „И у кревету ***дуго није могла да заспи***“.[16] Немогућност спавања долази од сугестивности студентовог причања. Зато је „мислила како би лепо било кад би могла да види кад цвеће игра у краљевском дворцу. ’Да ли је и моје цвеће одиста тамо било?’ помислила је и заспала“.[17] Тек када је Ида у својој детињој свести могла да створи платформу за стварање представе цветног бала, могла је заспати. Бајколики сан/бајка исприповедан у сну се не прекида темпорално где је почео, у ноћи: „На крају, сваки цвет рече другим цветовима ’Лаку ноћ’. Тада се мала Ида такође увуче у свој креветац, ***где је и даље сањала све што је видела***“.[18] Цвеће се поздравља са „лаку ноћ“, али Ида и даље сања све што је видела. Што ће рећи, да сама бајка/сан није био готов повлачењем цвећа, јер и после његовог повлачења, завршеног бала, остала жива представа у свести мале Иде. Сањање престаје управо тамо где је почела студентова приповест – ујутру, дакле при дневном светлу свакодневице.

Путовање са препрекама је врло важан структурални елемент/етапа, па стога није изненађујуће што није изостао ни из структуре уметничке бајке. С тим што се чини да је у уметничким бајкама знатно модификован, али усуђујемо се да приметимо да свуда где је изостала ова структурална етапа, уметничка бајка се налази на граници између бајке и новеле. Код Андерсена је то случај са садржином *Принцеза на зрну грашка*, или *Свињар*.[19]

Структурирајућа природа путовања са препрекама је нешто другачија у усменим бајкама. У усменим бајкама главни јунак обавезно креће на пут са неким циљем: да освоји принцезу, спаси краља од неке неизлечиве болести, спаси браћу или љубљену итд. Дакле, путовање иде од – до, где је ***од*** једнако заплету који одређује ***до*** – циљ. У уметничким бајкама није увек тако. Шта више, у Андерсеновим бајкама *Палчица*, *Ружно паче* и *Славуј* путовање није унапред одређено. Палчица путује, али није она сама узрочник путовања. Њено путовање је изазвано спољашњим императивима. Са друге стране, крајњи циљ њеног путовања је рецепцији непознат до самог краја за разлику од бајки усменог стваралаштва, где обавезно знамо где путује главни јунак и кога ће на крају пута срести. Извесност путовања у уметничким бајкама је утолико извесна уколико је рецепција свесна да се бајке завршавају срећним крајем. Међутим, ту настаје оно што је у Шкловски одредио као онеобича-

[16] ПЗГ, стр. 11. (Подвукао П. Јашовић)

[17] Исто.

[18] ПЗГ, стр. 16. (Подвукао П. Јашовић)

[19] Кажем садржином из простог разлога што сам убеђења да ова садржина није бајколиког већ новелистичког типа, чак по много чему подсећа на Чеховљеве хумореске... Зато овакво одређење треба схватити као недоумицу самог аутора овог рада.

вање, односно до отежане перцепције и потпуног саживљавања рецепције са садржином бајке кад уследи неочекиван несрећни крај, рецимо као код Оскара Вајлда у бајци *Срећни принц*. Да закључимо, носећи структурални елемент ***путовање са препрекама*** јесте и у уметничким бајкама узрочник заплета и развијања догађаја, јер се догађај као феномен може одвијати само у времену и простору, али у уметничкој бајци наилазимо на различите модификације овог структуралног елемента и његова структурирајућа природа је далеко сложенија и мање је очигледна. Захтева мисаоно и херменеутичко ангажовање рецепције.

Феномен развијања догађаја, поред тога што подразумева постојање простора и времена, подразумева и ступање у комуникативне односе. У представљеном чудовишном свету бајке комуникациони процес је амбивалентне природе. На једној страни јунак наилази на препреке, а на другој на помагаче. ***Помагачи*** у усменим бајкама су најчешће старци, старице, вилењаци, чаробњаци, птице и животиње. Јунак је својом добротом и поржтвовањем заслужио помоћ. И у уметничким бајкама постоје помагачи. Као и са другим структурним елементима и са овим структуралним елементом је другачија ситуација у уметничким бајкама. Палчица на свом путовању наилази на низ помагача. То су: гундељ, мишица и кртица. Сваки од ових помагача је само привидно помагач, јер суштински су сви они руковођени ниским поривима анимално-сексуалне природе, или су руковођени ситно поседничким интересима. Она ће наћи правог помагача тек онда кад буде жртвовала сопствену сигурност и упркос страху пружа неопходну помоћ знатно јачој и већој птици но што је она сама: „Палчица се сва тресла од страха, јер је у поређењу са њом птица била прави див; али ипак, прикупи мало храбрости па ласту још боље умота, а онда донесе листак метвице, којим се сама покривала, те њима покри ластину главу“.[20] Управо моменат када Палчица бива већа од сопственог страха, њој даје пуно право да завреди помагача у представљеном свету бајке и у свести рецепције то бива прихваћено као логичан след догађаја. Тако је структурирана могућност њеног спасења из практично безизлазне ситуације из аутохтоног света који представљају кртица и мишица у горњи свет где Палачица уистину припада. Међутим, не треба сметнути с ума да то није човеколики свет, јер Палчица њему није никад ни припадала, то је један анђеолики фантастични свет у заумној сфери интендираног света у уметниковој свести, који прихвата и рецепција, и то управо преко познате структуре бајке и очекиваног обрта, а добија нешто посве ново и оригинално. У бајкама новелистичког типа: *Свињар*, *Царево ново одело* и *Славуј*, сувишно је причати о помагачима, јер их суштински нема. Занимљива је ситуација са помагачима у бајци *Ружно паче*. Ово је једна од најтоплијих садржина овог типа у светској књижевности. Томе у многоме доприноси управо чињеница

[20] ПЗГ, стр. 28.

да је у овој бајци изостављен помагач у правом смислу речи. Са друге стране све је тако усмерено против Ружног пачета да оно није могло превладавањем сопственог страха, саможртвовањем и сналажљивошћу завредети помагача. Једини ослонац мало паче може наћи у мајци. Она се залагала за њега све док је то зависило од ње: дуже је лежала на јајету; кад су јој скретали пажњу да њено паче није као други пачићи, она је налазила да је у суштини „он сасвим леп кад га човек добро погледа!“[21] Као и свака мајка, и мама патка је морала дубоко у свом срцу пронаћи оправдање за ружноћу сопственог детета: „Није леп, али је доброг срца и плива врло лепо као и остали, чак сме рећи и мало боље. Мислим да ће лепо порасти и с временом ће се смањити. Сувише дуго остао је у јајету и зато му стас није испао како треба! – при том га чупну и поглади по перју. – Сем тога је патак, па му то неће много сметати. Мислим да ће лепо ојачати и пробиће се некако кроз живот!“[22] Мајка, као мајка, видела је оно што други нису могли ни наслутити, али у представљеном свету ове бајке њен глас није значио много у односу на масу гакања, ћурикања и кокодакања. Зато је паче морало да побегне. И његов пут је ништа друго до метафора пута сазревања свих људи, али и интелектуалног сазревања свих интелектуалаца.

Помагачи су у уметничким бајкама знатно модификовани и не можемо их просто назвати помагачима, јер они нису само то. Помоћ помагача треба завредети, али помагачи су реално сликани бојом сивила. У комуникационим процесима они представљају развојну линију којом се креће простирање догађаја представљеног света у бајци, а структурално представљају пут ка позитивном окончању самог догађаја.

Јасно је да у усменим бајкама постоји ***неодређено време***. Што се тиче темпоралне локализације текста бајке, то уопште није лако, нити је могуће извршити локализацију конкретно, рецимо као са романом Бранка Ћопића, *Орлови рано леће* или ма којом другом приповетком из корпуса књижевности за децу. Ипак, не можемо рећи ни да уметничке бајке у одређењу времена иду типски: био једном један. Није тако.[23] Код Андерсена је врло занимљив случај са увођењем рецепције у темпоралност исприповеданог садржаја. Наиме, садржаји за које можемо рећи да су par excellence бајке: *Цвеће Мале Иде*, *Славуј*, *Ружно паче* са изузетком бајке *Палчица*, чији почетак можемо довести у везу са типским почетком, јер почиње: „Била једном жена...“, не

[21] ПЗГ, стр. 67.

[22] Исто, стр. 68.

[23] Поређења ради, код Гроздане Олујић од петнаест бајки само за две можемо рећи да почињу типски, односно њихове почетке можемо довести у везу са типским почецима. За пример наводимо почетак бајке *Златокоса*: „На обали реке давно, тако давно да је већ и име места заборављено, живела је девојка златне косе.“, или почетак бајке *Варалица и смрт*: „Био једном један Варалица, али какав!“

почињу типски. То се не може рећи за садржаје које смо условно одредили као новелистичке бајке: *Свињар, Царево ново одело, и Принцеза на зрну грашка*, које почињу типски. Чини се да је Андерсену фантастични садржај био прикладнији за приказивање у конкретизованом времену: јутру, лету или ноћи, док су садржаји везани за принчеве, нешто што је било давно, били прикладнији за приказивање у удаљеној темпоралној перспективи у односу на рецепцију.

Дисперзивност простора у бајкама уопште је једна од основних структуралних карактеристика. То је случај и са бајкама Ханса Кристијана Андерсена. Приметно је да се простор увећава утолико, уколико се умањује физички облик главног јунака (*Палчица*). Занимљиво је да је у усменим бајкама структуриран простор који није строго омеђен, јер, на крају, доста је тешко омеђити оно што је иза седам гора и мора. Што ће рећи да је неомеђеност у усменом бајкама условљена постојањем даљине. То није случај са уметничким бајкама. У уметничким бајкама простор није омеђен даљином. Простор се шири са догађајним простирањем радње. Дакле, условљен је путовањем (*Палчица*, *Ружно паче*), али може бити одређен и поседништвом (*Славуј*). На крају, читава радња у Андерсеновим бајкама може бити смештена у крајње суженом, било физичком простору (*Царево ново одело*, *Принцеза на зрну грашка, Свињар*), било простору свести (*Цвеће мале Иде*).

Из описаног је јасно да је неопходно дубље зећи у структуралне етапе композиције уметничке бајке, јер свака од конвенционалних етапа у уметничким бајкама је модификована и прилагођена основној тежњи уметника, да буде оригиналан. Са друге стране, убеђења смо да проучавањем структуре, не само Андерсенових бајки, већ уметничке бајке уопште, можемо направити успешну типологију овог жанра и модификације садржине, која се креће од конвенционалне садржине бајке преко бајколиких садржаја до бајколике новеле намењене перцепцији млађих узраста.

Време као структурални елеменат

Време је категорија која до данас није доречена као феномен, мада се чини да тачно знамо сви шта је јуче, данас и сутра у односу на корпус сазнања који је понуђен за разумевање овог феномена. Свако објашњење овог феномена измиче од саме суштине феномена, јер су објашњења оптерећена полисемантичношћу и дескриптивношћу. Такво је стање у физици, физичкој философији и философији. Убеђења смо да тако није у белетристици. У белетристичким делима углавном је (са изузетком белетристичког корпуса који стилски припада надреализму, дадаизму и сличним „измима“) могуће одредити временски континуум у којем се простире догађај представљеног

света. О феномену хронотопије у романескном облику израза, најисцрпније опсервације дао је Михаил Бахтин.[24] Феномен времена у бајкама Х. К. Андерсена има сасвим другачију структуралну функцију.

Приметно је да ***неодређеност времена*** у бајци није сасвим неодређена. Реч је о томе да успостављање дистанце рецепције из перспективе ***сад*** према садржају бајке: ***било једном***, ***било некад***, ***некада давно живели***..., која се догађајно одвијала у временској перспективи ***некад*** омогућава перцепирање чудовишних и фантастичних садржаја. Али, не можемо без ограда рећи да је реч о „неодређеном времену“ у представљено-чудовишном свету бајке, јер се читав догађај одвијао ***некад***. Реч је о томе да временски одсечак ***некад*** није неодређен из простог разлога што се управо састоји из низа временских одсечака ***сад***. Речено методолошким речником, свака дијахронија се састоји из низа синхронија. На крају да бисмо говорили о „неодређености времена“, морамо тачно знати шта је то неодређено време. Ако је неодређено време оно време у којем се одвијао неки догађај али га параметрима конкретизације времена (секунде, минута, сата, године, века) не можемо одредити, већ га одређујемо прилогом ***некад***, онда се можемо сложити да је то неодређено време. Мада смо присталице да све оно што се семантички може обухватити не може бити неодређено из простог разлога што ја казано, а све казано је мишљено, а све мишљено је одређено, макар као исправно или неисправно мишљење.

Занимљива је модификација „неодређеног времена“ у бајкама Ханса Кристијана Андерсена. Приметно је да тиме што Андерсен успоставља дистанцу рецепције у односу на приповедано приповедањем у „неодређеној“ временској перспективи, он и структурира простор у којем се одвија догађај. Реч је о томе да „неодређеност времена“ у коме је смештен догађај одговара ширини простора у којем се исти тај догађај одвија. Бајка *Палчица* почиње овако: „Била једном једна жена која је веома желела да има мало, мајушно дете, али како да га добије?“[25] Овде Андерсен временски континуум одређује знаком ***једном***. Удаљавање испричаваног од стајне тачке рецепције се постиже перфектом помоћног глагола бити – ***била***. Тако се ***једном*** чини удаљенијим но што би било, рецимо за пример, у синтактичкој конструкцији: „Једном сам видео жену“. Удаљеност временске перспективе се повећава и сазнањем рецепције да је то била нека жена. Тако да можемо закључити да је у синтактичкој конструкцију: ***Била једном жена***, знак ***једном*** структурални чвор који повезује помоћни глагол бити којим се удаљава/продубљује временска перспектива, а ***жену*** чини далеком управо њеном неодређеношћу. Таквим увођењем рецепције у развој садржине истиче се узрок заплета радње,

[24] Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989.

[25] ПЗГ, стр. 19.

а не повод због којег се кренуло у причу. Жеља жене да има дете није повод приче, то је заплет, а прави повод је путешествије Палчице.

На сличан начин се структурира и време у бајци новелистичког садржаја ***Свињар***. Почетак бајке гласи: „Био једном неки сиромашни краљевић“.[26] Међутим, у овој конструкцији није остварена потпуна неодређеност. Неодређеност коју носи семантички знак ***неки*** у многоме се ублажава допунама квалификативног карактера, јер нити је ***неки сиромашак***, нити ***неки краљевић***, већ је то ***неки сиромашни краљевић*** што је далеко одређеније него претходне конструкције, или конструкција ***једна жена***. На овако структуриран лик, који је узрочник заплета, а у односу на „неодређено време“ делује одређеније, наилазимо јер је он и главни лик који ће све време одржавати тензију развоја догађаја својом интендирано-структурном узрочношћу да би се повод причања – претерана размаженост и бахатост принцезе довела до логичног и неминовног краја ове бајке новелистичке садржине. И овде је „неодређеност времена“ једнака ширини простора у којем је догађај смештен.

Бајка *Царево ново одело*, почиње другачије: живео пре много година неки цар, који је толико много волео лепе и нове хаљине, (...)“[27] Овај почетак готово у потпуности одговара конвенцији која је прихваћена као „неодређеност времена“ јер нема ни конкретизованих јунака. Свако од њих има општу одредницу: цар, варалица, дете. Занимљиво је да управо квалификативно одређење ликова ***старог поштеног министра*** и ***другог часног дворанина***, не само да омогућавају дубљи заплет на етичком и духовном нивоу, већ садржину ове бајке чине новелистичком. Удаљеност временске перспективе од стајне тачке рецепције овде није поткрепљена просторним смештајем радње, али неодређеност времена с почетка је подржана дужином „рада“ варалица: „из дана у дан варалице су захтевале све више пара (...)“,[28] да би се временски читав догађај овако заокружио: „***Целу ноћ уочи дана*** кад је требало да се одржи свечаност, варалице су преседеле, док им је горело шеснаест и више свећа“.[29] Што ће рећи, **да је временски оквир у којем се догађај испричаног одвија једно, а временска перспектива која се узима за одстојање у односу на испричано друго**.

На посебну модификацију времена наилазимо у бајци *Принцеза на зрну грашка*: „Био једном неки краљевић који је хтео да се ожени принцезом, али правом правцатом принцезом. Тако је обишао цео свет да би је нашао, али му се свуд испречило нешто на путу“.[30] Овде наилазимо на „неодређено

[26] ПЗГ, стр. 36.

[27] ПЗГ, стр. 42.

[28] Исто, стр. 44.

[29] Исто, стр. 46. (Подвукао П. Јашовић)

[30] Исто, стр. 49.

време“. Међутим, краљевић је одређен својим хтењем чиме је уједно одређена и његова изабраница. Неодређеност времена одговара простору његовог обиласка у бесомучној потрази. То је ***цео свет***. То је оквирно време и простор којим је успостављена дистанца у односу на рецепцију. Време у којем је смештен просторно сам догађај далеко је одређеније. Временски, приповест догађаја креће од ***једне вечери*** кад је било ***страховито невреме***. Тада је дошла принцеза. Преноћила је у дворцу ***неког краљевића*** где се ***ујутру*** завршава читав догађај и остварује се жеља краљевића.

Овде можемо приметити да је време у бајкама којим је ограничен испричаведани догађај лакше одвојити од времена којим приповедач жели да успостави дистанцу између испричаведаног и рецепције у бајкама новелистичке садржине.

Са бајком *Славуј*, једном од најрефлексивнијих бајки, модификација времена је од другостепеног значаја. Шта више, чини се и да нема неког значаја. Ево како се креће у приповедање: „У Кини, ти то свакако већ знаш, цар је био Кинез, а Кинези су били и сви око њега. ***Отада је прошло много година***, али баш зато вреди чути ову причу, да не падне у заборав“.[31] У односу на комичне приповедачеве интервенције, време којим се успоставља дистанца између догођеног и испричаведаног, а у односу на рецепцију, чини се од маргиналног значаја. Чак убеђење приповедача да прича буде испричана да не би пала у заборав, смањује временску дистанцу између догођеног и рецепције, јер се сугерише управо временска блискост, као једино оружје против заборава. За сам догађај оквирне временске границе су небитне, јер је време овде метафизичког карактера и манифестује се као трансцендирајућа категорија из антиподне природе времешности механичке птице и надвремености славујеве песме.

У бајци *Ружно паче* нема „неодређене“ временске перспективе. Дакле, није успостављена временска дистанца између испричаведаног и рецепције по шаблону: био једном неки... Приповедачки ток садржине креће од евокације трансцендирајућег свезнајућег приповедача: „О, како је било дивно на селу! лето у јеку, пшеница се жути, овас зелени, сено доле на зеленој ливади садевено у пластове, а рода корача на својим дугим црвеним ногама и говори египатски, јер је тај језик научила од своје мајке; око њива и ливада пружила се велика ума, а усред шуме дубоко језеро. Заиста је било дивно на селу!“[32]

Ово је увод у приповедање догађаја. Модификацијом времена преко евокације се не успоставља дистанца са стајном тачком перцепције, већ напротив, тако се ангажује дубље перцепирање садржине која треба да уследи. То се постиже пасторално-сентименталном евокацијом која делује непосред-

[31] ПЗГ, стр. 51. Подвукао П. Јашовић.

[32] Исто, стр. 65.

но, не само на чула већ и на сензибилитет рецепције ангажовањем маште, скретањем пажње рецепције на језик роде који је она научила од своје мајке.

Занимљиво је да је овај модификовани увод према сензибилитету оног који приповеда временски заокружен. У приповедање се креће овако: „О, како је било дивно на селу!“ Евокација која је означена узвиком ***о*** чини да је перфекат ближи садашњости, временској перспективи ***сад*** рецепције. Уводна евокација свезнајућег приповедача се закључује: „Заиста је било дивно на селу!“ Знаком ***заиста*** се потврђује, не само значај евокације, већ се задржава пажња рецепције, а са друге стране, перфективно ***било*** тако се готово доводи у временску перспективу ***сад***.

Ово показује да темпорални уводи Андерсенових бајки не одговарају обавезно конвенцији. Према почетку, рецепција би могла очекивати једну приповетку, новелу или причу баснолике садржине. И заиста би могли ову бајку одредити као бајку баснолике садржине. Међутим, нама се чини занимљивим да видимо да ли је могуће у односу на темпоралну евокацију (која сада поред тога што подразумева просторну ширину у простирању догађаја, подразумева и психолошко и душевно ангажовање рецепције јер свака евокација по свом спецификуму то подразумева), одредити временску перспективу свезнајућег приповедача.

Кад приповедач креће у приповедање експлицираном евокацијом, то говори да он приповеда из перспективе ***сад*** о догађају ***некад***. Из садашње перспективе је могућа евокација, али је онемогућено учешће приповедача. Он је свестан ограничења. Налази да се у високом чичковом лишћу „могло сакрити дете“. Зашто могло? Зато, јер данас не може! И заиста приповедач из временске перспективе ***сад*** одраслог човека није могао причати о могућности скривања испод великог чичковог лишћа, јер у његовој свести превладава убеђење о сопственим могућностима. Зато можемо закључити да је овде реч о евокацији свезнајућег приповедача на његово детињство, време безбрижности и пасторалне чистоте које је провео на селу. Оваквом евокацијом он није персонализовао то време, већ напротив, он је омогућио да се преко **о** и ***било***, сви одрасли присете детињства. То ће рећи да кад говоримо о Андерсеновим бајкама и уметничким бајкама не можемо овај корпус белетристичког стваралаштва просто приписати само интересној сфери дечјег сензибилитета и перцепцији. То је заблуда, јер ови садржаји у многоме приповедају и о оном белетристичком корпусу који је доста рогобатно одређен, као „књижевност за одрасле“.

Дакле, овим уводом се постиже контраефекат. Ако је са конвенционалним темпоралним почецима циљ да се оствари дистанца између исприповеданог и рецепције, ***почетком садржине ове баснолике бајке се та дистанца битно смањује***. Са друге стране, док је у осталим бајкама које смо обрадили,

„неодређеност времена“ временске перспективе којом се успоставља дистанца између исприповеданог и рецепције одвојена од временског оквира у којем је смештен догађај, није случај и са садржином ове баснолике бајке. У средиште евокације на „лето у јеку“ смештен је и почетак развијања догађаја, сам догађај ће бити временски заокружен после „тешке зиме“ коју је паче поднело кад опет топло сунце сине и запева шева, јер „стигло је пролеће“.[33] Циклус сазревања – животворно пробијање из љуспе јајета у лето до развоја пуне животне физичке и духовне лепоте[34] у пролеће кад се све буди цвета и манифестује у пуном сјају животворне благости – тиме је заокружен.

У бајци *Цвеће мале Иде* налазимо да је време посебно модификовано, али је у корелацији са модификацијом простора. Временски оквир садржине ове бајке обухвата временски распон од ***синоћ***, преко дана – студентове приче која ће иницирати сан преко ноћи до ***јутра*** кад ће Ида устати. Дакле, нема ни речи о „неодређеном времену“. Са конкретизованим временом структурира се и конкретни простор у којем је смештен догађај. Шта више, мали временски одсечак – један дан, одговара малом омеђеном простору собе/куће у којом се садржински простире бајка, и обратно „неодређеност“ временског континуума обавезно прати ширина простора и ширина развоја догађаја, која је структурално омогућена путовањем.

Да закључимо: модификација времена у уметничким бајкама је везана за модификацију простора. Кад говоримо о модификацији ових категорија у уметничким бајкама, уводимо појам који треба да направи диференцијацију ових феномена у односу на исте те феномене у бајкама усменог стваралаштва, што ће рећи да се конвенције бајколиких израза суштински разликују. Ту можемо говорити да су колективни израз и методолошки одређене конвенције тог израза омогућиле структурирање уметничких израза код сваког уметника понаособ, али нема ни речи о стављању простог знака једнакости, као што се често чини. Према конвенцијама, које смо утврдили у усменом стваралаштву, заправо рецепција препознаје жанровски садржаје који јој се нуде у домену аутентично-индивидуалног уметничког стваралаштва. Оне представљају полазни импулс, матрицу у свести рецепције да усмери своју перцепцију на понуђену садржину и да је у својој свести жанровски подведе под израз који одговара бајци. Видели смо на примерима Андерсенових бајки да та матрица често није сигуран путоказ, али је у сваком случају неминовна као полазна вредност. Зато смо убеђења да је неопходно садржини уметничких бајки компаративно при-

[33] ПЗГ, стр. 76–77.

[34] Јер, у овој баснoликој бајци можемо говорити и о персонифицираној духовној лепоти пачета. У прилог томе само наводимо експлицит: „Он се врло застиде и сакри главу под крило. Ни сам није знао шта се дешава са њим. Био је врло срећан, али не горд, јер се добро срце никад не погорди“.

ступати са модерном научном апаратуром, јер једино тако можемо заиста одредити функцију значај и уметничке домене овог жанра.

Интервенције приповедача у Андерсеновим бајкама

У овом делу нашег рада нећемо указивати на структурални значај приповедача нити на његову тачку гледишта, као ни на његово место у односу на исприповедано а у односу на писца, мада је могуће о томе говорити и доћи до врло занимљивих резултата.[35] Нама је циљ да овом приликом само скренемо пажњу на присуство приповедача. Тако доказујемо да се уметничке бајке, у конкретном случају Андерсенове, битно разликују од усмених бајки.

У бајкама српског усменог стваралаштва на присуство приповедача наилазимо обично на крају бајке: „... и лаж чуо, лаж казао, и Бог ми те веселио!“[36], или: „Ко не верује, ево га, нек дође па нек га види!“[37] Присуство приповедача у бајкама усменог стваралаштва може бити и дискретније манифестовано: „... па ако су живи и данас им је добро“.[38] Не ретко се манифестује закључком приповедача који треба да представаља својеврсну поуку: „Како су право радиле, онако су и завршиле“.[39]

Приметили смо да је модификација приповедача очигледна, на пример у бајци *Цвеће мале Иде*, где је студент приповедач бајке, али ће његова приповест у свести мале Иде бити модификована у конкретну представу испричаног из чега може произаћи да је приповедач бајке подсвест мале Иде. Међутим, садржина бајке се простире и после буђења Иде, што казује да она није, свесни ни несвесни, као што ни студент није приповедач, већ је то неко са стране, неко ко је више знао од свих њих. Речено кајзеровски, приповедач бајке је митски творац света.

У Андерсеновим бајкама често наилазимо на ***интервенције приповедача***, тако се његово присуство конкретизује. Приповедач зна да се прикаже преко првог лица једнине. Таквом манифестацијом омогућава се рецепцији потпуно саживљавање са испричаним: „Тамо је свила гнездо управо над прозором ***једног човека који уме да прича бајке***. Њему је отпевала

[35] О улози приповедача у роману, а можемо рећи и у прозним врстама уопште први скреће пажњу Волфганг Кајзер у чланку *Ко приповеда роман*, погледати хрестоматију: *Теоријска мисао о књижевности*, приред. П. Милосављевић, Нови Сад, Светови, 1991, стр. 509–520.

[36] *Антологија народних бајки*, приредила С. Самарџија, Београд, Политика, Народна књига,2005, стр. 36.

[37] Исто, стр. 124.

[38] Исто, стр. 87.

[39] Исто, стр. 161.

своје, Цврррк-цврк! те тако и ***ми сазнасмо за целу ову причу***".[40] Приповедач је скренувши пажњу на „једног човека који уме да прича бајке" омогућио рецепцији, као некад у искону да се преко појединачног манифестује колективно и да појединачно постане колективно, као што је уосталом са сваким правим знањем, проналаском и уметношћу.

Интервенција приповедача може бити и мање упадљива, али ништа мањег значаја. У бајци новелистичке садржине *Свињар* наилазимо на императивну интервенцију: „Сад слушајмо!"[41] Ова интервенција представља структурални чвор јер повезује две сегментарне целине: прва је увод у приповедање бајке, односно лик сиромашног краљевића и другу, образложење и порекло његовог поклона. И на крају, наилазимо на интервенције приповедача које у многоме подсећају на интервенције у бајкама из опуса усменог стваралаштва, што због своје комичности, што због своје двосмислености. Интервенцију таквог типа налазимо на крају бајке новелистичке садржине *Принцеза на зрну грашка*: „Видите, то је једна истинита прича".[42]

Из свега произилази да на прагу новог миленијума можемо говорити о питкости Андерсенових бајки и неограниченим могућностима за њихово проучавања и промишљање њихове садржине. Овај рад треба схватити само као нацрт за једну далеко исцрпнију студију, која ће за средиште испитивања, имати структуру Андерсенових бајки, јер од структуралних елемената, нису описани асоцијативни низови, структурална вредност сна, стајна тачка приповедача, функционалност анегдотски узначене садржине и још доста тога.

Summary: This paper aims to show the possibility of comparative study of fairy tales in general, whereas on the platform of Andersen's fairy tales. In case of artistic fairy tale, the recognized Vladimir Prop's fairy tale paradigm could be accepted only as initial value of each particular writer with high precautions, because the modification of structural phases, motives and characters depends on the implicit poetics of the writer himself. However, a successful typology of structural elements can help to determine the typology of a fairy tale as a genre, to recognize both educational and perceptive functions of its contents and to see the level of innovations introduced into this type of literary work by each artist. It is also possible to understand how fairy tale's contents influence the reception and what are possible ways to percept these contents.
Key Words: fairy tale, fairy tale structure, reception, literature for children critics, real and unreal, voyage, assistant, time, space, narrator's intervention, dream.

[40] ПЗГ, стр. 34. Подвукао П. Јашовић.

[41] ПЗГ, стр. 46.

[42] ПЗГ, стр. 50.

ВАСИЛИЈЕ РАДИКИЋ
Виша школа за
образовање васпитача
Београд

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
821.163.41-93.09 Zmaj J. J.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.95-108

ЗМАЈ И АНДЕРСЕН – МОГУЋНОСТ ПАРАЛЕЛЕ

Резиме: Змајев уређивачки рад на Невену показује да је Андерсеново стварање било присутно у његовом стваралачком видокругу. Поједини белетристички садржаји у Невену потврђују да је Змај познавао и уважавао бајковно стварање великог данског писца и да се у бајковном рукопису нашег дечјег песника препознаје Андерсенов утицај. Поређење двојице писаца за децу показује да је међу њима постајало разнолико и трајно стваралачко прожимање, које се може пратити на одређеним Змајевим текстовима за децу, али и једна дубинска стваралачка сродност, која се огледала у веома блиском односу према фантастичком и бајковитом и, посебно, према уношењу ироније у фантастички проседе, при чему се брише оделита граница између „озбиљне“ и књижевности „за децу“.
Кључне речи: књижевност за децу, бајка, педагогија, поука, лирско, сентиментално, иронично, трансформација, пародија, деструкција, изневеравање, измене, огрешење, хиперболизација, персифлажа, опсценост.

Паралела Змај – Андерсен намеће се најпре у оној најосновнијој равни – равни стваралачке биографије; својим књижевним делом за децу, и Змај и Андерсен су стекли изузетну популарност и по томе постали својеврсне књижевне институције. Обојица су почели као писци за одрасле, али је њихов развој текао у знаку све израженије оријентације према стварању за децу, које ће и једном и другом постати кључна књижевна преокупација. За Змаја је, још за његовог живота, написано да ће у историји књижевности остати трајно као песник за децу, што је протекло време – век од песникове смрти – непобитно потврдило. Андерсен се, такође, доминантно остварио у књижевности за најмлађе. Може ли се ићи даље од ове најопштије паралеле и

говорити о евентуалном Андерсеновом утицају на Змајево стварање за децу, односно о стваралачкој блискости и креативном прожимању између два великана књижевности за децу? Одговор на ово питање захтева да се сагледа Змајев однос према бајци као еминентном жанру књижевности за децу, а у оквиру тога и његов однос према Андерсену као, несумњиво, највећем стваралоцу бајке у светској књижевности.

Змајев однос према бајци био је пре противуречан него безрезервно афирмативан: у његовим писмима и поетичким белешкама на страницама листа *Невен* пуно је назнака које указују да је велики дечји песник уважавао – у његово време владајуће – становиште званичне педагогије да бајка и уопште фантастички жанрови слабе дечје осећање реалности и да, посебно у садржајима у којима се јављају мотиви свирепости, злочинства и покварености, детету дају лошу поуку.

С друге стране, као уредник *Невена*, он ће на страницама овог листа за децу континуирано, иако не превише често, објављивати бајку. Ови литерарни прилози у *Невену* могу се разврстати у три групе: (1) преведене бајке из светске књижевне баштине, (2) бајковно стваралаштво сарадника овог листа и (3) Змајева ауторска бајка (у стиху и прози). Увид у објављене бајке из групе (1) показује да је управо Андерсен био најзаступљенији аутор на страницама листа који је Змај уређивао готово две деценије. Очито је да Змајев истрајни и дугогодишњи уређивачки рад на издавању *Невена* сведочи о његовој несумњивој упућености на Андерсена и о веома добром познавању и уважавању његовог бајковног стварања. У прилог тој тврдњи иде, свакако, и чињеница да се у Змајевој кућној библиотеци, према попису који је непосредно након песникове смрти извршио Јован Максимовић, међу књигама за децу, којих се Змај најтеже одрицао приликом својих честих сеоба, налазило и потпуно издање Андерсенових бајки на немачком језику.[1]

На страницама *Невена*, који представљају огледало Змајевих преокупација у стварању за најмлађе – Андерсеново присуство се исказује у два основна вида – (1) посредством упута на Андерсенове бајковне мотиве у Змајевим песмама и (2) преко објављених превода Андерсенових бајки (са слободним односом према оригиналу, па се може говорити и о „прерадама“). За први вид рецепције Андерсенових мотива у Змајевом стварању парадигматична је његова песма **Две приче**[2] – у њој је реч о баки која је деци испричала „страшну причу“ о вуку који зубима шкљоца на неваљалог Моцу, од које се деци „кожа јежи“ док „узверени гледе“ у баку. Да би их умирила и одобровољила, она одлучује да им исприча другачију, лепшу причу, а то је мотив о Палчици, *што седи у лали,/ Пак се разговара/ Лептирићи ма-*

[1] Јован Максимовић, *Змајева лектира*, Београд, 1906.

[2] Јован Јовановић Змај, *Сабрана дела*, приредио Јаша М. Продановић, Београд, 1933, књига V, стр 312.

ли:/ Више пута скочи/ Из свог белог цвета,/ На лептира седне/ Па кроз рај прошета. Дакле, као пример истинске бајке, која је препоручљива за децу, Змај издваја познату Андерсенову бајку о Палчици. Тај пример показује да је Змај посебно ценио Андерсенову бајку и то ону са лиризованим мотивима из природе, у којој су носиоци радње флорални и фаунални јунаци ливада и шума, супротстављајући је бајци са елементима свирепости и страха. Није случајно да радњу Андерсенове бајке Змај смешта у рај: она треба да код детета развија осећање живота и света као божанске хармоније, симболички представљене као рај: *Бака их је после/ Лепо прекрстила,/ Деца су заспала/ – И о рају снила*.

Отуда, под утицајем школе и хришћанског учења, у жељи да бајци да што израженији поучни смисао, Змај у неким песмама трансформише мотиве Андерсенових бајки, намећући им сасвим огољено педагошко значење. Тако ће у песми *Туђе перје*[3] познатом мотиву о ружном пачету Змај дати сасвим супротно значење од оног које му је дао Андерсен. Ружно паче у Змајевој причи хтело је да се улепша тако што се закитило „паунским и сврачим перјем“, али је изазвало само подсмех осталих пачића. Уместо параболе о трансформацији ружног пачета у прелепог лабуда, која симболички означава младалачко трагање за идентитетом, Змај је мотив о „ружном пачету“ свео на моралистичку критику подражавања других – и у духу познатог идиома „не кити се туђим перјем“, читаоцима *Невена* поручио: *Поука се сама/ Каже из овога:/ Ман' се перја туђа,/ Ако немаш свога*.

Змај није сигуран да и остале Андерсенове бајке имају увек кристално јасну поруку – пре би се могло рећи да га је мучила њихова потенцијална вишезначност и могућност да у рецепцији младих читалаца добију значење супротно од педагошки пожељног. Отуда је био подстакнут да такве бајке мења или „дописује“, како би предупредио сваку могућност значењске двосмислености. Објављујући у *Невену* Андерсенову бајку *Хељда*, Змај у посебној напомени подвлачи да смисао ове приче није у афирмацији кукавичлука, већ само оно „што сваки мудар човек и онако зна, тј. да има прилика када није стидно погнути мало главу, и (...) дочекати да нам прелети преко главе олујина...“[4] Змај је, очито, сматрао да и позната Андерсенова бајка *Принцеза на зрну грашка* није сасвим „прикладна“ за *Невен* – па једном сараднику листа пише: „Ја знам зашто си ти превео ту Андерсенову причицу, – јер је најмања од свих његових прича. Ми одавно имамо ту причу у добром преводу, ал још нисмо накани и да је штампамо“.[5] Змај ову белешку пише 1900. године – две деценије након покретања *Невена*: тај временски распон симболички

[3] Исто, стр 222.

[4] *Невен*, Нови Сад, 1889, број 4.

[5] *Невен*, Загреб, 1900, број 8.

указује на дубину дилема које су га мучиле – може се само нагађати који су све разлози могли бити у питању кад једну, по данашњим мерилима, сасвим безазлену причу, годинама, ако не и деценијама, држи међу рукописима не одлучивши се да је „пусти“ на странице *Невена*. Симптоматично је да ће Змај већ у првим годиштима овог листа штампати и неколико Андерсенових бајки са религиозном тематиком: *Лакомислени владар*[6] (мотив о осионом цару који се дигао на Бога), *Маши*[7] и *Уочи нове године*[8] (позната као *Девојчица са шибицама*), која има све елементе божићне приповетке. Реч је о бајкама у којима је верска конотација изузетно наглашена – па се отуда, приликом објављивања у *Невену*, није постављало питање њихове моралне исправности.

Андерсеново присуство може се препознати и у бајковитим причама које су писали сарадници *Невена*. Таква је, на пример, бајка објављена у *Невену* под насловом *Гурави пасуљ*. У њој се јавља прерушени мотив познате Андерсенове бајке о авантурама зрна грашка; сарадник *Невена* је задржао основни мотив предлошка – али је бајковне актере заменио зрнима пасуља, сматрајући, очито, да они више одговарају нашем амбијенту; уз то је и знатно проширио причу, учинивши је тромом и пренаглашено дидактичном.

Змајев лист *Невен* представља незаобилазно сведочанство о разноврсним видовима рецепције Андерсенове бајке на самим почецима наше књижевности за децу. Да би тај увид био потпун, свакако је важно, с обзиром на Змајев изузетно место у том процесу, сагледати рецепцију Андерсенових бајки у непосредном Змајевом стварању. Наиме, поред низа сарадника *Невена*, и сам Змај је писао ауторску бајку за овај наш најзначајнији дечји лист. Симптоматично је да је већи део Змајевих бајки остао у рукопису, па су у *Невену* објављене посмртно, а и оне које је песник објавио за живота остале су непотписане. Све то указује да је Змај на ово стваралачко подручје ступао са одређеним опрезом – што захтева посебно, студиозно тумачење, које не може бити обухваћено овим радом.

Овде се може само рећи да су Змајеве бајке за децу, као и његова укупна проза, у стваралачком и уметничком смислу, знатно испод његове поезије. Змајеве песме са бајковним мотивима – иако најчешће сведене на наративну скицу – уметнички знатно надмашују његову бајковну прозу. Неке Чика-Јовине бајке су, услед приметног одсуства фантастичких садржаја и уношења реалистичке мотивације догађаја, ближе реалистичкој причи за децу него

[6] *Невен*, Нови Сад, 1881, број 23.

[7] *Невен*, Нови Сад, 1883, број 10.

[8] *Невен*, Нови Сад, 1884, број 1.

бајци (*Гавраново гнездо*[9], *Млакоња*[10], *Пакосни стевча*[11]). *Добрица и Свети Петар*[12] је Змајева бајка која садржи наглашене елементе чудесног – дечак Добрица бива претворен у јелена, затим у птицу и рибу, да би после многих перипетија постао царев зет – али је њена радња крајње поједностављена и конвенционална, па је, и поред хумористичких ефеката којима се аутор повремено служи, литерарно неуверљива и као штиво незанимљива. Прича *Зашто славуј пева само ноћу*[13] жанровски је пре парабола него бајка, а њен алегоријски смисао, који се ослања на библијску симболику, остаје у великој мери непрозиран за дете. За децу је знатно пријемчивија Змајева *Прича о тужном гуштерку*[14]: у тој бајци Змај је успео да пронађе праву литерарну меру између изразите хуманистичке поруке и наративних средстава којим се исказ обликује, при чему су посебно функционални описи природе, течна – од сувишних украса прочишћена – реченица и хуморна опсервација збивања.

Моделу класичне бајке најближа је Змајева *Прича о гуравом кројачу*, која је објављена у *Невену* 1905/6 (број 4), дакле – посмртно. Од десетак Змајевих бајки, објављених у *Невену* за песникова живота или посмртно, *Прича о гуравом кројачу* има најразвијенију фабулу. У њој се мешају поступци усмене бајке са поступцима карактеристичним за уметничку бајку и бајкописну традицију коју је успоставио управо Андерсен. Класичној усменој бајци блиски су битни елементи овог Змајевог прозног остварења, почевши од кључних композиционих и структуралних обележја, као што су неодређеност временског и просторног оквира радње, па до таквих елемената фабуле као што су трансформација човека у животињу, перипетије кроз које пролази главни јунак, успешно решавање задатка уз помоћ домишљатости и, најзад, срећно окончање бајке тако што јунак постаје царев зет. Ова бајка је од свих које је Змај написао најближа нашој усменој бајци, не само у сижејној и фабулативној равни, него, пре свега, у језичком слоју, за који је карактеристично изразито присуство архаичне лексике, а затим и усмене фразеологије, па и синтаксе карактеристичне за усмену бајку („Тако онда једног дана цело ово друштво изађе у лов, а десило се да је баш тога дана краљ те земље са пратњом својом пролазио кроз ту шуму, и они су хтели да лове“). Архаичне језичке црте се повремено мешају са карактеристикама војвођанског говора

[9] *Невен*, Нови Сад, 1880, број 6.

[10] *Невен*, Нови Сад, 1880, број 7.

[11] *Невен*, Нови Сад, 1905/6, број 12.

[12] *Невен*, Нови Сад, 1880, број 7.

[13] *Невен*, Нови Сад, 1905/6, број 15.

[14] *Невен*, Нови Сад, 1905/6, број 11.

(„Баш добро, ја сам здраво гладан; то ће бити красна печенка“), а то присуство локалног идиома чини језик ове бајке живописнијим.

С друге стране, у појединим елементима бајковне структуре могу се препознати одлике уметничке (ауторске) бајке; типичном андерсеновском маниру је блиско, на пример, појављивање у улози главног јунака неизузетне, прикраћене личности; у Змајевој бајци се дешава управо то – главни јунак је хендикепирани лик, „грбави“ кројач, пре антијунак, који пролази кроз низ деградирајућих ситуација, него истински бајковни *јунак* који с лакоћом савлађује и најтеже препреке. Присуство хумора и благе ироније у приповедању такође је део бајковне традиције коју је устоличио управо Андерсен. Једна од кључних сцена у бајци дешава се у тренутку кад главни јунак, грбави кројач – претходно претворен у вука – у драматичном тренутку превиђа ту чињеницу и, пошто „још није заборавио сваку учтивост“, на изненадно краљево кијање гласно одговара „На здравље!“ – захваљујући тој несмотрености царева свита открива вучју заседу. Дакле, због кројачевих финих манира долази до крвавог боја између вукова и цареве пратње – али је несагласност између повода и последице догађаја у причи толико изражена да се може разумети само као хотимична, пародичка банализација једног типичног бајковног заплета. У причи се пародирају неке од најпознатијих бајковних конвенција (да би се претворио у вука, грбавац навлачи вучју кожу, али притом има проблема са грбом, па му вучја кожа не пасује до краја; такође је карикатурална и сцена када грбави кројач, борећи се с вуком, овога узјаше и он га однесе до краљевог двора – тим урнебесним обртом, вук се од *противника* претвара у *помагача*, чиме се пародирају функције типичних ликова бајке).

Управо хуморно-карикатурални и иронични отклон од класичних бајковних образаца представља онај битни квалитет Змајеве бајке који је и чини блиском деци. Очито је да је деструирање озбиљности догађања у бајци једна од доминантних Змајевих интенција, иза које се препознаје Змај хумориста и сатиричар. Посматрајући Змајев поступак у контексту његовог укупног дела и у координатама његове поетике књижевности за децу, може се закључити да песников основни мотив није доминантно деструкција једног жанра као што је традиционална бајка, већ жеља да елементе суровости и „хорора“ традиционалне (усмене) бајке што успешније неутралише. Вођен том интенцијом он се приближио моделу Андерсенове бајке, у коме је нашао образац и потпору: отуда и највећа заступљеност Андерсенове бајке у *Невену*, али и блискост Змајевог бајковног рукописа са Андерсеновим. Та блискост двојице бајкописаца огледа се, пре свега, у њиховом наглашеном одмицању од усмене бајке, тако да се у наративној структури у први план пробијају лирски и емоционални слојеви приче.

Према нашем увиду, специфичним односом према фантастици, али и по присуству елемената сентиментализма и осећајности, Змајева бајка *Снежевак или висибаба* је најсроднија типу Андерсенове бајке у којој преовлађују лирски и емоционални елементи. Сиже Змајеве бајке ослања се на релативно чест бајковни мотив тражења лека за нечију болест. Пошто је радњу лоцирао на краљевски двор, чиме је најавио један оквир збивања карактеристичан за усмену бајку, Змај посебно настоји да главног актера, болесног краља, учини што симпатичнијим и тако приближи деци. Отуда се нарочито наглашава да је краљ био веома омиљен – а затим наводи да је волео да храни гладне птице, али због болести то више није могао да чини. На тај начин се један лик, који је у класичној бајци изразито дистанциран у односу на обичне људе, приближава деци и доводи у дечју раван исказивања племенитости – при томе, не треба заборавити да је у Змајевој поезији за децу мотив спашавања гладних птица у зимским месецима представљао један од кључних симболичких топоса којим се посредује идеја доброчинства.

Наратор у бајку уводи још један мотив којим се основна прича усложњава и посебно појачава њен заплет – краљев канцелар је, желећи да помогне болесном краљу, „претурио све архиве, прелиставао старе књиге“ и нашао пророчанство да ће се краљ излечити ако му донесу један цвет да га помирише. Међутим, канцелар није успео да открије о коме је цвету реч јер су лист, на коме је то написано, изгризли мишеви. Дакле, наратор у причу уводи, у литератури често коришћени, топос изгубљеног текста, али га инфантилизује и, у извесном смислу, пародира, наводећи као разлог оштећења текста прождрљивост мишева. Сви поданици су се дали у потрагу за цветом који би помогао болесном краљу – слали су му разноврсно цвеће, али нико није успео да пронађе прави цвет који би га излечио. У причи се посебно прецизно означава временски оквир збивања подвлачењем да се радња догађа током зиме, у фебруару месецу, што је двоструко функционално – на тај начин (1) осећање емпатије према краљу се додатно појачава – то је време кад су птице још угрожене због хладноће, а краљ услед изнемоглости не може да их храни, и (2) извршење задатка, проналажење лековитог цвета у зимском периоду, кад је природа под снегом, додатно се отежава.

Након дуготрајне потраге и после много перипетија, уз помоћ јеле, ветра и гаврана, најмлађа краљева сестрица проналази чаробни цвет и тако спасава брата. Показује се да је тај чудесни цвет висибаба – коју Змај прекршта у *снежевак,* сматрајући да је тај фитоним прикладнији за означавање цвета који је имао посебну вредност у његовој хијерархији флоралних симбола. Наиме, цвеће представља један од кључних симболичких топоса у Змајевом целокупном песништву. У Змајевој љубавној поезији кључно место има ружа, па је по њој жанр своје љубавне песме назвао – *ђулић*; у поезији за децу – кључно симболичко место имају висибаба и љубичица. Везујући

је за симбол првотности и беле боје, висибаба, која се појављује испод снега као симболичког вела, у Змајевој метафоричкој хијерархији је имала примат, добивши симболичко значење митске невесте – обновитељице живота на земљи. О значају овог симбола у песниковом симболичком поретку говори и чињеница да је преко листа *Невен* Змај чак покренуо и иницијативу да се овом цвету да друго, прикладније име, предлажући да се зове *снежевак*. Змајев ономастички напор није уродио плодом, али се, као сведочанство те тежње, пренео на креативни план и реализовао у бајци, чији наслов *Снежевак или висибаба* потврђује да је, заправо, овај цвет главни јунак бајке.

Литерарне одлике Змајеве бајке *Снежевак или висибаба* као што су лиричност, осећајност и изражени хуманизам упућују на неоспорну блискост између Змајевог и Андерсеновог рукописа. Али, поред најопштије равни поређења, могуће је успоставити посебно занимљиву паралелу између Змајеве бајке *Снежевак или висибаба* и Андерсенове *Девојчице са шибицама*. Као што је познато, радња те Андерсенове бајке се дешава уочи Нове године и структурирана је као божићна прича, а радња Змајеве бајке се догађа уочи Ускрса. Змај као да у својој бајци васпоставља лик девојчице из Андерсенове бајке, описујући са пуно детаља како се она смрзава: „ ... ух, како је ту ветар дувао! Ал' она иде даље. Стигне до једне усамљене, снегом покривене јеле. – Би ли ми ти, јело, знала казати где ниче цвет од којега би мој брат оздравио? – то је говорила, а руке је држала под кецељом, јер су јој биле све модре, укочене од зиме. (...) Није она марила што јој север косе мрси, што је у брзини изгубила једну ципелу.“ Иако је добронамерни гавран упозорава да ће се на путу смрзнути, она наставља „све даље и даље по смрзнутој чаглини – а из њених нежних малих ногу цурила је крв по белом снегу“. (...) „Ох, како јој је срце било, а она га притиште рукама, полусмрзнутим.“ (...) „ ... ту је савлада умор, није могла даље. Ту мало зажмури, говорећи: – Па нека буде што мора бити. Брат ми умире – умрећу и ја. Бар ћемо заједно на онај свет, к нашој доброј мајци“.

Иако је Ускрс празник који се везује за почетак пролећа, инсистирање на зимској симболици (снег, јеле), која више одговара божићној иконографији, може се једино објаснити снажним утицајем Андерсеновог описа девојчице, која се смрзава у новогодишњој ноћи, када се, у складу са обичајима који се заснивају на хришћанском канону, чине доброчинства и испуњавају дечје жеље. У светлу Змајевог односа према бајци, на њега је посебан утисак морала оставити чињеница да се у Андерсеновој причи, противно конвенцијама жанра, не појављује доброчинитељ и сирота девојчица умире. Та слика је морала дубоко прожети Змаја – њега који у безброј песама за децу позива на солидарност са болеснима, сиротима и напуштенима – па је овај бајковни мотив у његовом изворном значењу васкрснуо у својој бајци.

Отуда се Змајева бајка *Снежевак или висибаба* може, у крајњем значењу, читати и као маскирани покушај измене Андерсенове бајке *Девојчица*

са шибицама. Наиме, очито је да увођење лика девојчице – краљеве сестрице у причу о болесном краљу представља, у извесном смислу, огрешење о бајковни образац којим је утврђена хијерархија у владарским породицама – ту су подвизи резервисани за мушке чланове, доминантно краљеве синове. Од женских чланова у бајкама посебно значење – или функцију, како би то рекао Проп, има царева (краљева) најмлађа кћи. Увођењем у бајку лика девојчице – краљеве мале сестре, та схема се нарушава и може се тумачити као Змајев покушај инфантилизације канонизоване бајковне схеме под утицајем Андерсенове приче. Али, тај покушај прате и огрешења на нивоу мотивације лика и његових поступака: тешко је прихватљиво да у једном, очито, уређеном краљевском дому, где постоји и канцелар који брине о дворским пословима – што указује на снажну контролу и уређену организацију краљевог окружења – једна мала принцеза неопажено нестане и целе ноћи одсуствује из двора а да се не организује потрага за њом. С друге стране, давање тако пресудне улоге у причи краљевој малој сестри више би одговарало нашој усменој песми, где се сестра жртвује за брата, него причи о краљевима за чије се послове брину канцелари. Најзад, Змајев покушај прате и огрешења везана за календар: наиме, календарски је немогуће Ускрс толико приближити фебруару – када се прича одиграва – а то огрешење се може објаснити само Змајевим снажним везивањем за Андерсенову бајку и трагичну судбину девојчице у зимској благданској ноћи. Нашег песника су, очито, руководили етички разлози једнако колико и поетички кад је у својој бајци, у окружењу које више одговара традиционалној усменој бајци, васкрснуо један од најупечатљивијих Андерсенових бајковних ликова. У складу са својим моралним учењем на коме је инсистирао у стварању за најмлађе, он је сматрао да се идеја доброчинства у причама за децу не сме доводити у питање и да је опасно ако се преко песама и прича у дечје душе усади сумња у људску доброту и свеопште милосрђе. Отуда крај његове бајке добија екстатичан тон којим се цвет *снежевак* уздиже до симбола ускрснућа.

Сем огрешења о логику, у бајци *Снежевак или висибаба* видна су и Змајева колебања између патетичног тона, који је једна тако узвишена, хуманистички интонирана тема захтевала, и потребе да причу ослободи осећања тешког и суровог, увођењем лирског и хуморног тона. Један пример пластично илуструје како такво настојање такође резултира својеврсним „искакањима“, која се доживљавају као нежељени упад пародичног говора у нарацију. Настојећи да до краја хиперболизује спремност поданика да пронађу чудесни цвет који би излечио краља, Змај наводи да су неки фабриканти краљу слали и вештачко цвеће, што се у бајковном контексту не може примити другачије него као недостатак доброг укуса код пошиљалаца или као хотимични, ауторски пародички отклон од патетике; паралелно с тим, исти мотив се снажно патетизује и подвргава сентименталистичкој хиперболизацији у

опису зимске студени, која „као да се ругала, пак је на прозорима цртала своје ледено цвеће“. Дакле, очито је како се Змај у оквиру истог мотива колеба између хуморно-пародичне и сентиментално-патетичне медијације, што се може објаснити његовим покушајем да споји хуморно-иронични приступ теми, као доминантан у свом стварању за децу, са лирско-сентименталним озрачењем андерсеновске бајке.

Сагледана у контексту целокупног Змајевог опуса за децу, његова стваралачка блискост са Андерсеном може се назирати и на једном много општијем плану – реч је о дубинској сродности ова два ствараоца, а огледа се у блиском поимању и посредовању фантастичког и сатиричног. Бајка је, као што је познато, служила Андерсену као погодна форма и за исказивање сатиричних садржаја – истом имагинацијском средству прибегава и Змај. У том смислу, као основа за промишљање те врсте стваралачке сродности међу њима, може послужити Андерсенова изванредна бајковита прича *Царево ново одело*. Она представља пример текста са два лица – једно је окренуто детету, а друго одраслом читаоцу. Као сатира *Царево ново одело* представља непревазиђену персифлажу на тему лажи и испразности у коју је заоденута царска моћ. Прича о генијалним ткачима-варалицама, глупом краљу, снисходљивој свити, затуцаним поданицима и чистоти детета које ће огласити да је цар го, сажима на неколико страница целокупни макијавелистички дискурс владања. Писана по деветнаестовековним литерарним узусима, бајка представља чист опис бодријаровског симулакрума поткрај другог миленијума.

Међутим, при читању приче *Царево ново одело* назире се и једно значење које је доминантно у сфери антрополошког и психолошког. Оно се заснива на људском опсценом пориву према тајанственом и недодирљивом. Целокупна сценографија која окружује престо има сврху да обичне смртнике увери како је владарска моћ „од Бога“. Опсценост избија из своје притајености у ратовима, или кад се у државним и династичким ударима скидају владарске главе. Тај порив је у самој мотивационој сржи приче о царевом новом оделу – бајковна игра је начин да се допре до опсцености. Сама прича има фолклорно порекло одакле ју је Андерсен и преузео. Нешто слично, мада знатно безазленије, сусрећемо и у Змајевој бајковитој песми за децу *Цар Авдесе*, која је, такође, сатирично интонирана. Змајев цар Авдесе је објекат опсцености као и цар из Андерсенове приче – он, наиме, живи у дворима од стакла, и *провидност* којој је изложен извор су његове фрустрације:

Тамо неиде у Чакдаљу,
Близу пакла,
Били неки сјајни двори,
Ал' од стакла.

У њима је живовао
Цар Авдесе,
Љутио с' на своје дворе, –
Провиде се.

Није с' бој'о харамије
Или звера,
Ал' је свака баба знала
Шта вечера.

Страшно ј' кад се владаоци
Љуте, псују,
Што да бабе у двор њихов
Завирују!

Па му једна мис'о паде
На ум сама:
Он обложи дуварове
Асурама.

Сада бабе дворске тајне
Нису знале, –
Ал' су увек нешто ново
Измишљале.

Дакле, као што се види из поенте Змајеве приче, цар се не може заштити од опсцености, од лажних хаљина, огољавања – јер кад покуша да се заклони асурама, креће прича и царева моћ се осипа – он је дефинитивно наг. А његова нагост и у Андерсеновој и у Змајевој причи последица је царске издвојености из стварности – он је божанство на земљи и као заробљеник владарске фантазме постаје плен варалица који га огољују – било да му нуде фантомско одело (код Андерсена), било фантомски дворац (код Змаја).

Андерсенов опис је непревазиђен у језичком посредовању симулакрумског ништавила. Писац се служи средствима визуелизације – одсутност, непостојеће, ништавило се замењује визуелним представама, сликама, покретима. У Змајевој персифлажи бајке дешава се обрнуто – царева свест о потпуној изложености, *провидности* сопственог живота и окружења, спознаја властите откривености исказује се као потреба за стварањем *привида*. Но, у Змајевом књижевном опусу постоје и примери андерсеновског посредовања симулакрумског ништавила. Реч је о Змајевој бајковитој сатири

Јутутунска јухахаха[15] – само што се наш песник, уместо визуелним, служи средствима фонизације, озвучења – непостојеће се надомештава гласовима, гласно изговореним речима без садржаја, које се враћају као ехо и тако умножавају сопствену испразност:

У краљевству Јутуту
Краљ тринести Балакаха
Обећао свом народу
Да ће дати јухахаха.
==========
У краља су јаке прси
Грлат ли је Балакаха,
Кад повиче, брда с' оре –
Јухахаха, хаха, хаха!

Иако другачијим средствима, краљ се у Змајевој песми излаже беспоштедној персифлажи као и цар у Андерсеновој бајци. И у једној и у другој причи у основи заплета је превара – стварно се замењује нестварним. Док се у Андерсеновој бајци зачаравање поданика врши визуелном опсеном, у Змајевој песми се врши звучно опсенарство: у оба случаја у основи приче је артистичко посредовање којим се сугерише као стварно нешто чега нема, празнина, привид, одсутност садржаја, једна врста простачке метафизике, гротескна демонстрација платоновског концепта превласти идеје над предметом.

Када се указује на један дубински план прожимања између Андерсена и Змаја, јасно је да то приближавање има путању асимптоте: што се више удаљавају кроз простор и време, њихови рукописи постају ближи. Разуме се да је овде реч о једном, по свему, *личном* виђењу стваралачке блискости два уметника речи – при чему, свакако, није на одмет имати у виду једно опомињуће упозорење песника Миодрага Павловића, који је трагајући за везама између нашег усменог песништва и универзалног митског наслеђа, осетио како оне у једном тренутку „постају све чудније да све више заводе у бездан нагађања“.[16]

Змај је био изразито рецептиван песнички дух, отворен према другима, неоптерећен оригиналношћу „по сваку цену“, близак савременој идеји да се написано храни написаним: песникова имагинација је, без опасности по изневеравање властите аутентичности, могла примати различите утицаје – и отуда његов волуминозни опус представља изванредну подлогу за ус-

[15] Јован Јовановић Змај, *Сабрана дела*, приредио Јаша М. Продановић, књ. XI, Београд, 1935, стр. 224.

[16] Миодраг Павловић, *Обредно и говорно дело*, Београд – Приштина, 1986, стр. 100.

постављање многобројних паралела о литерарним везама, утицајима и прожимањима на различитим компаратистичким нивоима. Када је у питању успостављање паралеле између његовог и Андерсеновог бајковног стварања – очито је да песничка грађевина, у коју је Змај уградио и рукопис великог данског бајкописца, има више нивоа – у доњим, базичним спратовима тај утицај је директнији и непосредније видљив, а на врховима Змајеве поетске куле ти дотицаји добијају флуидан, готово нестваран, астралан вид и више указују на припадност истом песничком космосу, него на непосредне додире и прожимања. А то је онда сродност посебне, пробране врсте, која је дата само великим духовима.

Summary: Zmaj's editorial work on the Neven (Marigold) shows that in his own creative perspective he had in mind Andersen's work. Certain fiction contents in the Neven justify that Zmaj knew and respected the writing craft of the great Dutch, and that the in our children poet's fairy tale handwriting we can recognize the influence of Andersen. The comparison of the two writers for children show the variety of continual creative permeate as well as a deep creative similarity that can be traced in their attitudes towards the fantastic and fairy tale like, and particularly in the fact that they both introduce irony into the fantasy proceedings that eliminates borders between the "serious" literature and literature for children.
Key Words: literature for children, fairy tale, pedagogy, lesson, lyric, sentimental, ironic, transformation, parody, destruction, betray, changes, sin, exaggeration, persiflage, obscene.

БРАНКО С. РИСТИЋ
Учитељски факултет
Лепосавић

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 2-264:821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.109-114

МИТСКИ ЕЛЕМЕНТИ У БАЈКАМА Х. К. АНДЕРСЕНА

(мотиви посвећивања, ликови у сакралном топусу, вештице, огледало и изврнути свет)

Резиме: Несумњиво је да дијахроне везе у бајкама Х. К. Андерсена „воде" ка посвећеним мотивима, а одатле и ка преносу на социјалне функције мита (обреда) према књижевности уопште. Врло битан развој мотива има и своју уметничку префињеност.
У општи план семантичне прихватљивости у његовим бајкама од митологије преко фолклора ка књижевности, ликови сакралног топоса имају своје важно, гранично значење, зато што подвлаче идеју за прелаз.
Мотив посвећености присуствује свуда у прози за децу, па и код Андерсена. Идеја прелажења за промену социјалног статуса, „ношена" мотивима посвећености, реализује се и кроз ликове огледала.
Кључне речи: бајка, књижевност за децу, посвећеност, сакрално, чаробница, огледало.

У свом истраживању о обредима прелаза А. ван Женеп[1] примећује, да независно од тога каквог је типа друштво, сваки самостални човеков живот састоји се у логичном прелазу од мањег ка већем узрасту и из једног занимања у друго. Те промене у већини случајева праћене су специјалним ритуалима и актима, од обреда, који се у дијахронији везују са сакралним. У традицијама јасније остаје текст, увек као „за рачун" када; текстови нису само варијанте, већ и **вариативни.** Можемо заправо да кажемо, да је у неким случајевима у тексту мотив посвећености основа, а кроз текст егзистира психологизам и лиризација посвећености.

С хуманистичким бунтом романтизма наспрам реалног најближе и најјаче су повезане бајке Х. К. Андерсена.[2] Његове бајке истраживачи називају „Графиком емоционалности"; лиризам, улажење у химеру, машту, сан и

наду с оним маркерима бунта и протеста, који оформљују и идејно и садржајно у Андерсеновим бајкама. То је и основни разлог, ради кога аутор нарушава класичну традицију бајке, само део текстова у себи „носи" конструкцију модела бајке и има срећан крај. Неке варијанте имају усложњену живописну семантику; писац уводи (вероватно под утицајем луткарског позоришта, а и под утицајем Е. Т. А. Хофмана) маскиране ликове (јунаке). Све поново, макар и уметнички, трансформисани, обогаћени, с дистанцом могућности „допуне" књижевна условљеност, и ту се виде црте пралика, базираног практично на темеље ритуала посвећености.[3]

Херој – војник (*Кресиво*) спушта се према коренима шупљег дрвета, узима чаробно кресиво, с којим може да позива чаробне псе; уз њихову помоћ постаје цар. Палчица (истоимена бајка), рођена из зрна, плива по реци, у гори пребива целог лета, после под земљом, спасава ластавицу, бежи с њом и ступа у брак с главешином (вођом) елфа (у скандинавској митологији – добри или зли духови, који бораве у ваздуху).

Класичан пример романтичног преосмишљавања мотива срећемо у бајци *Мала сирена*. Због љубави према младом кнезу јунакиња жели да живи код људи, да прими (добије) људску душу. Промена је повезана са жртвом тешкоће и бол (даје глас, остаје без гласа (занеми), пије горко пиће, ноге су јој у ранама, одбачена је, баца се у море). Смрт је преобража у морску пену и она одлази код ћерке ваздуха. Андерсенова верзија посвећености повезана је с условом „неко да се воли више од оца и мајке". Снагом осећања, променљивост у човеку, повезана је и са мотивом посвећености и у *Снежној царици*. Пољубљен од стране царице, Кај заборавља ближње и срце му постаје лед. Елиза у бајци *Дивљи лабуди* после много перипетија успева да спасе једанаесторо браће омађијаних и удаје се за цара. Прогоњено од сваког ружно паче (истоимена бајка) после тешких искушења и „замало смрти" у замрзнутом језеру преображава се у прелепог лабуда. Метаморфозе у бајкама Андерсена у семантичком плану кореспондирају с крајњим циљем посвећености: дубоки смисао ауторових сумњи да отвори и развије морални, духовни план.

Мотив посвећености у бајкама Х. К. Андерсена „дозвољава" једно искључиво остварење моралних посланица; постојаност им је доказана у различито време и у различитим културама.

Несумњиво је, да дијахроне везе у бајкама Андерсена „воде" ка мотивима посвећености, а одатле и ка „преносу" на социјалне функције мита (обреда) према књижевности уопште. Врло битан развој мотива има и своју уметничку префињеност. Баш на том плану важну улогу игра слика стварног (реалног), реализована у лику с оне стране, у другој земљи.

Колико они истичу социорегулативне задатке мотива посвећивања, можемо ли ми те мотиве код Андерсена да дефинишемо као хипостазу сакралног топоса? Која је основа за такав закључак и који је код различитих текстова потражићемо у неком од најраспростањенијих прозних остварења за децу. У

неком од њих сасвим јасно је могуће забележити мотивске варијанте, повезане с митолошким (обредним) инваријантама за прелаз у социјум. Значајно распрострањени опис тог другог света откривамо у бајкама Андерсена. У његовој причи лик већ није маркиран, али је зато на високом уметничком нивоу. У неким бајкама много јаче се осећа фолклорна конвенција: спуштање до корена шупљег **дрвета**, **соба** с троја врата, пси чувари (*Кресиво*); планина, јама и дуг **прелаз под земљом,** где Палчица обитава целе зиме (*Палчица*). У другим бајкама међутим Андерсен мења ту градацију – други свет је тај људски, а свој; истински је **морски бездан** (*Мала сирена*). Свет мале сирене, с друге стране, такође има своје „друго" место – то је пребивалиште морске чаробнице. Да би се стигло до њега, пролази се кроз бучан **вртлог**, тамо не расте цвеће и морске траве, песковито дно је голо. Усред чаробне **планине** има **кућа**, изграђена од костију утопљеника. Она је заобиђена од морских брадавица, пола животиње, пола растиње, стоглави змајеви с прстима као живи црви; у близини је велико **блато** пуно змија и жаба; ретко ко је успео да се врати отуда.

У *Снежној царици* сижејно кретање, прати мотив посвећености за патње јунака „осигурава" ред описа **далеких земаља** на које јунак наилази док иде путем ка снежном царству. **Снежно царство** је царство заборава, у коме је заробљеник Кај.

Развијање слика далеких земаља открива се и у бајци *Дивљи лабудови*: они су **с оне стране мора**, усред кога има **острво** – уточиште. Реалност за јунакињу Елизу је посета гробља код страшних чаробница и бацање у мрачно и мемљиво **подземље**.

Тако, осим што на уметничком плану Андерсен продубљује и детаљизира ликове с оне стране, он добија једну много важнију црту према њима, а то је **представа, да су они на ивици нестварног и реалног.**

Хипостаза живописне везе између **врха и основе** је стуба, која у завршном облику пресеца три космичке зоне. Њен почетак је у средњем свету, на земљи, крајеви су горе, на небу, и доле, у подземном свету. У мотивима понекад степеница је седам (основни број, описан параметрима васељене); стуба може да буде дрвена, камена, метална, златна, од конопца. Кретање по њој је врло опасно, зато што је она нестабилна; по правилу то је место, које се везује за умрле; пењање је добро (лепо), спуштање је зло (несрећа). Мирче Елијаде наводи: „Стуба је носилац изванредно богате и истовремено идеално узајамно обавезујуће симболике: она пластично слика прекраћивање датог нивоа и тако прави могући прелаз од једног начина битисања ка другом; или ако погледамо нешто у космичком плану, она даје могућност везе између Неба, Земље и Ада. Ето зашто стуба и пењање играју суштинску улогу како при повезивању с ритуалима и мотивима посвећености, тако и код погребних обреда".[4]

У општи план семантичке прихватљивости у бајкама Андерсена, од митологије преко фолклора ка књижевности, ликови сакралног топоса имају својеважно гранично значење, зато што подвлаче идеју за прелаз. С прела-

зом (и пребивањем)у други, свет с оне стране, респективно – с променом социјалног статуса, повезан је и други лик – јунак у народној књижевности и књижевности за децу. То је вештица – медијатор, обредно лице, које дели светове на сакрални и профани; она је чувар улаза у свет с оне стране.

Развијен живописни и сликовити систем у бајкама Андерсена такође укључује и вештице као јунаке (ликове) у различитим верзијама. Стара, грозна чаробница, са доњом усном која виси до груди, иако не жели, помаже војника дајући му чаробне предмете (*Кресиво*). Стара чаробница даје јечмено зрно, из ког се рађа Палчица (*Палчица*).

Снежна царица из истоимене бајке је сушта супротност: она је лепа, много лепа; лепше и умније лице од њеног нико није видео. Она је савршена, али пољупци су јој хладнији од леда, од њих Кај све заборавља и могао би да умре. У тој бајци постоји још једна чаробница, она је добра; заводи и очарава само по некада, ради сопственог задовољства; у њеном цвећарнику се осећа чудан мирис; сламени шешир је сачињен од свакојаког цвећа. Несумњиво да постоје велике могућности да Андерсен продуби и прошири фолклорну сликовитост и симболику. Он уноси не само допунску уметничку црту, већ и обогаћује ореолна значења, ношена од одређених јунака. Девојке и царица у бајкама су му далеки хипостаз вештица; скоро да су одељени јунаци, обједињени на бази естетског, необичне способности и некакав план – од стране хтоничног, женског начела.

Двојништво је врло карактеристично за општи лик вештице у бајкама Андерсена. Он проширује фолклорну симболику и обогаћује ореолно значење. Први пут у књижевности за децу ваја се и гради лик вештице као младе и искључиво лепе жене.

У теорији Карла Густава Јунга вештица је пројекција мушке ANIME[5], на примитивно женском аспекту, који продужава да битише у телу мушкарца да овај тога није уопште свестан. Вештице материјализирају ту женску примитивност, од које мушкарци не могу да се ослободе и која гомила огромну снагу. За жене вештица је женска варијанта искупљене жртве, на којој оне преносе елементе својих пулсација.[6] „То преношење је тајно деловање уображеној природи вештице. Док те мрачне силе несвесно не пређу у свесно **познавање осећања и реалности**, вештица продужава да живи у нама. Плод избацивања, она оваплоћује **жеље**, **страховање и друга тенденција наше психе, које су неусаглашене** с нашим ЈА било да су превише инфантилне, било да је сасвим други разлог”.[7]

Није случајно ANIMA олицетворење вештице, јер по Јунгу, жене лакше остварују контакт с мрачним силама и духовима.[8]

Мотиви посвећености присутни су свуда у прози за децу, наравно развијају се у различитом степену. С више или мање детаља откривају ликове сакралног топоса и медијаторских функција обредних јунака (ликова). Идеја

прелажења, у Андерсеновим бајкама за промену социјалног статуса „ношена" мотивима посвећености, реализује се и кроз ликове огледала. Баш преко огледала се развија целовита концепција преобраћања.

Најшире присуство огледала је у чаробним причама. Прва прича (*О огледалу и његовим делићима*) јесте *Снежна царица* Х. К. Андерсена, изванредна слика „окренуте" снаге ђаволског огледала: „... све лепо и добро, огледнуто у њему, губило се, а ружно истицаше се и беше још лошије..." Ломљење огледала и бацање поломљених делова по свету људима је доносило несрећу.

Огледало срећемо и у *Снежани* браће Грим, кроз које царица види далеко, пошто је оно чаробно. У неким бајкама огледало се среће у варијанти магичне кристалне кугле, у којој се види будућност или даје реални лик. У бајци *Кристална кугла* браће Грим срећемо огледало које нико не може да превари, оно даје посматрачу реални лик. Огледало овде делује „обрнуто" од Андерсеновог ђаволског огледала, преобраћајући ружно у лепо.

Кроз исто огледало – кристалну куглу јунак успева да се избори са чаробницом, зато што огледало може да одузме снагу противнику, ако буде подигнуто испред његових очију.

Према орфејској традицији Дионис Загреј огледао се у огледалу, када је био растргнут од титана на седам делова; према другој верзији он је кренуо сам после лика, лика који се видео у огледалу и распао се. Ипак једна од добрих страна огледала – сјај (= соларност, злато) јесте спољни знак.[9] „Златна боја предмета, повезана с далеким царством, јесте боја сунца".[10]

Амбивалентна суштина огледала детерминирана је у вези са другим светом, који је свет мртвих, хтонски, али и свет плодности. Огледало изражава тај изврнути свет који се одражава на наш свет.

Огледало не сјаји, оно истински показује ко се огледа у њему, а заправо то је лице, које никада не показујемо свету.[11]

Да ли то није разлог да и Платон, и Плотин сматрају душу огледалом?

Два постављена огледала, једно наспрам другог један је од мало начина да видимо бескрајност... Људи коју се нађу између немају више могућност повратка са оног света.

Водећи мотив у класичној књижевности за децу, а тиме и у бајкама Х. К. Андерсена, јесте мотив посвећености. Основна социјална функција Андерсенове прозе јесте да, пренесе посвећеност, макар и у условном плану. Кретање од митске представе код Андерсена ка уметничком лику, адекватна је и према уметничкој условности. Како смо и рекли, књижевност „интериоризира" свет детета, допуњава смисао бића. Пројектовање и уживљавање у ликове актера радње не само да обогаћује, већ и помаже у прелазу у виши статус, а ту је бајка Х. К. Андерсена идеални образац за доказивање напред изречених теза.

Белешке уз текст

1. Женеп, А. ван. *Класирање обреда*, Т. 1. БГД., 1992, 120–125.
2. Андерсен, Х. К. *Андерсенове бајке*, БГД. 1980.
3. Фон Франц М-Л *Архетипови мотиви във вълшебните приказки*. С., 2003.
4. Елијаде, М. *Ликови и симболи*. БГД., 1998.
5. B. Adler, E. *Ètudes de psychologie Jungienne*. Genève, 1957; Цит. по Alen Gerbran Žan Ševalije. *Rečnik simbola*, Stilos, Novi Sad, 2004.
6. Цит. по Alen Gerbran Žan Ševalije. *Rečnik simbola*, Stilos, Novi Sad, 2004.
7. Jung, K. *Izabrana dela*, T. 1, BGD. 1978.
8. Кафтанџијев, Хр. *Обрзът на жените в рекламата*. С., 1998, с. 23.
9. Маразов, Ив. *Митология на златото*, С. , 1994. с. 6.
10. Проп, Вл. *Историјски корени чаробних прича*, БГД., с. 284.
11. Jung, K. *Izabrana dela*, T. 2, BGD. 1978. s. 166.

Литература

1. Alen Gerbran Žan Ševalije. *Rečnik simbola*, Stilos, Novi Sad, 2004.
2. Андерсен, Х. К. *Андерсенове бајке*, БГД. 1980.
3. Елијаде, М. *Ликови и симболи*. БГД., 1998.
4. Женеп, А. ван. *Класирање обреда*,Т. 1. БГД., 1992.
5. Jung, K. *Izabrana dela*, BGD. 1978.
6. Кафтанџијев, Хр. *Обрзът на жените в рекламата*. С., 1998.
7. Маразов, Ив. *Митология на златото*, С., 1994.
8. Проп, Вл. *Историјски корени чаробних прича*, БГД.
9. Фон Франц М-Л *Архетипови мотиви във вълшебните приказки*. С., 2003.

Summary: There is no doubt tha diachronic links in H. C. Andersen's fairy tales "lead" to noble motives and hence even to social functions of myth (rite) towards literature in general. The very important development of motives has its own artistic refines.

Within the general plan of semantic acceptability in his fairy tales from mythology via folklore to literature, sacral characters have important and fringe-zone meaning because they underline the idea for transfer.

The dedication motive is present everywhere in children prose writings and such is the case with Andersen, too. The idea of transfer aiming to change the social status, "carried out" by the dedication myths is also realized through the mirror characters.

Key Words: fairy tale, literature for children, dedication, sacral, wizard, mirror.

МР С. ШАРАНЧИЋ-ЧУТУРА
Педагошки факултет
Сомбор

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 2-264: 821.113.4-93.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.115-130

МИТСКО И ХРИШЋАНСКО У АНДЕРСЕНОВИМ БАЈКАМА И ПРИЧАМА

Резиме: Како се у појединим Андерсеновим бајкама и причама уочава особен преплетај сегмената из различитих митологија и хришћанске религије, у раду се настоји указати на својства и функционалност таквих прожимања. Кључно интересовање јесте усмерено ка сагледавању утицаја оваквог наративног поступка у обликовању пишчеве поетике. При том се има у виду и улога романтичарске поетике, превасходно два елемента која су утицала на стварање романтичарске осећајности: интересовање за мит, фолклор и демонологију, али и интересовање за хришћански схваћен појам религије и вере.
Два вида религиозности се разматрају у типолошки разнородним ситуацијама: као паралелно и равноправно постављене; као сукобљене; као амбивалентне са становишта јунака; један вид као спона ка другом... Такође се разматра и уметнички ефекат који постижу, односно, њихова оправданост на нивоу укупне структуре текста.
Кључне речи: Андерсенове бајке и приче, митологија, паганска религија, веровања, хришћанска религија.

Преплитање сегмената из различитих митологија и хришћанске религије јесте један од Андерсенових књижевних поступака, близак настојању немачких романтичара да „сједине ’чулност’ паганства и ’духовност’ хришћанства“ (*Мелетински*, б. г, 291).

Андерсенов однос према миту јесте условљен поетиком романтизма која заговара „сасвим неформалну, нетрадиционалну примену мита (не његове форме, већ његовог ’духа’)“ (*Мелетински*, б. г, 286), што јесте условљено романтичарским поимањем природе које је и водило ка „окретању нижој митологији, разним категоријама природних духова земље, ваздуха, воде, шуме и планина“ (*Мелетински,* б. г, 292). Уз интересовање за демонолошко, битан

удео у стварању романтичарске осећајности има и анимистичко поимање света, односно, „пресудно осећање свеопште повезаности бића и ствари у природи“ (*Глушчевић*, 1967, 49). Пошто у бајци, како је виде романтичари, „све мора бити чудесно, тајанствено (...), све оживљено“ (*Новалис*, 1967, 74), она се и показује као посебно погодан жанр. Томе у прилог иде и романтичарско виђење бајке као жанра који допушта особену „митску комбинаторику“ (*Жмеīач*, 1986, 92). „Комбинације“ којима ће овде бити посвећено понајвише пажње везане су, махом, за словенску митологију.

С друге стране, велик удео у стварању романтичарске осећајности има и хришћанска религија која, бар по појединим ауторима, слови за „мајку романтике“, а која је у северним европским земљама наилазила на специфично тло, „тло које је створило незнабожачко предворје хришћанском романтичном пресветом храму“ (*Паул*, 1967, 89–90). „За религиозног човека“, какав је несумњиво био Андерсен, „природа никада није искључиво ’природна’: она увек поседује извесну религиозну вредност“ (*Елијаде*, 1986, 115). Религијске вредности које Андерсен настоји успоставити јесу из домена и прехришћане и хришћанске религије. Присуство хришћанске религиозне мисли, у контексту у ком ће овде бити разматрано, само делимично настоји да „одагна свет фауна, сатира и нимфа“ и тако „дело Творчево“ ослободи „крда смешних богова“ и изнова учини „озбиљним, величанственим и спокојним“ (*Шаīобријан*, 1967, 110). Он подједнако настоји сачувати управо онај „шарм“ и „мистериозност“ (*Елијаде*, 1986, 136) које природа носи у духу прехришћанских религиозних схватања. Отуда се у Андерсеновим бајкама и причама препознају типично романтичарски магијско-митолошки погледи на свет оличени у снажној симболичкој вези човека и природе, разнолика демонска бића, магијске радње везане за чудотворне моћи биља, дрвеће и биље које сања, воли, жели, читав онај, давно уочени, свет антропоморфизованих јунака...

Сагледавање начина и функција на које се дато преплиће са хришћански појмљеном религиозношћу јесте основна сврха овог рада, док је избор текстова условљен превасходно типолошким разликама, никако претензијама на исцрпно сагледавање проблема.

У бајци *Сāуīник* (*Андерсен*, 1991, књ. 1, 54) паралелно тече свет усмене бајке са типичном композиционом схемом, функцијама ликова, хронотопима, уводним и завршним формулама, потом свет усмених предања и веровања о покојницима и свет јунака из хришћанских религиозних приповести, истакнут превасходно у карактеризацији јунака као оличења хришћански доживљене врлине и побожности. За хришћански васпитаног појединца, какав је јунак ове бајке, „вера“ јесте сврха религије, односно, посећивање цркве и упражњавање религијских радњи представља поуздан пут ка „вери“ (*Лексикон*, 1992, XVIII).

„Путовање“ овог јунака је дато у изразито наглашеном миљеу хришћанске богобојажљивости: отац на самрти говори сину да га „бог неће заборавити“ јер је био добар; после очеве смрти јунак чезне за „радосним тренутком“ када ће и сам да „пође на небо“; кад крене у свет, најпре дође „на очев гроб, изговори над њим *Оченаш“*, а потом, одлазећи, осврне се на „стару цркву где су га крстили кад је био дете и куда је сваке недеље ишао да се моли и пева црквене песме... “ Наизглед необично, али паганско се у овакав контекст смешта лако, природно, без недоумица. Најпре јунака на одласку, са прозора цркве, поздравља „црквени дух у шиљатој црвеној капици“, ког ће писац одмах потом назвати „мали елф“. Овим је најављена својеврсност Јоханесовог путовања: оно ће бити гранично, све време дато на ивицама двају светова. Поистовећивање елфа са „црквеним духом“ свакако јесте Андерсенова импровизација, која донекле алудира и на везу елфова са другим митским бићима за које је „шиљата црвена капа“ кључни атрибут.

Богобојажљивог јунака то нимало не чуди и не збуњује. Он ће ревносно певати и у другој цркви, очистиће туђи гроб, надајући се да ће неко тако поступити и на гробу његовог оца, у другој цркви ће наћи спас од невремена и платити дуг покојника да би спречио скрнављење... Одмах након тога наћи ће се у шуми пуној разиграних елфова које, овог пута, Андерсен описује у духу германских веровања о елфовима као демонима вегетације (*Лексикон*, 1992, 177) и стећи чудноватог сапутника. Но, ни сад не одустаје од повезивања са хришћанством: песме које су елфови певали јесу баш оне које је Јоханес, још као дете, научио у цркви!

Овим сегментом Андерсенов јунак залази у свет који ће бити ближи митско-паганском него оном из кога је потекао. Отуда се појављивање елфова може тумачити као особен импулс чија је функционалност управо у најављивању померања у свет чудесног. Премда се јунак још увек држи света реалности, митска бића која га окружују представљају врсту медијатора, или бар гласника, ка коначном, судбинском заокрету у свет паганске религије. Но, питање може бити зашто писац за ту улогу бира управо елфове. Под елфовима се, у нешто ширем контексту, подразумевају духови природе, шуме и дрвећа, уопштено названи демонима вегетације, те су, по логици ствари, својеврсни симболи живота, виталности, благостања. Та раван омогућује успостављање паралеле са јунаковим доживљавањем хришћанства: оно је за њега извор радости, животног елана. Извор његове личне среће јесте вера у Бога, овде симболички оличена у разиграним митским бићима. Отуда будућа сарадња са необичним сапутником, по природи хтонским, може имати контрастно сенчење управо у овако сликаном уводу. Тако сегменти са елфовима имају тројаку функцију: служе као најава будућих дешавања, сликају основно осећање које јунак доноси у причу, пружају особен контраст ономе што ће уследити. На крају, постојање натприродних бића у извесној мери обез-

бећује, надокнађује недостатак узрочности, те се не своди све на „случај“ или на „злу/добру срећу“ (*Тодоров*, 1987, 113).

Но, централно место ове бајке заузима сарадња са „сапутником“. Он је мудар, има чудновате мелеме којима лечи и људе и предмете који од те масти оживе, уме да се начини невидљивим. Уме да лети за злом принцезом-вештицом у краљевство тролова, дозна њене тајне и помогне Јоханесу да одговори на загонетке (што свакако одговара једној од функција у усменим бајкама, искушавању, проверавању јунака тешким задацима који захтевају снагу другачију од физичке и представљају израз непријатељства према младожењи чија се смрт прижељкује – *Проп,* 1990, 459–461), па коначно и да стекне њену љубав кад примени одређену магијску рецептуру.

И богобојажљиви Јоханес истовремено чини магијске радње за разобличење вољене од вештичјег обличја и обраћа се Богу да му помогне (*Андерсен*, 1992, 77), не налазећи при том ништа спорно. Нити му смета што жени бившу вештицу, нити га на крају зачуди што му је све време помагао покојник чије је дугове платио. Андерсенов Јоханес по много чему одступа од карактеризације јунака усмених бајки, али им је свакако сродан по одсуству чуђења у ситуацијама када се суочава са натприродним.

Овако представљен покојник, који се креће границом двају светова, у веровањима Источних Словена поистовећује се са чаробњаком (*Словенска митологија*, 2001, 61), што је донекле могло утицати на атрибуцију у Андерсеновом тексту. Говорећи о загробним дариваоцима у усменим бајкама, Владимир Проп издваја „захвалног мртваца“ („с опадањем култа предака отпада отац, остаје мртвац као такав. Потпуно отпада искушавање, у први план долази услуга. Тако настаје лик захвалног мртваца“ – *Проп*, 1990, 237), који истоветну функцију има у Андерсеновој бајци. Паралела је посебно видна и у изразитом наглашавању религиозне компоненте, поштовања мртвих, чији је корен у паганском култу прецима. Та чињеница условљава мотивацију у Андерсеновој бајци исто колико и у усменим бајкама тог типа, само што је овде осветљена са два различита аспекта: у типично хришћанском маниру на почетку, а типично паганском у преосталом тексту.

Функционалност спреге паганско – хришћанско у овом примеру јесте вишеструка. Њоме се отвара могућност за анализовање укупног концепта приче у форми паралелно постављених облика егзистенције: живи и мртви заједно, сарађивачки, у духу паганске религије. Парадоксалност целе ситуације јесте само привидна, заправо је реч о смишљеном концепту који равноправно поставља два вида веровања, подједнако битна и прихватљива јунаку у жељи да оствари свој циљ.

По наглашавању хришћански васпитаног јунака, претходној бајци јесте сродна бајка *Дивљи лабудови*. Овде је јунакиња побожнија од молитвеника тако да јој враџбине не могу ништа *(Андерсен*, 1991, књ. 1, 163); кад је сама у мрач-

ној шуми ипак не заборавља да „прошапута молитву пред спавање“ (*Андерсен*, 1991, књ. 1, 164); искрено верује да је „драги бог сигурно неће напустити“ (*Андерсен*, 1991, књ. 1, 166); моли га да јој помогне у искушењима у којима се налази, а посебно да јој укаже на начин како да скине чини са браће, те је „чак и у сну настављала да се моли“ (*Андерсен*, 1991, књ.1, 173). То што за потребну магијску радњу (набрати голим рукама коприву која расте око пећине или на гробовима, од влакана исплести кошуље, док не заврши – забрана говорења) сазнаје од виле, не спречава јунакињу да „падне на колена и захвали богу“ за добијен савет (*Андерсен*, 1991, књ. 1, 174). И тако се, поново, успоставља привидно парадоксална ситуација, условно речено „замена теза“.

Доброчинство митског бића се изједначује са добротом хришћански доживљеног бога, а таква идентификација понајвише сведочи о карактеру јунакиње којој је свеједно одакле доброта долази, те отуда и може пренети своју захвалност на религијски код који јој више одговара, али и о особеној пишчевој наклоности ка демонском свету прехришћанске религије. Митско биће (вила) овде, бар донекле, функционише као рефлекс унутрашњег света јунакиње, као израз њене вере, а обличје нимало не збуњује. И по овој ситуацији бајка *Дивљи лабудови* јесте блиска односу јунак – елфови у *Сапутнику.* Премда овако уобличен, избор виле као доброчинитељке потиче више из традиције европске ауторске бајке, рецимо Пероовог типа, него из фолклора, ипак, и по усменој традицији виле у својој амбивалентности могу бити, и често јесу, наклоњене људима и, што је за ову бајку битно, упућене у тајне о магијским моћима биља (*Словенска митологија*, 2001, 80).

Магијска радња коју Елза мора обавити јесте у духу задатака усмених бајки. Избор биљке (коприве) свакако је мотивисан болом који ће проузроковати при брању, али и апотропајским, магијским моћима, које по веровању, поседује. У духу словенских веровања да коприва штити од вештица, чаробњака и злих сила уопште (*Словенска митологија*, 2001, 284), у Андерсеновој бајци јунакиња може очекивати да ће кошуља од коприва поништити зле чини које су њену браћу претворили у лабудове. Ни избор предмета који треба откати није случајан: кошуља је, такође по словенским веровањима, предмет разнолико везан за човекову судбину и често коришћен за лечење од болести или спасавање од смрти (*Словенска митологија*, 2001, 284). На крају, и забрана говорења при одређеним магијским радњама („ритуална немост“), при сусрету са натприродним бићима уопште, јесте честа у усменој традицији (*Раденковић*, 1989, 94). У усменим бајкама она је у вези са потребом да се не открије тајна коју је јунак сазнао од митског бића, помоћник, чудесни предмет или моћ задобијени у шуми, а тако и са потребом да магијска радња успе (*Прол*, 1990, 216). Истоветна мотивација постоји и у Андерсеновој бајци.

Трагајући за копривама, јунакиња бајке одлази до гробова где „угледа море, одвратне вештице, које су свлачиле своје дроњке са себе као да су хтеле да се купају, разгртале дугим мршавим прстима свеже гробове, вадиле лешеве и прождирале њихова тела“, које су је гледале „злим очима“, али успева набрати биље, дакако, пошто се опет помолила богу (*Андерсен*, 1991, књ. 1, 178). Андерсенова атрибуција јесте у вези са представама о изгледу море као мршаве, кошчате приказе изразито дугих руку, ноктију и ногу (*Словенска митологија*, 2001, 364). Но, оно што море у наведеном сегменту чине, резултат је стапања функција различитих демона (псоглави, стриге, вампири, вештице итд.), а посебно утицаја веровања да море и настају од вештица, што је познато многим европским народима (*Чајкановић,* 1994, књ. 5, 225).

Постављање богобојажљиве јунакиње у свет демонских бића, од којих се нека јављају као помагачи (вила), а нека као претња (море, вештице), има своју функционалност у укупном наративном концепту. Оно и овде сведочи о пријемчивости Андерсенових јунака за различите видове веровања (подједнако и у бога и у магију). Такви преплетаји нису спорни за главне јунаке, шта више они радо прихватају сарадњу, али могу бити изазов за споредне. Поседовање „проходности“ у свет пагански хтонског бива доживљено као зло и као разлог за прогон: надбискуп ће Елзу прогласити вештицом и осудити на спаљивање. Посебно упечатљив јесте опис вођења на ломачу, повици гомиле, кљусе које вуче кола кроз град, навала народа да јој кида кошуље од кострети... С обзиром на то да је „у крајњој линији, ’лов на вештице’ тежио ликвидацији последњих остатака ’паганства’“ (*Елијаде*, 1991, III, 196), а да писац очигледно не подржава такав поступак, донекле се назире сложенији систем религијских идеја својствених Андерсену. Чини се да је овај сегмент бајке и својеврсна пишчева полемика са лицемерјем и фанатизмом црквених власти које су на језовит начин настојале сачувати свој значај и своје институције. Тиме је и полемика са једним од митова хришћанства, тзв. митом о организованој завери (*Митологија – илустрирана енциклопедија*, 1982, 169).

Оба вида вере и веровања јесу подједнако корисна и важна у животу Андерсенових јунака, шта више, племенити, хришћански мотивисани циљеви не би ни могли да се постигну без натприродне помоћи митских бића. Зазивање бога је, махом, ствар рефлекса, права помоћ, јунацима ове две бајке, долази из другачијег света.

Ако се у првој бајци, у *Путнику*, веза са хтонским показала као пожељна и исплатива за јунака, у другој бајци, *Дивљи лабудови*, показала се као потенцијално опасна. У трећем примеру, у причи *Рајски врт* (*Андерсен,* 1991, књ. 1, 183)*,* сегменти преузети из прехришћанске религиозности имају функцију особеног медијатора ка хришћанској вери. Како би остварио своју највећу жељу да види рајски врт, јунак ове приче најпре доспева у пећину мајке ветрова и упознаје њена четири сина, од којих ће му један, источни

ветар, испунити жељу и повести у рајски врт. Тамо сусреће рајску вилу која му покаже Адама и Еву, Јаковљеве лестве, дрво познања итд.

И овде се препознаје комбинација усмене бајке, предања, митова и старозаветних и апокрифних прича о узношењу на небеса. То што младић баш у пећини сусреће „ветрову мајку“ није случајност: ветрови јесу хтоничне силе везане за јаме, пећине, уопште унутрашњост земље, односно доњи свет, а мајка ветрова је део приповедне традиције појединих европских народа (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 307). Персонификовање ветрова у форми самосталних антропоморфних демона јесте честа појава у многим митологијама (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 305). Када јунак крене у потрагу, у нашим усменим причама најчешће за вођеном особом, а код Андерсена за имагинарним топосом, „најбоља обавештења даје не Сунце или Месец, него Ветар, очевидно зато што је он видео и обишао највише света“ (*Чајкановић*, 1994, књ. 2, 78). У том духу се ветрови код Андерсена и јављају као путописци и водичи. Кључни део наведеног сегмента да баш ветрови воде јунака до раја, „оног“ света, није произвољан, већ јесте алузија на везу ветрова са душама умрлих (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 305).

У извесној мери и ова прича јесте Андерсеново поигравање са хришћанском митологијом, овог пута са тзв. митом „о паду“, о људском сагрешењу, о понављању Адамове кривице и увек изнова – човековом страдању. Интерпретација библијске приче о човековом трагичном удесу упућује на помисао о трагичној подвојености јунака, кључном осећању романтизма, али и на савременија егзистенцијалистичка тумачења.

Како би одржао причу као складну целину и истовремено понудио динамичност својој нарацији, причање и отпочиње сегментима типичним за усмено наслеђе. Пагански хтонско (ветрови, доњи свет) стоји као особен пандан библијски хтонском (пакао) у ком јунак, грешан, завршава. Отуда ова прича, премда заснована на функцијама усмене бајке, не остаје у том маниру. Силазак у доњи свет, почев од пећине, који истина не плаши и не чуди, остаје и након чудесних путовања, судбина овог јунака, само у другачијем светлу. Можда је ова прича метафора људског страдања дата у градацији од савладивог у свету бајке до коначног и судбински неумитног страдања у свету хришћанске религије.

Јунак *Рајскої врта* добија прилику да исправи грешку првог човека: може остати у рају уколико послуша савет, упутство за вечну срећу. Од њега се тражи да не дира рајске плодове, да се не одазива вилином дозивању, јер би га то, сваким кораком, терало ближе греху: дошао би до рајског плода под којим вила спава, пожелео би да је пољуби, онако заводљиву, и тада би рајски врт пропао (*Андерсен*, 1991, књ. 1, 197).

Усмена традиција виле не смешта у „рај“, али их, каткад, повезује са хришћанском религијом и при том им додељује улогу заштитни-

ца хришћанских норми (*Пешикан-Љушшановић*, 2002, 79). Можда се по сродној аналогији, са овим делом усмене традиције, у Андерсеновој причи вила и јавља у својеврсној улози бога (упозорава човека, изриче забрану). Но, јавља се и као змија (мами на зло и чува рајски плод) из хришћанског мита о човековом „паду“, што, коначно, јесте у вези са амбивалентношћу вила у словенској усменој традицији.

Јунак ће учинити управо како је забрањено, рајски врт ће утонути још више у земљу, а он бити осуђен да страда по свету и окајава грех. Овако постављен свршетак приче може бити и слободнија парафраза појединих веровања о вилама и појединих сегмената из демонолошких предања. Премда смештена у простор који јој усмено наслеђе не додељује, али који ипак подсећа, рецимо, на вилину гору из наше усмене традиције и уопште на слику позитивног хронотопа пуног светлости, драгог камења, златних плодова, места на ком човек постоји у складу са хтонским бићима, вилински простор пун сакралне семантике добија у Андерсеновој причи својеврстан еквивалент у хришћанској визији раја. Такође, препознају се веровања о забранама одазивања хтонским демонима, па и вилинском зову. Са предањима јесте у вези и потенцијална романса човека и натприродног бића: у вилу се лако може заљубити, што је, коначно, увек лоше по човека (*Ђорђевић*, 1953, б, 73–80).

Тако се поново јавља идеја да је подлегање паганском и хтонском кобно за хришћански опредељеног јунака, овде доведена до кулминације у степеновању страдања. Тај дуалитет јесте кључни манир у наративној структури анализованих Андерсенових бајки и прича: непрестано колебање између заводљивости и кобности паганства. Но, за самог јунака то су и даље два паралелно и равноправно постављена света по којима се без чуђења креће, те спретно и вешто уклапа.

Како су у причи *Рајски врт* ветрови послужили као спона двају светова и особени помагачи јунаку, у бајци *Снежна краљица* може се пронаћи другачије постављена ситуација. Када мала Герда стиже у двор Снежне краљице, „баш тада су беснели љути ветрови, али девојка изговори вечерњу молитву и ветрови се умирише као пред починак“ (*Андерсен*, 1991, књ. 2, 368). Ветрови остају хтонске силе, а вера јунакиње јесте довољна да их савлада. Ово може значити заокрет у, до сада уоченој, пишчевој концепцији: претходне бајке и приче нису заговарале идеју да је хришћанство „јаче“, док се овде такво настојање лако уочава. Особен проповеднички замах овим је тек наговештен, у наредном примеру он добија пуну снагу.

У претходном примеру „надјачавање“ паганског је било дато само у сегменту, готово небитном за структуру приче, но, у бајци *Кћи Краља мочваре* (*Андерсен*, 1991, књ. 3, 777) реч је о идеји која прожима цео текст: хришћанска религија се показује као моћно средство за преобраћење паганс-

ког, не само тренутно „надјачавање“. Истицањем ове идеје нараста патетичност појединих сцена пуних наивне и неуверљиве драмске напетости.

Јунакиња бајке, Хелга, јесте дете египатске принцезе и натприродног бића, Краља мочваре, те јој је и природа подвојена: дању има људско обличје, али злу нарав, ноћу обличје жабе, али добро срце. Алузије на усмене песме и приповетке типа „змија-младожења“ могу се само делимично успоставити, али је несумњиво да, у крајњој линији, Андерсен заговара исту идеју да се зачарано биће може само љубављу спасити, с тим што овде није реч о љубави супружника, већ о божанској милости.

Девојчицу натприродног порекла одгаја жена Викинга у кући украшеној ћилимима са ликовима Одина, Тора и Фреје, у миљеу своје религије и својих митова. Јунакиња израста у дивљу девојку која „је са задовољством умивала руке у врелој крви коња закланог да би био принесен на жртву“ и која је била „толико дивља да је прегризла грло црног петла“ (*Андерсен*, 1991, књ. 3, 796). Карактеризација јунакиње овде јесте дата у изразито паганском светлу, наглашеном подједнако колико и хришћанска вера код јунака у *Сапутнику* или *Дивљим лабудовима*. Но, док јунаци наведених бајки остају верни свом религијском опредељењу упркос „коришћењу услуга“ митских бића прехришћанске религије, овде се јунакиња мења. Шта више, хришћанство као нова вера, бар за јунаке ове бајке, представља изазов, и премда нема масовног преобраћења, оно буди велико интересовање јер поседује драж новине: о томе се прича у „женским одајама“; и деца су чула за веру у „белог Христа“; Викингова жена је била „необично узбуђена причама и предањима о сину јединога и правога бога“; мужеви са својих ратничких похода доносе и приче о величанственим храмовима и предмете...

Преплитање паганског и хришћанског је дато на најочитијем нивоу, као отворен сукоб, борба дивље Хелге и кротког хришћанског свештеника. Но, преображавање је поступно: најпре ће свештеник „читати молитве и тихо певати побожне псалме“, на шта ће жаба „задрхтати“, али кад јутро сване и она се преобрази у дивљу Хелгу, запретиће свештенику да ће му „зарити нож у срце“, што ће и покушати (*Андерсен*, 1991, књ. 3, 803). Свештеник ће „пошкропити водом девојчино лице и груди, изговорити клетву против нечистог духа који сеђаше у њој, и осенити је знаком крста“, а она ће тад „осетити да је побеђена и опустити руке“ (*Андерсен*, 1991, књ. 3, 804). Од његових проповеди она ће изгледати као „месечарка која се налазаше између сна и јаве“. И тако редом, док не заврши као лепа Хелга која моли да види царство небеско, па се на дан свог венчања и „вазнесе у обитељ блеска, светлости и склада“.

Ово је један од ретких примера у коме се свет паганских богова, ритуала, обреда своди на декоративну позадину за величање другачијих богова, ритуала и обреда. Овде није реч о паралелним и равноправним религијама,

већ о надјачавању једне. Паганство је овде дато понајвише у функцији контраста, сликовите и силовите опозиције како би хришћанство још више добијало на снази и лепоти. Но, и у текстовима набијеним проповедничком страственошћу, каквих није мало у Андерсеновом опусу, а какав је и овај, нема анимозитета према паганском наслеђу, многобоштву, магији, сујеверју и сл.

Идеја да је у хришћанству спас, у причи *Ана Лизабет* (*Андерсен*, 1991, књ. 4, 886), односи се понајвише на спас од сујеверних страхова и нечисте савести. Јунакиња приче, коју прогони дух утопљеног детета, „мисли о многим стварима о којима је слушала у детињству", те се „сетила приче о обалском вампиру, о духу несахрањеног утопљеника", а писац тумачи да „утопљеник никоме не чини зло, али његов дух прогони усамљеног путника, хвата се за њега и тражи да га овај пренесе на гробље и сахрани у посвећеној земљи" (*Андерсен*, 1991, књ. 4, 890). Но, чим крене ка цркви, би јој лакше! На крају се све свршава у хришћанском маниру, под окриљем цркве и Библије, греси бивају опроштени, дете сахрањено у срцу мајке, што је у духу хришћанског милосрђа довољно за спокој.

Веровање да се утопљеник може повампирити јесте заједничко многим народима. Разлози су вероватно у веровању да је грешно умрети без свеће и исповести, без извршења „свих потребних церемонија" (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 208), али и томе што „чином дављења утопљеник постаје опасан по своју заједницу јер је дошао под власт воденог демона" (*Зечевић*, 1981, 126; *Ђорђевић*, 1953, а, 23/169). Но, овде је очита и извесна модификација општих веровања да се „може повампирити само човек, а жена и дете никад' (СЕЗ, 13, 446)" (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 215). Отуда се пре може говорити о веровањима у трансформације душа деце над којима нису извршене потребне обредне радње, а која су заједничка свим европским народима. „Чини се да је злокобни карактер мртвих душа које се враћају као демонска бића или приказе везан уз њихову жељу за осветом живима који су им наудили или их на одређени начин занемарили, с једне стране, а с друге стране зато што су се након смрти нашле у (пријелазном) загробном свијету у друштву злих демона" (*Полонијо, Шешо*, 2002, 111).

Андерсенова прича се темељи на поменутим веровањима: мајку, која је занемаривала своје дете, оно мртво прогања не би ли га бар сахранила и тако се искупила, а њему донела смирење. Преплитање хришћанских представа о загробном животу са елементима усмене традиције, са веровањима и предањима о смрти деце (најчешће некрштене), јесте поступак који Андерсеновој причи обезбеђује препознатљивост у оквирима европске традиције. Но, на нивоу самог текста, елементи предања о мртвом детету које нема мира на „оном" свету, а на овом га не даје својој мајци, јесу у функцији катарзичног преображаја главне јунакиње: страх од казне оностраног нагони јунакињу да

уточиште тражи у хришћанској вери. Они су неопходни јер обезбеђују језовитост ситуацијама, појачавају драматичност, нагоне јунакињу на суочавање са сопственим грехом. Тиме се прича, за разлику од претходних, удаљује од односа према оностраном какав је у усменим бајкама, а приближава оном које је карактеристично за демонолошка предања и фантастичну прозу.

Прича о мајци (*Андерсен*, 1991, књ. 2, 500), тематски сродна претходној јер се бави односом мајка – мртво дете, такође садржи преплетај хришћанске религије и паганских веровања. Народна веровања да дрво јесте, на различите начине, у сталној вези са човеком, рађањем, животом и умирањем; да је својеврсна инкарнација човека после смрти; да у дрвету може бити заточена душа умрлог и може тећи крв уместо сокова; да се јавља као особен човеков двојник (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 172; *Словенска митологија*, 2001, 162), Андерсен поставља у христијанизован оквир. Готово је дословце наведен део фолклорне традиције: „Знаш да сваки човек има дрво свога живота или цвет, зависно од тога какав је он сам. Изгледају као и друго растиње само што у њима бије срце“, јесте у овом примеру повезан са, донекле импровизованом хришћанском представом о рајској башти. Наведено казује баштованка која чува башту на „оном“ свету, па кад Смрт нареди, чупа биље и носи у рај, а која може имати далеке паралеле са митом о Персефони која је такође господарица доњег света, повезана са цветним ливадама и биљем уопште (*Лексикон*, 1992, 436). Но, постављање анимистичких веровања у особено предворје „раја“, алудира на новину у начинима „коришћења“ паганске религије. Она овде служи за сликовитије „дочаравање“ чистилишта/лимба као својеврсне теолошке претпоставке, међупростора, станице на путовању до „оног“ света.

И у причи *Анђео* биље је представљено као сеновито, као персонификована душа човека/детета. „Сваки пут када умире добро дете, на земљу силази анђео божји, узима дете на руке, и облеће на својим великим белим крилима сва она места које је дете волело. Уз пут они наберу пуну прегршт разног цвећа и носе га на небо, где оно процвета лепше него на земљи. Добри бог притиска све цвеће на срце, али љуби само онај цвет који му је најдражи, а тада цвет добија дар говора и може да се прикључи хору блажених духова“ (*Андерсен*, 1991, књ. 2, 285). Наведено упућује на сажимања паганског и хришћанског у фолклорним представама, које Андерсен, несумњиво, познаје. У словенском фолклору постоје веровања да анђео води човекову душу по местима на којима је живела (*Словенска митологија*, 2001, 6). Одношење биља на онај свет, и то када дете умире, асоцира и на део нашег фолклора. Чајкановић наводи да су у нашим народним представама о рају деца издвојена „на лепој цветној ливади, и ту изводе игре за свој рачун, ’беру цвеће, међу у недра, па увече доносе Богу’ (СЕЗ, 14, 244)“ (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 87). Паганско и хришћанско се у овом примеру јављају потпуно стопљено, без

трага од до сада истицаног подвајања, а у духу тезе да хришћанство није апсолутно аутохтона вера која ништа не дугује претходној религијској мисли.

На крају, још два примера.

Девојчица са шибицама је заснована на романтичарској идеји да „бол даје већи значај лепоти, а мучеништво изражава њене најдирљивије ноте“ (*Прац*, 1974, 48). Ова анти-бајка се чита као типично романтичарско штиво које трага за силовитим емоцијама, са јунакињом која јесте типичан пример романтичарског страдалника, изгнаника из друштва, која, као и толики други сродни јунаци, утеху налази најпре у сновиђењима/халуцинацијама, потом, коначно, у смрти коју отворено доживљује као нешто светло, радосно, спокојно, те нико од пролазника, који су је пронашли, није ни слутио „каква се лепота указала девојчици“ (*Андерсен*, 1991, 431).

Утеха у Богу, оностраном милосрђу, овде је један вид романтичарске тежње за стапањем, за бескрајем, за коначним одвајањем од несавршеног света, плод вечите чежње за лепшим облицима битисања и управо такав спој „појединачног и општег, коначног и бесконачног, индивидуалног и универзалног представља једну од најважнијих одредби, ако не и најважнију одредбу романтичарске теорије и романтичарске поетике“ (*Глушчевић*, 1967, 14).

Начин на који Андерсен речено остварује јесте слојевит, али један од поступака свакако је и ненаметљив, готово неприметан уплив паганског веровања о човековој вези са звездама. Тај кратак сегмент, дат у форми сећања и то у кулминацији приче, свакако рачуна и на извесне ефекте. Сцена у којој дете на самрти пружа руке ка својој халуцинацији, ка звездама, има довољно снажну симболичку подлогу, али ни „убачени“ коментар о баки која је знала да „када пада звезда, једна људска душа ступа пред бога!“ (*Андерсен*, 1991, књ. 2, 430), није произвољан додатак, већ најава трагичног свршетка. То је тренутак у ком се сав драмски набој згушњава и изриче коначна судбина. Веровања Словена, типична и за друге народе, звезде повезују са људском судбином: има их колико и људи на земљи, рођењем настају, а њихово „падање“ означава смрт; у грчкој, сумерској и вавилонској цивилизацији веровало се да душа после смрти постаје звезда, а Јужни Словени верују да падање звезде наговештава човеков спас (*Чајкановић*, 1994, књ. 5, 339; *Словенска митологија*, 2001, 191–192). Дословце је могуће исто уочити у Андерсеновој интерпретацији.

Андерсенова потреба да преплиће паганско и хришћанско виђење света, живота и смрти, може бити дата и у овако сведеној форми. Та потреба не мора да прожима цео текст, да чини кључну компоненту структуре, већ може бити дата и у форми појединости без које би се текст свакако одржао као складна целина, али уз њу добија додатну димензију.

Обрнута ситуација, чини се, постоји у *Малој сирени* (*Andersen*, 1991, књ. 1, 78). Убачена појединост, истина додаје још једну димензију тексту,

али, у основи излишну. Преплетај митског и хришћанског овде делује неуверљиво и неоправдано.

Ванредном умешношћу Андерсен ову бајку гради по матрици усмене бајке, додајући елементе из грчке митологије, превасходно у избору главне јунакиње и атрибута које јој приписује. И сам сиже, сведен на потрагу за драгом особом, јесте у вези са грчким митом о сиренама које крећу у потрагу за Кором, коју је Хад отео, те том приликом добијају крила и ноге, а задржавају девојачки лик. Станиште сирена, како је описано у Андерсеновој бајци, јесте парафраза веровања да сирене бораве у доњем свету, у подземљу. На крају, и претварање сирене у „кћер ваздуха“, јесте импровизација настала на елементима мита који сирене тумачи као персонификацију свемирске хармоније (у свакој небеској сфери борави једна сирена а њихови гласови граде савршено сазвучје – *Лексикон*, 1992, 495; *Гревс*, 1992). Управо овај сегмент отвара могућност за својеврсно религијско прекодирање. Убацивање хришћански појмљеног Бога у саму завршницу бајке чини се крајње пренапрегнуто. Кад се на крају мала сирена претвори у једну од „кћери ваздуха“, биће на сталној кушњи, коју јој Бог продужава ако плаче због неваљале деце, а скраћује због осмехивања на добру децу. Овакво „велико финале“ има само једну сврху: наглашавање дидактичне компоненте, што знатно сужава ужитак који је изванредан текст пружао, окрећући га у правцу нелагоде, па и страха, које прећутна, али ипак довољно јасна, „уцена“ изазива у свима коју су заволели главну јунакињу. Да је изостао тако осмишљен завршни део, бајка не би губила на лепоти и складу.

Интересовање за народна веровања, предања, митологију, фолклор уопште, јесте саставни део поетике романтизма и саставни део Андерсенове поетике. Свет митских бића и магијских радњи јесте једна од могућности, пуноважна и равноправна у ауторском обликовању текста. Друга јесте хришћанска религија, оличена превасходно у идеји „лепоте душе“ као идеала. Паганска религија ће у Андерсеновој интерпретацији често послужити као илустрација лепоте хришћанске вере. Шта више, послужиће истицању неких од кључних хришћанских идеала: спремност да се испаштају туђи греси, љубав према ближњем, апсолутно праштање, покоравање божјој вољи... Но, присуство паганске религије и митологије у Андерсеновим текстовима није сведено само на такву функцију. Појединости преузете из прехришћанске демонологије служе стварању атмосфере, најчешће тајанствене, чудесне или фантастичне. Каткад су у функцији карактеризације јунака, каткад развијања приче или хронотопа... Њихово стапање са хришћанском религијом јесте,

чини се, логично исходиште, с обзиром на то да је „прелаз“ од паганства ка хришћанству еволутивни пут већине романтичара (*Мелетински*, б. г., 297).

Литература

1. Андерсен, Ханс Кристијан (1991): *Сабране бајке*, 1–6, превод Петар Вујичић, Просвета, Београд.
2. Глушчевић, Зоран (1967): *Романтизам*, предговор, Обод, Цетиње.
3. Гревс, Роберт (1992): *Грчки митови*, превела Гордана Митриновић-Омчикус, Нолит, Београд.
4. Ђорђевић, Тихомир (1953): *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, Српски етнографски зборник, књ. LXVI, Српска академија наука, Београд.
5. Ђорђевић, Тихомир (1953): *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Српски етнографски зборник, књ. LXVI, Српска академија наука, Београд.
6. Елијаде, Мирча (1986): *Свето и профано,* превод Зоран Стојановић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад.
7. Елијаде, Мирча (1991): *Историја веровања и религијских идеја, I–III,* превод Мирјана Здравковић, Просвета, Београд.
8. Жмегач, Виктор (1986): *Развој романтичког покрета*, у: *Њемачка књижевност*, уредио Виктор Жмегач, СНЛ, Загреб.
9. Зечевић, Слободан (1981): *Митска бића српских предања*, „Вук Караџић“, Етнографски музеј, Београд.
10. *Лексикон религија и митова древне Европе* (1992): приредили Александрина Цермановић-Кузмановић и Драгослав Срејовић, предговор Мирон Флашар, Савремена администрација, Београд.
11. Мелетински, Елеазар (б. г.): *Поетика мита*, превод Јован Јанићијевић, Нолит, Београд.
12. *Митологија – илустрирана енциклопедија* (1982): приредили Рицхард Цавенисх и Тревор О. Линг, превод Гордана В. Поповић, Младост, Загреб.
13. Новалис (1967): *Фрагменти*, превод Бранимир Живојиновић, у: Глушчевић, Зоран (1967): *Романтизам*, Обод, Цетиње.
14. Паул, Жан (1967): *Битности романтичне поезије, различитости између јужне и северне*, превод Катарина Блес, у: Глушчевић, Зоран (1967): *Романтизам*, Обод, Цетиње.
15. Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2002): *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад.

16. Полонијо, Ивана; Шешо, Лука (2002): *'Дијете пред рајским вратима'. Народна вјеровања Јужних Славена у наднаравну манифестацију душа мртве дјеце*, Кодови словенских култура, бр. 7, Деца, Clio, Београд.
17. Прац, Марио (1974): *Агонија романтизма*, превод Цвијета Јакшић, Нолит, Београд.
18. Проп, Владимир (1990): *Историјски коријени бајке*, превод Вида Флакер, „Свјетлост“, Сарајево.
19. Раденковић, Љубинко (1989): *Неки видови анти-понашања у фолклорним текстовима*, у: *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности – зборник радова*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, Београд.
20. *Словенска митологија – енциклопедијски речник* (2001): редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Zepter book world, Београд.
21. Тодоров, Цветан (1987): *Увод у фантастичну књижевност*, превод Александра Манчић-Милић, Рад, Београд.
22. Чајкановић, Веселин (1994): *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, Београд.
23. Чајкановић, Веселин (1994): *Стара српска религија и митологија*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, Београд.
24. Шатобријан (1967): *О природи тајне*, превод Милица Царцарачевић, у: Глушчевић, Зоран (1967): *Романтизам*, Обод, Цетиње.

Summary: Since the permeate of segments from different mythologies and Christianity can be seen in some Andersen's stories and fairy tales, this paper has tried to show the characteristics and functionality of such permeate. Our key interest was to explain the influence of such narrative procedure onto the writer's poetics. In doing so we had in mind the role of romantic poetics, basically the two elements that most influenced the development of romantic sensibility: the interest in myth, folklore and demonology, and the interest in Christian concept of religion and faith.

Two aspects of religiousness are discussed in typologically different situations: as parallel and equal; as opposed; as ambivalent from the characters' standpoints; as one element that stands as link for the other … Additionally, we have examined the artistic effect they have, or their justification on the level of the whole text structure.

Key Words: Andersen's fairy tales and stories, mythology, pagan religion, beliefs, Christian religion.

НАДА ТОДОРОВ
Педагошки факултет
Сомбор

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 2-264 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.131-140

ПОЈАМ ЛЕПОТЕ И РЕЛИГИЈСКИ МОТИВИ У АНДЕРСЕНОВИМ БАЈКАМА

Резиме: У Андерсеновим бајкама, драгуљима данске и светске књижевности, посебно место заузимају лепота и религијски мотиви. У слојевитим структурама, која представљају синтезу лирских минијатура и епске игре, лепота је уткана у описе пејсажа, личности, чудновати и реални свет, духовни живот.
Аутентичност Андерсеновог исказа темељи се, између осталог, у стварању поетских слика у описима цвећа, птица, неба, вртова. Његово цвеће иде на балове, пева, игра, весели се. Птице уживају у стварању нежних мелодија, играју се речима као тоновима. Лепоти, која има естетску, сазнајну и духовну компоненту, доприносе изванредни описи личности, двораца, пејсажа. Захваљујући тим цртама стваралаштва, Андерсен се разликује од осталих писаца бајки.
У многе бајке је овај стваралац уткао религијске мотиве. У њима се деца воде, кроз магију приче, кроз рајске вртове, упознају анђеле, крштења, венчања у цркви, итд. Мотиви су ненаметљиво уткани у ткиво композиције. Трансформација ових, претежно хришћанских мотива, врши се и кроз стил, који је усклађен са дечјом перцепцијом. Битна њихова одлика јесте да се не намећу као идеологија; они спонтано извиру у наративним токовима. Као извори лепоте богате естетски доживљај и духовни живот својих читалаца. Тако се лепота и религијски мотиви стапају у изванредну хармонију.
Занимљиво је на који начин писац приступа мотиву смрти који има хришћанско обележје: нема умирања, постоје тренутна нестајања и нови појавни облици, неке ситне тачке у царству небеском. И увенули цвет из баште добија у рају нови живот. Племенитошћу и одмереношћу, поштењем и добротом стиже се до рајских вртова. Смрт није сурова, она је хришћански пут ка нечем другом.
Мотив смрти представља сложено педагошко и психолошко питање: „Да ли га деци треба откривати у раздраганим данима детињства?" Овде постоје две равни значења: у првој деца стварност доживљавају на други начин од одраслих, у другој се види стална присутност умирања у њиховом окружењу: нестају људи, биљке, животиње, њихови кућни љубимци. Можда их је боље упознавати са истином живота од раног детињства, јер за сваког човека постоје искре наде, како и сам Андерсен каже. Она се остварује кроз племените поступке. На тај начин Андерсен спаја етику и естетику.

Свестан духовног наслеђа својих предака, Андерсен често на реалистичан начин открива деци лепоту прошлости. Он духовном бићу даје облике лепоте и зато је један од највећих светских писаца уметничких бајки. Спајајући романтично и реалистично, алегоријско и метафорично, он децу уводи у лепоте и тајне неба, рајског цвећа, анђели им постају ближи, а молитва део свакодневнице.
Кључне речи: бајка, Андерсен, лепота, религија.

„Бајка и стварност су близу једног другог,
али бајка има свој срећан завршетак већ овде на земљи,
док га стварност најчешће налази
ван земаљског живота – у вечности".
(Х. К. Андерсен, Трновити пут славе)

Ова мисао Х. К. Андерсена открива део његове поетике и философије. Овај стваралац чаробном игром речи ствара непоновљиве слике имагинарног и реалног света и њиховом хармоничном синтезом, утискује их у трајна сећања многих генерација својих читалаца. Он речима ствара мозаике танаких ткања у којима се преплићу необичне представе прича и бајки.

Слојевитост његовог лирског и епског проседеа уочава се у свакој причи, које су минијатуре Андерсеновог сложеног схватања и поимања света. Иако многи мотиви његових прича, подсећају на народне бајке, он има свој аутентичан израз и поетику, самосвојствен однос према уметности и стваралаштву.

Предмет истраживања у овом раду јесу облици лепоте и религијски мотиви у Андерсеновим бајкама, два наизглед одвојена слоја. Међутим, ако се дубље проникне у танано ткиво бајки и прича, онда се може схватити њихов интеракцијски однос, прожимање које показује постојање многобројних појавних облика лепоте.

Појам лепог није лако одредити јер он није апсолутан. Укус времена, епохе, индивидуалност проценитеља су само неки елементи за процену ове естетичке категорије. Ако се промени само један сегмент, врата догматизму су отворена.

Лепо у Андерсеновим бајкама је у усклађености и хармонији наративног тока, синтези субјективног и објективног, конкретног и апстрактног; он у лепом усклађује многе супротности и по је томе његова лепота аутентична естетичка категорија. Опсег естетичког појма лепог је веома широк и сигурно би био изванредна подлога за једну свеобухватнију анализу.

Већина писаца уметничких бајки лепо приказује као манифестацију спољашњег, појавног облика: изглед јунака, дворца, а ређе пејсажа. Андерсен се не може поредити са другим писцима бајки када је у питању категорија лепог и појам лепоте. Овај дански писац дескрипцији посвећује много више пажње него други аутори, она је у основи описа различитих облика појавне лепоте, аутентичан манифестациони облик. Управо по овим жанровским

особеностима, може се прихватити став Енрика Мерикеа да је по појединим цртама стваралаштва Андерсен близак бидермајеру.

Овај уметнички правац, који се налази између епоха класицизма, романтизма и реализма, садржи синтезу ових праваца. У Андерсеновом делу се епоха романтизма испољава кроз поједине идиличне слике у бајкама, али он често користи и реалистички манир у опису личности и појединих детаља. Ситуирајући јунаке у прошлост и садашњост, он их води од реалног ка имагинарном, од стварног ка чудесном.

Категорија лепог у Андерсеновим бајкама је на линији између реалистичног и романтичног приказа. За овог писца лепо је појавни облик у природи, њеним славујима, ластавицама, ружама, коњима, необичним цветовима и дрвећу, дворовима и личностима. У већини бајки, писац одређује и појам лепог: *лепо израња из цвета*. Тако се у *Палчици,* на крају приче, приказује како из сваког цвета израња по један момак или девојка „и сви толико лепи да их милина беше погледати".[1] Међутим, нису лепи само млади, *лепо је у лепоти звука*. У овој бајци „ласта за то време сећаше у своме гнезду и певаше им најлепше што је умела".[2] Спајајући лепоту кроз пиктуралну и звуковну хармонију, Андерсен шири појавне облике лепог.

Андерсен *лепо* приказује и *у појавном опису спољашњег изгледа личности*. Многи јунаци његових бајки су лепи,а њихове портрете уметник описује тананим лиризмом. У бајци *Неваљали дечак* песник се обраћа дечаку: ... „ти си тако диван дечак". Писац даље наставља. „Дечак беше одиста леп. Очи су му блистале као две звезде, а златна коса, мада се вода сливала с ње дивно се коврџала. Изгледао је као мали анђелак..."[3] Да је писац дечака само поредио са анђелом и одраслом и малом читаоцу било би јасно како је он изгледао. Међутим, ову лепоту писац посебно истиче, хармонизујући све детаље, лепотом и складом речи пластично дочарава изглед малог јунака.

И сан, као део фабуле, користи Андерсену за описе лепоте јунака; појам лепог се користи за индивидуализацију јунака. У бајци *Сапутник,* главни јунак Јоханес је уснио чудан сан. Лепа девојка са златном круном на дугој црној коси пружала је према Јоханесу руку, а отац рече: „Видиш какву имаш вереницу! Најлепша је од свих девојака на свету".[4] Поређење је овде у функцији задовољства, индивидуалном осећају лепог.

Андерсен сваком детаљу поклања пажњу, имајући у виду коме је намењено књижевно дело. Сваки читалац може да ужива у дивним описима у којима живе јунаци бајки. У *Снежној краљици* Герда одлази у врт. Уносећи романтичну црту описа, Андерсен доприноси да се његова јунакиња заноси ле-

[1] Х. К. Андерсен, *Сабрана дела*, књ. 1, *Палчица,* стр. 51.

[2] Исто.

[3] Х. К. Андерсен, *Сабрана дела,* књ. 1, *Неваљали дечак*, стр. 52.

[4] Х. К. Андерсен, *Сабрана дела,* књ. 1, *Сапутник,* стр. 55.

потом. „О, како је тамо мирисало и како је било лепо. Све могуће цвеће, какво се само замислити може и које расте у свако доба године, овде је величанствено цветало. Ни једна књига са сликама не би могла бити шаренија ни лепша. Герда је скакала од радости и играла се све док сунце не клону према западу, под високом вишњама, а потом леже у диван креветац с црвеним свиленим јастуцима на којима беху извезене љубичице, па заспа и сниваше дивне сне, као краљица на дан венчања".[5] Овај опис чини неколико лирских минијатура које доприносе уживању самог јунака, што доказује да лепо није лепо само по себи, већ оно има и функционалну вредност. Синтетичка слика пејсажа, игре и сна, носи особеност универзалности и сигурно може допринети уживању малих реципијената.

Лепо је у Андерсеновим бајкама приказано и као боја, звук, облик. Међутим, лепо није само спољашња манифестација лепоте која се види или осети: оно доприноси духовном, унутрашњем задовољству и радости. „Како је живот леп – говораше свака ружа".[6] Лепота оплемењује, уноси радост: „Кад паде вече и у топлом ваздуху почеше да играју комарци, а облаци добише тако румену боју, долете славуј да пева ружама. Певао је о томе како је лепота на овом свету слична сунчевом сјају и како она живи вечито".[7] Хармонија унутрашњег и спољашњег лепог јесу манифестација лепоте као универзалне категорије у Андерсеновим бајкама.

Лепо у Андерсеновим бајкама је општа и појединачна естетичка категорија. Оно је приказана од романтичног заноса до реалистичког описа. То је једна од особености Андерсеновог стваралаштва. За лепотом треба непрестано трагати; она је извор чије се капљице разливају у звук и боје, испуњавају душу и то траје вековима. Због тога ове бајке имају изузетну васпитну вредност јер уче децу да се у сваком кутку и у најједноставнијим стварима могу наћи извори лепоте. И пауново перје, и мирис цвећа и изглед дечака и девојчице откривају праве димензије универзалне лепоте. Калеидоскоп приказа лепоте открива истину и о постојећем свету.

На сличан начин ова универзалност је приказана и у бројним религиозним мотивима у бајкама. Бајка је уживање, бесконачна игра маште; она открива необични свет, али и духовно наслеђе човечанства. Прича о Адаму и Еви помаже главном јунаку – краљевићу, да са Источним ветром стигне до рајског врта. „Ако хоћеш да доспеш тамо", каже Источни ветар, „лети сутра са мном! Али знај да тамо ниједан човек није био од Адама и Еве. А за њих, ваљда, знаш, из *Сшароī завеша?"*[8] Андерсенови јунаци знају *Оче наш,* они ујутру читају молитвеник. За Андерсена деца су птичице божије: „И управо

[5] Х. К. Андерсен, Сабрана дела, књ. 2, *Снежна краљица*, стр. 343.

[6] Књ. 2, *Суседи* стр. 446.

[7] Књ. 2, *Суседи* стр. 448.

[8] Књ. 1, *Рајски врш,* стр. 190.

то је животна драма која промиче испред очију старе девојке која посматра бедем, где сија сунце и где се деца, румених образа, без чарапа и ципела, играју и радују као све друге птичице божије".[9]

И одрасли се држе религиозних, најчешће хришћанских канона. У бајци *Суседи* млада жена недељом бере руже и ставља их на орман. „По томе познајем да је данас недеља", рекао би муж и љубио своју драгу, милу жену. Сели би, и држећи се за руке, читали јутарњи псалам.[10] И после много деценија Андерсен својим читаоцима открива навике предака и износи чињенице о времену када се доручак и вечера нису могли замислити без читања псалама, без захвалности за благородности дана и молитве да и сутрашњи буде испуњен срећом.

Бајка *Анђео* открива библијску причу о силажењу анђела у тренутку дечије смрти. Они заједно прелећу места на којима се дете играло, а анђео на крају открива истину о себи: и он је некада био дете и са собом је понео увели цвет који је на небу пресадио и сада је он међу најлепшим у рајском врту. „Дете широко отвори очи и загледа се у лепо анђелово лице, и управо у том тренутку они се нађоше на небу код Бога, где влада радост и срећа. Бог притисну к срцу умрло дете, и тада му, као и његовом анђелу, израстоше крила, и он могаде с њим да лети, раме уз раме".[11]

Религијске мотиве Андерсен вешто уплиће у фабулу, али то чини крајње ненаметљиво. Они имају васпитно и образовно значење. У бајци *Црвене ципелице* аутор у занимљивој нарацији преплиће главни мотив приче о црвеним ципелицама главне јунакиње Карин и њеном свечаном одласку у цркву на свето крштење. Низом слика писац пластично приказује њену потребу да се сједини с Богом. Околности су је збуниле толико да је заборавила „да отпева псалам, заборавила да изговори *Оче наш"*.[12] Центар радње се помера на тежиште необичног мотива, који у много чему подсећа на Хофманову романтику, Фантастика и чудесно, са призвуком суровости, воде младу јунакињу. Охолост се освећује, следи покајање, али ипак, када јунакиња почиње да схвата неодређеност животних путева, смрт је стиже. Још једним сјајним религијски мотивом, нежним речима, као једва чујним тоновима, Андерсен завршава причу: „И оргуље свечано забрујаше, а дечји гласови у хору запеваше благо и усрдно. Јасни сунчеви зраци сипаху топли блесак кроз прозор на црквену клупу на којој сећаше Карен; њено срце беше толико препуњено сунцем, миром и радошћу, да препуче. Њена душа одлете на сунчаним зра-

[9] Књ. 2, *С прозора дома старица,* стр. 436.

[10] Књ. 2, Суседи, стр. 449.

[11] Књ. 1, *Анђео*, стр. 288.

[12] Књ. 2, *Црвене ципелице*, стр. 408.

цима богу, а тамо је више нико не питаше за црвене ципелице".[13] Религијски мотив испреплетан је тананим нитима са током саме приче. Он је својом суптилношћу разоткрио једну извесност: смрт је извесна, једино је њено време непредвидиво. У овој бајци уметник Андерсен не уноси само библијске мотиве; он разматра онтолошки однос између живота и смрти. То је црта његове философије, део онога што је написано у уводном цитату.

За хуманисту Андерсена Бог је отелотворење милости. Писац зна да има ствари које се могу планирати, програмирати, али много тога иде мимо наше воље. У бајци *Прича* људи се радују сунцу. Они знају да сунце не могу довести, да му не могу скренути ток, као реци, и зато му благодаре: „био је топао, леп дан, тако да је одиста могло да се каже: 'Бог је бескрајно добар према нама људима".[14] Безимени јунаци бајке упознају се са представом пакла, али се упозоравају да је Бог љубав, да „грех бива хотимичан и нехотимичан".[15] Пастора сен умрле супруге учи: „Учи да познајеш душу људи. Чак и у највећим грешницима жива је искра божја. Она тиња у њиховој души, и њен благословен пламен јачи је од огња пакленог".[16]

Млади читаоци ове *Приче* тешко могу уочити дубоку истину о животу: ни један човек није изгубљен из стада ако му се помогне и зато је за сваког вредна борба. Нема изгубљене наде, ни изгубљеног човека. Иако по природи меланхолик, Андерсен открива путеве спасења.

Занимљиво је да се и мотив смрти често налази у Андерсеновим бајкама, што га, између осталог, чини аутентичним ствараоцем. Овде се намеће дилема: Да ли деци то треба представити? Деца су окружена свакодневним нестајањем нечега: увене цвет, нестане или угине кућни љубимац. Све су то облици смрти. Андерсен смрт не представља као суров чин, он је уклапа у хришћанско учење: нема смрти; то је само одлазак према неком другом животу, најчешће у бајкама је то одлазак према рају, а тамо је лепше. Занимљива је бајка *Дан страшног суда*. Прича је исткана на религијској основи у којој и живот и смрт налазе у непрестаном смењивању. Главни јунак бајке умире и одлази са својим анђелом смрти. Вероватно нико у светској књижевности није једноставније описао тај тренутак; тренутак који није суров, који одиже лепотом постојања и вечности: „И његова душа пође са анђелом смрти, али још једном погледа на постељу, где увијена у бело лежаше слика његовог Ја. А онда полетеше. Летијаху и ићаху – и беху као у некој огромној дворани, а истовремено као и у шуми ..." Јунак се сусреће са сликом пакла, али не Дантеовом; то је суптилан приказ са јасним дидактичким порукама: према делима, следи и будући живот. Ненаметљиво писац поручује својим читаоцима

[13] Исто, стр. 413.

[14] Књ. 2, *Прича* , стр. 519.

[15] Исто, књ. 2, стр. 525.

[16] Исто, књ. 2, стр. 525.

да је најлакше бити нечовек, да треба бити племенит, не дозволити себи да охолост овлада душом, да новац буде владар; јер новац је душегубац.

Писац мотивом смрти није ужаснут; он је прихвата хришћански и без бола. Зато и наглашава: „И *сви, сви* (подвукла Н.Т.) ћемо ми у последњем дану нашег земаљског живота дрхтати као ова душа пред блеском и чудесношћу Неба, дубоко понижени покорно ћемо се савијати; али ипак ће нас његова љубав подизати, његова милост ће нас усправљати; дигнути на нове стазе, очишћени, племенитији, бољи, све више ћемо се приближавати дивотности светлости и поткрепљени њоме узнећемо се ка вечној јасноћи".[17] Ако се обрати пажња на кључне речи (љубав, милост, душа, светлост, вечност) као и реч *небо,* која је написана великим словом, јасно је значење. Оно се може и графички представити: *небо*, а *сви* ми у њему.

Сигурно писац реч *сви* не користи случајно два пута. Она није само стилогена особина, она је јасан носилац поруке. У универзуму, у коме живот и смрт чине нераскидиви ланац, налазимо се сви. Тренутак рађања, доноси и тренутак одређења смрти. Између просечности свакодневнице и лепоте, која се открива у хришћанским мотивима, пут ка небу, ка савршенству и лепоти бесконачности, сазнаје се кроз мисао о Богу. Из сваке Андерсенове реченице, која открива смисао хришћанске врлине, назире се метајезик: богат човек је верујући човек; поред здравља, вера у Бога представља највећу вредност.

Религијски мотиви су магичне нити пишчевог проседеа: саткани од хришћанског учења они имају поливалетна значења. Њихово тумачење се може потражити у више равни: естетичкој, књижевној, гносеолошкој, философској, а пре свега етичкој. Овде је неопходно обратити пажњу на једно методолошко питање: Да ли су библијски мотиви део кохерентне структуре или су у функцији идеологије хришћанства? Ако једно дело настаје као императив идеологије, онда оно тешко да има неке уметничке вредности, а ако настаје спонтано, извире из душе уметника, онда се може говорити о уметничкој страни творевине. Управо Андерсен показује, као и Л.Николајевич Толстој или Ф. М. Достојевски, да библијски мотиви извиру ненаметљиво, они су огледало душе великог уметника речи. Андерсен врши транспозицију ових мотива али на начин великог уметника: усклађује их са когнитивним развојем и перцептивним могућностима деце.

Ако се пође од теме истраживања, онда се може поставити питање: да ли су лепота и религијски мотиви повезани? Иако имају своју раван значења, у Андерсеновом делу она у многим бајкама чине синтезу. У већ поменутој бајци *Рајски врт* лепота извире из сваке речи, слике се спајају чинећи савршену хармонију. „Вила, осмехујући се, поведе краљевића у велику високу дворану, чији зидови изгледаху као прозирне слике, на којима беху насликана лица, једно прекрасније од другог; беху то милиони срећних, који су се сме-

[17] Књ. 3, *Дан страшног суда,* стр. 567.

шили и певали, и све се то сливаше у једну мелодију; највише смештена лица беху тако мала да изгледаху мања најсићушнијег ружиног пупољка насликаног као тачкица на папиру. А на средини стајаше дрво с тешким, повијеним гранама; златне јабуке велике и мале, блештаху и грануше као поморанџе. То беше дрво познавања добра и зла којег једоше Адам и Ева. На сваком листу блисташе црвена капља росе; изгледаше као да то дрво плаче крвавим сузама".[18] Овде је Андерсеново перо као златна кичица, као титрај харфе. Сигурно свако дете може у својој машти дочарати изглед који му пружа писац.

Сличних примера има много. У бајци *Најлепша ружа на свету* нежним и топлим речима дочарана је прича о јунацима који трагају за најлепшом ружом света. После много напора, стари бискуп открива: „Најлепшу ружу на свету видео сам пред олтаром Господа".[19] У овој реченици су спојени лепота, библијски мотив и љубав. Бајка се завршава изванредном поуком: „Никад не умире онај који види ту ружу, најлепшу ружу на свету".[20] Кондензовани израз ове поруке има поливалентна значења и сваком читаоцу, малом или одраслом, она пружа трачак светлости и дубоко задире у бит живота; долази до оне источњачке изреке „Ко верује све, вара се много, ко не верује ништа, вара се још више". Вера се не види, она се носи у души, струја се не види, а ипак светли. Увек има наде за оне који проналазе најлепше руже на свету, који схвате да је живот непрестана игра у чијој је бити уткано трагање.

Лепота се не крије само у описима, изгледу, она се крије у порукама. У бајци *Под врбом* главни јунак Кнуд трага улицама Копенхагена за својом девојком Јоханом. Он пође са својим друговима. „и пођоше заједно на игранку где беше много лепих девојака, али ни једна не беше као Јохана; и управо ту где се надаше да ће је заборавити, она у његовој души оживе новом снагом. 'Бог, ако усхте, даје снаге да се много издржи!- рекла је".[21] Идиличан имагинанарни сусрет дао је главном јунаку снагу да издржи. Лепа девојка и старозаветна мисао открили су му другу страну живота: Бог даје онолико патње колико може да се издржи. Тако се библијска прича о праведном Јову трансформише у аутентичан израз. На тај начин и ова бајка постаје један од драгуља пишчеве богате баштине.

И у многим другим Андерсеновим бајкама, религијски мотиви су повезани са лепотом. Након анализе Андерсенових бајки, може се поставити питање: Имамо ли права да деци говоримо о смрти, о паклу? Деци су бајке највише намењене, кроз њих тону у свет маште, плове морима, прелазе брда и долине, упознају необични свет.

[18] Књ. 1, *Рајски врт,* стр. 196.

[19] Књ. 3, *Најлепша ружа на свету,* стр. 547.

[20] Исто, стр. 548.

[21] Књ. 3, *Под врбом,* стр. 615.

Сигурно да бајке са оваквим мотивима могу више да користе деци него да штете. У њима су остварени они принципи, о којима говори Николај Хартман у својој *Естетици*. Анализујући проблем вредности, овај угледни естетичар указује да постоји шест класа вредности. Последње три: моралне вредности (сажето под *добри*м), естетске вредности (сажето под *лепим*) и сазнајне вредности (сажето под *истинитим*) стоје „очигледно у извесном паралелном односу, што не искључује да се међу њима налазе и разлике у нивоу".[22] *Лепо* је садржано у дивним описима, *морално* у религијским, најчешће хришћанским порукама и *сазнајно* (дато кроз низ занимљивих нарација), доприносе синтези Андерсеновог књижевног склада. Многа деца би имала звездане тренутке детињства када би упознала ове бајке, јер су религијски мотиви оваплођена животна мудрост огромног здања цивилизације.

Поред тога не треба изгубити из вида чињеницу начин приказа смрти : нема изопачених сцена које се могу наћи, на пример у бајкама и причама из *1001 ноћи*. Европска цивилизација је столећима одрастала на основама хришћанства и зато нико нема право да лиши децу њиховог културног наслеђа. У свом чланку *Хришћанство и школа* Др Владета Јеротић указује да је давно Јунг доказао да је човек у основи бића homo religiosus, да он носи архетип колективног несвесног. Сигурно је да ће, без обзира на тенденције у будућности, религија бити у основи духовног живота многих народа.

Постојање два паралелна света: реалног и имагинарног не представљају за децу тешкоћу у поимању догађаја. „Дете не збуњују два света – реални свет и свет бајки – кад су један поред другог. За њега је свет бајки исто тако стваран, само се налази негде далеко од оног света у ком оно живи".[23]

Андерсенове бајке су бисери светске књижевности. У њима су спојене многе вредности: она воде децу кроз безгранична пространства маште, оплемењују њихов дух и богате естетски доживљај. Захваљујући универзалном исказу, оне су звездани тренуци многих генерација широм света. Захваљујући свом списатељском умећу, велики дански писац се преселио у вечност и показао да уметниково име траје колико и његово дело.

Својим бајкама писац пружа уживање и деци и одраслима. Сам писац је то и рекао у својој поетици: „Ја сада штедро захватам из обиља свога срца, зграбим идеју за одрасле, а затим причам деци, имајући при том стално на уму да често слушају маму и тату, па да и њима треба дати нешто за размишљање".[24] Тиме је овај аутор још једном потврдио оно што је једном

[22] Н. Хартман, *Естетика*, стр. 380.

[23] Смиљанић-Чолановић, Иван Толичић, *Дечја психологија*, Завод за издавање уџбеника Србије, Београд, 1977, стр. 182.

[24] *Златни фонд књиге за децу*, М. Крсмановић и О. Зечевић, комплет *Југословенских пионирских игара*, Београд, Младо покољење, 1960, стр. 26.

приликом рекао: читав је свет једна велика бајка у којој се спајају природа и људи, лепота и усхићење, машта и игра.

Литература

1. Х. К. Андерсен (1991): *Сабране бајке*, књ. I – VI, Просвета, Београд.
2. Хартман, Николај (1968): *Естетика,* Култура, Београд.
3. Смиљанић-Чолановић, Вера и Толичић, Иван (1977): *Дечја психологија*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд.
4. Јеротић, Владета (2004): *Хришћанство и школа*, Беседа, књ. 6, Нови Сад.
5. Brunken, Otto, und andere (1990): *Geschichte der deutschen Kinder und Jugend – Literatur,* Merzler, Sttutgart, Seite 128- 132.
6. *Златни фонд књиге за децу* (1960), М. Крсмановић и О. Зечевић, комплет *Југословенских пионирских игара*, Младо покољење, Београд.

Summary: Beauty and religious motives have special role in Andersen's fairy tales, those pearls of both Dutch and world literature. In complex layer structure that stands for the synthesis of lyric miniatures and epic play, the thread of beauty is woven into description of landscapes, characters, real and unreal world, spiritual life.

The authenticity of Andersen's narration is based, among other things, on creation of poetic pictures in describing flowers, birds, sky and gardens. His flowers attend party dances; they sing, dance and joy. Birds produce soft melodies; they play with words as with tunes. Extraordinary descriptions of characters, castles, and landscapes contribute to beauty, which has aesthetic, cognitive, and spiritual component. These creative characteristics distinguish Andersen from other fairy tale writers.

He introduced religious motives in many fairy tales, too. He leads children throughout the story magic, divine gardens; they meet angels, baptising ceremonies, church marriages, etc. The motives are delicately woven into the composition body. The transformation of those, mainly Christian motives, is done through style, which is well adjusted to children perception capacity. Their characteristic is that they are not imposed ideology; they spring out spontaneously from narrative thread and enrich the aesthetic impression and spiritual life of the readers. Thus, beauty and religious motives join into a unique harmony.

It is interesting to see the writer's approach to the motive of death that has Christian characteristics: no dying, instant departures and new forms of life, some small points in the heaven kingdom. Even a faded garden flower transforms into a new life in the Paradise. It is possible to reach the paradise gardens by practicing noble, balanced, honest and good acts.

The death motive represents a complex pedagogical and psychological question: "Should this question be offered to children in their cheerful childhood?" There are two meaning levels here: in the first, children experience reality quite differently than adults, and in the second, they are surrounded with dying: people, plants, animals, pets are disappearing. Perhaps it is better to introduce them with the truth of life in early childhood, because every man is entitled to sparkles of hope as Andersen wrote. It can be fulfilled through noble acts. This is the way how Andersen joins ethics and aesthetics.

Aware of the heritage of his ancestors, Andersen often reveals the beauty of the past to children in a very realistic way. He gives forms of beauty to the spiritual being, therefore representing one of the greatest artistic fairy tales writers. By joining romantic and realistic, allegoric and metaphoric, he introduces children into the secrets and beauty of heaven, paradise flowers, angels become more familiar, and prayer a common daily issue.

Key Words: fairy tale, Andersen, beauty, religion.

МИОДРАГ ВУКОВИЋ
Виша школа за
образовање васпитача
Београд

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 27-186: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.141-146

ТРАНСЦЕНДЕНЦИЈА И СМРТ КОД АНДЕРСЕНА

Резиме: Као и у свим бајкама света, тако и код Андерсена налазимо више или мање експлицитно изражене идеје о религиозним и метафизичким питањима наше стварности. Као што су многи историчари компаративне религије, а међу њима у првом реду највише Мирча Елијаде и Пјер Рифард истакли, човек је „хомо религиозис“ („религиозни човек“). То исто кроз свој дискурзивни апарат изражава и Андерсен када на многобројним местима у својим бајкама тражи и поуку и утеху у вери (религији) и религијским вредностима. Модерна наука управо потврђује исправност древних, мистичних, дакле, религиозних увида, давајући им и легалитет и легитимет (Мајкл Персинџер, Рамаџандран, Фритјоф Капра и др.). „Кроз измењена стања свести“ („ИСС – ASC“) допиремо до најдубљих слојева нашег властитог бића, и поимања оне стварности коју називамо сагласна реалност, у ходу на одгонетању најдубљих енигми трансценденције, Универзума, живота, смрти, итд.
Причајући нам своје бајке Андерсен нам шапуће, да је живот, бајколикији феномен чак и од највише наше имагинације или било које бајке.
Кључне речи: Трансценденција, живот, смрт, измењено стање свести („исс-asc“) сагласна реалност, чаробно, трансформација, вера.

„Тако је све што постоји, органско или неорганско, оживљено или непокретно, осетљиво на спољне подстицаје. Ту нема разлике, прекида у континуитету нити специјалног и изузетно различитог животног агенса. Исти закон регулише сву материју. Цели Универзум је жив.“
(Никола Тесла)

„Желим да знам како је Бог створио овај свет. Нисам заинтересован за овај или онај феномен, у спектру овог или оног елемента. Хоћу да спознам његове мисли, све остало су ситнице.“
(Ајнштајн)

Човек је одувек желео да трансцендира своју овоземаљску реалност, увек је веровао у низ сила, у већини случајева неразумљивих човеку, које су на овај или онај начин чвршће или лабавије повезане са његовом егзистенцијом или пак утичу на њу. Такво веровање је „изродило“ једну специфичну димензију људске егзистенције – религију. Она је била у историји људске цивилизације покретна снага целокупног или скоро целокупног духовног стваралаштва, културе у целини.

„Измењена стања свести“ („ИСС –ASC“) били су друмови (понекад и царски) ка „светом“ (трансценденцији).

У својој палеопрошлости, када је стицао основе своје свесности, човек је видео да реалност свакодневног живота није једина реалност. Постоје и друге реалности, почев од оне, која му је била најједноставнија за откривање, а то је „сан“, па до тежих или опаснијих које је највероватније случајно открио употребом халуциногена или уз помоћ трансценденталних сила. Већ на том архајском нивоу, човек је имао потребу а и могућност за мистична или трансцендентална искуства. Ова измењена стања свести, која су у различитим цивилизацијама доживела различите суптилне култивације била су у основи многих религија и религиозних мишљења.

Можда су бајке најтипичнији рецидиви или пак деривати тих култивација. Сетимо се полемике између Клод Леви Строса и Владимира Пропа, после објављивања Пропове књиге *Морфологија бајке*. Реч је о томе ко има примат у хронолошком смислу: митови или бајке, или пак да они проистичу из исте супстанце.

Андерсенове бајке само су карика у низу истоимених феномена у ланцу енигми и још један покушај њиховог одгонетања у оквиру наше „сагласне реалности“. Иако Владимир Проп у својој знаменитој књизи, међу 31 константан, поновљив елеменат бајке, када су у питању функције ликова, не наводи особину човека да је он у бити религиозно биће, ипак се таква могућност имплицитно назире.

Пропове категорије, као што су „добијање чаробног средства“, „транспозиција“, „трансформација“, само су неки модеми ка вери и религиозном поимању стварности. А таквих наговештаја има на безбројним местима у Андерсеновим бајкама, како оним из ране фазе стваралаштва, које су углавном и највеселије по својој садржини, тако и у позној фази, које више делују поучно, едукативно и рефлексивно.

Андерсен је дубоко био убеђен у парадигму да је човек „религиозно биће“. Можда је то најбоље објаснио Мирча Елијаде у своме последњем интервјуу, када је рекао: „Што се тиче религиозних вредности, мало се шта може предвидети. То сам у више наврата нагласио. Слобода људског духа је таква да се њено кретање и облик не могу предвидети. По моме личном веровању,

извесне исконске појаве – објаве никада не могу нестати, зато што и у високо развијеним технолошким цивилизацијама основни елементи остају непромењени – дан и ноћ се вазда смењују (...). Чак и у великим градовима или градским четвртима у којима нема дрвећа, „природе“ и даље остају „парче неба“ и звезде (...). Хтели ми то или не, део смо свеколиког космичког кретања и најнерелигиознија особа живи сходно том космичком ритму, живи своје дан и ноћ, снева своје снове (...). То „основно“ људско биће ја зовем религиозним, без обзира на признате и непризнате религиозне вредности времена. Када говоримо о том „основном“ људском бићу, ми у ствари говоримо о смислу постојања, а он је интимно везан за доживљај светог, које је опет једноставно говорећи чини предмет проучавања религије (...). Оно не представља стадијум у развоју људске свести него да је свето неразлучив део свести (...). У архајским стадијумима развоја културе и сам чин живљења био је свет“ (*Мистика Истока и Запада*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1989, стр. 9. и 10).

Оно што је битно за нашега аутора, имамо сазнање да је безмало скоро свака Андерсенова бајка прожета оваквим погледом на свет, тј. осећањима божанства. У њој свако биће на непоновљив и јединствен начин сања о срећи и слободи.

Ма каква била питања која прожимају фабулу бајке, као што су: шта је цар највише волео, зашто се девојчица са шибицама није вратила кући, начин доласка Палчице на свет, кога је краљевић хтео да ожени, или шта каже цвеће мале Иде, шта каже ружно паче (животна поука), поуке из бајке Свињар, Игла за крпљење или Оле Лукоје итд, увек је тежња да се разуме тај чудесни феномен живота и превазиђу његове датости. Живот је непредвидљива комбинација, поручује нам Андерсен, и лепог и ружног, доброг и злог. Често нису те категорије препознатљиве, уочљиве, раздвојене, па отуда и тешкоћа доношења одлуке, којом стазом кренути.

Андерсен нарочито инсистира на религиозно-метафизичком ставу да скоро никада не треба губити наду. Ништа никада није изгубљено. Само ако поседујемо у довољној мери поверења у своје властите способности, ми ћемо заувек задобити могућност да преокренемо ток ствари. То је став да се срећа мора заслужити. А то је и дубоко религиозан став. У бајци *Ружно паче* између осталог Андерсен каже: „Не буди тако тврдоглав, дете моје, и хвали Бога за све добро, којим те је обасуо“.

То је животно начело, које нас учи, да заиста сусрећемо неке препреке (препоне), на своме току личне историје овоземаљских простора. Али, ми, како нам саветује Андерсен не смемо се зауставити. Ми морамо да их превазиђемо, прескочимо. Само тако, каже Андерсен, бићемо лабуд. У супротном остајемо ружно паче.

Морамо, остати као деца. Опет постулат из Библије. Јер само неоптерећени дечији мозак и његова чиста душа, искрено из срца, могли су изго-

ворити реченицу „Цар је го“. Одрасли су чудно и малтене сви до једног доживели су разноразне менталне девијације. Из разних разлога, од интереса, охолости, глупости, незнања, лицемерства, себичности, итд, нисмо успели да у животу остваримо Андерсенов идеал. А он гласи: И када одрастемо, када постанемо велики, морамо помало да останемо дете. Јер, Андерсен скоро да верује да су људске мане неуништиве.

Људи упорно затварају очи пред истином, радије бирају лаж, превару, и лицемерство, како би сачували друштвени статус, славу, богатство. А то је све привид. Све овоземаљске категорије су пролазност. Преживљава само оно што је окренуто ка вечности, ка трансценденцији.

У томе светлу можемо разумети Андерсенову реченицу када каже: „Бог је тај који одлучује о судбини дотичне особе, он га води кроз живот“.

Још једна карактеристична реченица из *Дневника* потврђује Андерсеново религиозно поимање света. Он ту каже: „Све што живи, радује се сунцу и животу, свако биће на свој начин сања о слободи и срећи. Немамо право никоме да ту срећу ускраћујемо, нити да слободу одузимамо“.

Како савремена наука потврђује религиозни приступ стварности? Кратко, само три имена.

Канадски неуропсихолог Мајкл Персинџер (Michael Persinger) директно је доживео Бога почетком 90-их година прошлог века. Било је то на Лоренцијанском универзитету у својој лабораторији. Он је поставио на главу „транскранијални магнетни стимулатор (TMC). Тај апарат има функцију да исијава брзо флуктуирајуће магнетно поље које је по својој јачини изузетно снажно и може да се фокусира на прецизне, унапред одабране регионе мозга. На глави др Персинџера, уређај је подешен за стимулацију можданог ткива у пределу слепоочних режњева. И он је угледао Бога (трансценденцију). Био је то тренутак откривања „Божије тачке“ у мозгу. Иначе, овај научник није био религиозан човек. Дакле, имамо научну, емпиријску потврду древних мистичних увида, које су практиковали бројни мистици хиљадама година уназад.

Један други велики истраживач направио је даљи корак. Реч је о професору В. С. Рамачандрану (V. S. Ramachandran), који је дугогодишњи директор Центра за мозак и когницију при калифорнијском Универзитету у Сан Дијегу. Подстакнут Персинџеровим открићем, експериментално је на пацијентима који су били епилептичари, утврдио да се током „напада“ енормно увећава активност слепочних режњева. Исти феномен је примећен и код нормалних, здравих, особа који су изложени било каквим религиозним темама, духовним разговорима или евокацијама неких божанских бића. Рамачандран са својим сарадницима је извео закључак да мора да постоји „специјална наменска неуронска машинерија“ која је лоцирана у слепоочним режњевима, код потпуно нормалних људи. Назвали су то „Божји модул“. Подсетимо, анатомски и физиолошки слепоочни режњеви повезани са

лимбичким системом у мозгу. Ту су региони који су нам за сада загонетни: Хипокампус и Амигдала.

Истраживач Пеги Ен Рајт (Peggy Ann Wright), која ради на Лесли колеџу (Масачусетс – САД), дала је значајан допринос изучавању везе између повишене електричне активности мозга (слепоочних режњева) и шаманистичког искуства. Њени резултати су показали да постоји висок степен корелације између тих феномена. Такође је дошла до изненађујућег открића да ритмички звуци бубњева ексцитирају (узбуђују) слепоочне режњеве и све везе преко њих које иду ка лимбичком систему.

Дакле, из ових вештачки стимулисаних слепоочних режњева, добили смо духовна искуства. Иако таква искуства, временски су врло кратка (свега неколико секунди) ефекти које она постижу су дугорочни. Многи говоре за овакве „увиде“ и „просветљења“ да су заувек оставили траг или пак да ће их пратити целог живота.

Још један аспект врло важан добијен је овим истраживањем. Постоји велика повезаност емоционалних ставова са веровањем, дакле са религиозним искуством. То искуство може да буде прихваћено на интелектуални начин.

Свет бајки није непостојећи свет. Он је само други угао гледања ствари. Границе нашег света се мењају стањима наше свести. Измењена стања свести, пружају нам увиде и у измењене стварности, које нису наша „сагласна реалност“. Друге реалности, исто тако могу да буду неизмерно лепе, добре, чудесне, збиљске, чаробне и то у интензивнијем смислу него што и можемо замислити их из наше реалности. Зато нам све бајке света, па дакле и Андерсенове, потврђују парадигму да човек од увек жели да трансцендира своју реалност. Писати бајке већ је поодмакао стадијум исконске жеље људи за трансцендирањем овоземаљске реалности. Читање и слушање бајки такође има своје високо место на скали трансцендирања наше реалности и кретања ка неким блиставим световима, зачараним, пуним доброте, истине, слободе и среће. Андерсен нам је показао како да идемо ка неисказивој лепоти коју нам нуди Универзум и највећа енигма у њему звана живот.

Summary: As in all fairy tales worldwide, in Andersen's fairy tales too we can find more or less explicit ideas about religious and metaphysical questions regarding our reality. As many historians of comparative religion have put it, especially and mostly Mirchea Eliades and Piere Rifard, a man is "homo religiosus" (religious man). The same idea is expressed by Andersen through his discourse when at numerous places in his fairy tales is looking both for lessons learned and comfort in belief (religion) and in religious values.

Modern science actually justifies the accurateness of ancient, mystic, hence religious insights, thus providing them with legality and legitimacy (Michael Persinger, Ramajandran, F. Capra etc.) "Through altered state of consciousness" ("ASC") we can reach the deepest layers of our own selves and we can understand the reality which we address as congruent reality as we

pass through and try to explain the deepest enigmas of the transcendence, the Universe, life, death, and so on.
Telling us his fairy tales, Andersen is whispering to our ears that life is a more fairy tale like phenomenon than the highest imagination of men and any fairy tale whatsoever.
Key Words: Transcendence, life, death, altered state of consciousness ("asc"), congruent reality, magic, transformation, faith.

TOT ŠANDOR ATILA
Pedagoški fakultet „Etveš Jožef"
Baja

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 17: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.147-156

PITANJE ETIČKE NORME U ANDERSENOVIM BAJKAMA
(Na osnovu bajke *Devojka koja je pogazila hleb*)

Rezime: Moral je sistem nepisanih pravila ponašanja između dva čoveka ili pojedinca i zajednice koji daje smernice ponašanja, tj. sistem moralnih normi i ljudskog ponašanja. Suma je takvih normi o delovanju koju su ljudi u datoj sredini prihvatili, uopšteno govoreći one su obavezne za svakoga i kojih se članovi date sredine drže.
Norma je znači jedna za svakoga važeće pravilo vladanja čiji je tvorac ljudska zajednica. Unutar nje se stvara ta moralna vrednost koja nije drugo do izražavanje mogućnost-slobode pojedinca i potrebe zajednice u idealnim prilikama.
Ove osnovne teze daju osnovu za određivanje etičkog sveta bajki u kojima se još naglašenije javlja nepisani zakon o vladanju i o ispoljavanju sistema mogućeg ljudskog ponašanja.
Svojevrstan svet etičkih normi se javlja i u Andersenovim bajkama, u kojima se daje kritička analiza etičkih normi građanskog društva naročito iz druge polovine 19. veka. U njima smo svedoci nepridržavanja ovim normama, nestajanju solidarnosti, gde se iza sjaja naglašeno dolazi na videlo skrivena etička bezvrednost datog društva.
U svetu popularnijih (ili ruralnijih) Andersenovih bajki je poštivanje etičke norme jače prisutno, za šta je primer bajka Devojka koja je pogazila hleb. U njoj je etička norma – mada je reč o prikazivanju moralnih vrednosti sela i palanke –, više i univerzalnije prikazana. Ova bajka daje pogled na nivo osnovnih normi mitova i hrišćanstva. Hleb je u suštini simbol života, čije skrnavljenje od strane pojedinca je greh. Karakter siromašne ali nadute devojke nosi u sebi sva znamenja grešnika: ona greši protiv roditelja i s tim greši i protiv života. Iz toga proizilazi da joj ne izostaje kazna Pakla, te u mitskom ponovnom rađanju ona će u obliku sivog vrapca tražiti svoje etičko mesto u svetu.
U bajci se takođe javljaju etičke osnove vremenskog i vezvremenskog (kronos i kairos). U središtu dela nije samo trenutačno suprotstavljanje pojedinca etičkoj normi zajednice, nego i za svakog čoveka zauvek važeća obaveza poštivanja datih etičkih normi. Bajka je građena na odnosima izobilja, oholosti, greha i ispaštanja, koje su već same po sebi nosioci nepoštovanja etičkih normi. Narodni otelotvoritelj veličine nadutosti je siromašna devojka (Inge) koja umesto poniznosti svojim vladanjem pokazuje suprotno ponašanje od opšte prihvaćenog u njenoj sredini. Kazna za njen greh je skamenjivanje i izdržavanje muka Tantalovih u večitom gladu. Njen etički greh ovako postaje vanvremenski, i ona će u svojoj metamorfozi u obliku sivog vrapca doživeti svet, kako bi se oslobodila svoje oholosti i pronašla pravu etičku normu u pružanju pomoći drugima.
Ključne reči: etičke forme, kazna, greh, bajka.

Preveo prof. dr Ištvan Šiling

AZ ETIKAI NORMA KÉRDÉSE AZ ANDERSENI MESÉBEN (*A lány, aki a kenyérre hágott* című mese alapján)

1. Az erkölcsi norma kérdéséhez: etika, *ethosz* és éthosz[1]

Az erkölcs az emberek egymás közötti és közösségi kapcsolatait irányító íratlan magatartásszabályok, azaz erkölcsi normák és emberi magatartások rendszere. Azaz olyan cselekvési mintáknak az összessége, amelyeket az emberek bizonyos közösségében elismertek, általában véve kötelező érvényűek, és amelyeket cselekvéseikben érvényesítenek.

A norma tehát egy általános érvényűnek tekintett magatartásszabály, amelynek létrehozója az emberi közösség. Ezen belül alakul ki az erkölcsi érték, amely nem más, mint a nembeli képességnek és közösségi szükségleteknek ideális követelmény formájában való kifejeződése.

Az *etika* történeti vizsgálata arra enged következtetni, hogy az erkölcsi normák *spontán módon* alakulnak ki a társadalmi-közösségi gyakorlatból. A közösség érdekeit szolgáló magatartások és magatartásmódok közösségi mintává, erkölcsi normává válnak. (Nem foglalkozunk itt most az erkölcsi relativizmus kérdésével, mely az egyes kultúrák közötti különbségek erkölcsi kérdésekben való különbözőségét jelenti.)

Az erkölcsi valóságelsajátításra csak az egyén, azaz az individuum képes. Az erkölcs objektív dimenziójának, az erkölcsi normáknak a gyakorlati érvényesülése. Azaz erkölcsi létezésük, kizárólag az egyes emberek erkölcsi döntései, magatartása, tehát az erkölcsiség (moralitás) által lehetséges. Ez a valóság elsajátításának olyan módja, amely a jó és a rossz közötti értékskála által orientált magatartással történik. A moralitás, avagy az erkölcsiség tehát *azoknak az interiorizált erkölcsi normáknak az összessége, amelyek szerint valóságosan cselekszünk, valamint az a képességünk, hogy erkölcsi ítéletet tudunk alkotni a jóról és a rosszról.*[2] Ehhez mindig hozzátartozik a felelősség és a kötelesség kérdése is. A felelősség lényege szerint valamely erkölcsi norma és egy individuális magatartás vagy ennek eredménye közötti *normatív értékviszony*. A felelősségtudat viszont ezen értékviszony tudata, amely nem feltétlenül jár együtt magával a felelősséggel.

---

[1] Áttekintésünkhöz a következő műveket használtuk: NYÍRI Tamás, *Alapvető etika*. Szent István Társulat, Bp., 1994.; HÁRSING László, *Bevezetés az etikába.* Bíbor Kiadó, Bp., 1999.; HELLER Ágnes, *Általános etika.* Cserépvalvi, Bp., 1994.; SIMON Ferenc, *Az erkölcsi értékeszme története. Axio-ontológiai vázlatok az etika történetéből.* Veszprém, 1999.; KRÉMER Sándor, *Etikai alapvetés*. JATEPress, Szeged, 2004.

[2] L. KRÉMER, 2004. 60.

A moralitás tehát lényegében azonos szubjektív, belső meggyőződésünkkel és ítélőképességünkkel, azaz *lelkiismeretünkkel*. A lelkiismeret viszont nem eleve adott, hanem teljes mértékben tanult. A lelkiismeret valójában interiorizált erkölcs. Az erkölcsi normák elsajátítása, belsővé tétele által jön létre a lelkiismeret, illetve maga a lelkiismeret azonos a belsővé tett erkölcsi normákkal erkölcsi értékekkel. Senki sem születik kész lelkiismerettel, hanem – igen különböző mértékben – mindenki tanulja. Az individuum mindig rendelkezik lelkiismerettel, hiszen e nélkül individuum sem lehetne.

Térjünk még egy rövid gondolat erejéig vissza az *etika* jelentésére. Köztudomású, hogy ez a görög *ethosz* szóból származik, amely eredetileg az állatok legelőjét jelentette, majd átvitt értelemben az ember szokásos lakóhelyét, továbbá a közös lakással és lakóhellyel összefüggő dolgokat: szokást, hagyományt, illemet. Aki neveltetése közben megszokta, hogy úgy cselekedjék, amint a görög városállamokban szokás és illendő, az etikusan cselekszik, mert megtartja és tiszteli, az általánosan elismert erkölcsi kódex szabályait és normáit. Szűkebb vagy tulajdonképpeni értelemben azonban csak az cselekszik etikusan, aki nem követi vakon az áthagyományozott viselkedési szabályokat, magatartásmintákat és mértékeket, hanem hozzászokik, hogy saját belátása és megfontolása nyomán tegye az éppen megkívánt mindenkori jót. Az ilyen magatartás a erkölcsi viselkedés, már nem ETHOSZ, hanem ÉTHOSZ: KARAKTER, jellemszilárdság, maradandó készség a jóra azaz erény.[3] A latin *mos* – ebből ered a *morál* – alapjelentése: akarat. Mégpedig objektív értelemben vett akarat ami szokásban, erkölcsben törvényben nyilvánul meg. távolabbi értelemben a *mos* jelentheti az egyén akaratát is, szemléletét és lelkületét, de mindig vonatkoztatva a szokásra, erkölcsre és törvényre.[4]

Mindebből világos, hogy az erkölcs, avagy morál az ETHOSZ jelentéséhez, az erkölcsiség, avagy moralitás pedig ahhoz áll közelebb, amit az ÉTHOSZ fejez ki: a cselekvés olyan minőségét, amely vállalja a jó iránti feltétlen elkötelezettséget.

(A poétikai alapvetések szintén jellemző kategóriája a jellem, azaz az éthosz, amely gyakran egészül ki a pathosz, azaz a jellem szenvedését vagy szenvedélyességét, valamint a sorscsapásokat „eltűrő" jellemvizsgálatával. A költő a művében ugyanis a lélek indulatait is ábrázolja. Ez a *jellemábrázolásokkal* – ethopoiea – teheti meg. Ebből azonban egyértelmű, hogy az éthoszként említett jellemen mindig oly típust kell értenünk, aki a *cselekvés olyan minőségét vállalja, amely a jó iránti elkötelezettséget jelent.* Az ettől eltérő *jellem* csak az ETHOSZ kategóriájához illik.)

Szólnunk kell még a vallási alapú etikák jellegéről is, ugyanis a populáris gondolkodásban a vallás és az erkölcs szinte elválaszthatatlan. Az emberek általában úgy gondolják, hogy az erkölcs vallási kontextusban érthető meg. Ennek legfontosabb eleme az isteni parancsolat elmélete. Ennek legfőbb gondolata, hogy a cselekvés jó vagy akkor jó, ha az Isten parancsolja. Másrész viszont az elmélet

[3] L. NYÍRI, 1994. 12.

[4] Uő., uo. 12.

azt mondja, hogy Isten parancsai azért jók, mert a cselekedetek maguk jók. A norma megszegése viszont magában hordozza a bűn kérdést.

2. Az etikai alapvetések és a mese viszonya

Ezen alaptételek nyújtanak alapot a mesék etikai világának meghatározásához, melyekben még hangsúlyosabban jelentkezik az *íratlan magatartásszabályok* betartásának, és az emberi magatartások rendszerének kiteljesítése. A mese világában meghatározó jelentősége van mindig a *közösség*nek, melynek erkölcsi normája érvényesül a történetben. A közösség kialakult és megformált erkölcsi tudata ugyanis kitaszítja magából az *oly emberi magatartás-formákat*, melyek elveivel összeegyeztethetetlenek. A meseszituáció – mesélő és a hallgatóság – megteremtésével jelen van tehát az az erkölcsi értékrend, melyet e közösség a magáénak vall. Ezek a szerepelők cselekedetein keresztül mérhetők és érvényesíthetők, melyek a mese megformálása szerint jók vagy rosszak. Az egyénnek e két nembeli kategória között választása van. Mivel a mesei jellemek igen sokszor nem fejlődnek, állandók, jók vagy rosszak (úgynevezett fekete fehér jellemek), a mese példázatserű megfogalmazásaiban mindig a jó és a rossz közötti választás etikai értéke merül fel. Az egyén választása általában – az előbbiek értelmében – a mesében csak az áthagyományozott viselkedési szabályok követésére, a belátás szerinti jó követésére korlátozódik, tehát az *ethosz* követője. Az ettől eltérő magatartásforma az erkölcsi norma megszegését, a közösségi normák szerint rossz jellem megformálását (nem választását) jelenti. A mese célja tehát az, hogy őt visszavezesse a helyes erkölcsi norma követéséhez. Ebből a szempontból nem beszélhetünk a mese világában az éthosz megformálásáról, azaz arról a magatartásformáról, amely feltétlen vállalja a jó iránti elkötelezettséget. Sőt, az az egyik sztereotípia, hogy kezdetben nem akarja vállalni, megpróbáltatásai, a feladat teljesítésének elmaradása készteti arra, hogy magatartásformáját a közösség által elfogadott jó irányába fordítsa. E formák közül pedig a másik alternatíva az, hogy eredendő jósága következtében a közösségi etikai norma feltétlen és maradéktalan képviselőjeként jelenik meg a szereplő a történetben.

Az erkölcsi normák sajátos világa rajzolható fel az anderseni mesevilágban is, hol elsősorban a 19. század második fele polgári társadalmának etikai normái kerülnek górcső alá, s e normák elcsúszásának, félrebillenésének lehetünk tanúi akkor, amikor e polgári világból kibillen a szolidaritás elmaradása, a csillogás mögötti etikai értéktelenség hangsúlyozása. Andersen azonban nem csak ezt a világot ábrázolja, hanem visszatér a *falu,* a *vidék* társadalmának archaizmusaihoz is, ahol az erkölcsi normát még inkább a kontrasztok határozzák meg. Az alább tárgyalt meséje is ebbe a kategóriába tartozik.

Az etikai világ és a műalkotás viszonyában az erkölcsi jelentés keresése az értelmezés igen régi velejárójához tartozik. Hívjuk segítségül Dantét, aki *Vendégség* (*Convivio*) című művében azt írja, hogy az írásműveket legfeljebb négyféle módon lehet értelmezni, és kell magyarázni. Az egyiket *betű szerinti*nek hívjuk…, a másikat *allegorikus*nak…, a harmadik értelmet *erkölcsi*nek…, a negyedik értelmet *misztikus*nak, vagy *érzékfeletti*nek nevezzük – mondja.[5] Bennünket a harmadik értelmezési mód érdekel, az erkölcsi, melyről még azt is mondja, hogy ez az az értelmezési mód, amelyet „az olvasónak a legjobban szemügyre kell venni az írásokban"[6] Az írói szándékok egyik legfontosabbika tehát az erkölcsi normák és viszonyaik keresése a műben, amely jelentkezhet nyíltan és burkoltan. A mese nyíltan vállalja, s szinte ez természete. Ilyen értelemben tehát a mese mindig parabolisztikus, azaz erkölcsi példázat, amely a kialakult humanista etikai normák örökérvényűségére figelmeztetnek.

3. Etikai tartalom és írói üzenet Andersen a *Lány, aki a kenyérre hágott* című meséjében

Az anderseni mesevilágban a népiesebb (népibb, populárisabb) etikai normához ragaszkodónak tűnik a *Lány, aki a kenyérre hágott* című mese. Itt az erkölcsi norma, bár a vidék és a falu erkölcsi normaviszonyait állítja elénk, mégis egyetemesebb megvilágításba kerül. Kitekint a mítoszok és a keresztény alapnormák szintjére. A *kenyér* ugyanis az élet jelképe, melynek megsértése az egyén számára bűn, sőt, vallásos tartalmú bűn, ugyanis a kenyér Jézus teste, tehát az ellene elkövetett bűn, Jázus elleni bűn. A szegény, de gőgős lány *éthos*a (jelleme) hordozza magában hozdozza a bűn lehetőségét: vétkezik a szülők, majd az élet (Isten) ellen, így nem maradhat el számára a Pokol büntetése, majd a mitikus újjászületésben szürke verébként keresi etikai helyét. Nézzük azonban a történetet.

3.1. A mese valós történeti szála és jelentésszintjei

A történet az *elbeszélés* szintjén három szakaszra oszlik: egy valóságos és két mitikus (mesei) szint, melyek a világ három szférájának felelnek meg: a föld, alvilág, ég (Föld, Menny és Pokol) hármasságának. A történet mesevilágában egyébként a romantika által kialakított és kedvelt keresztény és (a mese szintjén) antik mitológiai elemek keveredését, egymásba fonódását játjuk. Erre a későbbiekben utalunk.

Az első részt a mesélői közbeszólás kerete határozza meg, melynek célja az *epikai hitel* megteremtése.

[5] *DANTE Összes művei*, Bp., 1962. 185.

[6] Uő., uo. 185.

„Halottatok-e a lányról, aki a kenyérre hágott, hogy be ne sározza kényes cipellőjét? Ha hallottatok, tudjátok azt is, hogyan járt az a lány. Hiszen megírták, s ki is nyomtatták."

Majd:

„Eddig a történet."

Már ebben az epikai közbeszólásban, a bevezetés *in medias res* kezdésében megteremti az író az etikai norma megszegésének, illetve az etikai vétség beteljesülésének *lehetségét*. A címet ismételve azt mondja, hogy a „lány kenyérre hágott, hogy be ne sározza kényes cipellőjét". A kenyér, mint az élet szimbóluma jelenik meg, melynek tisztaságát beszennyezte, s ezzel a páváskodó gazdagság rossz etikai normáját véve alapul vétett egyfajta isteni jellegű igazság ellen. Az egyén lehetősége, mint mondtuk, hogy állást foglaljon a két etikai világ megjelenítésekor. Az írói szándék azonban egyértelmű.

Az elbeszélő keret után következik maga a *valós* történet. Nem lépünk semmilyen mesevilágba, Andersen realisztikus keretet alkalmaz, s megformálja a jellemet:

„Szegény sorban nőtt fel, de rátarti volt és páváskodó, s kemény szívű is…"

A jellem tehát negatív, melyet az egyes életszakaszokhoz kötődő rosszcselekedetekkel illusztrál. A történetben két életszakasz jelenik meg: a *tipegő gyermekkor* és a *hajadonná serdülés*, melyekhez egyaránt Bűn társul. Ezek fokozatában jutunk el a *kenyérre hágás*ig. Nézzük azonban mi is történik!

A lány jellemének meghatározója a *kemény szív*, ami érzéketlenségét, gonoszságát hordozza. Ez először az állatvilág csúszómászói, egyszerű lényei ellen elkövetett gonoszságban testesül meg. Az etikai norma ezen áthágását a szerző a következőképpen jellemzi:

„Már tipegő gyermek korában abban lelte mulatságát, hogy legyeket fogdosott össze, kitépte a szárnyukat, és csúszómászó férgeket csinált belőlük. Cserebogarakat, ganajtúrókat is fogott, tűt szúr a hátukba, aztán egy zöld levélkét vagy papírszeletet tartott a lábuk alá; a kínlódó bogarak kapartak, forgatták, megfogóztak benne, azt hitték, így megszabadulhatnak a tűtől."

A szerző tehát egy „vásott fiú" tettével emeli ki Inge negatív jellemvonásait, melyek hajadonná serdülésével csak felerősödnek. Szépsége mellett még keményebb szívűvé válik, ami majd a vesztét okozza. Szolgálónak szegődik, jól bánnak vele, szép ruhában járatják: ezzel nő kevélysége és rátartisága.

A bűn következő fokozatát Andersen a szülői tisztelet megsértésével mutatja be. Látogatóba tér haza, de nem a szíve viszi, csak kevélysége, hogy megmutathassa szép ruháit. Megpillantja édesanyját, aki rőzsét cipel. Inge azonban szégyelli, hogy az ő anyja csak egy rőzsecipelő szegény asszony. Ez bosszantja őt, segítségre nem is gondol.

Egy fél esztendő múlva újra öreg szülei meglátogatására indul. Gazdái fehér búzakenyeret küldenek vele ajándékba. Ekkor kerül sor a *végzetes bűn* elkövetésére:

„Hanem amikor odaért az ösvényhez, amely a lápon vezetett keresztül, zsombékok és apró tócsák között, fogta a szép fehér kenyeret, és ledobta maga elé a sárba, hogy arra lépjen, és ne érje sár a cipőjét."

A bűn elkövetését követi azonban azonnal a bűnhődés első foka, ugyanis a láp lerántja a mélybe. Ezzel megkezdődik alvilági léte és pokolbeli bűnhődése.

3.2. Az alvilági lét és bűnhődés a második szakaszban

A parabolisztikus (példázatszerű) erősen etikai tartalmú és realisztikus első szakasz befejezése egyben újabb részt nyit: az alvilági szenvedés és az ethosz találkozását. A páváskodó lányt ugyanis elnyeli a láp, s annak úrnőjéhez jut. Ezzel jutunk valójában a mesevilágba, Inge léten túli létéhez. A szerző művészien jelzi a fordulatot a vízi tündérvilág és a láp asszonyának lefestésével. A tündéreket mindenki ismeri, dalt is költenek róluk a láp (sötét) asszonyáról viszont csak annyit tudnak, hogy nyári hajnalokon, amikor párolognak a tocsogó rétek, ő kotyvaszt odalenn boszorkánykonyhájában. A mesevilág tehát a tündér- vagy varázslómesék boszorkányvilágának színterére vált, ahol az evilági értékek a visszájára fordulnak (minden nyirkos, hideg és undorító), s kiteljesedik az etikai vétség miatti bűnhődés. A szerző azonban nem áll meg itt, a bűnben való elmerülést szimbolizáló láp világában ugyanis megjelenik az *ördög meg az öreganyja*, akinek a láp asszonya odaajándékozza a lányt. Inge így a Pokolra jut. Itt a leírásban a dantei leírásnak csak kis szeletét kapjuk, mégis alkalmas a borzadály érzékeltetésére:

„Végelláthatatlan csarnok volt a pokol; szédült az ember, ha végignézett rajta, Szomjúságtól tikkadó emberek várták a szabadulást, de ugyan várhatták a boldogtalanok! Kövér pókok futkostak közöttük, és örökétig tartó hálót fontak a lábukra; erős volt a háló, mint a lánc. Inge elborzadva pillantott körül."

A gőgös lány most gondol bele először abba a hiábavalóságba (vanitatum vanitas), hogy tiszta maradt a cipője. Jellemtorzulása azonban megakadályozza bűnbánatát (Örül, hogy nézik, mert szép, és finom a ruhája.) Ezzel a mozzanattal megkezdődik lassú metamorfózisa: kővé mered. Ugyanakkor éhség gyötri, s nem törhet a kenyérből, amelyen áll. A jelenet a görög mítoszi világban Tantalosz alakját idézi fel, aki saját gyermekeit tálalta fel az isteneknek: az alvilágban aztán örök szomjúság és éhség gyötörte (Tantaloszi kínok).[7] Kínszenvedése tehát a tetőfokára hág, amikor a páváskodó lányért a felvilágban eleredtek az édesanya könnyei. Kevélysége azonban nem enged, pedig újra felvillan a bűnbocsánat lehetősége. Szenvedését súlyosbítja, hogy hallja, mit beszélnek róla a felvilágban. Volt gazdái így összegzik bűnét:

[7] Miközben kikötötték, szájához finom falatok közelítettek, de mire beleharapott volna, letűntek. A patak vize is már majdnem a szájáig ért, amikor hirtelen leapadt. L. Rovert GRAVES, *Görög mítoszok,* Európa, Bp., 1985. 140–142.

„Kemény szívű gonosz teremtés volt! Lábbal tiporta isten adományát, nem becsülte meg; hosszú lesz a bűnhődése."

Inge tehát az *isteni és a természeti törvény* (*phüszisz*) ellen vétett, etikai vétsége tehát nemcsak az emberi (humanitas), hanem az isteni parancs megszegése is.

Története szóbeszéddé s példázattá válik: dalt is költenek róla: „A páváskodó lány, aki a kenyérre hágott, mert féltette kényes cipellőjét." Büntetése lassan beteljesedik: kőszoborrá válik, csakúgy, mint fájdalmában Niobé.

A történetben helyet kap a szánalom is. Egy kislány, hallva Inge történetét, sírva fakad, s megszánja a szenvedőt. Kínjait és bűnhődését azonban nem enyhítheti.

3.3. A bűn feloldása: a végtelen szeretet eszménye

A történet harmadik része a bűnnel és annak megváltásával foglalkozik. Az idő és időtlenség kettősségével vezeti be ezt a részt az író. A hajdani leányka, aki egyedüliként szívből (kemény szív– jó szív) megsajnálta Ingét, éppen most hanyatlik a halálba. A lány története jut eszébe, és saját élete, hátha ő is lábbal taposta a kenyeret, hátha ő sem volt jobb a gonosz lánynál. Magára veszi hát a gonosz lány bűnét, mint ahogy Jézus az emberiségét, s halálával megváltja őt a pokol kínjaitól: „Az elszállni készülő lélek végtelen szeretete győzött a poklok kínjain" – írja Andersen. Mi lehet hát a megváltás? Az egyetemes szeretetbe vetett hit etikai normája. Ez szabadíthatja csak meg kő-lététől az embert.

A harmadik részben tehát egy újabb metamorfózissal – a kőszoborból egy szürke tollú kismadár (veréb) születik – ismét a felvilágban találjuk magunkat. A *pszükhé* újjászületésének lehetünk itt tanúi. Az Alvilágban (Vergiliusnál) az ezer esztendeig szenvedő (várakozó) *lélek* újjászületik: egy *szürke tollú kismadár* (veréb) képében kel új életre. Micsoda változás! A páváskodó lány helyett a *szürke* madár jelenik meg, aki a természetnek kiszolgáltatott: „…félt, reszketett mindentől, ami körülvette, és szégyellte magát minden teremtett lélek előtt. Keresett is nagy sietve búvóhelyet a fal sötét kis szögletében." A megszabaduló *lélek*, a szürke madár már nem önmagára figyel, nem önnön szépsége, cicomája köti le, hiszen *szürkének* determinált, hanem környezete, melyet igen szépnek talál. Örül a szabadságnak és a természet szépségének, és még önnön szürkeségét is szépnek látja. Dalra szeretne fakadni, mint a fülemüle és a rigó, de hangja erre alkalmatlan. A természet azonban megérti gyermekének néma szavát is.

„De a természet, amely még a bogarak néma hálaadását is érti, meghallotta a szürke kismadár el nem énekelt énekét is."

A *phüszisz* törvénye győzedelmeskedik tehát: Mindannyian a természet részei vagyunk, s annak törvényeivel ellentétes erkölcsi magatartás bűnhöz vezet. A világ boldogsága így nem a külsőségekben keresendő – hangzik el a történet erkölcsi üzenete.

Egy újabb történet bontakozik tehát ki: a szürke verébé, aki a világban elesett, gyenge. Találkozik azonban az emberi jósággal. Karácsonyeste van, s a parasztember még az ég madarairól is gondoskodik: egy karóra zabot kötöz, hadd lakomázzanak

az örömünnepen. Jócselekedetet művel tehát, amely a kis szürke madár szívében is örömet kelt. E jócselekedet kelti életre hangját, csiripel, s ezt arra használja, hogy társainak jelt adjon az élelemszerzésről („Összecsiripelte éhes társait, hogy azok is jóllakhassanak.”) Annyi morzsát szedeget össze, hogy kitellenék belőle már az a kenyér is, melyre a kevély Inge ráhágott. Jócselekedete újabb metamoprfózist eredményez: szürke szárnyai helyett hófehér szárnyak nőnek. A megtisztulás, az erkölcsi váltás, a megrajzolt erkölcsi norma beteljesítésének igénye tehát most teljesedik be. Emberként nem teljesítette az etikai normát, a mese jellegének és jelentésének értelmében állatléte formálja meg az ÉTHOSZt, a tudatos jó válaztását. Léte a végtelenségbe merül: a tündöklő Nap felé tartva tűnik el az öröklétben, hátrahagyva a kevélység, a gőg, a magamutogatás elutasítandó magatartását, s hitet téve a jóság, a szerénység örök etikai normája előtt, mely a természet örök parancsa is.

Befejezés

A történet etikai megalapozottsága kézenfekvő. Oly tanmesét olvasunk, ahol a természet törvényeit több szinten megsértő egyénnek bűnhődnie kell, majd egy másik létben formálhatja meg ethoszát. Emberi jóság és az emberi gonoszság régi dichotómiája van jelen a történetben. A mese formai és műfai szabályai szerint a jóságnak kell győzedelmeskedni, hiszen – ahogy az antik költők is megfogalmazták s a keresztény kultúrkörben is alapvető igazságként szolgál – a *humanitas* egyben megbocsátást (*pietas*) is jelent. Inge *inhumanitás*a, nem az elfogadott emberi viselkedési normák (kenyérre hág) szerinti viselkedése okozza vesztét és pokolbéli büntetését, mely jellemét nem változtatja meg: ugyanolyan fennhéjázó és makacs marad. Az emberi szánalom, a könnyek azonban feloldják szívének keménységét, s majd madárként, egy másik létben jellemzi csak a szív érzékenysége és boldogsága.

A mesében az idő és az időtlenség (*kronos* és a *kairos*) etikai alapvetése is megjelenik. Nemcsak az egyén pillanatnyi etikai normaszegése áll tehát a mű középpontjában, hanem az örökérvényű normák iránti emberi elkötelezettség követelménye is. A mitológiák szintjén pedig a *bőség, gőg (hübrisz), bűn és bűnhődés* viszonyaira épül, mely eleve magában hordozza az erkölcsi normaszegést. A *hübrisz* fenségének póri megtestesítője a szegény lány (Inge), aki az alázat helyett általános érvényű ethoszának ellenkezőjét teszi.

A bűn következménye, hogy kővé mered, s a pokol tantaloszi kínjait (az örök éhséget) kell elszenvednie. Etikai vétsége így válik időtlenné, s metamorfózisában szürke verébként éli meg újra a világot. Így kevélységét levetkezve talál rá a helyes etikai normára: a másokon való segítés alapelvére.

Befejezésként az etikai tartalomra vonatkozóan meg kell említenünk még a mítosz és a mese viszonylatát. Manapság egyre inkább terjed a mesekutatásban és

a meseértelmező felfogásban a mese mitikus értelmének, illetve a mese és a mítosz viszonyának a keresése. Azt mondhatjuk, hogy a mítosz a nagyobb közösségre, népre, nemzetre kivetített etikai normákat tartalmaz, míg a mese etikai tartalma a nagy mitikus rendszereket lebontva és egy kisebb közösségre, illetve annak értékrendjére vonatkoztatva jelenik meg.

Látjuk (és láttuk) az anderseni mesének is a nagy mitikus rendszerkehez való vonzódását, illetve azok vulgarizált megjelenését. Főszereplője ugyanis a gőgös lány, kit a hübrisz vezérel, ezért sérti meg az etika normáját. Pokolbéli szenvedése Tantalosz szenvedéstörténetét idézi, kővé válása Niobé történetére emlékeztet. (Egyébként ő is gőgjének köszönhette pusztulását.) Metamorfózisa egészen ovidiusi, pokolbéli alászállása pedig az antik és a keresztény mitológia szenvedéseit idézi. A szív szava romantikus irányba hajtja a történetet, mely az antik és keresztény felfogásra is jellemző fénnyel való egyesülésben nyer örök életet.

Summary: Moral represents the system of unwritten rules regarding behaviour between two men or between an individual and a community that tells us how to behave and offers a system of moral norms in men's behaviour. People in certain environments have accepted sets of such norms, and generally speaking they are obligatory for all so members of the community all have to act according to them.

This means that a norm is set by human community and represents a valid rule how to behave. The moral value is created within and stands but for expressing possible freedom of an individual and community needs in ideal circumstances.

These basic theses served us as the basis for determining the ethic world in fairy tales in which these unwritten laws of behaviour and system of possible human behaviour are even more stressed.

Special world of ethic norms can be found in Andersen's fairy tales too. They offer a critical analysis of ethic norms of the civil society from the second part of the nineteenth century. We witness that these norms are not obeyed; we witness the decrease of solidarity where hidden ethic worthlessness of the society appears behind its glow.

In more popular (rather rural) Andersen's fairy tales ethic norms are more strictly obeyed as in his fairy tale The Girl who trod on the loaf. In this fairy tale, the ethic norm is shown in a more universal way – although this is about showing moral values of a country and a small provincial town. The fairy tale offers a view at essential norms of myth and Christianity. Bread stands for a life symbol, and its mistreating represents sin. The character of a poor single girl is that of a sinner: she sins in regard her parents, and therefore in regard to life. Consequently, she cannot be saved from the punishment in the Hell, and when mythically reborn as a grey sparrow she will try to find her ethical place in the world.

The ethic bases of time and timeless (chronos and cairos) also appear in the fairy tale. In the focus of the tale is not only the individual opposing to the ethic norms of the community, but rather the obligation for every man to respect the set ethic norms. The fairy tale is designed around the issues of abundance, arrogance, sin and suffering, which in their very nature represent the disseverance of ethic norms.

The folk representative of conceitedness is a poor girl (Inge), who instead of being humble acts quite differently from commonly approved behaviour. She is punished and turned into a stone and sentenced to Tantalus suffering of eternal hunger. Thus her ethical sin becomes timeless. In her metamorphosis into a grey sparrow she will come back into the world in order to free herself from arrogance and to find the real ethic norm in helping others

Key Words: ethic norms, punishment, sin, fairy tale.

СУНЧИЦА ДЕНИЋ
Учитељски факултет
Врање

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 821.113.4-342.09 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.157-162

ЈЕЛКА Х. К. АНДЕРСЕНА
– Трагање за лепотом –

Резиме: У основи бајке Јелка, као и у многим другим Андерсеновим бајкама, као и у литератури уопште, налази се жеља да се промени реалан, постојећи свет.
Јелка је једна од најмодернијих прича савременог света бајки. Она обрађује проблем субјекта који жели да се ослободи традиције и тражи, или покушава да тражи, смисао за себе. Остаје отворено питање да ли је бајка Јелка Андерсенова прича о успеху или пропасти.
Кључне речи: Андерсен, Јелка, лепота, егзистенција, воља, слобода.

У основи бајке *Јелка*, као и у многим Андерсеновим бајкама, као и у литератури уопште, налази се жеља да се промени реалан, постојећи свет. Овде је то јелкина жеља да расте и да „на све стране шири гране и врхом да гледа у далеки свет“.

Сама жеља створиће пометњу и несклад између стварног и могућег, створиће стрепњу, чиме ће доћи до спознаје велике лепоте, велике среће. Непрекидно и ван токова, јелка иницира одрастање, што и неће довести до праве иницијације. Књижевност за децу, нарочито бајка, на принципу иницијативног праве успешну причу, као што стварају слику да је све (и немогуће) могуће. Треба само пожелети.

Ова, већ нетипична бајка, нетипична у односу на остале и већину бајки, то описује. О томе говори.

Није се јелка радовала „ни сунцу, ни птицама, ни руменим облацима који су пловили високо изнад њих сваког јутра и сваке вечери“. Желела је

нешто друго, неки друкчији, нестварнији свет. Желела је да плови морима, као велике јелке које су као јарболи стајали усправно и моћно насред великих пучина и ширили свој необичан мирис. Желела је да брзо, брзо расте, не схватајући поруке претходних. Није ценила што је ветар љубио, роса умивала сузама, већ је желела да пође зрачним путем, као украшена божићна лепотица, да у некој топлој и светлој соби обасјава све око себе. И узалуд су јој сунчеви зраци говорили да се радује због своје младости, да се радује што расте. Узалуд! Чезнула је и патила као многа слична бића која су свој немир носила као свој усуд (*Мали принц, Седефна ружа*...).

На тренутак се само јавила радост, јавила се на Божић, када на њене гране обесише кошарице од шареног папира, пуне бомбона, позлаћене јабуке са безброј разнобојних свећица, те лутке које су изгледале као живи људи. Радост због оне велике златне звезде на врху (Можда све због те звезде!). Због блеска, лепоте која обасја увече када се упале свећице. Мало је поклањала пажњу нагорелој својој грани (додуше, брзо су је собарице угасиле), мало боли своје коре која се полако одвајала од тела и мењала облик и садржај, мало сандуку за ђубре у којем је била смештена. Само је дрхтала, и то је дрхтање једина свесна слика ње, јер се по њему (дрхтању) могло претпоставити да се догађа, ипак, много тога. Радовала се бајци о Чворoју-Короју, коју је човечуљак причао деци, који, тек кад је пао са степеница, добио као награду принцезу за жену. „Можда ћу и ја морати да паднем низ степенице, па потом добити принца за мужа“, радовала се јелка при помисли. И таман када је помислила да ће другог јутра поново да је ките, она је остала без ичега (сем звезде на врху), гурнута из собе и сложена у најмрачнији угао тавана, где не допире ни зрачан сунца. Чамила је на тавану, сакривена од зиме, заборављена од свих. Надала се да ће је с пролећа засадити, па ће поново, у неком врту, наставити свој „раст“.

Мишеви, као једини створови са којима је тих дана била у контакту, чудили су се њеној старости, иако нису слутили да то јелку јако растужује и боли. Бунила се како није стара и како има много старијих јелки од ње. Тражили су да им исприча о најлепшим местима на свету, тамо где има много сирева.

„Одакле си и шта знаш?“, питали су на крају мишеви, кад већ није знала за таква места.

„Не знам за таква места“, рекла је јела, „али знам шуму где светли сунце и где певају птице“. И ту се, коначно, јелка сусрела са собом. По уздаху мишева, а и њеној причи о младости, видело се да ничег лепшег нема.

„Како си ти много видела“, са уздахом и чуђењем прихватали су мишеви причу из тог другог света. „Како си ти била срећна!“, дивили су се мишеви.

Право отрежњење јелка је доживела у крику после такве констатације. То *ја* које се са неверицом и чуђењем чуло из њене душе, вратило је смисао пређашњем животу, као што је из тога *ја* рођена нада да се може вратити тамо, почети испочетка. „Али може још да се врати, може да се врати! (...) Можда и мени припада принц“, рече јелка, „па помисли о дивном бресту у шуми, можда њеном принцу“. Схватила је да је било узалудно и време и снага коју је дала да осети чар светлећих лампиона и дарова око Божића, те старости пре времена, са којом се суочила овде у затвореном и мрачном куту, јелка обећа себи да ће се „нарадовати када је одавде изнесу на бели свет!“ Веровала је да ће, када одатле изађе, за њу почети нови живот. Тај живот осети за тренутак у дворишту. Тада „заборави да погледа на саму себе, јер толико беше онога што је могла да види око себе.“ Све је цветало, руже су се пеле уз ниску ограду, свеже и мирисне; цветале су липе, а унаоколо су летеле ласте и радовале се. „Сада ћу живети“, обрадовала се јела, трудећи се да рашири своје гране које беху све суве и жуте, а сама је лежала у углу међу коровом и копривама. Само је на врху сијала она звезда, остатак варљивог трена. Ту звезду је запазио дечак који је онда скакао око јелке, радујући се висини и лепоти. Само са једном разликом! „Гледајте шта је остало на овом гадном, старом божићном дрвету“, газио је дечак по гранама јадним и сувим, које су пуцкетале, пиштале и цијукале. Тада, пак, јела зажали за тамни угао на тавану, где је, ипак, била мирна и ван оваквог уништења. Помисли још на своју свежу младост у шуми, те Бадње вече, мишеве, бајке о Чворoју-Короју...

Тек када изгубимо, знамо колико је вредело. Зато јелкино питање: „Зашто се нисам радовала онда док сам имала чему да се радујем“, говори о узалудном и потрошеном тражењу. Из таквога жала и туге за изгубљеним, живо су се чули јауци и вапаји које су комадићи јелке испуштали док их је слуга налагао на ватру под великим котлом. „Деца поседаше око ватре и почеше да опонашају њено праскање: ПИФ, ПАФ... При сваком праску, који беше дубоки уздах, мишљаше јела на неки летњи дан у шуми или на неку зимску ноћ, пуну звезда. (...) А онда до краја изгори.“ Са груди најмањег дечака сијала је она златна звезда која је јелку украшавала оне *најважније вечери њеног живота*. То вече је претворило у вечност њену жељу за другим светом, за друкчијим животом, за правом лепотом.

Све на свету има свој крај, завршава Андерсен ову причу, хуманизирајући овакав свршетак, дајући рационално решење за све велике жудње, у облику:

– другог пута нема,

или

– ако има, кратак је,

или

– вредело је живети за само један трен. За онај трен који просветли читав живот, као и за непопуларан наук да право благо није увек на другој обали. Као старо знање: за тренутак вечности вреди дати читав живот чаме.

Веома је битна побуна јелке и за причу о јелки, и за човека, као и за литературу уопште. Само се ретки не прилагођавају! Само ретки крену у ту авантуру потраге; призову је огромном жељом. И само одабрани осете своје страдање као преображење и велико просветљење. Осете своју жртву као велику вредност. И не жале што губе! Тугују задовољно, плачу са осмехом, лете рањави право у амбис. То је доказ о појединостима и појединима у литератури *од* и *збоī* којих живи читава планета. То је, такође, немир и црна туга као бољка многих незадовољних, али не и смелих. Оних општих, који чине огромну већину живога света, због чије се неодлучности ствара тзв. равнотежа, али равнотежа на клацкалици. Зато је трагање за лепотом исто што и веровање у невидљиво, а сама жудња за сјајем – равна смрти.

Говорећи о слободи личности у свом самопотврђивању у тој тежњи која је неодвојива од појма личности, Јован Зизјулас у књизи *Од маске до личности,* каже: „Али шта је то самопотврдна слобода постојања? Како се она изражава, како се остварује? Потресне речи које Достојевски ставља у уста Кирилова изазивају узбуну: Ако је за човека самоубиство једини начин упражњавања апсолутне онтолошке слободе, онда слобода води у ништавило; у том случају личност се показује као порицатељ онтологије. Ова егзистенцијална узбуна, страх од ништавила, толико је озбиљна да је треба сматрати одговорном за сваку врсту релативизације појма личности. И заиста, сваки захтев за апсолутном слободом увек се сучељава са тврдњом да би њено остварење водило у хаос“ (Јован Зизјулас, *Од маске до личности*, ПП „Дом“, Ниш, 1992, стр. 26).

У бајкама би се, по речима Исидоре Секулић, дешавала „права инквизиција над слабостима људским“.

Код Андерсена, за разлику од народних бајки, главни ликови нису само младићи и девојке стасали за брак, већ биљке и животиње, пачићи, месец, сунце, мрав... Усамљена јела, нарочито, као и лабуд, као принцеза, као месец што тумара светом, тражећи тзв. *естетику истоветности* (квалификација Снежане Самарџије). „Сва ова пространства“, „могу се у бајци подићи на небеском своду или спустити испод површине земље и воде. Само главни јунак бајке успешно превазилази ове границе, боравећи ни на небу, ни на земљи, шегртујући у подводном царству или чинећи подвиге дубоко под земљом“ (Снежана Самарџија, *Антологија народних бајки*, предговор, Политика, Народна књига, Београд, 2005, стр. 14). *Ући у ту слатку замку,* кренути на путовање са главним јунаком, равно је учествовати на *сајму чуда* (Слободанка Митровић, *Сајам чуда*, СКЦ, Ниш, 2004).

Тамо, како млади песник чуда Слободанка Митровић каже у песми *Чувај се чуда: Не чекај да ће / дочуде / од чуда ћеш умрети // (...) Чувај се чуда / и чувај чудо своје.* Одговор се нарочито наслућује у песми *Близу је чудније*:

Не чуди се издалека

близу је чудније
осећај чуђења све је чуднији
Прићи ми чудо моје
Да се чуда сад удвоје
Што је чуда више
то се теже дише
то је срце тање.

У бајкама Х. К. Андерсена чуда не збуњују, већ усрећују. Јелка има један, али естетски задатак: створити себе као уметничко дело. Она тежи неограничености и вечности. *А вечност је*, по речима Борхеса, *као атрибут Божјег*. Јелка, као права, јединствена, једина таква личност, не жели само да *јесте*, да постоји онаква каква јесте и да је ту где јесте. Она много више хоће да постоји као непоновљиво биће. Јелка је подвижник; не заснива свој однос према свету на негацији света. Она представља негирање биолошке суштине. Својој биолошкој суштини жели да да живот вечни.

Да би дошла до коначне спознаје, она као да је, по општем правилу, кренула до извора реке. А до извора се долази када се савлада ток, када се иде узводно, када се дође до правог изворишта где се налази смисао, тзв. *арџхе. У традиционалном смислу арџхе значи баш то: исходиште свега постојећег.*

Воља као константно стање увукло је јелку у замку. Ова врста воље испала је врло сложена, јер је и код ње воља „сила највишега реда коју је природа створила, врхунац свих њених чудесних дела“, како у књизи *Болести воље* констатује Теодил Рибо (Теодил Рибо, *Болести воље*, Модерна, Београд, 1991, стр. 116).

Јелка је једна од најмодернијих прича савременог света бајки. Она обрађује проблем субјекта који жели да се ослободи традиције и тражи, или покушава да тражи, смисао за себе.

Остаје отворено питање да ли је бајка *Јелка* Андерсенова прича о успеху или пропасти.

Summary: As many other fairy tales by Andersen and in literature in general, the fairy tale The Fir Tree deals with the desire to change the real contemporary world.
The Fir Tree is one of the most stories in contemporary world of fairy tales. It deals with the problem of an individual striving to free him from tradition and trying to find his own sense of life. However, the question whether The Fir Tree fairy tale is Andersen's story about success or failure is still waiting for an answer.
Key Words: Andersen, The Fir Tree, beauty, existence, will, freedom.

МР М. МЛАЂЕНОВИЋ
Српско народно позориште
Нови Сад

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 792.02: 821.113.4-342 Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.163-174

ТЕХНИКА ДРАМАТИЗАЦИЈЕ АНДЕРСЕНОВЕ БАЈКЕ *СЛАВУЈ*

Резиме: Пошли смо од општег става да бајке Ханса Кристијана Андерсена, једног од најцењенијих аутора ове форме, садрже значајан драмски потенцијал (богату радњу, разрађене дијалоге, динамичне слике...) што потврђују бројни примери преобликовања његових бајки у драмску и сродне, или са истог подручја настале форме, у светској и домаћој драмској књижевности за децу, и не само за децу. Потом смо приступили детаљној анализи технике драматизације примењеној у властитој преради Андерсенове бајке Славуј (Баш челик и друге за позорницу удешене бајке“, „Змајеве дечје игре“, Нови Сад, 1998).
Ставови најважнијих аутора теорије рецепције књижевног дела (Јаус, Ингарден, Изер) омогућили су нам да дефинишемо и опишемо сопствену технику са свим њеним врлинама и недостацима. Указали смо на пропуштене могућности која садрже „места неодређености“ или „схематизовани аспекти“ – понајпре се то тицало хумора и сатиричног потенцијала Андерсенове бајке – потом изражене перформативности говорних чинова који су се могли претворити у драмске ситуације типичне за жанр комедије. У нашем раду смо такође указали, осим на формална, и на померања стила и значења у новоствореном књижевном облику.
Кључне речи: техника драматизације, преобликовање модела, драмске ситуације, дијалог, аналитичка интерпретација.

Драмски потенцијал Андерсенових бајки

Ове године сви су се потрудили да поново упознају краља приче, данског писца Ханса Кристијана Андерсена, бележећи 200. годишњицу његовог

рођења[1] иако су његове приче одавно постале својина свих народа... „Андерсен је у некима причама дао само нешто слободнију прераду народне приче, но чешће је градио властите приче рабећи у њима и поступке и мотиве народне приче: али, није стао ни код тога, него је стварао властите приче без везе с народном бајком и сасвим друкчије од народне бајке. Обилато се служио поступком оживљавања ствари и очовечавања биљака и животиња, а у рухо приче облачио је и доживљаје из свога живота, те свој поетички доживљај свијета. – Можда отуда извире и понешто изненађујући став Бруна Бетелхајма који у једном интервју признаје да се мало бавио фантастичном причом Андерсена: „...Зато што је много од тога исконструисано. На сву срећу постоје поетске бајке Оскара Вајлда. Вредност традиционалне бајке лежи у томе што су оне континуирано постојале кроз причање. И зато све оно што није имало универзално значење изгубило се током времена усменим преношењем. Када сам у дилеми, онда пре поверујем зубу времена, него способностима једног уметника.“[2]

Па, ипак, мало је оних који нису читали Ханса Кристијана Андерсена, аутора бајки одавно већ уврштених у најлепше на свету (*Снежна краљица*, *Царево ново одело*, *Палчица*, *Ружно пиче*, *Мала сирена*, *Принцеза на зрну грашка*). Осим тога иза њега су остали романи, драме и путописи.[3] Образлажући приврженост Андерсеновим делима, Гинтер Грас је истовремено назначио и њихов драмски потенцијал: он помиње две врло кратке бајке – *Царево ново одело* и *Принцеза на зрну грашка*, које су упркос својој сажетости једнако познате као и *Краљ Лир* и *Хамлет*, и према којима су настали значајни позоришни комади. Грас је хтео да тиме нагласи књижевно умеће да се на тако малом простору створе ликови који су познати у целом свету. И доиста, Андерсенова дела су податна за реализацију у другим медијима: надахнуће су за стварање многих позоришних облика – драмских, балетских и оперских; филмова, скулптура и слика.

[1] Централна прослава одржана 5. априла, тачно на дан његова рођења у Данској, на копенхагенском националном стадиону Паркен, а појавиле су се велике звезде попут Роџера Мура и Тине Тарнер. У години јубилеја Андерсенову су награду добили амерички научник Харолд Блум, руски педагог Сергеј Семјонов, филмска компанија Afilm те Гинтер Грас, немачки добитник Нобелове награде за књижевност.

[2] Наша деца мали идиоти, Интервју са Бруном Бетелхајмом, *Детињство*, 1–2, Нови Сад, 1982. стр. 48.

[3] Андерсенове бајке су превођене на четрдесетак језика. Целокупна дела Х. К. Андерсена (Samlede vaerker) објављена су најпре у Копенхагену, 1854–1879. Важнија дела Х. К. Андерсена: *Песме*; *Пешачење од Холменског канала до источног рта Амагера*; *Бајке* (9 књига); *Приповести*; *Нове бајке и приче*; *Сликовница без слика*; *Бити или не бити*; *Ружно пиче* (1843); *Царево ново рухо* (1837); *Мала принцеза* (1837); *Принцеза на зрну грашка*; *Ashasver* (драма); *De to Baronesser* (роман); *Импровизатор* (роман).

Андерсенове приче или бајке су првобитно биле темпераментна и занимљива реинтерпретација прича запамћених у детињству, а доцније домаштаване и приповедачки интензивиране. У њима се фантастично, легендарно и митско претапа и комбинује с непосредним, реалним светом. Оно што их краси јесте уметнички дорађена фантастика под утицајем Е. Т. А. Хофмана, с једне стране, и примамљива непатвореност и оригиналност народне уметности. Сви ти чиниоци, а хумористички језик посебно, јесу носиоци драмске снаге његових бајки. Дакле, главни мотиви и основне теме Андерсенових бајки пореклом су из општег круга фолклорне књижевности (нпр. разне форме празноверја, приче о вилама, патуљцима, просјацима, краљевима, принцезама и животињама), а њихова форма и унутрашња логика је сасвим оригинална творевина. Има и таквих оцена по којима се, иначе упечатљивој Андерсеновој прози, замера понешто изразитија плачљивост и сентименталност. Међутим, Андерсен се и за то зна искупити благом иронијом и хумором. Око две стотине његових прича црпене са извора данског фолклора, античког света или општег индоевропског предања, свеједно, представљају космос бајке који се опире апстрактном, логичком принципу, као и сам живот. Све су подједнако намењене колико одраслима толико и деци. И та чињеница је од значаја у приступу драматизацији његових бајки. Приступајући његовом *Славују* ми смо нарочито настојали да очувамо сетну параболичност Андерсенове бајке, иронију и хумор.

Теорија рецепције као упориште за стварање технике драматизације

Улога читаоца у истинској конкретизацији текста, у комуникацији између аутора, читаоца и друштва је веома значајна. Са Ингарденовом локализацијом „места неодређености“ у књижевном делу које попуњава читаочева машта, те Јаусовим „хоризонтом очекивања“ публике и „празним местима“ које је терминолошки увео Волфганг Изер а којима се нарочито активира радозналост реципијента, искуство читалачке публике постаје методом проучавања књижевности. Централна проблемска питања која се намећу у нашем приступу обради Андерсенове бајке *Славуј* јесу:

– како дело настало у прошлости делује на данашњег читаоца,
– колико је образац бајке савремен,
– колико је структура ове форме отворена за нова доживљавања и сагледавања.

Прецизније, настојали смо да у тумачењу откријемо управо „места неодређености“ која би инвенцијом читаоца постала сижејна чворишта нове, актуелне, модерне драмске бајке. Демонстрирали смо и могућност преобли-

ковања бајке у нови жанр – драму. На тај начин смо на конкретном примеру показали како читалац није само пасивни конзумент књижевног дела, него да он јесте саучесник у трајању дела, те да може и да утиче на књижевну продукцију,[4] јер шта је друго драматизација (претварање једног епског облика у драмски текст, настало маштовитим попуњавањем „схематизованих аспеката“) него продукт стваралачке књижевне рецепције? Јаусова теза и тезе других рецепциониста о публици као „носиоцу развојног процеса у књижевности била је, као и неке друге тврдње, изложена критици. О слабим странама рецепционистичке естетичке методе говори и Павле Илић у *Методици наставе српског језика и књижевности* (Змај, Нови Сад, 1998), али истовремено указује и на њену велику врлину – блискост и компатибилност са другим теоријама и из њих проистеклим методама. Сматрамо такође да је умесно и њено повезивање са Фрајевом теоријом архетипова, односно архетипском критиком која књижевну производњу изучава као критику, превредновање претходника која је, опет, последица ефеката доживљавања, односно рецепције књижевног дела. Потом, лингвисти, а нарочито припадници младе дисциплине – филозофије језика (Џон Серл) у анализи говорних чинова, говорећи о неизговореном, односно подразумеваном, говоре, у ствари о „схематизованим аспектима“... Ипак, најоперативнији, односно најконкретнији вид примене естетике и теорије рецепције остаје у подручју које покрива драматургија, односно сценска (позоришна) уметност која управо почива на доживљавању текста, односно његовом стваралачком читању. И шта је друго књижевни стваралац него „идеални читалац“?

Нема двојбе да имамо право да у потпуности преобликујемо оно чиме се служимо, а што је „позајмљено“ из неког другог медијума. „С друге стране, уметник може, што је у модерним временима прилично честа појава – да једноставно ’узме’ некакав одломак, или фрагмент – изрази нису важни – из неке друге области и да га преточи у свој сопствени духовни медијум“.[5] При томе, у поступку драматизације је важно да се не изневери следеће: степен идентификације с великим узором. „Постоје епохе у такозваној западној писаној култури кад преписивање туђих текстова није сматрано гријехом, а усмена књижевна традиција (или фолклорна традиција) пак јест (по Лотману) утемељена баш на имитирању узора“.[6]

---

[4] „Процес читања већ повлачи за собом одређене последице: два читања једне књиге никада нису истоветна. Док читамо, упуштамо се у пасивно писање; тексту који читамо додајемо оно што у њему желимо да нађемо, или из њега изостављамо оно што у њему не желимо да нађемо; чим постоји читалац, читање више није иманентно.“ (в. Цветан Тодоров: *Поетика*, „Филип Вишњић“, Београд, 1986. стр. 8.

[5] Милошевић, Никола: *Књижевност и искуство*, *Трећи програм*, бр. 39, Београд, 1978, стр. 65–69

[6] Висковић, Велимир: *Реконструкција „поетичке подлоге“*, *Трећи програм*, бр. 39, Београд, 1978, стр. 71–79.

Описивање технике драматизације не значи, јасно, искључиво набрајање стилских или формалних квалитета новонастале форме, већ управо начин уједињавања различитих вредности у књижевном делу, њиховог преобликовања и организовања у посебан, естетски свет, према законитостима врсте којој ново дело припада. Зато се Флакер пита, и одмах даје одговор: „Шта се све може направити од, у бити затворене структуре (...) бајке?... Пред нама игра добија сасвим другу функцију, она нас престаје забављати, престаје бити „бајком“.[7] На жалост, у нашој књижевној критици и науци има и оних који такву промену жанра не признају или не примећују: „... И у погледу форме, бајке се разликују међу собом. Иако је нарација главно средство, *ипак постоје бајке у облику драме* (истакао М. М.). Позната је *Плава птица* Мориса Метерлинка, бајка-драма *Капетан Џон Пипфокс* Душка Радовића, као и многи краћи бајковити текстови у облику драме“.[8] Наведени став је један од доказа да поједини наши изучаваоци књижевности не прихватају постојање жанра који траје у српској књижевности за децу дуже од једног века, хотећи тиме да кажу да ни белодани књижевни облик, новонастала драмска форма не односи превагу над првобитним формалним и стилским устројством.

С обзиром на радњу и акцију, говор и језик различитих јунака, многе бајке су драматизоване, прилагођене за позоришну сцену лутака, а већина бајки представља материјал за играни, цртани и анимирани филм. То показује колико још могућности постоји за откривање и живот бајке у модерној књижевности за децу.

Многи текстови иницијалног драмског карактера јесу драматизовање књижевних дела која се у изворном облику јављају у другим жанровима – као приповетка, роман, циклус песама, поема и слично. Та врста драматизације је проблем за себе, јер се креће од прилагођавања текста за сцену до преузимања теме и мотива на којима се инспирише и ствара ново драмско дело.

Због свега тога, проучавање драме за децу, сагледавање развоја, њено разврставање и оцена нису у складу са местом које овај жанр има у стваралаштву за децу и заостају за критичким праћењем осталих литерарних области.

Појам и технике драматизације

Драматизација као књижевно-теоријски појам је недвосмислено дефинисана, уже и шире описана. Темељнијих студија о самом поступку пре-

[7] Александар Флакер у *Разговор о теми “Књижевно дело и његова грађа“*, *Трећи програм* , бр. 39, Београд, 1978, стр. 117–158.

[8] Стана Смиљковић: *Ауторска бајка*, Учитељски факултет, Врање, 1997. стр. 237.

обликовања једног прозног, ређе поетског дела у драмски облик, заиста је мали број. О техници драматизације, као синтагми којом се подробније описују редослед, специфичности, умеће, правила и одступања приликом прераде једног књижевног облика у други, зачуђујуће је мали број стручних, (нарочито не научних!) приступа. Чуђењу не би било места када позоришна пракса не би врвела примерима примењених различитих техника драматизације у нашој драмској књижевности. Њих је толико да би се свакако могао описати, генерализовати, усталити термин технике драматизације. Ми смо термин техника драматизације извели аналогно књижевно-теоријском термину књижевна техника, и принципијелно, упорно се придржавали и инсистирали у раду са студентима Учитељском факултета у Сомбору у оквиру вежбања предвиђених програмом Драмског и рецитаторског обавезног течаја. Тај наш посао, имао је, првенствено, циљ савладавање основних појмова и правила драмског писма, а потом и развој креативних склоности студената. Исходишна тачка нашег рада, у суштини, била је природни, огледни, а посве практични продужетак методике наставе књижевности и матерњег језика.

Да ли је репродукција минулог аутоматски и свесно његово превођење у нови искуствени круг? Ту је, пре свега, питање како делују она дела која се сматрају узорнима и која су преузета у гвоздени репертоар школске лектире. Таква дела несумњиво могу да формирају естетичке норме које улазе у традицију или у виду унапред датог очекивања нормирају естетички став генерација које надолазе. До таквих ситуација, ипак, може да дође кад неко уметничко дело изгуби свој сингуларни карактер. Неопходан предуслов за приступ драматизацији текста бајке *Славуј*, јесте аналитичка интерпретација доживљеног (реципираног) текста која подразумева следеће задатке:

а) *анализу дијалоїа* – Дијалог као једно од најважнијих формалних својстава драме је веома развијен у већини Андерсенових прича/бајки. Изјашњавање, исказ лица којима се помера и унапређује радња и тиме не само сликају него и откривају карактери ликова у бајци *Славуј* је веома упечатљиво. Дијалози у *Славују* су занимљиви, динамични, духовити, иронични, садрже оно најважније – чињенице битне за стварање атмосфере драме и изградњу нових драмских слика којих нема у основном тексту бајке – предлошку за драму.

Пример: Дворани, по царској заповести разјуре се да сазнају појединости о чувеном славују:

„Најзад наиђоше у кухињу на неку малу сироту девојку.

– О, славуј! Како не бих знала! Како он дивно пева! Допуштено ми је да свако вече однесем мало остатка са стола својој јадној болесној мајци која живи доле на обали. Кад се враћам уморна, застанем у шуми и слушам славуја како пева. Сузе ми пођу на очи, јер то је као да ме мајка љуби!

– Мала судоперо, – рече дворски управник, – побринућу се да добијеш стално место у кухињи и дозволићу ти да гледаш како цар руча, само нас одведи славују, јер цар хоће да га види вечерас.”

Велика већина дијалога из основног текста пренет је у новостворени, драмски облик. Наравно, понегде модификован и распоређен према унутрашњој логици новонасталог облика. Закономерност драмске форме диктирала је и особену спецификацију језичког материјала.

б) *запажање и анализирање физичких својстава ликова* – Узајамност деловања личности у причи/бајци *Славуј* очитује се врло јасно. Цар у Андерсеновој бајци није деспот, него би се пре могло рећи једна благом иронијом и комиком обојена фигура. Андерсен то саопштава већ на самом почетку:

„У Кини, ти то свакако већ знаш, цар је Кинез, а Кинези су и сви они око њега.“

Ипак, око њега се збивају сви догађаји и сви дијалози односе се на њега. Око њега је низ личности, међусобно повезаних, различитих карактерних особина који у свом деловању дају складну целину: удворички настројен управник двора, оштроумна Судопера, простодушни представници народа оличени у Пиљару и пиљарици, набеђени и сујетни научник, лекар, квазиумни песник, итд.

в) *одређивање моралних, социолошких и психолошких особина лика* – Учинили смо тако да ликови буду у складу онако како су представљени у Андерсеновој бајци/причи, а то значи да смо поштовали особености образовања и професија, односно социјалног слоја којем припадају. Оне тако поступају и тако се манифестују у говору, односно дијалогу. Сталешке угодности и неугодности, дужности, предности – све се то очитује у дејствовању ликова. Оно на чему смо нарочито инсистирали јесте верно индивидуализовање моралних особина лика, ван уобичајених матрица у драматургији, следећи дух Андерсенове приче.

д) *утврђивање сукоба и односа у кључним драмским ситуацијама* – Конструишући драмски облик на основу Андерсенове бајке *Славуј* водили смо посебну бригу да радња непрестано расте у игри и противигри чија је окосница следећа:

1) потрага за чудесном птицом славујем,
2) надметање природног и вештачког славуја у певању,
3) поларизација ликова око њихове песме,
4) „бекство“ природног славуја,
5) „болест“, односно „дефект“ вештачког славуја,
6) из тих околности проистекла болест цара – кулминаторна тачка драме.
7) повратак славуја и оздрављење цара – разрешење.

Оваквим поступком интерпретирали смо властито домишљање текста, попуњавањем места неодређености. У *Славују* таквих места неодређености, погодних за креативно допуњавање, има у изобиљу.

Редослед поступака у нашој драматизацији изведен је на начин како следи. Најпре смо установили:

а) *дијалоге са израженом драматиком* –

1) разговор цара и управника двора у коме су изнете прве информације о славују,
2) разговор који је вођен приликом потраге за чудесном птицом,
3) расправа у којој се упоређују предности и мане правог и вештачког славуја,
4) разговор цара и славуја на самртној постељи, итд.

б) *доминантна места* која би се проширивањем могла претворити у мисаоно снажне дијалошке сцене – Исказ из бајке „И све је било опширно и врло учено“ ми смо, на пример, у неколико сцена развили у малу критику квазинаучности и псеудопедагошких начела.

НАУЧНИК: Ваша царска светлости, учините мени скромном несвакидашњу част. Примите први примерак моје двадесет осме књижице о вештачком славују. Она садржи...

ЦАР: Знам. У њој су све моје мисли, сви моји уздаси, свака полумисао о најбољој певачици свих раздобља и свих поднебља.

НАУЧНИК: Ако допустите, ја бих у најкраћим цртама само...

ЦАР: Је л’ писана учено?

НАУЧНИК: Јесте.

ЦАР: Опширно?

НАУЧНИК: Наравно. Најопширније.

ЦАР: Јеси ли употребљавао најтеже кинеске речи?

НАУЧНИК: Најтеже.

ЦАР: Онда одлично. Заповедићу да се учи у школама као и све твоје претходне књиге.

НАУЧНИК: Само молим да буде обавезно градиво.

в) *места погодна за изградњу масовних сцена* – На пример, опис дат у бајци:

„Цео град је говорио о знаменитом славују, и кад би се двојица срели, један тек што би заустио „Сла“ а други би прихватио „вуј“, па би уздахнули разумевши један другог. Чак је и једанаесторо пиљарске деце добило његово име, али ниједно од њих није имало гласа“, послужио нам је за изградњу масовне сцене на тржници, у којој учествују пиљар, пиљарица, млади рибар, судопера.

ПИЉАР: Сла!
МЛАДИ РИБАР: Вуј!
ПИЉАР: Шта је ново доле код вас у долини Јанцекјанга?
МЛАДИ РИБАР: Хју Јен добио сина. Назвали су га Сла Вуј.
ПИЉАР: То је једанаести Сла Вуј у последњих месец дана.
ПИЉАРИЦА: *(Пије воду па је задржава грдљећи.)* То је најбољи начин да неког очараш. Пробај!
СУДОПЕРА: *(Пије воду. Грдље заједно, опонашајући славуја)* Не вреди. Никада нећу тако лепо певати као он.
ПИЉАРИЦА: Сви га опонашају и само о њему говоре.
ПИЉАР: Да ли га је икад ико од простог света видео?
МЛАДИ РИБАР: Ја сам имао ту срећу. Излази два пута дању и једном ноћу. Има дванаест слугу који га прате. Везан је свиленом траком за ногу и чврсто га држе...
ПИЉАР: Таква шетња и не представља неко задовољство. Сла!
МЛАДИ РИБАР: Вуј!

а) *редукцију или сажимање сценски неподесних места* – Пример:

На самом почетку приче Андерсен даје детаљан, али лиричан опис двора. Ми смо тај опис употребили другачије: као информацију коју саопштава један од ликова. Зашто? Били смо руковођени искуством позоришне праксе, и нарочито, рачунајући да ће за се драматизованим/драмским обликом бајке најчешће посезати водитељи/редитељи драмских секција или позоришних сцена које, ваљда без изузетка, располажу изузетно скромним фундусом сценографије и костима, обично позајмљеним од професионалаца. Писац мора да уважава реалност. Отуда, наравно, и опасност, да се у драматуругији за децу јављају углавном, сиромашна, крајње сведена дела, са неколико ликова. Колико стварност утиче на драмског писца – то је посебно питање које не би било незанимљиво.

Велику улогу (већу него што се понекад сматра) играју у књижевности ликови-симболи. Прелазак лика у симбол придаје му нарочиту смисаону дубину и смисаону перспективу.[9] Царева добра и лоша дела ми смо симболизовали – увели смо лик гаврана, који симболише зла дела, песимизам, смрт. Учинило нам се згодним да инкорпорирамо неколико стихова из антологијске Поове поеме *Гавран*. Славуј је, природно, задржао особине, персонификацију, добра и оптимизма, животне радости.

б) *обликовање дидаскалија (сценских напомена)* – Опис двора који помињемо може бити употребљен (претворен) у дидаскалије, доцнији опис

[9] Михаил Бахтин: *Напомене уз методологију науке о књижевности*, *Трећи програм*, бр. 39, Београд, 1978. стр. 171–175.

сценографије, с опасношћу да потенцијални ствараоци представе тај опис пренебрегну. У нашем драмском облику нема много дидаскалија, постоје само најнужније сценске напомене. Настојали смо да дијалоге лица тако обликујемо да сам текст садржи жељене емоције, стања.

в) *подела драматизованог текста на чинове, сцене, слике* – Наша драма рашчлањена је на низ који чини петнаест, природно вођених, лако смењивих слика. То рашчлањивање је одраз ритма будуће представе и у складу с природом и наменом драмског текста. Наиме, драма је намењена првенствено деци и, сходно томе, позоришна пракса не намеће, али препоручује, трајање представе до једног сата како би се сачувала дечја пажња. Но, важније од тог, спољног, прагматичног захтева, јесте захтев драмске структуре за целовитим, логичким следом и завршетком драмске приче.

Схематизација и традиционалност су од самог почетка категорије које се односе на интеракцију чина писања и чина читања, подсећа нас Пол Рикер. Наслеђене парадигме структурирају очекивања читаоца и сугеришу му да уочи формално правило, род или жанр наративног облика. Наслеђене парадигме обележавају линију сусрета текста са својим читаоцем. „Укратко, управо оне управљају оним својствима повести која читаоцу омогућује да је прати. С друге стране, сам чин читања прати конфигурисање приче и остварује њену способност да буде праћена. Пратити неку повест значи остваривати је у читању“.[10]

Особености поступка драматизације

- Нарочит обзир смо исказали у преобликовању бајке *Славуј* и на тематском, идејном и стилском плану како она не би изневерила полазно, оригинално дело.
- Посебно смо рачунали на ефекат изненађења који у драматургији за децу има скоро пресудну важност. Није добро сметнути с ума да драматизација делује двоструко на дечју публику: помаже дечијој уобразиљи да створи представе о одређеним јунацима и подстиче публику да се заинтересује за то дело, да тражи информације о роману (или бајци), писцу итд. А под претпоставком да већи део публике познаје драматизовано дело представа ће благотворно утицати на дечију машту, стварајући могућност поређења између замишљеног приликом читања и оног што је виђено на представи.[11]
- начин преношења саме фабуле дела које се драматизује,
- осетљивост дечје перцепције: није препоручљиво исувише оптеретити дечију пажњу многобројним симултаним збивањима,

[10] Пол Рикер: *Време и прича*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1993, стр. 101.

[11] Рашко В. Јовановић: *Драматизација , нужно зло или...*, *Позориште*, 4, Тузла, 1967, стр. 471.

– богатство и колорит призора: послужили смо се антологијом кинеске поезије *Свет у капи росе* у препеву Драгослава Андрића. Тако смо добили специфичну атмосферу кинеског егзотичног живота,
– логичан ред изношења догађаја,
– интервенције у фабули дела учињене тако да буде пријемчива најмлађој публици,
– обликовање ликова: избегавали смо једностраност и претерану наивност,
– били смо изразито обазриви у решавању следећег проблема: како у данашњим условима сценски обликовати чудесни свет фантазија и бајки са још чуднијим личностима – понајчешће симболима добра и зла?

Драмска бајка, или драма за децу настала према мотивима бајке, разоткрива не само нас у чудесном свету, него „тај фантастични свет у нама, све оне дубоке људске и поетске вредности, ону повишену поезију реалности“.[12] Отуда и аспекти са којих аутори прилазе обради мотива бајки могу бити различити. Ми смо настојали да појачамо сатирични тон којим су истакнуте мане данашње школе педагогије, технологије, природно лепо и вештачки лепо, итд. Метафоричност Андерсенове бајке *Славуј* покушали смо да преведемо у реалистичне драмске ситуације. Данас, наравно, и сами уочавамо мане, недостатке тог поступка и извесно бисмо, у новом покушају преобликовања бајке понешто и другачије приступили. То само доказује да процес стварања једног дела никада није коначан.

Литература

1. Андерсен, Х. К.(1998): *Принцеза на зрну грашка,* Нови Сад, ИТП „Змај“.
2. Бахтин, М. (1978): *Напомене уз методологију науке о књижевности*, Београд, *Трећи програм*, 39.
3. Висковић, В. (1978): *Реконструкција „поетичке подлоге“,* Београд, *Трећи програм*, 39.
4. Илић, А. (1978): *Критика појмова „социјалистички етатизам“ и „стварносна проза“,* Београд, *Трећи програм*, 39.
5. Интервју са Бруном Бетелхајмом (1982): *Наша деца мали идиоти,* Нови Сад. *Детињство*, 1/2.
6. Јовановић, В. Р. (1967): *Драматизација, нужно зло или...,* Тузла, *Позориште*, 4.

[12] Бранислав Крављанац: *Савремена драмска књижевност за децу*, *Позориште*, 5–6, Тузла, 1967, стр. 600.

7. Крављанац, Б (1967): *Савремена драмска књижевност за децу*, Тузла, *Позориште*, 5–6.
8. Милошевић, Н. (1978): *Књижевност и искуство*, Београд, *Трећи програм*, 39.
9. Млађеновић, М. (1998): *Баш челик и друге за позорницу удешене бајке,* Нови Сад, Змајеве дечје игре.
10. Смиљковић, С. (1997): *Ауторска бајка,* Врање, Учитељски факултет Врање.
11. Рикер, П. (1993): *Време и прича*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
12. Тодоров, Ц. (1986): *Поетика,* Београд, „Филип Вишњић.
13. Флакер, А. (1978): *Разговор о теми „Књижевно дело и његова грађа“*, Београд, *Трећи програм*, 39.
14. Црнковић, М. (1982): *О дјечјој причи*, Нови Сад, *Детињство*, 1/2.

Summary: Our starting point was the commonly approved attitude that H. C. Andersen's fairy tales generally have significant dramatic potential (rich plot, worked out dialogues, dynamic scenes…). This is justified by numerous examples of his fairy tales which were adopted for stage into plays or similar forms of the kind in playwright literature for children in the country and world literature for children and not exclusively for children. Then we attended to a detailed analysis of dramatization techniques used in my own stage adaptation of Andersen's fairy tale The Nightingale ("Ole the tower-keeper and other fairy tales adopted for stage", „Zmaj Children Games", Novi Sad, 1998).

Concepts of the most relevant theorists of literature reception (such as Jauss, Ingarden, and Iser) helped us define and describe our own technique with all virtues and defects. We have pointed out to missed opportunities that contain "vague spots" or "schematic aspects" – this mostly referred to humour and satiric potential of Andersen's fairy tales – then significant performance of speech acts that could be transformed into dramatic situations typical for comedy genre. In this paper we have also, besides formal, pointed out to shifts in style and meaning in the newly designed literature form.

Key Words: dramatization technique, model redesign, dramatic situations, dialogues, analytical interpretation.

ЈАСМИНА КОВАЧЕВИЋ
Дефектолошки факултет
Београд
МИОМИР МИЛИНКОВИЋ
Учитељски факултет
Ужице

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ ЧЛАНАК
ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER
UDK: 376-056.263: 821.113.4-342.09
Andersen H. K.
BIBLID: 0353-7129, 12(2006)2-3, p.175-182

АНДЕРСЕН У НАСТАВИ ЗА ГЛУВЕ

Резиме: У школама за глуве обрада бајке има посебну едукативну вредност, како у процесу социјализације, тако и у процесу рада на формирању говора и усвајању језика глуве деце. Обрада бајке има специфичну методичку структуру и реализује се применом специфичних наставних метода и средстава рада. У овом раду указано је на значај Андерсенове бајке у процесу едукације глуве деце и приказан је модел обраде бајке Царево ново одело.
Кључне речи: глуво дете, специјална едукација, бајка, Ханс Кристијан Андерсен, билингвална метода.

Шта је глувоћа и последице глувоће

Највише информација о спољашњем свету човек добија на основу сензорних утисака. И човеков психички живот је у великој мери саздан од утисака који потичу из његових чула. Чула делују координирано и, достављајући чињенице о спољашњем свету, помажу свести да се након мисаоне обраде донесе одлука о реакцији. Чулом слуха и вида човек прима и до 80% информација, док преостала чула представљају трећину опште сазнајне компоненте. Недостатак или дефект неког чула доводи до поремећаја координације психичких функција човека, успорава динамику уредног развоја, или га преусмерава у нежељеном правцу, зависно од степена оштећења чула, или од етиологије која га је изазвала.

Слушна оштећења, различитог степена и квалитета представљају један од најтежих психофизичких недостатака, иако глува и теже наглува особа по својим телесним обележјима најчешће не упућује на категорију лица са изразитим „соматопсихичким варијацијама“ (Славнић,1996: 9). Од свих анализатора, поремећај чула слуха доводи до најдеструктивнијих последица по развој личности. Најтежа последица оштећења слуха, а посебно ране тешке глувоће, јесте неадекватан говорно-језички развој. И глуво рођено дете плаче, гуче, тепа, брбља, али се његов говорни пут ту завршава, јер је ускраћено за акустичке подстицаје који га даље усмеравају у правцу говорног развоја. У условима недостатка звука и недовољно развијене вербалне комуникације, развој глувог детета се одвија у правцу специфичног напора да се информације које пристижу из спољашње средине, обухвате и прераде без помоћи вербалног медијатора или уз његово знатно смањено учешће (Радоман, 1994: 36). Стога је глуво дете упућено да свет око себе перципира видом, те је зато и већина представа глувих визуелна, односно ситуациона. Међутим, све што се перципира само чулом вида личи на неми филм, на смењивање сцена којима се не зна каузалитет збивања. Тако многобројне интегралне компоненте појмова остају без значајних елемената. Недостају им звучни аспекти: тестера се креће, али не струже, вода у потоку тече, али не жубори, човек трчи, али се не чује бат корака, птица је на грани, али се не чује њена песма... За глуве је вредност визуелног опажаја од изузетног значаја, јер је вид, поред осталих очуваних чула, најважније средство компензације примарног недостатка.

Искуство и сазнање глувих о спољашњем свету заснива се на преосталим очуваним чулима. Визуелна перцепција је примарно средство за стицање говора. Посредством видног опажања глуво дете се учи читању говора са уста које представља основни пут за даље учење говора, док обука у шчитавању помаже бољем разумевању говора и олакшава вербалну комуникацију са чујућом околином. Поред читања говора са уста и вештачког говора који је често, због отежане и неадекватне артикулације гласова тешко разумљив, глуви користе и невербалне облике комуникације, најчешће дактилологију, хирологију и гестовни језик. Међутим, основно средство комуникације глувих, представља комбинација оралног говора и гестовног језика. Овај облик комуникације подразумева истовремену употребу говора и геста и познат је као билингвална метода.

Немогућност примања акустичких подстицаја, као и немогућност спонтаног говорно-језичког развоја, условила је да се и сазнајни развој глуве деце преусмери у специфичном правцу, другачијем од развоја карактеристичног за децу која уредно чују. Због недостатка слуха и говора, сазнајни развој глувих постаје ограничен и измењен у фазама које су у директној вези са слухом и говором. Доминација очигледности и употреба знаковног језика као основног средства комуникације, спутава мисаони развој глувог детета које треба да

диференцира артикулационо логичко од очигледно чулног сазнања, стеченог перцепцијом средине, а које је изражено мимичко-гестовним начином који не може да замени говор, како у погледу средстава општења, тако и у погледу квалитетне базе мишљења, јер примарно носи очигледно сликовни карактер. Зато се на пољу сазнајног развоја недостатак слуха одражава у области функционалног заостајања појмовног мишљења и апстрактног расуђивања. Доступно је само оно што је конкретно, с обзиром да мишљење глувих има превасходно конкретно-сликовни карактер. Схватању и мишљењу недостаје потребна дубина, јер се руководе углавном спољашњим ефектима, што и одговара доминацији визуелног анализатора и визуелном перципирању стварности. Зато су стечена искуства и знања глуве деце непотпуна и неадекватна.

Специфичност образовања глувих

Специфични путеви развоја као и функционисање личности са оштећеним слухом, условили су потребу за посебним облицима рада у области образовања и васпитања. Едукација глуве деце остварује се у специјалним школама, које су по концепцији рада засноване на општим педагошким и дидактичким принципима, али и на посебним, који су производ специфичних последица примарног хендикепа. Основне разлике у односу на редован систем школовања састоје се у смањеном броју ученика у одељењима, примени специјалних метода, облика и средстава рада, специфичној организацији и реализацији часа у коме доминира очигледност и индивидуализација у раду. Специфични поступци и методе рада представљају основна компензаторна средства којима се на посебан начин прате другачији путеви развоја глувог детета, опажање, памћење, мишљења, учење и којима се помаже да се и у погледу стицања неопходних знања и глува деца приближе својим вршњацима који уредно чују. Како многоструке последице оштећења слуха померају границе просечног развоја, тако су и наставни захтеви прилагођени посебним сазнајним могућностима. Наставни планови садрже поред основних обавезних и одређен број специјалних наставних предмета као што су, на пример, фонетска ритмика, слушне и говорне вежбе итд. И наставни програми су модификовани, сужени и прилагођени говорно-језичком и појмовном депозиту глувог детета. Зато по свом обиму али и по времену изучавања садржаји обавезних наставних предмета у школама за глуве не могу да прате редовне школе.

У целокупној едукацији глувих рад на формирању говора и усвајању језика заузима централно место, јер говор не врши само функцију општења међу децом, већ представља и оруђе мишљења, а посебно основу за квалитетно социјално васпитање. Зато је од свих наставних предмета, настава српског језика посебно значајна за свеукупно образовање и васпитање глуве деце.

Поред развијања усменог и писаног говора и језика, задатак овог наставног предмета је и да путем изабраних дела и одломака из народне и уметничке књижевности допринесе процесу васпитања, стицањем наопходних знања и откривањем драгоцене истине живота.

Андерсенова бајка у настави за глуве

Етичке вредности бајке нарочито су погодне у настави српског језика за глуве. Проблеми које глувонемо дете има у перцепцији говора и социјализацији своје личности, могу се до извесне мере отклонити одабраним садржајима из бајки чије универзалне вредности никада нису саме себи циљ, већ неизбежан метод и средство у функцији опсесивних намера оног који је уметнички обликује. У фолклорној бајци препознају се наслаге искуства и људске прошлости, које се у сфери митолошког и архаичног, манифестују као подсвесно, у уметничком афинитету модерног наратора. Јунаци ових бајки увек се боре за какав узвишен циљ, или су у улози заштитника нејаких, обесправљених и сиромашних, што у деци, која нису способна да ослушну говор непосредног животног окружења, оснажује моралне врлине и способност да разликују добро и зло, да се идентификују са позитивним јунацима и развијају способност сопственог прилагођавања и адекватног реаговања у различитим ситуацијама и непредвидивим животним околностима.

Ауторска бајка такође заузима важно место у животу и образовању савременог детета. Она се развија и траје на узорима фолклорних облика, у оквиру жанровског система који се стално мења, али никада не губи ознаке колективне свести друштва у развојним токовима људске цивилизације. Но без обзира да ли је фолклорна или ауторска, тематски оквир бајке је веома широк и разноврстан. Приче о злој мађехи, о убогој сеоској девојци или о царевима, принцезама, чаробњацима, вилама и ђаволима, о злим и добрим људима, о кепецима и џиновима, о биљкама и животињама, увек садрже човекову веру у победу добра над злом, у тријумф правде, и наду да ће доброта сачувати свет. Такве приче нису писане само за децу, али су по својој структури и начину уметничког обликовања одувек биле њихова омиљена лектира, јер по наивном схватању живота и односа међу људима одговарају афинитету најмлађих читалаца. При том ваља имати у виду да су оне од посебног значаја за децу која су недостатком одређених способности (слуха и говора) онемогућена за искуствену, непосредну спознају света и активно учешће у свим видовима људских делатности. Читајући бајке хендикепирано дете проверава и изграђује поглед на живот, формира свој идентитет и сопствене назоре о свету који га окружује. Бајка у којој се увек исказује нешто општепознато и типично помаже таквом детету да на једноставан и очигле-

дан начин схвати свевременски квалификатив истине и спозна опште људске вредности, изван строгих релација простора и времена.

Садржај и поруке бајки од непроцењивог су значаја за реализацију наставних садржаја у школама за глуве. Међу писцима уметничке бајке посебну пажњу заслужује стваралаштво највећег европског бајкописца – Ханса Кристијана Андерсена, чија бајка одговара афинитету свих узраста, без обзира на ниво и степен интелектуалне свести. Сви их радо читају, баш као да су за њих писане, јер се у њима осликава људски менталитет, у свим фазама човековог сазревања. И сам Андерсен је веровао да човек свој унутрашњи мир може остварити само у оној мери колико је очувао природну и здраву нарав детета. У бајци *Снежна краљица*, отворено је опоменуо одрасле читаоце: „Не будете ли као деца, нећете ући у краљевство небеско“.

Мотив добра и зла, као у усменој традицији, тежишни је мотив Андерсенових бајки. Из њих се деца са оштећеним слухом упознају са различитим облицима људске извештачености и многобројних мана, порока и глупости, супротстављених хуманизму и узорним поступцима позитивних јунака. Чак и приче у којима је посебно наглашена димензија забаве и хумора, и у којима глуво дете налази забаву и релаксацију свога духа, често носе неку универзалну поруку у ироничној форми какве оштроумне максиме. Такве приче развијају машту и подстичу дете да види себе у различитим ситуацијама, као јунака који штити слабе, помаже сиромашним, или кажњава моћне и осионе. На тај начин оно лакше схвата и спознаје прави смисао и суштину живота за који се ваља непрестано борити. Из бајке *Ружно паче* научиће да „ништа не смета што се неко родио у пачијем гнезду и што је другачији од других, само кад се излегао из лабуђег јајета“. Осим тога, ова бајка може у детету пробудити осећање лепог, смисао за уочавање и естетско вредновање, као и свест о идентитету и сопственој вредности.

Бајке *Ипла*, *Хељда* и *Трашинчица*, свака на свој начин откривају несавршеност људског бића, неку ману или порок кога се ваља клонити. *Ипла* и *Хељда* су иронична осуда људске охолости, док је *Трашинчица* занимљива реминисценција живота и прича о ретко скромним и ненаметљивим људима, који проживе тихо и неприметно цео свој живот. У причи *Палчица* обрађен је чест мотив усмене и уметничке бајке, да се људска вредност не мери физичким, већ првенствено моралним предиспозицијама главних јунака. У многим Андерсеновим причама, приметила је Исидора Секулић, очигледно је да се све нељубави реалног света могу „покрити љубављу; могу се смањити љубављу; могу се победити љубављу“ (Секулић 1985: 196). Љубав оплемењује човека и припрема га за живот у коме није све мед и млеко, али се за њега ипак ваља непрестано жртвовати и борити. Садржина Андерсенових прича утиче позитивно на морални интегритет детета, на чврстину карактера и спремност борбе и самоодрицања за неки идеал или животни циљ.

У свакодневном животу глуво дете не може да осети изражајне могућности језика, ни експресивну вредност звукова из природе. Оно са спољним светом комуницира екстралингвистичким вредностима говора; покретом, мимиком и гестом, или посредством других средстава комуникације. Андерсенове бајке пружају му могућност да осети и разуме говор не само живих бића, већ и биљака и антропоморфних ствари и предмета којим је писац дао живот, удахнуо говор и људску душу. У звучању гласова из природе транспонује се неухватљиви флуид чулних и визуелних сензација које се у свести глувог детета трансформишу у јасне и живе представе реалних догађаја и свакодневних појава. Тако Андерсенове бајке, поред забаве и разоноде едукују хендикепирано дете и помажу му да успостави квалитетнији ниво комуникације са светом који га окружује. На њиховој садржини оно бруси своју личност, ојачава сензорне способности и општу моћ перцепције.

Социјални проблеми и тежак живот малих, обичних људи, инспирисали су Андерсена да напише причу *Девојчица са шибицама*, за коју многи мисле да спада у ред његових најбољих остварења. У овој причи нема ничег измишљеног; трагична смрт девојчице која умире са надом и вером у неки бољи и праведнији свет оштра је осуда моћних и опомена свим људима да не остану слепи пред невољама малог човека. За разлику од ове приче, у новели *Царево ново одело*, све је на први поглед фантастично и измишљено, али уверљиво и познато, тако да читаоца асоцира на догађаје и људе из реалног живота. Људска спремност за претварањем, несхватљива сервилност и ерозија морала, лична сујета и страх од неуспеха „инспирисали су писца на напише најлепшу причу о човековој снисходљивости, о слепилу целе нације која послушно затвара очи пред истином, али и причу о томе како се истина ипак не да сакрити, баш као у народној бајци *У цара Тројана козје уши* (Милинковић 2004: 89). И док је у овој причи свирала рекла истину, у Андерсеновој бајци то је учинило дете, које је, ненавикнуто на позу и сервилност, узвикнуло: „Цар је го!“

Царево ново одело је прича која по вредности стила, једноставности садржине и снази универзалних порука, привлачи читаоце свих узраста и различитих психофизичких способности. Због ових и других вредности о којим овде није било речи, унесена је у програм из српског језика за глуве ученике.

Због ограниченог и успореног говорно језичког и појмовног развоја глувих ученика, бајка *Царево ново одело* је саставни део програма наставе српског језика за четврти разред основне школе. У односу на децу која уредно чују, глуво дете је тек на том узрасту способно да у говорно језичком погледу разуме садржај приче, али и да на специфичан начин уочи карактеристичне релације живота. Због изузетне вредности на пољу социјализације глуве деце, прича *Царево ново одело* је саставни део и програмских садржаја

свих васпитних компоненти васпитног рада које се реализују у васпитним установама за глуве. Такође представља и изузетно вредан материјал у оквиру рада на слушним и говорним вежбама које су у наставном плану за глуве дефинисане као обавезне ваннаставне активности.

Све присутне специфичности у раду са глувом децом указују да и модел часа обраде бајке има своју специфичну методичку структуру. Прва етапа рада подразумева припрему наставника. Наставник сурдолог припрема наставна средства којима ће на што очигледнији начин приказати садржај бајке. Затим се на табли лепе цртежи који илуструју најкарактеристичније и најзначајније садржаје приче. Цртежи се потом прекривају, да би се када почне час обраде, постепено откривали и тако попут мозаика склапала целина. Након наставникове припреме следи припрема ученика, што представља другу етапу рада. Води се разговор уопштено о бајци и њеним карактеристикама и врши припрема ученика за читање текста. Трећа етапа почиње обрадом изабране бајке. Наставник сурдолог најављује наставну јединицу и применом билингвалне методе, односно истовременом употребом говора и гестовног језика излаже садржај. Садржај бајке је подељен на одговарајуће целине и илустрован цртежима, који употпуњују наставниково излагање и на очигледан, односно конкретан начин, доступан сазнајним могућностима глувог детета, доприноси бољем разумевању приче. Након завршетка наставниковог излагања, сваки ученик добија одштампан текст са садржајем обрађиване бајке. Следи читање текста, објашњење непознатих речи и анализа по логичким целинама уз тумачење главних и споредних ликова. На крају се указује на поуку приче и њену повезаност са животом.

Закључак

И у процесу васпитања и образовања глуве деце бајка заузима значајно место. С обзиром да немогућност акустичке перцепције ограничава и успорава говорно језички развој глувих, са обрадама бајки се почиње тек у четвртом разреду основне школе, када глуво дете достигне адекватну сазнајну зрелост и овлада одређеном количином појмова. Међутим, иако касније у односу на децу која уредно чују, обрада бајки има идентичну едукативну вредност и у процесу васпитања и образовања глуве деце. Од свих писаца бајки, у настави глувих, посебан значај имају бајке Ханса Кристијана Андерсена. *Царево ново одело, Ружно пиче, Девојчица са шибицама, Снежна краљица*, саставни су део програмских садржаја наставе српског језика, али и свих компоненти васпитног рада и обавезних ваннаставних активности у школама за глуву децу.

Литература

1. Азар, Пол (1973): *Књиге, дјеца и одрасли*, Загреб, Стилос.
2. Видмар, Јосиф (1963): *Литерарни есеји*, Сарајево, Светлост.
3. Виготски, Лав (1996): *Основи дефектологије*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
4. Вуковић, Ново (1996): *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Подгорица, Унирекс.
5. Ewers, Hans-Heino (1990): *Romantiker und Biedermeier*, u*: Geschichte der deutschen kinder- und jugend-Literatur,* Stutgart, J. B. Metzlersche verlagsbuchhandlung.
6. Ковачевић, Јасмина (1999): *Учесталост примене метода у васпитно-образовном раду глувих*, Београд, ДДЈ.
7. Ковачевић, Јасмина (2000) : *Облици наставног рада у школовању глувих*, Београд, ДДЈ.
8. Ковачевић, Јасмина (2003): *Дидактички системи у школовању глувих*, Београд, ДДЈ.
9. Милинковић, Миомир (2004): *Реално и фантастично у структури Андерсенових бајки*, у: *Детињство*, Нови Сад.
10. Радоман, Весна (1994): *Сурдопсихологија*, Београд, Дефектолошки факултет.
11. Секулић, Исидора (1996): *Андерсен*, у: Андерсен: *Бајке*, Београд, Просвета.
12. Славнић, Светлана (1996): *Формирање говора код мале глуве деце*, Београд, дефектолошки факултет.
13. Смиљковић, Стана (1999): *Ауторска бајка*, Врање, Учитељски факултет.
14. Tabak, Josif (1981): *Поговор*, у Х. К. Андерсен: *Бајке и приче*, Загреб, Младост.
15. Црнковић, Милан (1973): *Дјечја књижевност*, Загреб, Школска књига.

Summary: In schools for the deaf interpretation of fairy tales is of particular education value in the processes of both socialization and speech formation and acquisition of language for the deaf children. Interpretation of a fairy tale has a specific methodical structure and can be realized by specific teaching methods and aids. In this paper we have highlighted the important role which Andersen's fairy tales have in the education process of the deaf children and presented the interpretation model of his fairy tale the Emperor's New Suit.

Key Words: deaf child, special education, fairy tale, Hans Christian Andersen, bilingual method.

УПУТСТВО САРАДНИЦИМА

У часопису НОРМА објављују се оригинални научни чланци, претходна саопштења, прегледни чланци, стручни чланци, прикази књига, погледи и мишљења, хронике.

Рукописи се достављају на адресу уредништва: Педагошки факултет Сомбор, 25000 Сомбор, Подгоричка 4.

Сваки рад се доставља **на дискети** или **CD-у** и **одштампан у два примерка,** куцан дуплим проредом (2), **ћириличним фонтом Times New Roman** величине 12 pt, без коришћења специјалних карактера (јер их фонт Times New Roman у себи има довољно) и треба да садржи следеће:

1. **Насловну страну**, на којој је наслов рада, име(на) и презиме(на) аутора, научну титулу, назив установе у којој аутор(и) ради, адреса и контакт телефон;
2. **Резиме** (сажетак) рада од 100 до 150 речи на посебном листу у два примерка и **преведен на енглески и руски језик**; циљ резимеа је да читаоцу представи основне идеје изложене у раду, укључујући налазе и закључке;
3. **Кључне речи**, навести неколико кључних речи и појмова на које се рад првенствено односи (до пет кључних речи);
4. **Наслов текста рада** дужине до једног ауторског табака (16 страница). У тексту означити места на којима треба унети табеле, скице или графиконе;
5. **Име(на) аутора** у тексту цитира(ју) се тако што се наведе српска транскрипција презимена аутора (уколико је више аутора, онда презиме првог и сар.), а затим се уколико је страни аутор, у загради презиме аутора пише изворно уз навођење године у којој је дело публиковано;
6. **Списак литературе** се даје на посебном листу. Наводе се само они аутори и радови који су помињани у тексту. Библиографска јединица треба да садржи:
   а) за књиге: презиме и иницијал(е) имена аутора, годину издања, наслов књиге (подвучено), место издања, издавача.
   б) за чланке у часописима: презиме и иницијал(е) имена аутора, годину издања, наслов чланка, наслов часописа (подвучен), број, том, свеска, странице на којима је чланак одштампан.
   в) Аутори се наводе азбучним редом.
7. **Фусноте** се **не користе**, већ се додатни текст представља као енднота;
8. **Табеле**, **скице**, **слике** и **графиконе** нумерисати, насловити и приложити посебно на дискети или CD-у (не само у документу). Водити рачуна о квалитету израде скица и графикона: да буду читки и јасни за даљу репродукцију; неопходно је да слике буду у **tif** формату са резолуцијом од 300 dpi, графикони у **xls** формату, скице у **cdr** формату.
9. Обим приказа и хроника не би требало да прелази 4-5 страница текста;
10. Сви радови се рецензују и категоришу, после чега уредништво доноси одлуку о штампању;
11. Рукописи, дискета или CD се не враћају.
12. Ако чланак представља експозе о одбрањеној магистарској или докторској тези, потребно је приложити следеће податке: тачан назив теме, датум одбране, место одбране и састав комисије.

РАДОВИ КОЈИ НИСУ ПРЕДАТИ ПО НАВЕДЕНИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА НЕЋЕ БИТИ ПРИХВАЋЕНИ.

ПУБЛИКАЦИЈЕ У ИЗДАЊУ
ПЕДАГОШКОГ ФАКУЛТЕТА У СОМБОРУ

1. Калиграфија (Т. Ераковић) 100,00
2. Књижевност за децу (Ј. Косановић) 600,00
3. Култура говора са реториком (Ј. Косановић) 300,00
4. Методика спортских активности (Н. Родић) 250,00
5. Методика познавања природе (Б. Грдинић) 250,00
6. Методика рада са ученицима који имају сметње у развоју (Т. Ераковић) 100,00
7. Општа методика наставе математике (Н. Петровић, Ј. Пинтер) 250,00
8. Општа социологија на мађарском (А. Сам) 250,00
9. Практикум из методике рада са ученицима који имају сметње у развоју (Т. Ераковић) 100,00
10. Руководство к славенскому красноречију (А. Мразовић) (у сарадњи са Матицом српском) 250,00
11. Школска хигијена (С. Бербер) 350,00
12. Информатика у образовању (Д. Солеша, Ђ. Надрљански) 600,00
13. Основи специјалне педагогије (Т. Ераковић) 500,00
14. Методика српског језика и књижевности (Т. Цветковић) 380,00
15. Алманах 2001. 300,00
16. Алманах – тврди повез 350,00
17. Бедекер Учитељски факултет у Сомбору 100,00
18. Диференцијација и индивидуализација наставе (зборник 2) 250,00
19. Информатор 2002 50,00
20. Монографија I– Особине ученика и модели диференциране наставе 100,00
21. Монографија II – Особине ученика и модели диференциране наставе 100,00
22. Монографија III – Особине ученика и модели диференциране наставе 100,00
23. Монографија IV – Особине ученика и модели диференциране наставе 100,00
24. Норма 1/95 50,00
25. Норма 2-3/95 50,00
26. Норма 1-2/96 50,00
27. Норма 3/96 50,00
28. Норма 1-2/97 50,00
29. Норма 3/97 50,00
30. Норма 2-3/98 50,00
31. Норма 1-2/99 100,00
32. Норма 3/99 100,00
33. Норма 1-2/2000 100,00
34. Норма 3/2000 200,00
35. Норма 1-2/2001 300,00
36. Норма 3/2001 200,00
37. Норма 1-2/2002 300,00
38. Норма 3/2002 200,00
39. Норма 1/2003 300,00
40. Норма 2–3/2003 300,00
41. Норма 1–2/2004 300,00
42. Норма 1/2006 260,00
43. Основи природних наука I (Ј. Малешевић) 400,00
44. Екологија (С. Бербер) 500,00
45. Сомборска певанка (М. Мишков) 250,00
46. Општа педагогија (М. Баковљев) 250,00
47. Информатичке технологије (Д. Солеша, Ђ. Надрљански) 800,00
48. Урош Несторовић - живот и дело 300,00
49. Увод у социологију (М. Ненадић) 500,00
50. Информатички зборник 2004 500,00
51. Информатички зборник 2005/1 500,00
52. Информатички зборник 2005/2 500,00
53. Дидактика (М. Баковљев) 400,00

54. Руски језик (Н. Јермоленко)..... 400,00
55. Методика почетне наставе музике (С. Кнежевић–Б. Ђорђевић)..... 500,00
56. Кинезиологија (М. Берар) 600,00
57. Кибернетика (Ђ. Надрљански) 500,00
58. Образовна технологија (Д. Солеша) 1000,00
59. Ученици и бајке (Н. Тодоров)..... 300,00
60. Интерпретација бајке (Н. Тодоров)..... 300,00
61. Математика (А. Петојевић)..... 400,00
62. Од ученика до учења (Т. Тубић)..... 300,00
63. Антологија српске поезије за децу (Т. Петровић) 300,00
64. Продужени и целодневни боравак у савременој ОШ (зборник)..... 500,00
65. Школска хигијена (С. Бербер) 500,00
66. Стеван В. Поповић у српској култури (М. Кнежевић)..... 300,00
67. Збирке за децу Стевана В. Поповића (М. Кнежевић)..... 210,00
68. Информатика (Д. Солеша, Ђ. Надрљански)..... 800,00
69. Методика наставе математике (Ј. Пинтер, Н. Петровић)..... 400,00
70. Водич за студенте 2007/08 150,00
71. Школска педагогија (Р. Родић, П. Јанковић) 600,00
72. Основи природних наука I (Ј. Малешевић)..... 500,00
73. Методологија научно-истраживачког рада и статистичке методе у истраживању (Ж. Адамовић, Ђ. Надрљански, М. Томашевић)..... 650,00
74. Информационе технологије (Д. Солеша) 1000,00

Поруџбине: Педагошки факултет Сомбор, Подгоричка 4

Телефони: 025-22-030, 025-28-986, 025-460-595, локал 120