

# Morfološka analiza bajke

---

**Knežević, Brigita**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2022**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:287445>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-11-22**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**Brigita Knežević**

**Morfološka analiza bajke**  
(ZAVRŠNI RAD)

**Rijeka, 2022.**

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za kroatistiku

Brigita Knežević  
Matični broj: 0009082538

# Morfološka analiza bajke

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Danijela Marot Kiš

Rijeka, 29. kolovoza 2022.

## IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova

---

izradio/la samostalno pod mentorstvom \_\_\_\_\_.

U radu sam primijenio/la metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristio/la literaturu koja je navedena na kraju završnoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo/la u diplomskom radu na uobičajen način citirao/la sam i povezo/la s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student/studentica

Potpis

---

---

## SADRŽAJ

1. UVOD .....	1
2. TEORIJSKI OKVIR .....	3
2.1. Što su priče? .....	3
2.2. Što su bajke? .....	6
2.3. Kako su nastale bajke? .....	10
2.4. Podrijetlo bajki .....	16
2.5. Značajke bajki .....	19
2.6. Istraživanje i proučavanje bajki .....	25
2.7. Značaj i smisao bajki .....	28
3. ANALIZA BAJKI .....	30
3.1. Vladimir Jakovljevič Propp .....	30
3.2. Proppov model morfološke analize bajke .....	31
3.3. Morfološka analiza bajki .....	35
3.3.1. Bajke braće Grimm: „Snjeguljica“ .....	35
3.3.2. Bajke braće Grimm: „Crvenkapica“ .....	40
3.3.3. Oscar Wilde: „Slavujica i ruža“ .....	44
3.3.4. Oscar Wilde: „Sretni princ“ .....	46
4. ZAKLJUČAK .....	47
5. POPIS LITERATURE .....	49
6. SAŽETAK .....	50
7. Morphological analysis of a fairy tale .....	51

## 1. UVOD

Kao i većina ljudi, i sama sam se s bajka susrela još u najranijim danima svojega djetinjstva. Ušuškana u majčin zagrljaj, s najvećom radoznalošću i čuđenjem slušala bih o čarobnim svjetovima te hrabrim i neustrašivim junacima koji ih nastanjuju. Njihovi očaravajući podvizi i pustolovine pokrenuli su u meni nezaustavljiv vrtlog mašte i imaginacije koji me nije napustio niti u odrasloj dobi. Upravo me ova očaranost bajkama i svime fantastičnim ponukala da temu svojega završnog rada potražim na polju znanosti o književnosti. Nošena znatiželjom, krenula sam u istraživanje ove svestrane i prastare književne vrste te u razgovoru s mentoricom naišla na zanimljivu i rijetko spominjanu istraživačku metodu. Riječ je o morfološkoj analizi bajki Vladimira J. Proppa koja predstavlja i glavno polje interesa ovoga završnog rada.

Kao što se iz samoga naslova ovoga završnog rada može naslutiti, glavni će tematski fokus rada biti usmjeren ka teorijskoj obradi termina *bajke* kao specifične književne vrste, točnije ka prikazu bajke s aspekta morfološke analize Vladimira J. Proppa. Shodno tomu glavni cilj ovog rada bit će prikaz morfološke analize bajki na primjeru četiriju predložaka bajki sa svrhom provjere relevantnosti i točnosti Proppovog modela morfološke analize bajki. U te je svrhe postavljena i početna hipoteza prema kojoj će narodne bajke biti podesnije za morfološku analizu budući da njihova shematizirna struktura omogućuje pojavu većeg broja funkcija. Nasuprot narodnim, umjetničke bajke sadržavat će izrazito malen ili gotovo nikakav broj funkcija budući da njihova izmijenjena struktura ne predstavlja pogodan medij za ostvarivanje većeg broja funkcija. Kako bi se uvodna hipoteza potvrdila, kao predlošci za analizu uzeta su dva različita tipa bajki – narodna i umjetnička bajka. Prva dva predloška predstavljaju dvije narodne bajke. Riječ je o bajkama braće Grimm: „Snjeguljica“ i „Crvenkapica“. Druga dva predloška čine dvije poznate bajke Oscara Wildea: „Slavujica i ruža“ te „Sretni kraljević“. Prilikom analize odabranoga materijala koristili su se metodološki postupci preuzeti iz Proppovog ključnog djela „Morfolologija bajke“. Sami metodološki postupci zasnovani su na početnom dijelu njegova modela kojim se donosi uočavanje i opis strukture bajki putem 31 funkcije.

No prije izlaganja rezultata istraživačkog dijela završnog rada, potrebno je pružiti odgovarajući teorijski okvir, ali istaknuti i određene temeljne pojmove koji će pomoći u boljem razumijevanju same naravi i značaja bajke kao osobite književne vrste. U te su svrhe korištena djela nekih vodećih, domaćih i stranih, književnih teoretičara i proučavatelja bajki kao što su: M. Crnković, A. Pintarić, M. Bošković-Stulli, M. Hameršak, D. Zima, D. Težak, S. Težak, , A.

Jolles i B. Bettelheima. Tako je u prvom dijelu završnog rada dana definicija književnoteorijskoga pojma *bajke* kao jedne od najstarijih, ali i najznačajnijih književnih vrsti. Potom slijedi povijesni pregled razvoja bajki sa žanrovskog, ali i s kronološkog aspekta. Pitanje podrijetla bajki pojašnjeno je prikazom četiriju osnovnih teorija o njihovom podrijetlu. U odljem poglavlju pod nazivom „Značajke bajki“ iznesena su neke od njihovih glavnih karakteristika. Prethodno istraživanje podrijetla bajki nadopunjeno je i prikazom ostalih istraživačkih pristupa i teorija koje su tijekom 20. stoljeća značajno utjecale na potpunije razumijevanje ove književne vrste. Teorijski okvir rada završit će s nekoliko riječi o značenju i smislu bajki s aspekta dječje publike. U drugom je dijelu rada iznesena analiza morfološke strukture narodne i umjetničke bajke uz isticanje međusobnih sličnosti i razlika. Sami rezultati provedenog istraživanja te provjera ispravnosti uvodno spomenute hipoteze objedinjeni su u zaključnom dijelu ovoga rada.

## 2. TEORIJSKI OKVIR

### 2.1. Što su priče?

Prije no što se konkretno pozabavimo bajkama i onime što one predstavljaju i znače, važno je osvrnuti se na *priču* kao bajci nadređenom, krovnom terminu. *Priča* predstavlja izrazito višeznačan pojam koji unutar znanosti o književnosti ima više različitih značenja i tumačenja, te ga je upravo zbog toga teško jednoznačno odrediti. Prema jednom od mnogobrojnih tumačenja, priču je moguće shvatiti kao posebnu jezičnu tvorevinu u kojoj se na specifičan način iznose određena zbivanja koja su se odvila u određenom vremenu. Sama zbivanja mogu biti stvarna i nestvarna, a način njihova izlaganja nije istovjetan neposrednoj zbilji. Osim toga priču se može odrediti i kao posebnu tvorevinu složenu od manjih dijelova, raspoređenih prema određenom redosljedu. Sam način raspoređivanja dijelova priče naziva se *pripovijedanjem*. Priča tako predstavlja cjelovitu strukturu unutar koje je pripovijedanje omeđeno početkom i krajem. (Solar 1989, 79) Shodno rečenomu svako se djelo može shvatiti kao priča budući da posjeduje zatvorenu strukturu sa početkom i krajem, a između kojih se nalazi sredina. (Solar 1997, 53-54) No za potrebe ovoga rada, priču će se shvaćati kao osobitu književnu vrstu blisku bajci.

Na temelju spomenutog odnosa priče i pripovijedanja može se nazrijeti i njezino podrijetlo. Tako je za podrijetlo priče izuzetno značajna njezina veza s pripovijedanjem, odnosno sa samim jezikom. Naime kada je čovjek ovladao jezikom kao primarnim načinom komunikacije, javila se i potreba za otkrivanjem svrhe i značenja vlastite egzistencije te tajni svijeta i pojava u njemu. Kako bi ponudio odgovore na ova pitanja, čovjek je počeo stvarati priče. Da bi ih očuvao, počeo ih je prenositi usmenim putem, dajući ih tako na čuvanje mlađim naraštajima. Zbog toga se podrijetlo priče nalazi u usmenoj predaji iz koje je, kasnijim bilježenjem, prenesena i u pisanu književnost. Iz ove povezanosti priče i jezika dolazi i tradicionalna podjela priča na narodne i umjetničke priče. Tako se, s aspekta znanosti o književnosti, priče mogu klasificirati na različite načine, pri čemu je spomenuta podjela prema podrijetlu najzastupljenija. Narodne i umjetničke priče dalje se dijele na veći broj podvrsta, a njihovu je preglednu klasifikaciju ponudio Milan Crnković u svojoj knjizi „Dječja književnost: priručnik za studente i nastavnike“ iz 1990. godine. Tako je Crnković na sljedeći način klasificirao narodne i umjetničke priče:

„Narodna se priča dijeli na **bajku** (obuhvaća: mit, čudesnu priču, legendu, sagu) i na **novelu** i **anegdotu**, gdje bi kao domaći nazivi mogli poslužiti, mada kao prijevod ne



odgovaraju stranima, izrazi: **zgod**a (za takozvanu realističku priču) i **šaljiva priča** (za anegdotu). **Umjetnička se priča** dijeli na **bajku** (građenu po uzoru na narodne bajke ili sličnu narodnoj), na **fantastičnu priču** i **priču koja je bliska realističkoj pripovijeci**.“ (Crnković 1990, 20-21).

Narodne priče najstariji su oblik priča, a njihovi prvi zapisi datiraju iz vremena prvih svjetskih civilizacija kao što su Mezopotamija, Egipat, Kina, Indija i Grčka. Tako je jedna od najstarijih sačuvanih narodnih priča upravo staroegipatska priča „Bajka o brodolomniku“, čija se starost procjenjuje na četiri tisuće godina. (Crnković 1990, 24) Unutar narodnih priča posebno se ističu dvije vrste, a to su bajka i novela. One se međusobno strukturno razlikuju prema prisutnosti čudesnoga. Naime kod narodnih bajki čudesno predstavlja neizostavan element njihove strukture, dok je u novelama on u potpunosti izostao. (Crnković, Težak 2002, 22) Budući da su s čovjekom od najranijih dana njegova postojanja, narodne priče čine i važan dio usmenoga stvaralaštva brojnih svjetskih naroda. Nasuprot narodnoj priči nalazi se umjetnička priča. Kada govorimo o njoj, važno je spomenuti kako se umjetnička priča razvila na temelju narodne priče, odnosno narodne bajke. Iz tog razloga ove su priče znatno mlađe od narodnih. Umjetničke priče nastajale su iz pera poznatih svjetski autora kao što su: Charles Perrault, braća Jacob i Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen, Lewis Carroll, Aleksandar Sergejevič Puškin, Božena Němcova i mnogi drugi. Pišući svoje priče, ovi su autori s vremenom počeli mijenjati pojedine strukturne elemente narodnih bajki. Na taj način dobivene su priče sa znatno složenijom strukturom, kompleksnijim likovima i bogatijim stilom.

Osim prema podrijetlu, priče se mogu podijeliti i prema određenim specifičnim karakteristikama koje posjeduju. Milan Crnković i Dubravka Težak (2002), u svojem djelu „Povijest dječje književnosti od početaka do 1955. godine“, navode kako se priče mogu podijeliti i prema sljedećim kategorijama: tipu čudesnog, efektu, elementu igre, tradiciji, junacima, završetku i igri riječima (Crnković, Težak 2002, 24-26). Prema *tipu čudesnoga*, priče se mogu podijeliti u nekoliko vrsta. Tako ćemo razlikovati mitološke (u njima se kao junaci javljaju mitski likovi), alegorijske (tematizira sukob između prirodnih sila ili se određeni pojmovi prikazuju kao ljudski likovi), hiperboličke (čudesno se temelji na hiperbolizaciji postojećeg) i fantastične priče<sup>1</sup> (u njoj se čudesno razvija kroz prikazivanje

---

<sup>1</sup> Autori ističu kako se fantastična priča još naziva i *nadrealistička priča*, uzimajući u obzir činjenicu kako je začetnik fantastične priče, Lewis Carroll, bio i pretečom književnoga pravca nadrealizma.

unutarnje stvarnosti kao pojavne stvarnosti). (Crnković, Težak 2002, 24) „Po efektu, namjeni ili podtekstu priča može biti: simbolička, filozofska, šaljiva ili humoristička, poučna priča, priča kao igra, moralistička priča, basna.“ (Crnković, Težak 2002, 24). Unutar ove kategorije ubraja se i poseban tip priče, nazvan angažirana priča. Nju karakterizira autorova angažiranost prema određenom društvenom problemu. Sljedeći kriterij podjele je *element igre*. Prema njemu priča se dijeli na kumulativnu priču (obilježava ju prisutnost sustava koji je u suprotnosti sa sustavom zasnovanim na logici i nonsesnoj analogiji) i lagariju (karakterizira ju značajno igranje sa morfološkim i sintaktičkim aspektom teksta). Unutar podjele prema *tradiciji* razlikujemo starinske, klasične i moderne priče. Priče je moguće podijeliti s obzirom na *tip junaka* koji se u njima javlja. Budući da se u pričama javlja veliki broj junaka s različitim funkcijama i ulogama, ova podjela je i najsloženija. Tako se junaci mogu podijeliti ovisno o tome pripadaju li svijetu ljudi, biljaka ili životinja. S obzirom na to razlikujemo priče o vješticama, vilama, patuljcima, divovima, herojima, dječacima i djevojčicama, svecima, ludama, potom priče o antropomorfnom prikazu biljaka, životinja i stvari, priče o lutkama, te priče o postanku imena rijeka, izvora, planina... Također priče je moguće razlikovati i prema specifičnoj junakovoj funkciji ili prema njegovoj pripadnosti određenom mitološkom svijetu. Posebnu podjelu priča čini i podjela zasnovana na *odnosu junaka priče prema djetetu*. Pod tim se podrazumijeva podjela priča u dvije skupine: priče u kojima su junaci djeca i priče u kojima su junaci odrasli. Sljedeća je podjela priča prema njihovom *završetku*. Tako razlikujemo priče sa sretnim završetkom, priče sa nesretnim završetkom i priče bez sretnog ili nesretnog završetka. Premda sve narodne priče završavaju sretnim krajem, ovu je podjelu važno istaknuti jer umjetničke priče ne moraju nužno završiti sretno. (Crnković, Težak 2002, 25) Posljednji je kriterij *igra riječima*. „Po odnosu prema *igri riječima* mogli bismo razlikovati priče bez igre riječima i one u kojima je igra riječima naglašena.“ (Crnković, Težak 2002, 26).

Već je iz ovog kratkog uvida u narav priče i njezinu klasifikaciju na narodnu i umjetničku priču moguće zapaziti kako je jedna od najznačajnijih vrsta priče upravo bajka. Ovo i ne čudi ako se u obzir uzme činjenica kako su upravo bajke jedne od najstarijih vrsta priča koja se postupno javljala od trenutka kada je čovjek naučio baratati jezikom.

## 2.2. Što su bajke?

Bajke su jedna od najučestalijih književnih vrsta u dječjoj književnosti te predstavljaju jedno od prvih štiva s kojima se gotovo svaki čovjek susretne tijekom najranijih dana svojega života. Premda se zbog svoje sveprisutnosti i općepoznatosti mogu na prvi pogled učiniti poprilično jednostavnim štivom, samo teorijsko određenje bajki ipak nije tako jednostavan posao. Naime prve se poteškoće pri njihovom određenju kao književne vrste javljaju već pri određenju njihova naziva. Različiti narodi su za ovu književnu vrstu rabili i različite nazive, na primjer: u engleskom se jeziku mogu pronaći nazivi poput *story*, *tale*, *fairy tale* ili *folk tale*; u francuskom jeziku ova se vrsta označava nazivima *conte des fées*, *conte populaire* ili *conte merveilleux*; u njemačkom jeziku rabe se nazivi *Märchen*, *Volksmärchen*, *Hausmärchen* ili *Zauber Märchen*; u ruskom je jeziku moguće pronaći izraz *skaska*. Svim se ovim riječima označavaju hrvatski pojmovi *priča* i *bajka*. (Crnković 1990, 19) Osim toga u književnoj se teoriji termini *priča* i *bajka* koriste na različite načine. Naime, ponekad se terminom *bajka* označava sveukupno prozno narodno stvaralaštvo ili pak samo određena djela narodne proze koja u sebi sadržavaju element čudesnoga. Termin *bajka* upotrebljava se i prilikom označavanja umjetničkih djela koja (u većoj ili manjoj mjeri) sadrže čudesne elemente, a u istoj je funkciji moguće pronaći i termin *priča*. (Crnković 1990, 19) No, iz prethodnog se uvida u priču može vidjeti kako se terminima *priče* i *bajke* ipak ne označavaju baš sva djela narodne ili umjetničke proze koja sadrže čudesne elemente, već se radi o dva različita termina (*priča* načelno predstavlja širi pojam koji pod svoje okrilje okuplja više različitih književnih vrsta, unutar kojih je *bajka* najistaknutija). Etimologija hrvatskoga termina *bajka* svoje korijene nalazi u arhaičnom glagolu *bajati*, čiji bi sinonimi bile i riječi *čarati*, *vračati* ili *pripovijedati*. Ovaj je nesvršeni glagol orijentalizam koji se često pojavljuje u djelima usmene predaje, a najčešće se javlja u sljedećim značenjima: „1. U etimološkom smislu *bajati* znači govorenje posebnih riječi i obavljanjem posebnih radnji tjerati od koga ili navlačiti na koga bolest i kakvo zlo 2. lijepo pričati, plesti priču oko čega netočnoga ili sa željom da se prevari.“ (Pintarić 2008, 7-8). Iz ovoga je moguće vidjeti kako su značenja *čarolije*, *čaranja* i *pričanja* (tj. *pripovijedanja*) sadržana i u pojam *bajka*. Naime, pokušamo li definirati sam pojam *bajke* vidjet ćemo kako on znači sljedeće: u književnoj teoriji predstavlja posebnu književnu vrstu koja je zasnovana na čudesnom spoju fantastičnoga i realnog svijeta, a u svakodnevnom govoru označava neistinitu poruku ili sadržaj, odnosno izmišljotinu ili neistinitu i izmišljenu priču. Sličnog je značenja (neistinita, izmišljena priča) i bliskoznačni pojam *gatka* (dolazi od glagola *gatati*). Stoga se

može primijetiti kako je već u definiciji pojam *bajke* vidljiv njezin element čudesnosti. Upravo će ovaj element biti ključan pri samom teorijskom određenju bajke kao književne vrste.

Premda je element čudesnoga jedno od ključnih polazišta pri definiranju bajke, samo njezino jednostrano određenje kao književne vrste ipak nije tako jednostavno. Naime o bajkama i njihovom teorijskom određenju unutar znanosti o književnosti pisali su brojni - kako strani, tako i domaći - teoretičari i poznavatelji književnosti. S obzirom na činjenicu kako literature o bajkama ima u izobilju, moguće je pronaći i nekoliko njihovih različitih definicija (sve one ovise o autoru rada i njegovom pristupu temi). Iz tog razloga donosimo pojedine definicija bajki, preuzete od odabranih autora.

Milan Crnković (1990) je u svojoj „Dječjoj književnosti“ bajku definirao na sljedeći način: „Bajka je jedan od najstarijih oblika usmenoga narodnog stvaralaštva i polazi od mitološkog poimanja svijeta. U njoj se susreću fantastični likovi, prizori i događaji, ona je slikovito u ruho razigrane mašte odjeveno prikazivanje svijeta. „ (Crnković 1990, 21). Iz ove definicije moguće je uočiti povezanost bajke s mitom, odnosno mitskom predajom. O vezi bajke i mita govore nam i prvi zapisi bajki koji su usko vezani uz mitologiju naroda iz kojih potječu (npr. staroegipatska „Bajka o brodolomniku“). Crnković također navodi i kako su prvotne bajke zapravo bile jedan oblik mita budući da su često tematizirale antropomorfnu prikazivanje i divinizaciju prirodnih sila. (Crnković 1990, 24) U nastavku navodi kako su bajke specifične po svojem načinu strukturiranja zapleta, razvoja i zaključka događaja. Naime zaplet i zaključak redovito se odvijaju u realnome vremenu, dok je sam razvoj događaja smješten izvan granica realnosti. I sami junaci bajki redovito napuštaju svoj svakodnevni život kako bi krenuli na putovanje u zemlju čudesa, iz koje će se, ispunivši sa srećom i najteže zadatke, vratiti kući kao pobjednici i heroji. Osim toga bajke karakterizira i nepostojanost granica između stvarnoga i nestvarnoga svijeta te neodređenost mjesta i vremena radnje. (Crnković 1990, 21)

Prema tumačenju Ane Pintarić (2008) bajka se određuje kao „jednostavna prozna vrste prepoznatljiva po čudesnim pretvaranjima, jedinstvenom zbiljskom i nadnaravnom svijetu, ponavljanju radnje, prepoznatljivim likovima, sukobu dobra i zla, nagradi i kazni, postavljanju uvjeta i kušnji, odgađanju nagrade te čarobnim predmetima i čudesnim pretvaranjima.“ (Pintarić 2008, 7). Dok je Crnković u svojem tumačenju bajke krenuo od njezine povezanosti s mitom, Pintarić u svojoj definiciji polazi od njezina najvažnijeg elementa, a to je čudesno, odnosno nadnaravno. Pri tom dodaje kako su elementi čarobnosti, čudesnosti i nadnaravnosti ono što bajkama daje draž i ljepotu zbog čega se ističu među ostalim vrstama priče. (Pintarić 2008, 7)

Milivoj Solar (1997) u svojoj „Teoriji književnosti“ o bajci govori u okviru svojeg razmatranja poznate teorije književnoga teoretičara Andréa Jollesa o podijeli književnih vrsta na jednostavne i složene književne oblike. Pri tom, Solar o bajci kaže sljedeće:

„Bajka (od glagola »bajati«, što znači: vraćati, čarati; prema istoznačnom glagolu »gatati« postoji i, danas zastarjeli, naziv »gatka«) osobita je književna vrsta u kojoj se čudesno i nadnaravno prepelće sa zbiljskim na takav način da između prirodnog i natprirodnog, stvarnog i izmišljenog, mogućeg i nemogućeg, nema pravih suprotnosti. Sklonošću prema formularičnom načinu izražavanja te prema ponavljanjima i varijacijama istih motiva, bajka se u mnogo čemu približava poeziji, a niz njenih ostalih stilskih osobina, kao odsutnost psihološke karakterizacije, ustaljeni tipovi ponašanja i ustaljeni likovi, svojstvo čudesnog da nikog ne začuđuje i plaši, polarnost dobra i zla, te nesputana moć mašte i želje nad stvarnošću npr., čini je strogo određenom književnom vrstom, tj. književnom vrstom s relativno strogo utvrdivim konvencijama izražavanja.“ (Solar 1997, 209).

Sljedeći značajni teoretičar je i Nijemac André Jolles. Tijekom svojeg bavljenja proznim vrstama književnosti, Jolles je iznjedrio jedno značajno načelo razlikovanja književne proze, a to je njezina podjela na jednostavne i složene oblike. Ovo je svoje načelo razlikovanja i podijele proznih vrsta objavio u svojem znamenitom radu pod nazivom „Jednostavni oblici“. U njemu navodi kako jednostavni oblici predstavljaju one vrste koje su prvotno pripadale usmenom stvaralaštvu. Zbog toga su usko vezani uz jezik i njegov stvaralački potencijal, a premda su prenošeni uglavnom usmenim putem, u njima su, redovito podsvjesno, iskazane brojne situacije, pojave, događaji te likovi karakteristični za život određene zajednice. Stoga ih se drži svojevrsnim osnovnim jedinicama od kojih su sazdani brojni složeni oblici u umjetničkoj prozi (npr. često se u romanima tematiziraju sadržaji iskazani u mitovima, bajkama i legendama). U jednostavne oblike tako uvrštavamo: mitove, bajke, legende, sage, zagonetke, poslovice i viceve. (Solar 1997, 206) S obzirom na razlikovanje jednostavnih i složenih oblika, Jolles je o bajci govorio, suprotstavivši je noveli. Premda obje vrste pripovijedaju o određenoj zgodi ili događaju, one se međusobno razlikuju prema načinu na koji to čine. Tako Jolles ističe sljedeće:

„Možemo to sažeti ovako: I novela i bajka su oblici – no oblikovna je zakonitost novele takva da njome možemo povezati i uobličiti sve ukupne događaje sačuvane predajom, stvarne ili iznađene, ako posjeduju zajedničku značajku uvjerljivosti: oblikovna je zakonitost bajke naprotiv takva da, gdje god je uvrstili u svijet, on se preobražava prema

načelu koje prevladava samo u tome i određuje samo taj oblik.“ (CITAT: Jolles 2000, 216).

To znači kako i novela i bajka prenose događaje koji su se mogli i nisu mogli dogoditi, ali ti događaji izneseni u noveli odgovaraju zakonitostima stvarnoga svijeta, dok izneseni u bajci ne odgovaraju. To je zato što je svijet bajki drugačiji od stvarnoga svijeta zbog čega su događaji smješteni u njemu mogući samo u bajci, ali ne i izvan nje. Iz toga vidimo kako je svijet bajke povezan sa stvarnim svijetom, ali se s njim ne može poistovjetiti ili preklopiti, nego postoji isključivo samostalno. Tako u bajci stvarni i nestvarni svijet supostoje istovremeno i autonomno. Pozivajući se na Wielanda, Jolles također navodi kako je bajku moguće odrediti kao umjetnički oblik u kojem se raspoznaje ljudska sklonost ka čudnovatom i istinitom te kako ju ove dvije sklonosti oblikuju samo ako su dovedene u pravi međuodnos. (Jolles 2000, 213)

Dubravka i Stjepko Težak (1997) u svojoj knjizi „Interpretacija bajke“ objašnjavaju kako je bajka „svaka priča, narodna ili umjetnička, u kojoj je slika svijeta izgrađena na iracionalnim, nadnaravnim elementima, priča u kojoj je, baš kao u crtanom filmu, sve moguće.“ (D. Težak, S. Težak 1997, 7). Bilo da je riječ o prvotnim bajkama u kojim junaci napuštaju dom i u dalekom čudesnom kraljevstvu osvaja bogatu nagradu i ruku kraljeve kćeri ili pak o suvremenim bajkama u kojima čudesan svijet izvire iz junakove podsvijesti i osjetila, sve bajke povezuje čovjekova težnja za nečim nemogućim, pa samim time i čudesnim. Tako su u bajkama prisutne sve ono podsvjesne težnje čovjeka kao što su: želja za bogatstvom, bijeg od siromaštva, potreba za pravdom i kaznom zločina, želja za pustolovinama i otkrivanjem novih i nepoznatih krajeva, potreba za stvaranjem još ne ostvarenih tehničkih izuma te na posljetku bijeg od smrti i postizanje besmrtnosti. (D. Težak, S. Težak 1997, 8) Sve su to stvari koje su stoljećima pobuđivale čovjekovu maštu i hranile njegovu želju za otkrivanjem i stvaranjem novoga (neke od njih su se u ovom stoljeću i ostvarile, npr. leteći sagovi pretvoreni su u avione i slično).

Nakon što smo objasnili značenje i etimologiju pojma *bajka* i ponudili njezinih nekoliko definicija, možemo vidjeti kako bajku u suštini karakterizira njezina specifična shematizirana struktura koja dopušta nemogući spoj stvarnosti i mašte te predočavanje čudesnog na način koji nikog ne začuđuje. I upravo je to ono što bajku uzdiže na rang autonomne književne vrste.

### 2.3. Kako su nastale bajke?

Razvoj bajki moguće je pariti u dva smjera. Prvi smjer odnosi se na praćenje razvoja žanrovskih karakteristika bajke, a drugi na kronološko praćenje njezina razvoj kroz stoljeća (od trenutka njezina prvotnog, značajnijeg pojavljivanja do današnjih dana). Pa krenimo redom!

Pri proučavanju žanrovske evolucije bajke kao početna točna redovito se uzima narodna bajka budući da ona predstavlja temelj na kojem se kasnije razvila umjetnička priča, odnosno bajka. Narodne bajke odlikuju se shematskom strukturom čiji su elementi strogo određeni, stalni, a samim time i lako prepoznatljivi. Stoga sve narodne bajke karakterizira specifičan odnos stvarnog i nestvarnog, to jest čudesnog. Naime u bajkama čudesno i stvarno supostoje paralelno, pritom se međusobno ne suprotstavljajući. Također samo čudesno redovito je mitološkog podrijetla. Nadalje u svim narodnim bajkama prisutno je ponavljanje određenih elemenata (npr. dijaloga i radnji) te nizanje pojedinih događaja ili epizoda. Samu radnju odlikuje jednostavnost i plošnost bez pretjeranog opisivanja. Izostanak opisa najjasnije se uočava pri karakterizaciji likova - likovi bajke nisu fizički ili psihički detaljno opisani. Statički opisi prirode zamijenjeni su dinamičkim opisima koji imaju specifičnu ulogu u razvoju radnje (npr. neživa priroda (vjetrovi, pećine ili planine) sudjeluje u ulozi pomoćnika ili protivnika glavnog junaka). Tu je još i prepoznatljiva neodređenost mjesta i vremena radnje. (Crnković, Težak 2002, 22-23). Sukob dobra i zla, u kojem dobro uvijek pobjeđuje, tvori tipičnu moralnu okosnicu narodne bajke. Na kraju važno je napomenuti kako narodnu bajku karakterizira i prisutnost stalnih i prepoznatljivih motiva (npr. motivi nagrade, kazne, uvjeta, kušnje, čarobnih predmeta...) i likova (npr. kraljevi, kraljice, kraljevne, siromasi, drvosječe, vile, vilenjaci, vještice, zmajevi...).

Daljnja se žanrovska evolucija bajke odvijala u smjeru umjetničke bajke. U periodu između 1696. i 1888. godine javlja se pojačan interes za usmenu književnost i narodno stvaralaštvo (Pintarić 2008, 9). Stoga su brojni književnici, poput braće Grimm ili Charlesa Perraulta, sakupljali narodne bajke te ih priređivali u brojne zbirke. Pri tom su proširivani i preuređivani pojedini elementi narodnih bajki, čime su stvorene, takozvane, književne narodne bajke koje predstavljaju svojevrsni prijelazni oblik između narodne i umjetničke bajke (Crnković, Težak 2002, 23). Prikupljanje i zapisivanje narodnih bajki najintenzivnije je bilo u periodu romantizma kada je nastala i jedna od najpoznatijih zbirki književnih narodnih bajki. Riječ je o zbirci bajki i priča braće Jacoba i Wilhelma Grimma pod nazivom „Dječje i kućne bajke“ iz 1812. i 1815. godine. (Hameršak, Zima 2015, 234) Samo mijenjanje i proširivanje

strukture bajki provodilo se kroz postupno uvođenje opisa prostora, prirode i likova (likovi su sada karakterizaciji izgrađeniji, a njihovi postupci jasnije motivirani). Sakupljajući različite varijante iste bajke, autori su vršili njihovu selekciju, odabirući pritom najbolju varijantu (nju se potom moglo dodatno doraditi elementima iz ostalih varijanti). Samo uređivanje vršilo se i kroz skraćivanje ili duljenje teksta te njegovo jezično obogaćivanje. (Crnković, Težak 2002, 23) S obzirom na činjenicu da su književne narodne bajke poslužile kao podloga za razvoj, nešto složenije, umjetničke bajke, o njima se često govori i kao o klasičnim bajkama<sup>2</sup>.

Uz bok književnih narodnih bajki stoje umjetničke (ili moderne) bajke koje označavaju sljedeću etapu u žanrovskom razvoju bajke. „Umjetnička bajka obuhvaća vrlo životno područje i ima mnogo prototipova kojima je svima zajedničko da u strukturi u većoj ili manjoj mjeri čuvaju neke elemente ili duh narodne bajke.“ (Crnković, Težak 2002, 23) Umjetnička bajka tako predstavlja originalno umjetničko djelo, čiji su autori svoju inspiraciju i uzor pronašli u narodnim bajkama. Ova povezanost umjetničke s narodnom bajkom primarno je ostvarena kroz očuvanje elementa čudesnog (s obzirom na prisutno čudesnog, u umjetničke se bajke nerijetko ubrajaju i sva umjetnička djela koja u svojoj strukturi sadržavaju ovaj element). Shodno tomu i umjetnička će se bajka odlikovati prisutnošću stvarnog i nestvarnog svijeta (njihov će se međusobni odnos znatnije početi narušavati tek s pojavom fantastičke priče). (Crnković, Težak 2002, 23) Umjetnička bajka svoju originalnost zadobiva mijenjanjem ostalih strukturnih elemenata. Pri tom autor koji je svojim umjetničkim bajkama započeo značajnu promjenu ustaljenih elemenata narodne bajke bio je Hans Christian Andersen. Naime Andersen je promjenu započeo mijenjajući ustaljeni uvod narodne bajke te je svoje bajke redovito započinjao „in medias res, pejzažnim opisima, dijalogom, promjenom pripovjedačeva gledišta ili ironiziranjem klasičnoga početka, npr., „Bila jednom jedna patka...“, „Bio jednom pravi pravcati student...“ (*Patuljak kod trgovca*)“ (Pintarić 2008, 10). Nadalje sama je pripovjedačka tehnika postala znatno složenija i bogatija. Umjetničku bajku odlikuju i razrađeniji opisi mjesta i vremena radnje te likova. Razvoju strukturnog elementa opisa pripomaže i učestalija pojava funkcionalnih pejzažnih opisa te uporaba stilskih sredstava. Sljedeća značajna promjena dogodila se na području likova. Postupci likova sada su jasno motivirani, a njihova uloga bitno se izmijenila. (Pintarić 2008, 10) Naime u umjetničkim bajka se u ulozi lika može naći bilo što – od žive prirode do mrtvih predmeta. U Andersenovim se bajkama, pored ustaljenih likova vila, čarobnjaka, kraljeva, kraljevni, pastira i drvosječa, u ulozi lika tako javljaju i igračke,

---

<sup>2</sup> Termin „klasični“ upućuje na činjenicu kako su ove bajke kasnijim autorima poslužile kao uzori pri stvaranju vlastitih umjetničkih bajki.



figurice ili likovi načinjeni od papira (Pintarić 2008, 10). Još jedna od karakteristika Andersenovih bajki je i izostanak motiva kazne i nagrade. Nakon Andersena, daljnjem razvoju umjetničke bajke značajno je pridonio i Oscar Wilde, čije su bajke ovom književnom žanru podarile iznimnu stilsko-jezičnu i estetsku vrijednost. Wildeove bajke ističu se svojim karakterističnim motivima i temama, prepoznatljivom pripovijedanom tehnikom, specifičnim odnosom stvarnog i nestvarnog te utemeljenosti na novozavjetnim istinama. Osim toga likovi su njegovih bajki redovito oživljavani i antropomorfizirani te smješteni u karakteristična ustroj. (Pintarić 2008, 10) Zahvaljujući njegovim brojnim doprinosima, često se ističe kako je upravo s Wildeom umjetnička bajka poprimila svoj konačni žanrovski oblik. Njezine kasnije dorade mogu se pronaći u stvaralaštvu braće Karela i Josefa Čapeka. Njihove umjetničke bajke odlikuju se usmjerenošću prema stvarnim životnim situacijama unutar kojih se prati tragična sudbina 'malog', običnog čovjeka. (Pintarić 2008, 10) Unutar okvira svakodnevnoga života, braća Čapek istražuju sve one „nonsensno-smiješne situacije u koje zapada običan čovjek na temelju važećih zakona i propisa.“ (Pintarić 2008, 10)

Žanrovski razvoj bajke završava pojavom fantastične priče kao njezinog najkompleksnijeg oblika. Njezina najznačajnija karakteristika je narušavanje skladnog odnosa između stvarnog i nestvarnog, odnosno čudesnog. Stoga u fantastičnoj priči stvarni i nestvarni svijet ne postoje paralelno, već nestvarni svijet proizlazi iz stvarnoga. Trenutak njegovog pojavljivanja u fantastičnoj priči obilježen je, takozvanim, *pomakom u irealno* (Crnković, Težak 2002, 23). Ovaj pomak u irealno ostvaren je posredstvom karakterističnih motiva kao što su motivi igre, sna, bolesti, nesvijesti, propadanja u rupu, prolaska kroz vrata... Unutarnji svijet fantastične priče tvore „sanje, želje, podsvjesne spoznaje, strahovi, potisnuti doživljaju“ (Crnković, Težak 2002, 23) glavnoga junaka, a njihovim se predočavanjem kao pojavnosti oblikuje i element čudesnoga. U ovome je sadržana i bitna razlika između unutarnjeg, čudesnog svijeta fantastične priče i mitološkog svijeta narodne bajke. (Crnković, Težak 2002, 23) Premda se spomenutim pomakom u irealno unutarnji, čudesni svijet odvaja od stvarnoga svijeta (Pintarić 2008, 11), on s njime ipak ne gubi kontakt<sup>3</sup>. Njihov kontakt je osiguran glavnim junakom jer svi likovi i događaji čudesnog svijeta samo su preobražene osobe i iskustva iz junakova stvarnog života (najpoznatiji je primjer toga Carrollova „Alica u Zemlji Čudesa“). (Crnković, Težak 2002, 24) Njihova preobrazba posljedica je junakova prepuštanja njegovim nesvjesnim željama i htijenjima (Crnković, Težak 2002, 24), potaknutima maštom, zaigranošću

---

<sup>3</sup> Ovdje valja napomenuti kako je ovim odvajanjem unutarnjeg od realnog svijeta u fantastičnoj priči otvoren prostor i za autorovo propitivanje i sumnjanje u elemente čudesnog i nadnaravnog. (Pintarić 2008, 11)

i sanjarenjem. S obzirom na spomenuto, najčešće tematske preokupacije fantastične priče su djetinjstvo i odrastanje te igra i mašta. Ove su univerzalne teme potom razrađene i suvremenim i fantastičnim motivima (prisutnost suvremenih motiva predstavlja novinu koju donosi žanr fantastične priče). Stoga nije slučajnost što se u ulozi glavnih junaka fantastične priče javljaju gotovo isključivo djeca. Uz stvarne, u fantastičnoj se priči pojavljuju i fantastični likovi, no njihova je funkcija sada bitno promijenjena. Fantastični se likovi sada javljaju u ulozi tajanstvenih prijatelja i pomagača, a njihove su čarobne sposobnosti znatno reducirane u odnosu na narodnu bajku. (Pintarić 2008, 11-12) Još jedna novina fantastične priče je i njezino napuštanje ustaljene shematske strukture narodne bajke. Umjesto toga fantastična je priča razvila vlastiti strukturni model koji se sastoji od sljedećih komponenti: „povezanost sa suvremenošću, glavni su likovi djeca, pojava nestvarnih likova, nevjerojatne situacije, povratak u stvarnost.“ (Pintarić 2008, 11). Njegovim se utemeljiteljem, ali i utemeljiteljem fantastične priče kao posebnog književnog žanra, smatra engleski književnik Lewis Carroll. Carroll je svoj model fantastične priče razvio na temelju svojih dvaju najpoznatijih djela „Alice u Zemlji Čudesas“ iz 1865. i „Alice s onu stranu ogledala“ iz 1872. godine. Nakon svoje smrti, Carroll je imao brojne nasljednike među kojima se posebno ističu James Matthew Barrie sa svojim „Petrom Panom u Kensingtonskim vrtovima“ iz 1906. godine te nešto ranije (1900.) Frank Lyman Baum i njegov „Čarobnjak iz Oza“. (Pintarić 2008, 11)

Razvoj bajki može se pratiti i iz kronološke perspektive. Ovim se načinom proučavanja dobiva potpunija slika o trenutku nastanka i evolucijskom razvoju ove književne vrste. Autor koji je svoj istraživački interes usmjerio i prema povijesnom razvoju bajki jest Andre Jolles. Jolles (2000) je u svojim „Jednostavnim oblicima“ kratku sekciju posvetio i izlaganju evolucijskog razvoja bajke kroz stoljeća, navodeći kako je to moguće budući da „za bajku posjedujemo dovoljno podataka“<sup>4</sup> (Jolles 2000, 210). On razvoj bajke prati uspoređujući ju s jednom drugom književnom vrstom. Kao početnu točku svojih dijakronijskih promatranja, Jolles uzima 14. stoljeće – period u kojem u Toscani nastaje oblik kratke priče u prozi, poznat i pod nazivom *novela*. S obzirom na to da se prvotna novela pojavljuje upravo u Toscani, Jolles ju označava i kao *toskanska novela*, ističući kako je redovito pisana na tamošnjem pokrajinskom govoru. Prvi značajniji primjer toskanske novele svakako je „Dekameron“, Giovannia Boccaccia. Tijekom svojeg daljnjeg razvoja, toskanska se novela dijeli u dvije podvrste: *zbirku novela* i *pojedinačne novele*. Nastalu na temeljima svojeg prethodnika „Dekameron“, zbirku novela karakterizira međusobna povezanost nekoliko pojedinačnih priča preko zajedničkog

---

<sup>4</sup> Ovo nam dodatno potvrđuje činjenicu koliko su bajke bogato i široko istraženo područje!

okvira. Funkcija je takvog okvira, osim povezivanje pojedinačnih dijelova, pružanje informacija o pripovjedaču pojedine priče i zgodi koju tematizira. Napuštajući svoje mjesto začetka, zbirke se novela s vremenom počinju širiti zapadnim dijelom europskog kontinenta. No pri tom širenju, one gube svoju povezanost i postaju pojedinačne novele. Pojedinačne novele prepoznatljive su po svojem tematiziranju određenih događaja ili zgoda čiji se sadržaj izlaže na način koji kreira iluziju činjeničnog zbivanja. Iz toga je razloga u pojedinačnim novelama fokus usmjeren prema događajima, a ne licima koja ih doživljavaju. (Jolles 2000, 210-211) Tijekom se 16. stoljeća unutra toskanske novele razvija novi tip uokvirene novele koja će, kao i njezini prethodnici, zadržati uokvirenu strukturu te tematsku okosnicu po kojoj se zbog posebnih okolnosti okuplja skupina mladića i djevojaka koja, zatim, vrijeme karti pričanjem priča. Najznačajniji predstavnik ovoga novog tipa uokvirene novele je Giovanni Francesco Straparola, koji u Veneciji 1550. godine objavljuje svoju uokvirenu novelu pod nazivom „*Piacevoli notti*“. Razlika između ovoga tipa uokvirenih novela i starijeg, toskanskog leži u činjenici što jedan dio priča ne odgovara klasičnom tipu novele (pripovijedanje o realnim zbivanjima), već nalikuje na bajku (u takvim je pričama prisutno tematiziranje nerealnih zbivanja). Stoga se u njima mogu prepoznati i prve inačice bajki o zahvalnim životinjama, mačkama u čizmama i odnosu lopova i majstora. (Jolles 2000, 211-212) Sličan će se primjer ovakvih uokvirenih novela javiti i u 17. stoljeću. „Godine 1634/36. pojavljuje se zaboravljena uokvirena pripovijest Giambatista Basilea u napolitanskom narječju – *Cunto de li Cunti*, kasnije poznata pod imenom *Pentameron*.“ (Jolles 2000, 212). Premda i ovaj primjerak uokvirenih novela svoje korijene pronalazi u „*Dekameronu*“, svojim se obilježjima ponajviše razlikuje od prvotnog tipa novele. Naime, uokvirene su novele „*Pentamerona*“ i svojim okvirom i svojim pojedinačnim pričama oblikovane poput bajki. Osim toga u njima se mogu pronaći priče kao što su „*Trnoružica*“, „*Pepeljuga*“ i „*Sedam gavranova*“ (slične će se priče kasnije javljati i u Grimmovoj zbirci „*Dječjih i kućnih bajki*“).<sup>5</sup> (Jelles 2000, 212) Stoga one predstavljaju ključan trenutak u evolucijskom razvoju bajke. 17. i 18. stoljeće vrijeme je pojačanog interesa za bajke. Tako krajem 17. stoljeća u Francuskoj živi i djeluje jedan od ključnih autora bajki – Charles Perrault. U periodu između 1691. i 1694. godine Perrault piše svoje tri poznate priče u stihu: *Pean d'âne*, *Les trois souhaits ridicules* i *Grizelda*. Strukturno ove su priče u stihu više odgovarale La Fontaineovim pričama negoli klasičnim bajkama (kakve su, primjerice, kasnije pisali braća Grimm). No sličnost s klasičnim bajkama Perrault postiže svojom glasovitom

---

<sup>5</sup> Iz toga su razloga istraživači bajki tijekom 19. stoljeća Giambatista Basilea držali i prvim sakupljačem bajki. (Jolles 2000, 212)

zбирkom priča pod nazivom *Histoires ou Contes du temps passé avec de Moralités*<sup>6</sup>. (Jolles 2000, 212-213) Premda se zbirka svojom strukturom davno odmaknula od ustaljene uokvirene strukture kakvu su imale toskanske novele, ipak je sadržajno koncipirana na način „da je priče pričala neka stara dadilja svome sinu, a on sam ih je opet čuo od njegovog sina.“ (Jolles 2000, 213). Također zbirka sadrži i neke od klasičnih priča, odnosno bajki kao što su *Gospođa Holle*, *Crvenkapica* i *Trnoružica* (slične bajke moguće je pronaći i u zbirci braće Grimm). Važnost ove Perraultove zbirke ogleda se i u činjenici kako je njezino objavljivanje potaknulo izniman interes za književnu vrstu bajke diljem Europe zbog čega nastaje čitav niz sličnih priča. Na taj se način bajka konačno profilirala kao izgrađena književna vrsta, da bi početkom 18. stoljeća postala i jednom od vodećih književnih vrsti tog doba. (Jolles 2000, 213) „Tome se 1704-1708. pridružuje i orijentalna priča Gallandovim prvim prijevodom *Tisuću i jedne noći*, pa je tako cjelokupna književnost 18. stoljeća prožeta pričama ove vrste.“ (Jolles 2000, 213) U periodu između 18. i 19. stoljeća bajka doživljava svoj vrhunac. Naime tada se razvijaju i dva ključna oblika bajki: *književna narodna bajka* i *umjetnička bajka*. Osim toga, uslijed utjecaja romantičarskih tendencija, na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće javlja se i pojačan interes za sakupljanje i istraživanje kulturne baštine i narodne predaje. Ovo dovodi do još veće popularnosti bajki budući da su brojni glasoviti pisci tog doba nastojali prikupiti i sačuvati narodne bajke. Na taj način nastaju prve prave zbirke bajki među kojima se ističe (više puta spominjana) zbirka „Dječjih i kućnih bajki“ braće Grimm. 19. stoljeće donosi procvat umjetničke bajke, a paralelno s njom javlja se i jednako značajna fantastična priča. Sličan je utjecaj umjetnička bajka zadržala i u narednom stoljeću. Tako u periodu između dvaju svjetskih ratova (točnije 1932. godine) Karel Čapek, u suradnji sa svojim bratom Josefom, objavljuje uvaženu zbirku umjetničkih bajki pod nazivom „Devet bajki Karela Čapeka i još jedna Josefa Čapeka kao nagrada marljivu čitatelju“. (Pintarić 2008, 13) Nadalje i znanstveno je zanimanje za bajke postepeno raslo od kraja 18. stoljeća pa sve do naših dana.

---

<sup>6</sup> Hrvatski prijevod ove zbirke klasičnih bajki glasio bi: „*Bajke moje majke guske, ili priče i bajke iz starih vremena s poukama*“ (Crnković 1990, 31).

## 2.4. Podrijetlo bajki

Osim pitanjem povijesnog i žanrovskog razvoja bajke, istraživači bajki zaokupili su se i pitanjem njihova podrijetla. Naime sakupljajući, proučavajući i uspoređujući različite bajke, primijetili su kako se određene varijante bajki pojavljuju u različitim, nerijetko udaljenih, naroda i kultura, ali i da se pojavljuju i posve posebne, različite bajke, svojstvene samo jednom narodu i njegovoj kulturi. Kako bi pokušali pronaći uzroke takvim pojavama, ali i razumjeti značenje određenih, često ponavljajućih, sadržaja i motiva bajki, istraživači su kroz stoljeća iznosili i zastupali četiri teorije o porijeklu bajki kao mogućim odgovorima na postavljena pitanja.

Počeci teorijskog tumačenja i istraživanja bajki započinje s braćom Grimm u 19. stoljeću. Sakupljajući i uređujući narodne bajke, braća Grimm u njima su vidjeli preobražene i fragmentirane ostatke drevnih mitova indogermanskih naroda. Detaljnije proučavajući bajke te razvijajući početnu misao, braća su Grimm u svojim razmatranjima podrijetla bajki naznačili i začetke nekih budućih teorija (migracijska i antropološka teorija). (Bošković-Stulli 2006, 9) „Iz njihova osnovnoga shvaćanja o podrijetlu bajki u mitu razvila su se u drugoj polovici 19. stoljeća mitološka tumačenja o bajkama kao simbolima nebeskih tijela i prirodnih pojava.“ (Bošković-Stulli 2006, 9-10) Stoga ova teorija svoje uporište pronalazi u mitologijama pojedinih naroda, odnosno u vjerskim obredima i kulturnim radnjama koje su bile popraćene pričanjem mitova. Tako se samo podrijetlo bajki vidjelo u različitim inicijacijskim obredima. Funkcija takvih obreda redovito je bila priprema mladića za zrelo doba ili posvećivanje prilikom stjecanja zvanja šamana. S obzirom da su takvi obredi bili od svete važnosti, često su bili popraćeni simboličkim prikazivanjem odlaska u zagrobni svijet pričanjem mitova. Tijekom razvoja ove teorije, pojedini su njezini zastupnici u njoj vidjeli povezanost s indogermanskom baštinom, dok su je drugi nastojali preseliti i izvan posvetnih granica, uključujući u njim i mitove primitivnih naroda. Time je nastalo nekoliko struja mitološke teorije koje su zastupali i brojni poznati istraživači bajki (na primjer: M. Müller, A. Afanasjev, A. Kuhn, G. Cox, F. Buslaev, A. de Gubernatis, L. Frobenius, O. Miller i W. Mannhardt). Budući da je mitološko podrijetlo bajki tumačila kroz različite astralne, solarne, lunarne i meteorske koncepcije, mitološka teorija nije bila dugoga vijeka. Usprkos tomu dala je brojne značajne prinose sveukupnom razumijevanju podrijetla bajki, a njezini se zastupnici mogu pronaći i u ovom stoljeću. Jedan od njih je i C. W. von Sydow. (Bošković-Stulli 2006, 10) „Glavninu bajki smatra on starom indoeuropskom svojinom, koja se poslije u različitim područjima lokalno raznoliko uobličavala. Te lokalne redakcije zove v. Sydow ekotipovima.“ (Bošković-Stulli 2006, 10).

Gotovo paralelno s mitološkom teorijom, razvija se druga, migracijska teorija. Za razliku od mitološke teorije (koja je postanak bajki prvenstveno vidjela u mitu), migracijska je teorija svoj fokus istraživanja usmjerila k otkrivanju mjesta postanka bajki i njihovim mogućim putevima širenja. (Bošković-Stulli 2006, 10) „Prema **migracionoj teoriji** motivi su se širili iz jednog središta i u toku tog širenja mladi su narodi preuzimali teme i priče od starijih.“ (Crnković 1990, 25). Osnivač i glavni zastupnik ove teorije je sanskrtolog Teodor Benfey. 1859. godine, Benfey objavljuje prijevod stare indijske zbirke pripovijedaka, poznate pod nazivom „Pañčatantra“. Na temelju toga izlaže svoju teoriju prema kojoj se podrijetlo bajki nalazi u Indiji, dok se podrijetlo njima srodne vrste, basne, nalazi u Grčkoj. (Bošković-Stulli 2006, 10-11) Govoreći o podrijetlu bajki, Benfey ističe i sljedeće: „Bajke su prvobitno bile poučne budističke pripovijesti, a tijekom vremena, šireći se prema Europi pretežnije pisanim a manje usmenim načinom, poprimile su kasniji oblik.“ (Bošković-Stulli 2006, 11). Slično teorijskim razmišljanjima braće Grimm, i Benfeyjeva se migracijska teorija s vremenom pokazala netočnom i nedostatnom, ali ipak ključnom za buduća istraživanja. Naime, na temelju nje razvila se, takozvana, teorija o migracijskom širenju pripovijedaka čiji su glavni predstavnici E. Cosquin i R. Köhler. Ona je, potom, poslužila kao poticaj brojnim poredbenim istraživanjima bajki (karakterizira ih napuštanje indijanističke budističke koncepcije Benfeyjeve migracijske teorije). Jedno do značajnijih poredbenih istraživanja svakako je ono Nijemca Johannes Boltea i Čeha Jiříja Polívka - „Napomene uz Dječje i kućne bajke braće Grimm“ (1913-1932). Djelo se sastoji od pet knjiga od kojih prve tri donose međunarodne verzije Grimmovih bajki, a druge dvije sadrže povijesni pregled pripovijedala te istraživanja vezana uz njih. (Bošković-Stulli 2006, 11) Zanimljivo je napomenuti kako će se u 20. stoljeću na temelju ovih poredbenih istraživanja razviti i jedna od ključnih metoda znanstvenog poučavanja bajki, poznata pod nazivom geografsko-historijska metoda (o ovoje će metodi biti više riječ u nastavku rada).

„Migracijska teorija o prenošenju pripovijedaka već je u 19. stoljeću naišla na otpor među etnološkim istraživačima prvobitnih kultura, (...)“ (Bošković-Stulli 2006, 11). Razlog ovome leži u činjenici kako se poredbenim istraživanjima uvidjelo postojanje sličnih predodžbi između različitih, međusobno vrlo udaljenih, naroda, ali i postojanje određenih univerzalnih elemenata (poput misli ili religijskih shvaćanja) koji povezuju takve narode (na primjer: animizam). Iz takvih je opažanja razvijena nova, antropološka teorija. Njezinom primjenom na proučavanje pripovijedaka dobivamo poligenetsku teoriju. (Bošković-Stulli 2006, 11). Pri tumačenju motivskih i sižejskih elemenata pripovijedaka (tj. bajki), poligenetska teorija polazi

od „jedinstva ljudskih psiholoških procesa“ (Bošković-Stulli 2006, 11). To se ogleda i u činjenici „da je svaki narod u sličnim uvjetima života i na sličnom stupnju razvitka stvarao slične priče.“ (Crnković 1990, 25). Začetnikom se antropološke teorije smatra Englez E. Taylor (Crnković 2006, 25), a među njezinim zastupnicima ističu se J. Bédier (o ovoj je teoriji govorio u svojoj knjizi „Les Fabliaux“) te A. Veselovski (uz njih, ovu su teoriju zastupali i A. Bastian i A. Lang). No, kao i sve ostale, i ova je teorija pokazala određene nedostatke. Naime, antropološka, odnosno poligenetska teorija korisna je pri analizi i tumačenju pojedinih osnovnih motiva i tema, no njezina primjena postaje problematična kada se u analizu uključe pripovijetke (tj. bajke) kompleksnijeg sižea. (Bošković- Stulli 2006, 11)

Posljednja je teorija, takozvana, kontaktna teorija. „Predstavници **kontaktne teorije** (Aleksandar Veselovski, a priklanja se i Gorki) tvrde da je jedan narod uzimao motive od drugoga, mijenjao ih i dotjeravao na svoj način, a da zajedničkog izvora nije bilo.“ (Crnković 1990, 25).

Nakon ovoga kratkog pregleda četiriju osnovnih teorija o podrijetlu bajki, moguće je zaključiti sljedeće: premda se niti jedna od navedenih teorija nije pokazala u potpunosti točnom, svaka je od njih dijelom dala odgovor na složeno pitanje podrijetla bajki. Jednako tako, svaka je od njih imala i ključnu ulogu u usmjeravanju i budućem razvoju znanstvenog proučavanja bajki.

## 2.5. Značajke bajki

Kada govorimo o strukturnim i stilskim značajkama bajke, najčešće se to odnosi na narodne ili klasične bajke budući da one predstavljaju bazu iz koje su se kasnije razvile umjetničke ili moderne bajke (promjenom određenih strukturnih ili stilskih elemenata).

Sve bajke odlikuje ustaljena struktura, nalik na shematski prikaz. Tako se bajke kompozicijski redovito sastoje od uvoda, zapleta, uspona, vrhunca, obrata i raspleta. Uvod predstavlja stalan i nepromjenjiv dio bajke koji započinje prepoznatljivom i ustaljenom rečenicom (npr. *Bilo jednom davno...*). Također uvodi bajki redovito su kratki, a mogu sadržavati i određene pojedinosti o glavnim junacima, mjestu i vremenu radnje te predstojećim događajima. Nakon uvoda slijedi zaplet u kojem je sadržan prvi sukob ili iznenadni događaj. Njim se želi postići napetost koja će stvoriti želju za daljnjim saznavanjem događaja i njegova mogućeg rješenja. Uspon radnje predstavlja dio bajke u kojem nema sukoba ili iznenadnih događaja, već se radnja odvija prema uzročno-posljedičnom slijedu. S obzirom da ne sadrži napetost, uspon priprema čitatelja za sljedeći, važan dio bajke, a to je vrhunac. Vrhunac predstavlja najnapetiji dio bajke jer u njemu dolazi do konačnog i odlučujućeg sukoba između dobrih i loših likova. U njemu se glavni junak redovito stavlja pred izbor između dva moguća rješenja sukoba, koji će, potom, direktno odlučivati o krajnjem ishodu događaja. Prvo rješenje predstavlja logičan završetak radnje budući da je tijekom cijelog sukoba dobrog i zlog lika, zao lik nadmoćniji te u prednosti. Drugo je rješenje ono u kojem glavni, dobar junak uz malo sreće i pomoć čuda pobijedi zlog protivnika. Potom slijedi obrat u kojem glavni junak bira drugo od dva moguća rješenja, čine se osigurava da zlo bude kažnjeno, a junak osvoji obećanu nagradu i kući se vrati kao pobjednik. Uloga obrata je i razrješenje napetosti i neizvjesnosti koja se uvela postavljenim sukobom u vrhuncu. Bajka završava raspletom ili završetkom, kojim se iznose informacije o nagradi junakove hrabrosti i kazni zlog protivnika te junakovu životu nakon postignute pobjede, ili se pak daju odgovori na pokoja neodgovorena pitanja. Poput uvoda, i raspleti bajki redovito su kratki, te se sastoje od prepoznatljivo oblikovanih rečenica. (Pintarić 2008, 18-19) Također, važno je napomenuti kako bajke karakterizira i započinjanje radnje u samom srcu zbivanja, odnosno *in medias res* (iz tog razloga su u narodnim bajkama uvodi nerijetko preskočeni). Razlog ovomu leži u činjenici kako je bajka, a naročito ona narodna, podložna utjecaju epskog načina pripovijedanja. Osim toga u bajka se susreće i čitav niza formula i formularičnih izraza koji se postižu ponavljanjem identičnih riječi, izraza ili čak čitavih odlomaka. Bajke su specifične i po svojoj simboličnoj uporabi brojeva. Tako se u



posebnoj ulozi često susreću brojevi tri, sedam, šesnaest, trideset, sto... (Crnković 1990, 27) Još jedna karakteristika bajke jest i neodređenost njezina mjesta i vremena radnje. Vrijeme radnje je redovito neodređeno, naročito kod narodnih bajki (često se u uvodu istoče kako se radnja odvijala jako jako davno ili u davna vremena). Mjesto radnje također nije jasno naznačeno, te se naglašava kako se događaji zbivaju „na udaljenim i skrivenim mjestima iz sedam dola i iza sedam gora, na kraju svijeta u tridesetom carstvu ili u nekom nepoznatom carstvu.“ (Pintarić 2008, 20). Od konkretnijih mjesta radnje mogu se pojavljivati oblaci, špilje i pećine pod zemljom, morsko dno ili začarane šume (mjesta na kojima se skriveni nalaze čarobni dvorci). U umjetničkim bajkama mjesto i vrijeme radnje može biti i točnije određeno.

Osim po strukturnim karakteristikama, bajke su prepoznatljive i prema svojim motivima. Oni su toliko značajni za bajku da predstavljaju i jedno do temeljnih gradivnih elemenata (uz prisutnost već spomenutog čuda). Govoreći o bajci, Jolles (2000) ističe kako se bajke mogu razložiti i ponovno sastaviti iz različitih motiva zbog čega se njihovim osobitim načinom kombiniranja može tvoriti veliki broj varijanti iste bajke.<sup>7</sup> Iz tog razloga bajke se često kategoriziraju prema vrstama motiva prisutnima u njima. (Jolles 2000, 227) Nadalje budući da u njima granica između stvarnoga i nestvarnog svijeta nije u potpunosti jasno određena, stvarni i nestvarni sadržaji međusobno se isprepleću i miješaju. S obzirom na ovaj odnos stvarnoga i nestvarnog, najčešća je podjela bajki prema prisutnosti stvarnih i nestvarnih motiva. Oni su također međusobno združeni, pa se u bajkama često mogu sresti prizori u kojima se stvarni likovi (npr. dječaci, djevojčice, siromasi, kraljevi i kraljice, postolari, krojači...) susreću sa nestvarnim (npr. vilama, vilenjacima, čarobnjacima, vješticama, zmajevima, divovima...). Osim kroz direktan susret stvarnih i nestvarnih likova, u bajkama je moguće i međusobno pretapanje stvarnih i nestvarnih motiva. Tako često nestvarni likovi poprimaju ljudsko ili životinjsko obličje, ili obrnuto – stvarni se likovi (zbog utjecaja onih nestvarnih, čarobnih) pretvaraju u životinje, biljke, fantastična bića i slično. Česti nestvarni motivi su i različiti čarobni predmeti koji glavnim junacima pomažu u ostvarivanju zadataka. Za razliku od narodnih bajki, u umjetničkim je bajkama granica između stvarnog i nestvarnog češće jasnije određena zbog čega su stvarni i nestvarni motivi međusobno razdvojeniji. (Pintarić 2008, 16) Kao što je već spomenuto, bajke se koriste velikom brojem motiva koje, potom, kombiniraju na najrazličitije načine. No ipak postoje oni motivi koji su karakteristični samo za bajku kao književnu vrstu, te se stoga gotovo uvijek pojavljuju. Takav motiv je i navedeno pretvaranje u

---

<sup>7</sup> Ovdje je važno napomenuti kako se pri govoru o tematsko-motivskom sloju bajki, Jolles ne koristi terminom *motiv*, već u tu svrhu upotrebljava vlastiti termin *jezična gesta*.

fantastična i čarobna bića. „Pretvaranje je moć nestvarnoga svijeta i ima ulogu zadiranja u događanje stvarnoga, podjednako u ulozi dobra ili zla.“ (Pintarić 2008, 27). U bajkama sile dobra često pomažu glavnim junacima u nevoljama, pretvarajući ih u fantastična bića ili životinje. No pretvaranje može biti iskorišteno i u zle svrhe gdje služi kao kazna ili prokletstvo. Tada je korišteno od strane zlih sila i likova. U sličnoj ulozi javlja se i motiv prerusavanja. Razlika između motiva pretvaranja i motiva prerusavanja jest u tome što kod prerusavanja lik ne mijenja svoj fizički oblik, već se samo prerusi uporabom odjeće ili životinjskog krzna. Motivima uvjeta i kušnje likovi se iskušavaju u svojoj dobroti, hrabrosti ili ustrajnosti u ispunjenju zadanog cilja. Oni također služe i kao polazište za sukob dobra i zla, ali i za njegovo rješenje (likovi često napuštaju dom kako ispunili zadane im zadatke ili pobijedili zlo koje je prividno nadmoćnije). Sljedeći motivi su motivi nagrade i kazne. Motiv nagrade najčešće se pojavljuje u obliku blaga, vjenčanja kraljevom kćeri ili nasljedovanja kraljevstva koje dobri likovi dobivaju kao priznanje za svoju dobrotu, iskrenost i hrabrost. No blago može biti i negativno kontirano. Nije se može istaknuti i požuda, gramzivost i sebičnost zlih likova (time je njihova zloba još više naglašena). Kazne su često okrutne i nasilne, a provode ih uglavnom zli likovi kako bi napakostili dobrima, nesvjesni činjenice da na kraju sami stradaju od njih. (Crnković 1990, 27) Također kaznu mogu provoditi i dobri nad zlim likovima kako bi zadovoljili pravdu. Motivi doma, ognjišta i obitelji obično se javljaju kao polazišna mjesta za početak i završetka bajkovite radnje (u bajkama likovi započinju svoja putovanja napuštanjem roditeljskoga doma, da bi se na kraju u njega vratili kao pobjednici). Posebnu skupinu motiva čine i biblijski motivi. Naime sve su bajke, bilo narodne ili umjetničke, „utemeljene na biblijskoj istini o dobroti i ljubavi prema bližnjemu, poniznosti i skromnosti, grijehu, spoznaji, kajanju i opraštanju.“ (Pintarić 2008, 32). Tako je ideja dobrote u bajkama proizašla iz biblijskih spoznaja po kojima drugima ne činimo ono što ne želimo i sami sebi te činjenice kako je svaki čovjek slobodno biće koje preuzima odgovornost za vlastite postupke. Ovo se odrazilo i na podjelu likova na dobre i zle. Pritom su nositelji ideje dobra u bajkama redovito glavni junaci, utjelovljeni u likovima najmlađih sinova, djece, siromaha i onih čista srca. Ovo nije slučajnost jer upravo nas takvi likovi kroz svoju blagu i dobroćudnu narav uče važnosti oprosta i milosrđa. Također u narodnim je bajkama jače izražena biblijska vjera u moć spoznaje grijeha, njegova pokajanja i konačna oprosta. U umjetničkim bajkama to je nešto slabije zastupljeno. Isto tako u njima likovi nisu toliko rigidno podijeljeni na dobre i zle zbog čega se mogućnost pokajanja i oprosta nudi i zlim likovima. (Pintarić 2008, 32-33). Obzirom na svoju usmjerenost na oprost, dobro, ljubav prema drugima te poštenje, biblijskim se motivima može prenositi i poučni element bajke.

U bajkama su, naročito onim narodnim, likovi vrlo jednostavno prikazani te crno-bijelo okarakterizirani zbog čega su im osobine tipične i stalno zadane. Iz toga razloga likove je moguće podijeliti u dvije velike skupine: dobri i zli. Uz ovo se veže i takozvana *kalokagatija* prema kojoj opis lika prati njegovu funkciju. Tako su, primjerice, dobri junaci istovremeno i iznimno lijepi, dok su oni zli iznimno ružni. U bajkama se stoga susrećemo sa lijepim, blagim i dobrim kraljevnama, čijoj ljepoti nema premca te sa starim, ružnim, taštima i zlim vješticama koje vrebaju u začaranim šumama. Na ovaj je način fizička ljepota izravno povezana sa ulogom određena lika. Naravno, od svakog pravila postoje odstupanja, pa se ona javljaju i ovdje. Tako nije nužno da su svi zli likovi izravno i ružni. Često se susreću i lijepe, ali zle maćeha koje žele nauditi svojim pokćerkama kako bi zadržale tron i status najljepše u kraljevstvu (najpoznatiji primjer ovoga je bajka *Snjeguljica*). S obzirom na dob, likovi u bajkama mogu biti odrasli ili djeca (u narodnim se bajkama češće javljaju odrasli likovi), a prema društvenom statusu dijelimo ih na siromašne (npr. siromah, drvosječa, trgovac, ribari, mlinar...) i bogate (kralj, kraljica, kraljevići, kraljevine, trgovci...) (Pintarić 2008, 22). „Prema svijetu iz kojeg dolaze likovi su zbiljski (kraljevi, kraljice, krojači, drvosječe, njihova djeca...) i nadnaravni (vještice, vile, divovi, zmajevi, patuljci...)“ (Pintarić 2008, 22). Kod nadnaravnih likova važno je spomenuti kako su oni bili zastupljeniji u narodnim bajkama, dok njihova popularnost i pojavnost s umjetničkim bajkama počinje lagano opadati. Također u ulozi likova mogu se pronaći i biljke i životinje (npr. ruže, hrastovi, cvijeće, labudovi, gavrani, grlice), različite nežive stvari i predmeti (npr. tepisi, svijećnjaci, vretena, toljage), prirodne pojave (npr. oblaci, vjetar), svemirska tijela (npr. Sunce, Mjesec, zvijezde) ili apstraktne imenice (npr. smrt). (Pintarić 2008, 22-23) Važna skupina likova su i likovi pomagači. Njihova je funkcija da svojim djelovanjem pomognu glavnom junaku pri rješavanju zadataka, prevladavanju prepreka i dostizanju konačnog cilja. To najčešće čine davanjem savjeta, čarobnih predmeta ili magičnih moći (npr. junaka privremeno pretvore u životinju i slično). Zbog toga se uvijek javljaju na strani dobra. Kao pomagači javljaju se nadnaravna bića (npr. vile, vilenjaci, patuljci), čarobni predmeti (npr. čarobni štapić, mač, svjetiljka, tepih, stolić, cipelice, čizme...) ili čarobne riječi (npr. *Sezame, otvori se!*). (Pintarić 2008, 26-27). Također valja napomenuti kako su u ovom dijelu rada navedene samo osnovne informacije o likovima bajki, dok će o njihovim funkcijama i značajkama biti više riječ u praktičnom dijelu rada.

Pri govoru o stilskim karakteristikama bajke, potrebno je osvrnuti se na proučavanja švicarskoga teoretičara Maxa Lüthija. Istražujući bajke, Lüthi je ponudio sažetu i cjelovitu analizu njihova stila (slično kao što je i Propp u svojim istraživanjima bajki ponudio cjelovit

opis njihove strukture). On stil bajke opisuje kao apstraktan, izolirajući i sublimirajući (Hameršak, Zima 2015, 255). Stil bajke tako nastaje posredovanjem elementa čudesnog koje proistječe iz same njezine radnje. Također čudesno se u bajci pojavljuje istovremeno sa realnim zbog čega ne ostavlja začuđujući efekt na čitatelje (ovome doprinosi i činjenica kako i sami likovi bajke čudesno prihvaćaju kao nešto normalno i samorazumljivo). „Apstraktnost sila u bajci se ostvaruje kroz neodređenost prostora i neindividualnost likova, formule i formulne završetke, ponavljanja i dr.“ (Hameršak, Zima 2015, 255). U bajci svaki pojedini događaj, epizoda ili lik ima svoju jedinstvenu funkciju koja pridonosi kreiranju jednostavne i linearne radnje. Glavni katalizator radnje predstavljaju izolirani likovi i epizode koji su međusobno povezani djelovanjem glavnoga junaka. Uz pomoć svojega pomoćnika ili čarobnih predmeta, glavni junak putuje svjetovima bajke, određujući na taj način tijek događaja. Iz tog razloga bajka se tako odvija primarno kroz djelovanje junaka i njegovih postupke, te on predstavlja njezino vezivno tkivo. Iz ovoga proistječe istovremena izoliranost i povezanost elemenata bajke zbog čega kažemo da je njezin stil izolirajući i sublimirajući. „Motivi se pritom **sublimiraju**, čime se gubi pojedinačno, a dobiva prozračnost, oštrina linije i jasnoća boja i oblika.“ (Hameršak, Zima 2015, 255). Paleta boja redovito se sastoji od jasnih i čistih boja, kao što su, primjerice, bijela, crna i crvena (Hameršak, Zima 2015, 255). Osim boja, u bajkama su upečatljivi i predmeti koji su simetričnog oblika i čvrste građe. Od materijala često su zastupljeni zlato, bakar i srebro te minerali. Izuzev predmeta, od njih mogu biti sazdana i živa bića. Metali i minerali imaju jednolik sjaj, a bojama nedostaju tonovi i sjenčanje. Ova jednoličnost boja i materijala prisutna je kako bi se izbjegla pretjerana individualizacija zbilje, a zadržala oštrina i linearnost radnje. (Bošković-Stulli 2006, 21-22). Ovime je izgrađen jednodimenzionalan svijet bajke u kojem je nemoguće čvrsto povući granicu između stvarnosti i mašte te realnoga i irealnog. Likovi su također jednodimenzionalni i plošni (pri njihovu opisu prevladava crno-bijela karakterizacija – ugrubo podijeljeni na dobre i loše likove), čime izostaje njihova unutrašnja karakterizacija, individualnost i plastičnost. Budući da unutrašnja karakterizacije likova nedostaje, unutarjni se doživljaji zbivanja ostvaruju kroz plošnost vanjske radnje (time je i cjelokupno prikazivanje događaja plošno!). Ovim jedinstvenim stilom bajke stvorena je pozornica na kojoj glavni junak doživljava čitav niz pustolovina, koje predstavljaju samu srži bajki. (Bošković- Stulli 2006, 21-22)

„Jezik bajki čist je, živ i bogat narodni jezik. Česta je upotreba historijskog prezenta za oživljavanje radnje.“ (Crnković 1990, 27). Jolles opisujući jednostavne oblike (a samim time i bajke), jezik određuje kao silu koja oblikuje i određuje sam oblik. Jezik je taj koji jednostavnim

oblicima omogućuje zaprimanje velikog broja varijanti zbog čega ga možemo shvatiti i kao njegovo osnovno gradivno tkivo. (Jolles 2000, 218) Naravno, i ovdje je ne treba iz vida ispustiti razliku između narodne i umjetničke bajke. Naime dok je jezik narodne bajke znatno jednostavniji i upotpunjen ponavljajućih formula i formularičnih izraza, dotle je jezik umjetničke bajke znatno bogatiji i kićeniji te govori o umjetnički vještinama autora.

Za kraj je važno napomenuti kako se prikazane strukturne i stilske značajke u (zapisanim) bajkama rijeko susreću u ovako čistom i cjelovitom obliku te su učestalije kod narodnih bajki. Nasuprot tomu, umjetničke bajke karakterizira sklonost ka otporu prema navedenim značajkama što je posljedica autorove umjetničke slobode pri kreiranju vlastita teksta.

## 2.6. Istraživanje i proučavanje bajki

Početni pristupi istraživanju bajki već su spomenuti tijekom izlaganja četiriju osnovnih teorija o njihovu podrijetlu, stoga će u ovom dijelu biti dan kratak prikaz ostalih istraživačkih pristupa i teorija.

Na zasadama migracijske teorije i poredbenih istraživanja, početkom 20. stoljeća nastaje geografsko-historijska metoda istraživanja bajki. Primjenjujući precizan pozitivistički postupak, ova metoda je nastojala utvrditi točno vrijeme i mjesto nastanka pojedinih tipova pripovijedaka (tj. bajki), kao i smjerove njihova daljnjeg širenja. Osim toga njome se nastoji odrediti i početni praoblik određene pripovijetke kroz opisivanje svih njezinih poznatih, usmenih i pisanih, varijanti prema povijesnom i geografskom rasporedu. Na taj način nastaju brojne poredbene monografije određenih tipova pripovijetki. Pred toga nastaju i brojni regionalni i nacionalni katalozi pojedinih tipova pripovijetki, koji su zatim okupljeni u jedinstveni međunarodni katalog. Prvo izdanje ovog međunarodnog kataloga objavljeno je 1910. godine od strane finskog folklorista Antti Aarnea. Nešto kasnije, 1928. i 1961. godine, objavljena su još dva proširena izdanja koja je priredio američki folklorist Stith Thompson (tako nastaje Aarne-Thompsonov katalog). Međutim, ova metoda ubrzo se pokazala nedostatnom budući da tipovi pripovijedaka nisu cjelovite forme čiji bi se razvoj mogao pratiti unatrag do početnog praoblika (naime, pojedini se elementi pripovijetki, poput motiva i većih dijelova, neprestano miješaju i križaju, čime nastaje više različitih, autonomnih oblika). (Bošković-Stulli 2006, 11-12)

Tijekom druge polovice 20. stoljeća istraživanje se bajki seli s folkloristike na književnu teoriju. Tako je unutar književnoteorijskih proučavanja bajki značajan i pojam *jednostavnih oblika* André Jollesa. „Blisko romantičarskom poimanju Jacoba Grimma o tzv. umjetnoj poeziji (koja se »priređuje«) i prirodnoj (koja se »pravi sama«) uvodi Jolles pojmove umjetničkih i jednostavnih oblika.“ (Bošković-Stulli 2006, 13) Jolles ističe kako jednostavni oblici nastaju u jeziku riječima prirodno namijenjenima njima zbog čega se ti oblici mogu neprestano iznova realizirati (ovo nije slučaj s umjetničkim oblicima budući da su oni originalne i neponovljive tvorevine specifičnog pjesnikovog jezika). Također jednostavne oblike odlikuje i podudarnost s određenom *duhovnom zaokupljenosti* (u bajkama se ova duhovna zaokupljenost ostvaruje kroz „očitovanje o ispravnome događanju u svijetu“ (Bošković-Stulli 2006, 13)). Kroz duhovnu zaokupljenost sažimanjem nastaju i, takozvane, *jezične geste* koje su funkcijom srodne književnoteorijskom pojmu motiva. (Bošković-Stulli 2006, 13) Premda je Jollesova teorija

pozitivno primljena unutra istraživačkih krugova, danas je utvrđeno kako su njegovi jednostavni oblici zapravo izrazito složeni. Tako je složenost jednostavnih oblika do izražaja posebno došla u bajkama. Naime, jedinstvenost sadržaja duhovne zaokupljenosti, o kojima je Jolles govorio, ipak se ne može primijeniti na sve bajke budući da oni nisu uvijek podudarni u svim bajkama. (Bošković-Stulli 2006, 13)

Sljedeći značajni rad dolazi s područja folkloristike. Riječ je o raspravi R. Jakobsona i P. Bogatyreva: „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva“ iz 1929. godine. Primjenjujući lingvističke spoznaje o odnosu jezika i govora (tj. *langue* i *parole*), autori promatraju specifičan odnos folklornoga djela i njegova izvođača. Rasprava je značajna jer je osvijetlila pitanje funkcioniranja usmene književnosti unutra određene zajednice. Osim toga potaknula je zanimanje za i odnos pripovjedača i publike te usmene i pisane načine izlaganja bajki (umjesto dotadašnjih zanimanja za podrijetlo bajki te njihovih motiva i sižea). (Bošković-Stulli 2006, 13-14)

„Od još većega značenja i utjecaja bila je knjiga V. J. Proppa *Morfologija bajke*, izašla na ruskom jeziku 1928, (...)“ (Bošković-Stulli 2006, 14). Proučavajući (većinom ruske) bajke, Propp je uočio mogućnost njihova svrstavanja u određene tipove. Stoga pri proučavanju bajki, Propp polazi od postavki strukturalizma te razrađuje trideset i jednu funkciju i sedam djelatnika, odnosno njihovih nositelja. Također funkcije je međusobno povezo u odgovarajuće oprečne parove. Time je dao strukturalistički opis bajki, odnosno opis njihove sintagmatske strukture (tj. kompozicije). (Bošković-Stulli 2006, 14-15) Valja napomenuti kako su ovo samo pojedine, osnovne informacije o Proppovoj strukturalističkoj metodi opisa bajki. Naime, detaljniji uvidu u ovu metodu bit će ponuđen u praktičnome dijelu ovoga rada. Spomenuti ćemo samo kako je Propp imao brojne nastavljače i protivnike svoje teorije čiji su napori pomogli daljnjem razvoju ove istraživačke metode. Među protivnicima Proppova pristupa posebno se ističu Claude Lévi-Strauss i Max Lüthi. Za razliku od Proppa, Claude Lévi-Strauss pri proučavanju bajki polazi od paradigmske strukture mita, odnosno od specifično strukturiranog svijeta opisanog u njemu. S druge strane Max Lüthi analizira stilske i formalne značajke bajki, dajući jedan od najcjelovitijih stilskih opisa ove književne vrste. (Bošković-Stulli 2006, 15-16, 21)

Uz dominantne strukturalističke pristupe, u 20. stoljeću javljaju se i prvi zameci psiholoških interpretacija bajki. Prve korake u psihološkim interpretacijama poduzeo je F. von der Leyen, koji je podrijetlo bajki i njezinih motiva vidio u snovima i halucinacijama. Sličnom se putanjom uputio i Sigmund Freud. Naime Freud i njegovi sljedbenici prepoznatljivi su po svojem psihoanalitičkom interpretiranju bajki. (Bošković-Stulli 2006, 16) U pojedinim su

elementima bajki (naročito u motivima) „pronalazili seksualne simbole i projekcije nesvjesnih želja.“ (Bošković-Stulli 2006, 16). „Na freudovskoj psihologiji temelji se knjiga Bruna Bettelheima (1979), koja pokazuje kako dijete u procesu odrastanja svladava uz pomoć bajki psihološke, ponajviše edipovske probleme.“ (Bošković-Stulli 2006, 17) U sferi psihologije i psihoanalize treba spomenuti i dubinskopsihološku teoriju Carla Gustava Junga. Jung je bajke (i mitove) smatrao izrazima kolektivno nesvjesnog, odnosno simbolima nesvjesnih duševnih procesa prisutnih kod svih ljudi bez obzira na njihovo rasno podrijetlo ili vrijeme u kojem žive (oni su u ljudskoj podsvijesti pohranjeni kao praiskonske slike, odnosno arhetipovi). (Bošković-Stulli 2006, 16-17) Stoga likovi bajki nikada ne predstavljaju obične ljude, već „pojedine arhetipske sastavnice ljudske duše.“ (Bošković-Stulli 2006, 17)

Uz psihoanalitičke, značajni su i hermeneutički pristupi bajkama. Naime hermeneutička istraživanja bajki temelje se na proučavanju njihova značenja. Na ovom području važna je studija L. Röhricha. Njegova je studija ključna budući da je osvijetlila nekoliko zanimljivih činjenica. Prije svega, istaknula je kulturnu i povijesnu relativnost značenja pripovijetki u različitim vremenskim periodima. Potom je uputila na činjenicu kako se pripovijetke mogu značenjski mijenjati kroz povijest, ali i kako sami pripovjedači značajno utječu na njihovo značenje budući da istoj pripovijetki mogu podariti različit smisao. Naposljetku samo značenje ovisi i o žanru (različiti žanrovi imaju i različita značenja). (Bošković-Stulli 2006, 17-18) Osim Röhrichove studije, važna su i istraživanja Bengt Holbeka. U jednom od svojih radova, Holbek je upozorio na jedno nedovoljno osviješteno značenjsko polje bajki, koje predstavlja bitan faktor njihove strukture. Naime izlažući određenu bajku, pripovjedač nerijetko svojim komentarima i vlastitom interpretacijom njezina sadržaja upućuje na stvarne obiteljske i društvene situacije koje su bajkom tematizirane. Stoga bajka na simboličan način progovara o različitim stvarnim konfliktima koji nastaju iz takvih situacija. Holbek navodi i neke od čestih konflikata sakrivenih u bajkama, a to su: konflikti u susretima spolova, sukobi u roditeljskoj kući, materijalni sukobi prilikom zasnivanja nove obitelji i slično. (Bošković- Stulli 2006, 18)

Začeto proučavanjima braće Grimm tijekom 19. stoljeća, znanstveno bavljenje bajkom procvjetalo je tijekom 20. stoljeća. U ovom se stoljeću tako razvijaju brojni istraživački pristupi – od pozitivistički usmjerene geografsko-historijske metode, preko folklorističkih i književnoteorijskih istraživanja te strukturalističkih i stilskih opisa, do psihoanalitičkih i hermeneutičkih analiza – kojima se osvjetljuju različiti aspekti bajki.



## 2.7. Značaj i smisao bajki

Značaj, a samim time i smisao, bajke ovisan je o publici kojoj je predstavljena. Pojedina bajka tako neće imati jednak značaj ispričovijedana djeci i odraslima. Također bajku će drugačije shvaćati regularan čitatelj, a drugačije književno obrazovaniji čitatelj ili pak istraživač. (Bošković-Stulli 2006, 17) Stoga govoreći o smislu i značaju bajki, ovdje ćemo se prvenstveno usmjeriti prema dječjoj publici i načinu kako ih ona doživljava. Pri proučavanju dječjeg razumijevanja bajki, ključna su psihoanalitička istraživanja Brune Bettelheima.

U jednom od svojih brojnih radova na ovu temu, knjizi „Smisao i značenje bajki“ (2000), Bettelheim ističe kako svaki čovjek, pa tako i dijete, traga za određenim smislom u svojem životu. Dok odrastao čovjek smisao života nastoji spoznati kroz životno iskustvo, djeci u tome uvelike pomažu upravo bajke. Smisao bajki leži u njihovoj sposobnosti prenošenja i doslovnoga i prenesenog značenja. Za djetetov psihički i emocionalni razvoj ključna su upravo ova prenesena značenja. Bajke svojim, naoko jednostavnim, sadržajem predočavaju brojne životne izazove i teškoće s kojima će se dijete morati suočavati kada odraste. Bajke ovo postižu kroz prilagođeno izlaganje sadržaja psihičkom i emocionalnom razvojnom stupnju djeteta. (Bettelheim 2000, 15) „One govore o teškim unutrašnjim pritiscima na način koji dijete nesvjesno shvaća, i – bez podcjenjivanja najozbiljnijih unutarnjih borbi što ih nameće odrastanje – nude primjere i privremenih i trajnih rješenja teškoća koje ga tište.“ (Bettelheim 2000, 15). Naime, kako bi se nosilo s različitim, posebno psihološkim, aspektima odrastanja, dijete mora naučiti razumjeti svoju svjesnu stranu. Ona će mu, potom, pomoći razumjeti i suočiti se sa brojnim podsvjesnim procesima. Stoga slušajući bajku, dijete upija njemu relevantne dijelove njezina sadržaja, o kojim, zatim, razmišlja, mašta i premješta ih u svojoj glavi. Na taj način ono traži prikladna rješenja za pritiske koje vrši njegova podsvijest. Kada ih pronade, preoblikuje ih u svjesne predodžbe koje mu pomažu riješiti probleme koji ga tište. (Bettelheim 2000, 16) Možemo zaključiti kako značaj bajki leži u sljedećoj činjenici: one svojom vještom i sažetom simbolikom pridonose razvoju djetetova uma i osjećaja, te mu tako pomažu shvatiti i razriješiti vlastita unutarnja previranja. Iz njih dijete izvlači dublji smisao koji koristi kako bi razumjelo zbunjujuće događaje koji obilježavaju život. (Bettelheim 2000, 14-15) Također bajke se ne libe govoriti o svim neugodnim, nasilnim i zastrašujućim događajima koje stvarni život donosi. Tako su u bajkama na simboličan način tematizirana brojna egzistencijalna i moralna pitanja (u bajkama se često spominju smrt, starenje, razdvajanje od roditelja ili napuštanje obiteljskog doma, nemoralnost, nepravednost, pa i nasilnost drugih ljudi

i slično). U današnjem, modernom, svijetu uobičajilo se djecu kloniti od susreta s nasiljem i neugodnostima te im pokazivati samo ugodnu stranu života. Iz tog razloga brojna današnja djela dječje književnosti ne progovaraju o spomenutim problemima. No, time se djeci više šteti no pomaže jer ih se uskraćuje u znanju i vještini nošenja i svladavanja problema. S druge strane bajka svojom simbolikom izlaže ova pitanja na prikladan način, savjetujući djecu kako na pravilan i siguran način stupiti u zrelost. (Bettelheim 2000, 16-17) Nadalje govoreći o ovom problemu, Bettelheim dodaje i sljedeće:

„Bajkama je svojstveno sažeto i naglašeno postavljanje izvjesne životne dvoumice. To djetetu omogućuje da se dohvati s problemom u njegovu najbitnijem obliku, a složenija bi mu radnja sve zamrsila. Bajka pojednostavljuje sve situacije. Njeni su likovi jasno ocrtani, a pojedinosti se, nisu li posebno važne, zanemaruju. Svi su likovi prije tipični nego posebni.“ (Bettelheim 2000, 17).

Svojom orijentiranošću prema budućnosti, bajka djetetu nudi i nadu u bolje sutra, potičući ga tako da prebrodi svoj strah od odvajanja te da se oslobodi svoje infantilne težnje za ovisnošću o roditeljima. Tako mu olakšava proces tranzicije u odraslu dob kako bi s uspjehom ostvario nezavisan život. Također uči ga i vrijednostima moralnog ponašanja na jednostavan i smislen način. I na kraju, poučava ga kako se hrabrošću i vjerom u život mogu nadvladati i najveći životni izazovi. (Bettelheim 15, 19-20) Stoga je u ovom posljednjem sadržana i poruka svih bajki, a ona glasi:

„(...) borba je protiv golemih teškoća u životu neizbježna, ona je bitan dio ljudskog života – ali čovjek, ako ne ustukne, već se nepokolebljivo suočava s neočekivanim i često nepravednim nevoljama, svladava sve prepreke i na kraju izlazi pobjednikom.“ (Bettelheim 2000, 17).

Na kraju možemo zaključiti kako bajka predstavlja neizostavan element djetetova djetinjstva jer ne samo što potiče razvoj njegovih osjećaja i razum, nego ga uči i rješavanju problema kroz primjenu mašte i kreativnosti. Time mu pruža prijeko potrebnu samopouzdanost u vlastite snage te vjeru u svijetlu budućnost. A samo se vjerom u samoga sebe i bolje sutra može steći i smisao vlastita života.

### 3. ANALIZA BAJKI

#### 3.1. Vladimir Jakovljevič Propp

Pri znanstvenom je bavljenju i proučavanju bajki poseban je trag ostavio znanstveni rad ruskoga književnog teoretičara i folklorista (Prop, Vladimir Jakovljevič, *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50662>, posjet 16. srpnja 2022) Vladimira Jakovljeviča Proppa. Rođen je u obitelji povolških Nijemaca u Sankt Peterburgu 29. travnja 1895. godine, a svoj život okončava u Lenjingradu 22. kolovoza 1970. godine. (Propp, Vladimir Jakovljevič, *Proleksis enciklopedija*, <https://proleksis.lzmk.hr/42778/>, posjet 16. srpnja 2022). Tijekom svoje akademske karijere radio je kao Sveučilišni profesore na Sveučilištu u Lenjingradu, a osim toga bio je i član Akademije znanosti SSSR-a. Svoje je znanstvene interese Propp najvećim dijelom usmjerio prema folkloristici, te se u svojem znanstvenom radu uglavnom bavio temama folklor, usmenog stvaralaštva, narodnoga pjesništva, povijesti junačkih pjesama i lirike. No unutar Proppovog cjelokupnog znanstvenog rada značajno mjesto pripada njegovim istraživanjima podrijetla i kompozicije bajki koje je Propp izložio u svojim poznatim djelima: „Morfologija bajke“ (1928.) i „Historijski korijeni čarobne bajke“ (1946.). (Prop, Vladimir Jakovljevič, *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50662>, posjet 16. srpnja) Njegova knjiga „Morfologija bajki“ od posebne je važnosti za znanstvena istraživanja bajki. Naime kada je djelo prvotno izašlo 1928. godine na ruskom jeziku, nije doživjelo značajniju recepciju i uspjeh. Tek će njegovim na engleski jezik 1958. godine djelo dobiti na popularnosti, posebice u okviru prevladavajućih strukturalističkih znanstvenih interesa. (Bošković-Stulli 2006, 14) Među ostalim Proppovim djelima ističu se i: „Ruski junački ep“ (1955.), „Ruski agrarni praznici“ (1963.) te „Problemi komike i smijeha“ (1976.). (Prop, Vladimir Jakovljevič, *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50662>, posjet 16. srpnja)

### 3.2. Proppov model morfološke analize bajke

Shodno najavama u uvodnom dijelu ovoga rada, za potrebe analize narodnih i umjetničkih bajki u drugom će se dijelu rada oslanjati na Proppovo djelo „Morfolologija bajke“ i njegov model morfološke analize bajke. Prije same analize istraživana materijala važno je pružiti i kratki uvid u narav i karakter Proppovoga modela.

Govoreći o bajkama, Propp navodi kako se one ne mogu kvalitetno proučavati bez opisa njihove morfološke strukture. To znači kako je bez morfološkoga opisa nemoguće klasificirati, opisati, uspoređivati i povijesno proučavati bajke. Stoga je u tu svrhu Propp razvio metodu strukturnoga opisa bajki kojom bi se mogli opisati njihovi osnovni gradivni elementi. (Propp 1982, 24-26) Proučavajući bajke, Propp je uočio kako je bajke nemoguće klasificirati i uspoređivati na temelju njihovih sižea budući da ne postoje jasni kriteriji prema kojima bi se određeni sižei uspješno mogli odvojiti od svojih varijanata. Stoga su unatoč prividnoj raznolikosti u sadržajima, bajke u svojoj suštini zapravo međusobno jednake i time teško odvojive jedna od druge. (Bošković-Stulli 2006, 14) Shodno tome Propp zaključuje želimo li bajke uspješno klasificirati i uspoređivati, moramo početi od njihovih sastavnih dijelova. (Propp 1982, 26) Rezultat ovakve usporedbe bajki jest, takozvana, *morfolologija bajki* koju Propp određuje kao: „opis bajke po njenim sastavnim delovima i odnosu delova jednih prema drugima i prema celini“ (Propp 1982, 26). Propp navodi kako se struktura bajke sastoji od stalnih i promjenjivih veličina, pri čemu stalne veličine predstavljaju funkcije koje se odnose na radnje likova, dok promjenjive veličine čine nazivi i atributi likova. Također premda su funkcije likova u bajkama nepromjenjive, načini na koji se one mogu ostvariti u bajci promjenjiv je. Ovo je razlog zbog kojeg bajka jednake radnje pripisuje različitim likovima (koji potom istu radnju vrše na različite načine). (Propp 1982, 27) Osim toga funkcije likova sudjeluju u izgradnji samog toka radnje bajke zbog čega predstavljaju njezine osnovne gradivne elemente. (Propp 1982, 77) Na temelju rečenog, moguće je pružiti i definiciju pojma *funkcija* koja glasi: „*Pod funkcijom razumemo postupak lika određen s obzirom na njegov značaj za tok radnje.*“ (Propp 1982, 28). Govoreći o funkcijama likova, Propp ističe i činjenicu kako je sam broj funkcija (unutar kojih se gradi radnja bajki) ograničen, te su u bajkama prisutne samo 31 funkcija. Pri tome valja naglasiti kako se u određenoj bajci javljaju samo pojedine od sveukupnih 31 funkcije. No bez obzira na to, sam redoslijed funkcija strogo je određen te je uvijek jednak (čak i u slučajevima kada funkcije ne slijede odmah jedna iza druge). Pored toga redoslijed funkcija prati i logičke i umjetničke zahtjeve prema kojima je nužno da jedna funkcija proizlazi iz druge,

pri čemu se on međusobno ne isključuju. (Propp 1982, 29-77) Također pojedine funkcije mogu s likova iz jedne bajke prijeći na likove druge bajke. Tako se može zaključiti kako je broj funkcija u bajkama izrazito malen, dok je broj potencijalnih likova izrazito velik. (Propp 1982, 28) Propp navodi kako se ovime može objasniti i svojevrsna dualnost bajki koja se ogleda u sljedećem: „(...) njena začuđujuća raznolikost, njeno šarenilo i bogatstvo boja, s jedne strane, i njena ne manje začuđujuća jednoobraznost, njena ponovljivost.“ (Propp 1982, 28). Nadalje prilikom određivanja funkcija Propp se vodio dvama aspektima. Prvi se aspekt odnosi na činjenicu kako se funkcije uvijek trebaju određivati neovisno o likovima koji ih izvršavaju, a drugi se aspekt odnosi na činjenicu kako se određena radnja nikada ne može određivati izvan mjesta koje ima u toku pripovijedanja (stoga je pri određenju funkcije važno uzimati u obzir i značenje koje ona ima za tijek radnje). (Propp 1982, 28) Sastavljajući svoj model morfološke analize, Propp je svaku funkciju opisao (u vidu kratke rečenice), imenovao (jednom riječju koja predstavlja odredbu danu kao glagolska imenica) te označio simbolom (Hameršak, Zima 2015, 254). Na primjer: funkcija I: „*Jedan od članova porodice udaljava se iz kuće* (odredba – *udaljavanje*, znak *e*)“ (Propp 1982, 34). Također pojedine su funkcije podijeljene po grupama. „Tako nanošenje štete, odašiljanje, junakova odluka da se suprotstavi i odlazak ( $X Y W \uparrow$ ) čine zaplet.“ (Propp 1982, 71). Slično tomu jedinstvenu grupu čine i sljedeće funkcije: darivateljevo provjeravanje junaka, junakova reakcija i nagrađivanje (to jest  $D H Z$ ). Osim što je određene funkcije grupirao prema njihovoj ulozi u izgradnji temeljnih kompozicijskih elemenata bajke, veći je broj funkcija Propp združio u opozicijske parove kao što su primjerice: raspitivanje-odavanje, zabrana-kršenje, proganjanje-spašavanje, borba-pobjeda i slično. (Propp 1982, 71) Oni su značajni jer se u njima ogleda sama strukturalistička narav Proppovog morfološkog opisa bajke. Nasuprot tomu, pojedine funkcije nemaju svojeg para (npr. brak, udaljavanje ili kažnjavanje). (Propp 1982, 71) Budući da funkcije likova predstavljaju samostalne elemente koji se mogu izdvojiti i zasebno proučavati, bajke je moguće proučavati te međusobno uspoređivati na temelju funkcija koje su im zajedničke. Shodno tomu različite je bajke moguće i klasificirati prema istovjetnim funkcijama te tada govorimo o bajkama *istoga tipa*. Kombinacijom ovih funkcija u pojedinim se tipovima dobivaju podtipovi, odnosno varijante. (Propp 1982, 29-30) Ovakva se klasifikacija bajki temelji na jednakosti njihove kompozicijske strukture i tijeka događanja. (Bošković-Stulli 2006, 14) Kada govorimo o funkcijama likova, važno je spomenuti i *transformacije*. Transformacija predstavlja pojavu u bajci u kojoj više različitih likova ili događaja vrši istu funkciju. (Bošković-Stulli 2006, 14). Na primjer: „(...) funkcija odašiljanja junaka na put ima svoje transformacije u naredbi ili molbi da se pribavi neki predmet, u izgonu junaka iz doma i sl.; traženje kraljevine ili traženje čarobnoga predmeta

transformacije se jedne te iste funkcije, a tako i dobivanje čarobnoga pomoćnog sredstva ili dobivanje čudesnoga ljudskog pomoćnika (...)“ (Bošković-Stulli 2006, 14-15). Osim funkcija, nepromjenjivi element bajkama čine i *djelatnici*, odnosno likovi koji predstavljaju nositelje uloga važnih za tijek radnje. (Bošković-Stulli 2006, 15) Propp ističe kako se funkcije mogu logički okupiti u krugove koji odgovaraju samim djelatnicima. Stoga je u bajkama moguće raspoznati sedam ovakvih djelokrugova, a to su: *djelokrug protivnika* (tj. *štetočine*), *djelokrug darivatelja* (tj. *dobavljača*), *djelokrug pomoćnika*, *djelokrug careve kćeri* (tj. *traženog lica*) i *njezinog oca*, *djelokrug pošiljatelja*, *djelokrug junaka* i *djelokrug lažnoga junaka*. (Propp 1982, 86-87) Uz nepromjenjive i stalne veličine (npr. funkcije i djelokruzi likova), morfološku strukturu bajke čine i promjenjive veličine kao što su: atributi likova i različiti pomoćni elementi (to su: pomoćni elementi za povezivanje funkcija, pomoćni elementi pri ponavljanjima i motivacije (Propp 1982, 77-82)). Atributi likova odnose se na sveukupne vanjske karakteristike likova kao što su: njihov spol i dob, društveni položaj te vanjski izgled i njegova posebnost. Svrha atributa likova jest dodatno razvijanje bajki, čine se postiže njihova raznolikost, ali i životopisnost te ljepota. (Propp 1982, 94) Pomoćni elementi za povezivanje funkcija predstavljaju različite elemente koji omogućuju povezivanje dviju funkcija. Slično tomu i pomoćni elementi pri ponavljanju služe za ponavljanje pojedinih funkcija u bajci. (Propp 1982, 77-81) Zatim su tu i motivacije koje podrazumijevaju „kako pobude tako i namere koje navode lica na ove ili one postupke.“ (Propp 1982, 82). Premda su motivacije najpromjenjiviji i najjasniji elementi bajke, njihova prisutnost značajno obogaćuje njezinu strukturu i daje joj jedinstveni karakter. U bajkama se tako slični ili jednaki postupci mogu motivirati na najrazličitije načine, na primjer: protjerivanje se može motivirati mržnjom maćeha, zavješću, nepriličnim brakom ili sukobom braće oko nasljedstva. Valja napomenuti kako se u bajci ne motiviraju svi postupci likova. Tako su, primjerice, postupci različitih protivnika i štetočina često nemotivirani. (Propp 1982, 82)

Na temelju je svojeg modela Propp dao i specifično, morfološko tumačenje bajke. Naime bajke je definirao na sljedeći način: „Morfološki, bajkom se može nazivati svaki razvitak od nanošenja štete ( $X$ ) ili nedostatka ( $x$ ), preko međufunkcija, ka svadbi ( $N$ ) ili drugim funkcijama upotrebljenim kao rasplet.“ (Propp 1982, 99-100). Može se zaključiti kako funkcije ne čine samo osnovne dijelove bajki, već one čine samu njezinu srž i predstavljaju način njihova određenja. Za Propp posebnost bajke potječe od njezine strukture, odnosno kompozicije budući da se na njoj temelji i cijela njezina poetika. Uz ovo se vezuje i Proppov stav o čudesnom kao jednom od glavnih elemenata za određenje bajke kao književne vrste. Naime prema Proppu

bajku ne određuje element čudesnog kao takav, već poseban način na koji se on gradi u bajci. (Hameršak, Zima 2015, 253-254) Na kraju valja spomenuti kako se Propp svoje morfološko istraživanje bajki proveo na uzorku od sto bajki preuzetih iz zbornika Aleksandra N. Afanasjeva. (Propp 1982, 31-32)

### 3.3. Morfološka analiza bajki

U nastavku ovoga rada bit će pružena analiza dviju narodnih i dviju umjetničkih bajki, pri čemu će se za potrebe analize koristiti samo početni dio Proppovoga modela koji se odnosi za prepoznavanje i opisivanje funkcija u bajkama. Samu analizu započet će se s dvjema narodnim bajkama preuzetim iz poznate zbirke „Dječjih i kućnih bajki“ braće Grimm – „Snjeguljicom“ i „Crvenkapicom“.

#### 3.3.1. Bajke braće Grimm: „Snjeguljica“

Među najpoznatijim bajkama braće Grimm svakako se izdvaja ona o Snjeguljici i sedam patuljaka koja govori o lijepoj, mladoj kraljevni Snjeguljici koju je zla kraljica (odnosno njezina maćeha) dala ubiti iz zavisti. Smilivši se nad njezinom nevinosti i dobrotom, lovac pošteđuje život male Snjeguljice te ona bježi u šumu ne bi li se spasila od zle kraljice. Duboko u šumi nailazi na kolibu sedam patuljaka koji je primaju pod svoj krov. Saznavši da je prevarena i da je Snjeguljica još živa, zla kraljica ne mogaše izdržati taštinu i zavist te počinje smišljati plan kako se riješi mlade kraljevine. Nakon uzaludnih pokušaja da ju obrane od nasrtaja zle kraljice, patuljci ne uspijevaju spasiti Snjeguljicu te onda pada kao mrtva nakon pojedene otrovne jabuke. Naposljetku Snjeguljičin život spašava zalutali princ.

Naoko jednostavan sadržaj ove bajke ipak nudi mogućnost prepoznavanja pojedinih funkcija Proppova modela. Vladimir J. Propp navodi kako je prije same analize funkcija u bajci potrebno odrediti njemu *početnu situaciju*. Naime svaka bajka počinje određenim početnom situacijom kojom se daje uvid u događanja bajke (u njoj se navode određene pojedinosti važne za budućeg junaka bajke, npr. njegovo ime ili društveni položaj). Početna situacija ne predstavlja funkciju sama po sebi, ali je, bez obzira na to, značajan morfološki element (Propp ga označava simbolom *i*). (Propp 1982, 34) U „Snjeguljici“ *početnu situaciju (i)* možemo odrediti na sljedeći način: kraljica poželi roditi kćer, rađa se Snjeguljica. Nakon toga slijede funkcije likova. Prva funkcija koju zapažamo u „Snjeguljici“ ujedno je i prva na Proppovom popisu te glasi: „*Jedan od članova porodice udaljava se iz kuće* (odredba – *udaljavanje*, znak *e*).“ (Propp 1982, 34). U bajci „Snjeguljica“ zapaža se poseban vid ove funkcije u kojem se odredba udaljavanja realizira kao smrt roditelja (*e*<sup>2</sup>) (Propp 1982, 34) budući da se na početku



bajke navodi smrt Snjeguljičine majke pri porodu. Nakon toga slijedi funkcija pod brojem IV kojom se protivnik bajke pokušava raspitati, odnosno obavijestiti o svojoj žrtvi (odredba: *raspitanje* (v)). Valja napomenuti kako ova funkcija ima svoj par u funkciji broj V u kojoj se protivniku daju informacije o njegovoj žrtvi (odredba: *odavanje* (w)). One su u bajkama obično dane u vidu dijaloga, a u „Snjeguljici“ se ostvaruju kroz dijalog zle kraljice i njezinog čarobnoga zrcala. (Propp 1982, 36-37) To potvrđuje i sljedeći citat:

„I tako, jednoga dana kad je kraljica upitala svoje zrcalo:

*"Zrcalo, zrcalo moje,*

*U zemlji najljepša tko je?"*

zrcalo je odgovorilo:

*"Vaše veličanstvo, ljepota i dalje vaša je sreća,*

*al' Snjeguljicu resi ljepota tisuću puta veća." "* (Pullman 2015, 188).

Također za ovu je bajku karakteristično što su funkcije IV i V prisutne u obliku varijanti  $v^3$  i  $w^3$  kojima se raspitanje i odavanje vrši pute posrednika (u ovom je slučaju riječ o čarobnom zrcalu). Zatim dolazi osma funkcija kojom protivnik bajke jednom članu obitelji škodi ili nanosi štetu (odredba: *nanošenje štete* (X)). Ona se u „Snjeguljici“ također ostvaruje u svojoj varijanti koja je dana u vidu protivnikovog naređenja da se ubije junaka bajke (oznaka:  $X^{13}$ ). Osim toga ova je funkcija od posebne važnosti jer se njome pokreće zaplet bajke. (Propp 1982, 38-41) Zbog zavisti i taštine, zla kraljica kraljevskom lovcu naređuje da Snjeguljicu ubije u šumi te joj kao dokaz donese Snjeguljičina pluća i jetru, o čemu svjedoči i citata: „Naposljedku je pozvala jednoga od kraljevih lovaca i rekla mu: "Odvedi to dijete duboko u šumu, da je moje oči više nikada ne vide. Mora umrijeti, a ti ćeš mi donijeti njezina pluća i jetru kao dokaz."“ (Pullman 2015, 188). Tim događajem započinje radnja bajke, odnosno Snjeguljičin bijeg i pronalazak sedmorice patuljaka. Funkcijom se broj IX u bajku uvodi njezin junak, a glasi ovako: „*Nesreća ili nedostatak se saopštavaju; junaka mole ili mu naređuju, šalju ga ili puštaju* (odredba – *posredovanje, vezni činilac*. Znak Y).“ (Propp 1982, 44). Pri tom postoje dva tipa junaka: *junak-tražilac* (junak koji kreće u potragu za nekim ili nečim) i *junak-žrtva* (javlja se u bajkama u kojima izostaje tražilac i u kojima se prati što se događa s protjeranim ili otetim junakom). U bajci „Snjeguljica“ javlja se šesta varijanta ove funkcije gdje se junaka osuđenog na smrt pušta na slobodu (oznaka:  $Y^6$ ). Važno je uočiti kako se junaku bajke daje mogućnost bijega, odnosno oslobođenja, što je još jedan indikator da je u bajci prisutan tip *junaka-žrtve*. (Propp 1982, 44-

46) Nakon Snjeguljčine molbe, lovac se, ne imajući ju srca ubiti, sažali nad njom i pušta ju na slobodu. U tom trenu opazi mladoga vepra te njegovu jetru i pluća podmeće zloj kraljici kao dokaz. Snjeguljica tako predstavlja tip *junaka-žrtve* budući da biva protjerana iz roditeljskoga doma te u ostatku bajke pratimo što se događa s njom nakon njezina oslobođenja. Funkcija IX predstavlja preduvjet za sljedeću funkciju, a to je funkcija XI. Njome se donosi junakov odlazak od kuće (odredba: *odlazak* (↑)). (Propp 1982, 46) Nakon oslobođenja, Snjeguljica bježi zalazeći sve dublje i dublje u šumu. Ovdje nailazi na kolibu sedmorice patuljaka i u njoj nalazi okrepu i odmor:

„No za to vrijeme Snjeguljica je bila sama u velikoj šumi i nije znala ni što bi ni kamo bi. (...) Bojala se i u strahu je potrčala, ne obazirući se na oštro kamenje, trnje i životinjice koje su skakale na nju. Trčala je i trčala, i kad je već nestajalo svjetla i bližila se večer, ugledala je kolibicu. Pokucala je, no nikoga nije bilo kod kuće, pa je ušla u nadi da će se odmoriti.“ (Pullman 2015, 189).

Valja istaknuti kako su funkcije VIII, IX i XI (*X*, *Y* i ↑) grupirane i zajedno tvore zaplet bajke. Njima se omogućava daljnji razvoj toka radnje, ali daje i mogućnost za uvođenje novog tipa likova – *čarobnih pomoćnika*. (Propp 1982, 47-91) Likovi čarobnih pomoćnika u bajku se uvode pomoću funkcije broj XIV, odnosno njezine varijante  $Z^9$  te glasi: „*Junak stiče čarobno sredstvo* (odredba – *sticanje, dobijanje čarobnog sredstva, znak Z*) (...) *Razna lica sama se stavljaju junaku na raspolaganje ( $Z^9$ )*.“ (Propp 1982, 51-52). Budući da se u bajku uvode kao poklon, čarobne se pomoćnike može shvatiti i kao vrstu čarobnoga sredstva danog u obliku živoga bića. (Propp 1982, 52-91). Dospijevajući u kolibu sedam patuljaka, Snjeguljica se upoznaje s njima te joj oni nude pomoć u vidu zaklona i zaštite od zle kraljice (za uzvrat će se ona brinuti o kućanstvu). Također patuljci je spašavaju i od kraljičinih pokušaja ubojstva. Iz tog razloga sedmorica patuljaka predstavljaju čarobne pomoćnike dane u vidu čarobnoga sredstva. Potom slijedi izricanje zabrane junaku koja predstavlja funkciju pod brojem II (odredba: *zabrana (k)*). (Propp 1982, 34) Iz ovoga je vidljivo kako Grimmova bajka, premda narodna, ipak krši osnovno pravilo Proppovog modela prema kojem je redosljed funkcija u bajci nepromjenjivo zadan. Shvativši da bi zla kraljica mogla naslutiti kako je Snjeguljica ipak živa te ju doći ubiti, patuljci upozoravaju Snjeguljicu da nikoga ne pušta u kuću dok je sama: „Danju je Snjeguljica, dakako, bila posve sama i zato su je patuljci upozorili: "Pazi. Kad otkrije da si živa, ta tvoja maćeha krenut će u potragu za tobom. Ne puštaj nikoga u kuću!"“ (Pullman 2015, 191). Zatim se redosljed funkcija nastavlja remetiti jer nakon druge funkcije dolazi šesta funkcija: „*Protivnik pokušava da prevari svoju žrtvu kako bi je osvojio ili ovladao njenom*

*imovinom* (odredba – *podvala*, znak *j*).“ (Propp 1982, 37). Pri tom se ona realizira istovremenom kombinacijom jednih od triju varijanti. Prva se varijanta ostvaruje kroz protivnikovu prijevaru putem nagovaranja (oznaka:  $j^1$ ), druga kroz protivnikovu izravnu upotrebu čarobnog sredstva kojim šetati svojoj žrtvi (oznaka:  $j^2$ ), a treća varijanta predstavlja njegovo djelovanje primjenom nasilja ili kakvog drugog sredstva prijezare (oznaka:  $j^3$ ). (Propp 1982, 37-38) U bajci zla kraljica prvotno Snjeguljicu pokušava ubiti prerušavanjem u staru pokućarku i nagovaranjem da isproba čipku kojom je pokušava udaviti. Iz toga je vidljivo kako se funkcija VI ostvarila kombinacijom varijante  $j^1$  (tj. *protivnikovim nagovaranjem*) i varijante  $j^3$  (tj. *protivnikovom primjenom nasilja*). Slična se situacija ponavlja još dva puta. Drugi put zla kraljica, prerušena u novu staricu, Snjeguljicu nagovara na isprobavanje otrovnoga češlja kojeg Snjeguljici zabada u glavu (tu je prisutna kombinacija  $j^1$  (*nagovaranje*) i  $j^2$  (*primjena čarobnog sredstva*)). Treći pokušaj ubojstva sličan je drugome s razlikom u čarobnome sredstvu koje se primjenjuje (zla kraljica (prerušena kao stara seljanka) Snjeguljicu nagovara da proba otrovnu jabuku). Valja napomenuti kako je za funkciju VI karakteristično i protivnikovo mijenjanje svojeg izgleda kako ga žrtva ne bi prepoznala (Propp 1982, 37) (što se očituje i na primjeru zle kraljice i njezina trostrukog preobražavanja). Između svakog pokušaja prijezare dolazi do i istovremenog ostvarivanja dviju funkcija: funkcije VII i funkcije III. Govoreći o funkcijama, Propp navodi kako su česti slučajevi u kojima jedna radnja (tj. funkcija) lika nosi značenje dviju funkcija. Ovu pojavu on naziva *dvostrukim morfološkim značenjem jedne funkcije*. (Propp 1982, 75) Upravo je ovo razlog istovremenog odvijanja funkcija VII i III. Tako Snjeguljičino naivno pristajanje na nagovaranja zle kraljice predstavlja slučaj dvostrukog morfološkog značenja jedne funkcije jer ona time dopušta biti prevarenom, ali ujedno krši i zabranu patuljaka. Usporedno s tim, funkcija VII („*Žrtva dopušta da bude prevarena i time nehotice pomaže neprijatelju* (odredba – *saučesništvo*, znak *g*).“ (Propp 1982, 38)) također se ostvaruje u svojim trima varijantama. Prva je varijanta žrtvino pristajanje na nagovore protivnika (oznaka:  $g^1$ ), a druga i treća varijanta ostvaruju se u vidu žrtvina reagiranja na primijenjena čarobna ili druga sredstva (oznake:  $g^2$  i  $g^3$ ). (Propp 1982, 38) U bajci ovo se realizira putem Snjeguljičina isprobavanja čarobnih predmeta (svilene čipke, otrovnog češlja i otrovne jabuke) i njezina reagiranja na njih padanjem u nesvijest. Nadalje funkcija VII (*sudioništvo* ( $g$ )) čini parnu funkciju s funkcijom VI (*podvala* ( $j$ )). Slično tomu i funkcija II (tj. *izricanje zabrane* ( $k$ )) predstavlja par s funkcijom III (tj. *junakovo kršenje izrečene zabrane* ( $q$ )). (Propp 1982, 34-35) Može se zaključiti da se u bajci parne funkcije II i III te VI i VII ponavljaju tri puta u tri različite varijante. Ovom se ponavljanju pridružuju i funkcije IV i V (*raspitivanje* ( $v$ ) i *odavanje* ( $w$ )) koje se ponavljaju nakon svakog pokušaja ubojstva (zla kraljica od zrcala pokušava saznati je

li Snjeguljica dosita mrtva). Bajka završava tridesetom funkcijom kojom se izriče kažnjavanje neprijatelja (odredba: *kažnjavanje (Pu)*). (Propp 1982, 69) U „Snjeguljici“ zla je kraljica kažnjena na vjenčanju Snjeguljice i kraljevića. Sama kazna donosi se u vidu prisile zle kraljice na ples do smrti u užarenim željeznim cipelama, o čemu svjedoči i sljedeći citat: „No par željeznih cipela već je bio stavljen na vatru. Kad su se posve usijale, izvadili su ih kliještima i stavili na pod. A zlu su kraljicu prisilili da stane u njih i pleše, dok nije pala mrtva.“ (Pullman 2015, 199).

Analizirajući bajku „Snjeguljica“ moguće je uvidjeti kako se ona sastoji od dvanaest funkcija koje svojim rasporedom ne slijede u potpunosti Proppov redosljed funkcija u bajci. Također pojedine se funkcije ponavljaju u više navrata kako bi u bajci stvorila određena gradacija napetosti zbivanja. Tako svaki kraljičin pokušaj ubojstva Snjeguljice i njezino zaustavljanje od strane patuljaka pridonosi atmosferi neizvjesnosti. Ovome potpomaže i nazočnost dvostrukog morfološkog značenja jedne funkcije.

### 3.3.2. Bajke braće Grimm: „Crvenkapica“

Uz „Snjeguljicu“, u korpusu Grimmovih bajki istaknuto mjesto zauzima i „Crvenkapica“. Ovo je nadaleko poznata priča o djevojčici s crvenom kapicom koju je majka jednog dana poslala u posjet bolesnoj baki. Na putu susreće vuka te mu u razgovoru odaje kamo se uputila. Zli vuk iskoristi priliku i požuri do bakine kuće kako bi ju pojeo. Naposljetku pojede i Crvenkapicu. Nju i baku iz vučje utrobe spašava lovac.

Ova relativno kratka bajka obiluje funkcijama. Naime njezinu je *početnu situaciju* (i) moguće sročiti na sljedeći način: baka djevojčici poklanja kapicu od crvenoga baršuna, svi ju prozovu Crvenkapica. Potom slijedi izricanje zabrane junaku koju sadrži funkcija broj II (odredba: *zabrana* ( $k$ )). U „Crvenkapici“ su prisutne dvije varijante ove funkcije: *klasična zabrana* ( $k^1$ ) i zabrana koja je dana u vidu *naredbe* ( $k^2$ ). (Propp 1982, 34-35) Majka jednog dana Crvenkapici naređuje da bolesnoj baki odnese vino i kolač (predstavlja varijantu  $k^2$ ), ali joj pritom zabranjuje da skreće s puta (predstavlja varijantu  $k^1$ ). Ovo potvrđuje i citat: „Jednog joj je dana majka rekla: "Crvenkapice, imam zadatak za tebe. Baki nije baš dobro i zato hoću da joj odneseš ovaj kolač i bocu vina. Od toga će joj biti mnogo bolje. (...) Budi na oprezu i ne skreći s puta, da se ne spotakneš, pa razbiješ bocu i ispustiš kolač tako da joj ništa ne ostane. (...)““ (Pullman 2015, 122). Nakon izricanja zabrane dolazi do remećenja redoslijeda funkcija jer se pojavljuje prva funkcija kojom se donosi udaljavanje jednog člana obitelji (odredba: *udaljavanje* ( $e$ )). Ona se ostvaruje u trećoj varijanti koja motivira udaljavanje mlađih članova obitelji ( $e^3$ ) (Propp 1982, 34). U ovom je slučaju riječ o Crvenkapičinom odlasku od kuće uslijed posjeta baki. Potom se javljaju parne funkcije protivnikovog raspitivanje o njegovoj žrtvi (funkcija IV, odredba: *raspitivanje* ( $v$ )) i doznavanje informacija o njoj (funkcija V, odredba: *odavanje* ( $w$ )). U ovome se ogleda i sličnost između dviju analiziranih narodnih bajki – „Snjeguljice“ i „Crvenkapice“. No za razliku od „Snjeguljice“, u „Crvenkapici“ se protivnikovo raspitivanje i saznavanje informacija o žrtvi odvija direktno, odnosno u dijalogu sa samom žrtvom (dok se u „Snjeguljici“ raspitivanje i odavanje odvijalo putem posrednika, to jest čarobnog zrcala). (Propp 1982, 36-37) Šećući šumom, Crvenkapica susreće vuka te mu u razgovoru odaje gdje se uputila. Ispitujući Crvenkapicu što nosi u košari i kamo je krenula, vuk saznaje kamo ona ide, ali i točno mjesto na kojem stanuje njezina baka (u šumi, iza niza lijeski). Na taj način vuk saznaje informacije o svojim dvjema žrtvama, o čemu govori i citat:

„Crvenkapica nije dugo hodala, kad joj je prišao vuk. Nije znala kakva je to opaka životinja i zato ga se nije bojala.

"Dobro jutro, Crvenkapice! " reče vuk.

"Hvala, vuče, dobro jutro i vama."

"Kamo si krenula tako rano?"

"Idem k baki."

"A što ti je u toj košari?"

"Baki nije baš dobro, pa joj nosim kolača i vina. Kolač smo jučer ispekli i svašta je fino unutra, brašna i jaja, tako da će joj goditi i od toga će joj biti bolje."

"A gdje ti živi baka, Crvenkapice?"

"Pa, moram ovom stazom do tri visoka hrasta i tamo je njezina kuća, iz niza lijeski. Nije daleko, oko četvrt sata hoda, rekla bih. Sigurno znate gdje je to", reče Crvenkapica.

Vuk pomisli: "Bome ovo fino stvorenjce izgleda kao vrlo slastan zalogaj. Bit će ukusnija i od stare, ali ako budem pazio, uspijete ću ih obje pojesti. "" (Pullman 2015, 122-123).

Ostvarivanju vukovih namjera pripomažu i parne funkcije pod brojem VI i VII. Funkcijom VI izriče se pokušaj protivnikove prijevare svoje žrtve u svrhu njezina ovladavanja ili ovladavanja njezinom imovinom (odredba: *podvala (j)*). U bajci „Crvenkapica“ ova se funkcija ostvaruje u svojoj prvoj varijanti (*j<sup>1</sup>*) u kojoj protivnik nastoji žrtvu prevariti nagovaranjem. (Propp 1982, 37) Tijekom razgovora s Crvenkapicom, vuk se služi lukavstvom kako bi ju nagovara da ode u šumi baki ubrati cvijeće i time dobio na vremenu te stigao do bakine kuće prije nje (tako bi uspješno pojeo svoju prvu (baku), te dočeka svoju drugu žrtvu (Crvenkapicu)). Pri tom je vidljiv izostanak ključnog elementa ove funkcija, a to je protivnikovo karakteristično prerašavanje budući da se vuk pred Crvenkapicom ne prerašava i ne mijenja svoj lik (što je u suprotnosti s likom zle kraljice). (Propp 1982, 37) U tome se očituje i razlika među protivnicima u „Snjeguljici“ i „Crvenkapici“. Sukladno redosljedu funkcija, Crvenkapica pozitivno reagira na vukove nagovore te prihvaća njegov prijedlog i odlazi nabrati cvijeće za baku. Time je ostvarena i sljedeća, sedma funkcija prema kojoj žrtva podliježe protivnikovoj prijevari, pomažući mu u naumu (odredba: *sudioništvo (g)*). Sukladno navedenom, ona je također ostvarena u svojoj prvoj varijanti (*g<sup>1</sup>*). (Propp 1982, 38) No svojim pristajanjem na vukove nagovore Crvenkapica ne ostvaruje samo funkciju VII, veći i funkciju broj III, odnosno

junakovo kršenje izrečene mu zabrane (odredba: *kršenje (q)*) (Propp 1982, 35). Time je i u ovoj bajci vidljiva prisutnost *dvostrukog morfološkog značenja jedne funkcije* (Propp 1982, 75) (to jest paralelnog odvijanja dviju funkcija). Osim toga može se primijetiti kako se kršenje zabrane ne ostvaruje neposredno nakon njezina izricanja, već se ona ostvaruje tijekom radnje. Nadalje iako funkcija broj III čini parnu funkciju s funkcijom broj II, važno je uočiti kako se ona ostvaruje samo u svojoj jednoj varijanti. Dok se na početku bajke funkcija II realizirala dvojako (i kao naređenje ( $k^2$ ) i kao zabrana ( $k^1$ )), funkcija III ostvaruje se samo kao kršenje zabrane ( $q^1$ ) (Propp 1982, 35) jer je Crvenkapica samo prekršila majčinu zabranu da ne skreće s puta, ali ne i njezin nalog da baki odnese kolač i vino. Tako govoreći o parovima funkcija II i III te VI i VII, Propp zaključuje: „Može se zapaziti da se *zabrane* uvek *krše*, dok se *prevarni predlozi*, naprotiv, *uvek prihvataju i izvršavaju*.“ (Propp 1982, 38). Povezanost se ovih parova funkcija tako potvrđuje Crvenkapičinim postupcima. Zatim slijedi funkcija VIII koja donosi protivnikovo ugrožavanje jednog od članova obitelji (odredba: *nanošenje štete (X)*) te predstavlja nositeljicu zapleta. Naime, sve prijašnje funkcije (udaljavanje, kršenje zabrane, odavanje, sudioništvo (tj. uspjeh prijekave)) čine svojevrsnu pripremu za razvoj ove funkcije, a samim time i za razvoj zapleta. (Propp 1982, 38-39) Stoga je u ovoj bajci prvih sedam funkcija moguće okupiti u jednu cjelinu. Tako je funkcija VIII, odnosno zaplet bajke „Crvenkapica“ ostvaren vukovim prožduranjem bake što potvrđuje i citat: „Vuk je podignuo zasun i vrata su se otvorila. Ušao je, osvrnuo se oko sebe da vidi gdje se baka nalazi, a onda je skočio na njezin krevet i pojeo je u jednom golemom zalogaju.“ (Pullman 2015, 123-124). I ovdje je zamjetna element ponavljanja pojedinih funkcija kroz ponavljanje funkcija VI, VII i VIII. Protivnikova podvala (*j*) i žrtvino, odnosno junakovo sudioništvo (*g*) u njoj (funkcije VI i VII) ostvaruju se putem vukovog prerusavanje u baku oblačenjem njezine odjeće te Crvenkapičinom naivnom prilaženju bakinom krevetu i vjerovanju njegovim odgovorima. Ovo uvjetuje i ponavljanje funkcije VIII, odnosno protivnikovog nanošenja štete (*X*) budući da vuk pojede i samu Crvenkapicu. Bajka se razrješava devetom varijantom funkcije XIV, to jest junakovim dobivanjem čarobnoga sredstva u obliku različitih lica koja mu se nude svoju pomoć (odredba: *stjecanje, dobivanje čarobnog sredstva (Z, tj. Z')*). (Propp 1982, 51-52) Time se i u bajci „Crvenkapica“ uvodi lik pomagača koji je sada dan u vidu lik lovca. Naime lovac slučajno prolazi pored bakine kuće i naslućuje da nešto nije u redu (čuje kako baka (tj. vuk) glasno hrče). U kući opazi vuka te shvaća da je pojeo baku. Rasporivši mu trbuh, lovac oslobađa Crvenkapicu i njezinu baku. Posljednja, trideseta funkcija (*kažnjavanje neprijatelja (Pu)*) (Propp 1982, 69) predstavlja kraj bajke. Lovac i Crvenkapica kažnjavaju usnulog vuka stavljanjem kamenja u

njegov trbuh. Probudivši se, vuk u strahu od lovca pokušava pobjeći, ali zbog kamenja u trbuhu ugiba.

Bajka „Crvenkapica“ sazdana je od deset funkcija od kojih se pojedine funkcije ponavljaju u dva navrata te u više varijanti. Tako je, primjerice, prisutno ponavljanje para funkcija VI i VII što omogućuje i ponavljanje funkcije VIII. Osim toga funkcija VI se tijekom prvog pojavljivanja ne ostvaruje u potpunosti, odnosno u skladu sa svojim opisom (prisutno je izostajanje element protivnikova prerusavanja). Drugim je pojavljivanjem ova funkcija cjelovito ostvarena. Slično tomu određene se parne funkcije ne poklapaju u svojim realiziranim varijantama (na primjer, funkcije II i III). Također i u ovoj je bajci zamjetna uporaba dvostrukog morfološkog značenja jedne funkcije u svrhu stvaranja atmosfere napetosti i neizvjesnosti.



### 3.3.3. Oscar Wilde: „Slavujica i ruža“

Nakon analize narodnih bajki, proučavanje se funkcija nastavlja analizom umjetničkih bajki. U te su svrhe kao predlošci za analizu uzete dvije umjetničke bajke, preuzete iz Wildeove poznate zbirke „Sretni Prince i druge priče“ (pri put objavljena u svibnju 1888.). Riječ je o bajkama „Slavujica i ruža“ i „Sretni Princ“. Uz zbirku „Kuća mogranja“ (1891.), zbirka „Sretni Prince i druge priče“ predstavlja dvije jedine Wildeove zbirke bajki. Obje zbirke sveukupno sadrže tek osam umjetničkih bajki. (Wilde 2004, 9)

Samu analizu umjetničkih bajki započet će se s analizom bajke „Slavujica i ruža“. Ova kratka, ali lijepa umjetnička bajka donosi priču o „plemenitu žrtvovanju, simboliziranom Slavujicom, i ljudskoj nezahvalnosti koje iskazuju Student i njegova nesuđena dragana.“ (Wilde 2004, 10).

*Početna situacija (i)* prikazuje Studenta koji traži crvenu ružu kako bi njegova voljena plesala s njima na balu. No u cijelome vrtu nema niti jedne crvene ruže. Ovime se otvara prostor za pojavu sedme varijante funkcije IX putem koje se u bajku uz pomoć žalopojke uvodi junak. Ona glasi: „*Nesreća ili nedostatak se saopštavaju; junaka mole ili mu naređuju, šalju ga ili puštaju (odredba – posredovanje, vezni činilac. Znak Y) (...) 7. Peva se žalopojka (Y<sup>7</sup>).*“ (Propp 1982, 44-46). U „Slavujici i ruži“ junak bajke - Slavujica - čuje ljubavnu žalopojku Studenta koji tuguje jer u vrtu nema crvene ruže koju bi poklonio svojoj voljenoj (bez crvene ruže ona neće htjeti plesati s njim na balu, te joj on neće imati priliku reći koliko je ljubi). Tako žalopojka Studenta motivira Slavujicu da krene u potragu za crvenom ružom (simbolom ljubavi), čime se ostvaruje i funkcija junakova odlaska od kuće (tj. funkcija broj XI; odredba: *odlazak* (↑)). Budući da Slavujica kreće u potragu za crvenom ružom, ona predstavlja tip *junaka-tražitelja*. Funkcije IX (*posredovanje, vezni činilac (Y)*) i XI (*odlazak* (↑)) moguće je grupirati jer tvore zaplet bajke i omogućuju pojavu novoga lika, *darivatelja*. Pri tom ove funkcije zaplet tvore samo uvjetno jer u bajci „Slavujica i ruža“ izostaju još njegova dva ključna elementa, a to su funkcije VIII (*nanošenje štete (X)*) i X (*početak suprotstavljanja (W)*). (Propp 1982, 46-47) Potom dolazi funkcija XII kojom se daje svojevrstnu pripremu junaka bajke na dobivanje čarobnoga sredstva ili pomoćnika, a koja se može ostvariti kao njegovo ispitivanje, provjeravanje ili napadanje (odredba: *prva funkcija darivatelja (D)*). Ova funkcija od posebne je važnosti jer se njome u bajku uvodi spomenuti lik darivatelj. (Propp 1982, 47) „Od njega junak – bilo tražilac ili žrtva – dobija neko sredstvo (obično čarobno) koje će omogućiti da se kasnije savlada nesreća.“ (Propp 1982, 47). U „Slavujici i ruži“ Slavujica nailazi na tri različita

darivatelja u vidu triju ružinih grmova. Prva dva darivatelja ispostavljaju se nepodobna budući da ne posjeduju ružu kakvu Slavujica traži (oni su grmovi bijelih i žutih ruža). Tek treći grm biva grm crvenih ruža, a samim time i podesnim darivateljem. Preko njega se ostvaruje i prva varijanta ove funkcije ( $D^1$ ) u kojoj darivatelj provjerava junaka prije poklanjanja traženog predmeta, odnosno čarobnog sredstva. (Propp 1982, 47) Sukladno tomu čudesna crvena ruža predstavlja čarobno sredstvo koje će Studenta riješiti ljubavnih jada. Sama junakova provjera od strane darivatelja u bajci je dana u obliku uvjeta kojeg Slavujica mora ispuniti želi li dobiti crvenu ružu: „»Ako želiš crvenu ružu,« reče joj grm, »moraš je stvoriti iz glazbe mjesečine i obojiti krvlju vlastitoga srca. Moraš mi pjevati prsima pritišćući trn. I čitavu mi noć moraš pjevati, i trn ti mora probosti srce, i tvoja krv mora poteći u moje žile i postati mojom.«“ (Wilde 2004, 31). Ovom provjerom darivatelj, odnosno ružin grm provjerava čistoću Slavujičina srca te iskrenost njezine želje da bezuvjetno pomogne Studentu u ime ljubavi. Slavujica ostaje nepokolebljiva u svojoj namjeri (čak i pod cijenu vlastita života) te bez oklijevanja prihvaća uvjet ružina grma i žrtvuje svoj života za čudesnu crvenu ružu. Time ona uspješno prolazi darivateljevu provjeru i osvaja čarobno sredstvo, to jest čudesnu crvenu ružu. Ovom je Slavujičinom radnjom u bajci prisutno i *dvostruko morfološko značenje jedne funkcije*, odnosno istovremeno ostvarivanje funkcija XIII i XIV. Tako je i funkcija XIII ostvarena u svojoj prvoj varijanti (junak prolazi darivateljevu provjeru ( $H^1$ )) (Propp 1982, 50) zbog čega predstavlja parnu funkciju s funkcijom XII. Posljednjom funkcijom XIV ( $Z$ ) junak (tj. Slavujica) dobiva željeno čarobno sredstvo (tj. čudesnu crvenu ružu). (Propp 1982, 51)

Na kraju je moguće zaključiti kako je u umjetničkim bajkama prisutan znatno manji broj funkcija negoli u narodnim bajkama (u bajkama braće Grimm javljalo se desetak funkcija, dok je ovdje njihov broj upola manji). Osim toga pojedine je funkcije teže prepoznati budući da njihova realizacija nije istovjetna Proppovom opisu. Takav je slučaj s funkcijama XII i XIII (darivateljeva provjera junaka i junakova reakcija) (Propp 1982,47-49). Naime sama je provjera junaka u „Slavujici i ruži“ postavljen u obliku uvjeta kojeg ružin grm stavlja pred Slavujicu. Zbog toga nam se na prvi pogled može činiti kako je riječ i o funkcijama XXV i XXVI (odnosno teškom zadatku i njegovom rješenju) (Propp 1982, 66-67). No, budući da je prisutan lik darivatelja (tj. grma ruže) koji junaku (tj. Slavujici) daje potrebno čarobno sredstvo (tj. crvenu ružu), u bajki je ipak riječ o junakovoj provjeri od strane darivatelja.

### 3.3.4. Oscar Wilde: „Sretni princ“

Posljednja analizirana bajka jest umjetnička bajka „Sretni Princ“ koja donosi dirljivu priču o kipu Sretnoga Princa koji je tek u smrti spoznao istinsku vrijednost požrtvornosti, nesebičnosti i dobrote. U pokušaju da se iskupi za život provede u lakomislenosti, neodgovornosti i bezosjećajnosti, Sretni Princ odlučuje pomoći siromašnima i potrebitima dajući im dragulje i zlato od kojih je sazdan. U tom mu pothvatu pomaže i dobroćudni mali Lastan. (Wilde 2004, 9)

Analizom ove bajke nije pronađena niti jedna od trideset i jedne funkcije Proppova modela. Stoga premda je bajka „Sretni Princ“ žanrovski koncipirana kao bajka (što se očituje u prisutnosti prepoznatljivih elemenata bajki kao što su: ponavljanja, glavni junak i njegov pomoćnik, odnos stvarnog i nestvarnog i slično), ona to u morfološkom smislu ipak ne može biti. Iz toga se može zaključiti kako se s morfološkog aspekta pravim se bajkama mogu smatrati jedino narodne bajke, dok je umjetničke bajke nemoguće podvrgnuti takvoj klasifikaciji.

#### 4. ZAKLJUČAK

Sukladno temi ovoga završnog rada u njegovom je prvom dijelu ponuđena definicija termina bajka, ali i opis bajke kao osobite književne vrste te sistematizacija njezinih podvrsta. U drugome je dijelu ponuđena analiza i usporedba narodnih i umjetničkih bajki primjenom modela morfološke analize bajki Vladimira J. Proppa.

Analiza narodnih i umjetničkih bajki pokazala je određene sličnosti, ali i razlike kako u odnosu bajki prema samom Proppovom modelu, tako i u njihovom međusobnom odnosu. Proučavanjem narodnih bajki moglo se uočiti kako one u svojoj strukturi sadrže znatan broj funkcija, no sam raspored i kombinacija funkcija pokazuju određene sličnosti, ali i razlike u odnosu na Proppov model. Istovjetnost se s Proppovim modelom morfološke analize bajki ogleda u činjenici da su u objema Grimmovim bajkama - i „Snjeguljici“ i „Crvenkapici“ - uočljive prepoznatljive grupacije funkcija. Tako su funkcije VIII, IX i XI u bajci „Snjeguljica“ međusobno povezane u zaplet bajke. Osim toga u objema se bajkama redovito javljaju prepoznatljivi parovi funkcija kao što su funkcije: II i III (*zabrana-kršenje zabrane*), IV i V (*raspitivanje-odavanje*) te VI i VII (*podvala-sudioništvo*). Sličnost se može uočiti i između dviju Grimmovih bajki, primjerice: u objema je bajkama trideseta funkcija realizirana nasilnom smrću protivnika, a javljaju se i likovi pomagača. No usprkos sličnostima, Grimmove su bajke pokazale i značajan broj odstupanja od samog modela. Prvo je odstupanje vidljivo u činjenici da je u objema bajkama prisutno remećenje utvrđenog redoslijeda funkcija. Nadalje pojedine se funkcije ne realiziraju sukladno njihovom opisu u modelu. Tako, primjerice, prilikom ostvarivanja funkcije VI u bajci „Crvenkapica“ izostaje ključan element protivnikovog prerašavanja, dok u bajci „Snjeguljica“ to nije slučaj (u tome se očituje i razlika između ovih dviju narodnih bajki). Također, ova razlika nije samo prisutna između dviju bajki, već se ona javlja i unutar iste bajke (u bajci „Crvenkapica“ funkcija se VI ponavlja, ali prilikom prvotnog pojavljivanja ona se ostvaruje kao nepotpuna). Posljednje odstupanje od Proppovog modela uočava se pri pojavi parnih funkcija. Određene se parne funkcije razlikuju u svojim realiziranim varijantama (na primjer, u „Crvenkapici“ se funkcija II ostvaruje u dvije varijante, dok je njezin par (tj. funkcija III) ostvaren samo u jednoj varijanti). Stoga možemo zaključiti sljedeće: premda se Grimmove bajke drže narodnim bajkama, one su ipak pokazale značajniji broj odstupanja od načela Proppovog modela. Razlog tomu leži u činjenici kako je Propp istraživanje funkcija provodio isključivo na narodnim ruskim bajkama čiji su sadržaji međusobno sličniji, dok kod Grimmovih bajki to nije slučaj. Nasuprot narodnim bajkama,

umjetničke su bajke pokazale najveći stupanj odstupanja od ovoga modela. Analiza bajki „Slavujica i ruža“ i „Sretni Princ“ Oscara Wildea dala je izrazito malen ili gotovo nikakav broj funkcija likova. Tako se u bajci „Slavujica i ruža“ moglo raspoznati svega pet funkcija, dok je bajka „Sretni Princ“ u potpunosti bez funkcija. Također u bajci „Slavujica i ruža“ pojedine prepoznate funkcije pokazuju samo djelomičnu podudarnost s funkcijama s Proppovog popisa (što je vidljivo u određenim radnjama likova koje se mogu shvatiti dvojako, odnosno mogu se pripisati različitim funkcijama). Tako se odnos Slavujice i ruže može shvatiti dvojako: i kao darivateljeva provjera i kao postavljanje teškoga zadatka. Pored toga i grupacije funkcija nisu cjelovite jer se u spomenutoj bajci javljaju samo dvije od četiri funkcije koje čine zaplet bajke (to su funkcije IX i XI). Iz tog je razloga zaplet bajke „Slavujica i ruža“ samo uvjetan.

Usprkos činjenici da su sva četiri analizirana uzorka pokazala određena odstupanja od primijenjenog modela, njihovom je analizom ipak potvrđena početno uspostavljena hipoteza prema kojoj narodne bajke sadrže velik broj funkcija (zbog čega su detaljnije za analizu ovoga tipa), dok umjetničke bajke sadrže izrazito malo ili ništa funkcije te u potpunosti odskaku od spomenutog modela.

Premda je Proppov model morfološke analize bajki pridonio značajnijem razvoju istraživanja, opisivanja i klasifikacije ove književne vrste, njegova ga specifična kompozicija čini teško primjenjivim na bilo koju vrstu tekstova (uključujući ne samo umjetničke, nego i pojedine tipove narodnih bajki). Razlog tomu leži u specifičnosti ispitivanog materijala kojeg je autor odabrao za uspostavu svojeg modela (naime pri svojim istraživanjima, Propp se koristio isključivo ruskim narodnim bajkama). Na temelju navedenog moguće je zaključiti kako je Proppova metoda izrazito vrijedna za povijesni razvoj proučavanja bajki, ali je s današnjih gledišta teško primjenjiva, čime se u pitanje dovodi njezina relevantnost i praktičnost.

## 5. POPIS LITERATURE

- 1) Bruno Bettelheim, *Smisao i značenje bajki*, preveo Vladimir Jakić, Poduzetništvo Jakić, Cres, 2000.
- 2) Maja Bošković-Stulli, *Priče i pričanje: Stoljeća usmene hrvatske proze*, drugo, dopunjeno, izdanje, Matica hrvatska, Zagreb, 2006.
- 3) Milan Crnković, *Dječja književnost: Priručnik za studente i nastavnike*, deseto izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
- 4) Milan Crnković, Dubravka Težak, *Povijest hrvatske dječje književnosti: od početaka do 1955. godine*, Znanje, 2002.
- 5) Marijana Hameršak, Dubravka Zima, *Uvod u dječju književnost*, Leykam international, Zagreb, 2015.
- 6) André Jolles, *Jednostavni oblici*, Vladimir Biti, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
- 7) Ana Pintarić, *Umjetničke bajke: Teorija, pregled i interpretacije*, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Matica hrvatska, Osijek, 2008.
- 8) Vladimir Propp, *Morfologija bajke*, preveli Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković, Prosveta, Beograd, 1982.
- 9) Philip Pullman, *Grimmove bajke za male i velike*, prevela Snježana Husić, Vuković & Runjić, Zagreb, 2015.
- 10) Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, osamnaesto izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- 11) Milivoj Solar, *Teorija proze*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989.
- 12) Dubravka Težak, Stjepko Težak, *Interpretacija bajke*, Divič, Zagreb, 1997.
- 13) Oscar Wilde, *Sretni Princ i druge priče*, preveo Predrag Raos, Mozaik knjiga, 2004.

### Internetski izvori:

- 1) Prop, Vladimir Jakovljević, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50662>, posjet 16. srpnja 2022.
- 2) Propp, Vladimir Jakovljević, *Proleksis enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, ažurirano 17. travnja 2015, <https://proleksis.lzmk.hr/42778/>, posjet 16. srpnja 2022.

## 6. SAŽETAK

Bajka je književna vrsta s kojom se svi susreću još kao djeca. Sam pojam bajke nije jednostavno definirati te postoje različita tumačenja ovoga pojma. Osim u tumačenju pojma, brojni se proučavatelji i istraživači međusobno razilaze i u njezinom definiranju i određenju kao književne vrste. Njezine različite forme (od narodne, preko umjetničke bajke do moderne fantastične priče) uvjetovali su i raznolikost istraživačkih metoda i pristupa. U ovome će se radu bajka sagledati kroz vizuru jedne od njih. Riječ je o morfološkoj analizi bajke ruskog književnog teoretičara Vladimira J. Proppa. Tako će se na temelju Proppovih teorijskih uvida u ovome radu ponuditi morfološka analiza te usporedba narodnih i umjetničkih bajki.

**Ključne riječi:** priča, bajka, narodna bajka, umjetnička bajka, morfološka analiza bajke

## **7. Morphological analysis of a fairy tale**

**Key words:** story, fairy tale, folk tale, artistic fairy tale, morphological analysis of a fairy tale