

# Status bajke i fantastike u Pričama iz davnine

---

Radošević, Lovro

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:181300>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International](#)/[Imenovanje-Nekomercijalno-Dijeli pod istim uvjetima 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-03**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

**STATUS BAJKE I FANTASTIKE U *PRIČAMA IZ DAVNINE***

8 ECTS bodova

**Lovro Radošević**

Zagreb, 27. siječnja 2021.

Mentor

Izv. prof. dr. Marina Protrka Štimec

## SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. O ŽANRU BAJKE I TRANSFORMACIJI PREMA FANTASTIČNOME .....	3
3. FANTASTIKA I ODNOS PREMA BAJCI – ZAČUDNO PREMA ČUDESNOM.....	5
4. BAJKA I FANTASTIKA U OPUSU IVANE BRLIĆ-MAŽURANIĆ .....	7
4. 1. Značaj i uloga bajke u spisateljstvu Ivane Brlić-Mažuranić .....	7
4. 2. Veze <i>Priče iz davnine</i> s narodnom bajkom.....	8
4. 3. Bajka i inventivnost Ivane Brlić-Mažuranić .....	10
4. 4. Fantastika u <i>Pričama iz davnine</i> .....	14
5. <i>PRIČE IZ DAVNINE</i> KAO STRUKTURA BAJKE.....	15
5. 1. Zaključno o analizi .....	22
6. <i>PRIČE IZ DAVNINE</i> KAO TIP FANTASTIKE.....	23
6. 1. Fantastika portala i potrage ( <i>The Portal-Quest Fantasy</i> ).....	24
6. 2. Preplavljujuća fantastika ( <i>The Immersive Fantasy</i> ).....	26
6. 3. Upadajuća fantastika ( <i>The Intrusion Fantasy</i> ).....	27
6. 4. Rubna fantastika ( <i>The Liminal Fantasy</i> ).....	28
6. 5. Zaključno o primjeni tipova fantastike .....	29
7. IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ – HRVATSKI ANDERSEN, WILDE ILI TOLKIEN.....	30
8. ZAKLJUČAK .....	33
9. LITERATURA.....	35
10. SAŽETAK .....	39
10. SUMMARY .....	40

## 1. UVOD

Ovaj rad razmotrit će status bajke i fantastike u *Pričama iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić uz naglasak na sintezu oba promatrana žanra i njihovo međusobno prožimanje. Nastojat će se utvrditi elemente narodne bajke, kao i posebnosti koje čine autorsko u bajci Ivane Brlić-Mažuranić na promatranom djelu. U sklopu tih posebnosti ići će se za utvrđivanjem kako bajkovnih odrednica tako i odrednica fantastike. U oba žanrovska obrasca pazit će se da ključ u kojem se interpretiraju odgovara zadanoj perspektivi. Cilj rada je na temelju dvije zasebne analize pokazati u kojoj mjeri su one primjenjive na *Priče iz davnine* i koliko su im žanrovski podložne, kao i dati vlastito viđenje analiziranog materijala.

Interes za bajku i fantastiku nevezano za početke njihove geneze pravi procvat doživljava u razdoblju romantizma kada se po prvi puta javlja izrazita fokusiranost na narodno, autentično, iskreno i nepatvoreno. U skladu s time u domeni književnosti na scenu stupaju svi oni književni oblici koji se manifestiraju kroz narodno ili proizlaze iz naroda. Među njima su narodna predaja, usmeno epsko pjesništvo, legende, bajka i ono što je prepoznato kao fantastika u usmenoj književnosti. Kako su *Priče iz davnine* nastale u razdoblju moderne, kada su na djelu brojni stilski pravci među kojima je neoromantizam ključan za tumačenje djela u cjelini, tako će se i taj aspekt njihova nastanka razmotriti.

Bajka je žanrovski i u odnosu na kontinuitet u kojem je proučavana na stabilnim nogama, dok se za fantastiku takvo što ne bi moglo kazati. Bajka je, najviše u germanskoj tradiciji, pa posljedično i drugdje u Europi, vezana uz oblik priče i prema tom nazivu se određuje (*Märchen, contes, tales, favole...*). Pri tome je razmjerno jasna distinkcija između narodne i umjetničke bajke, bez obzira na to što se umjetnička oslanja na narodnu te crpi motiviku i elemente iz nje. Nama bitna umjetnička, tj. autorska bajka<sup>1</sup> je ona za koju Solar navodi da je „oblik koji uz elemente usmene bajke daje i psihološku karakterizaciju, posvećuje pozornost i socijalnoj pozadini zbivanja, a svršetak nije uvijek sretan“ (Solar 2006: 34). U tome ključu bit će promatrane i *Priče iz davnine* sa svojim osobitostima koje određuju umjetničko u

---

<sup>1</sup> Pod autorskom bajkom smatramo već bajke braće Grimm (*Dječje i kućne bajke*, 1812-1815.) koji su „u tolikoj mjeri revidirali svoje bajke i priče da je danas o njima primjerenije govoriti kao o autorskim tekstovima, a ne zapisima usmene književnosti“ (Hameršak i Zima, 2015: 235).

njima, ali i u odnosu na sadržane elemente narodne bajke na koje se umjetničko uvijek nadovezuje i često ga transformira.

Fantastika pak donosi puno manje jasno odredivih varijabli i s te strane je bavljenje njome izazovnije. Kod nje, doduše, postoje odijeljene perspektive u proučavanju same naravi fantastičnog, govoreći s jedne strane o fantastici kao žanru, a s druge o fantastici kao svojstvu određenog teksta ili korpusa tekstova. Međutim prisutna problematika u terminologiji je nužna posljedica novine sustavnog proučavanja fantastike od Todorova, pa time i raznih, često sukobljenih mišljenja. Ona unutar bajke uvijek nastupa kao strani element koji izaziva čuđenje ili kolebanje čitatelja/pripovjedača/lika, dok zbiljski elementi početnog stanja u kojem je sada prisutan remetilački faktor čine sve kako bi zadobili svoju prvotnost. Taj odnos varira i zapravo govorimo o razlici svjetova: primarnog, zbiljskog i sekundarnog, fantastičnog, te njihovom preplitanju proizašlog iz međusobnog sudara. U tome sudaru tražit će se očitovanje tipova fantastike i njihova koegzistencija s bajkom što zajedno odlikuje posebnost remek-djela Ivane Brlić-Mažuranić.

## 2. O ŽANRU BAJKE I TRANSFORMACIJI PREMA FANTASTIČNOME

Jedna od osnovnih karakteristika bajke jest da progovara o čudesnome (ibid: 33). Ona potječe od glagola *bajati* koji se prvobitno odnosi na čaranje, vraćanje te se govorenjem posebnih riječi i obavljanjem posebnih radnji od koga tjera ili se na koga navlači kakva bolest ili zlo (Anić 2003: s. v. *bájati*). U suvremeno doba namijenjena djeci, bajka je nastala kao potreba razrješenja nekog unutrašnjeg sukoba svojim karakteristično sretnim krajem (Bettelheim 2000: 7). Ovisno o samoj odredbi žanra njezin početak se može premješati od 17. do 19. stoljeća. Tijekom tog vremena, pa i početkom 20. st., govorilo se o pričama, pripovijetkama i legendama<sup>2</sup>, tj. pričama iz starine, narodnim pričama, narodnim pripovijetkama i sl., koje mogu i ne moraju sadržavati elemente fantastike (Pavlović 2012: 299).

Generička odrednica priča iz naslova djela Ivane Brlić-Mažuranić odgovara ponajviše bajci zato što ta odrednica počiva na devetnaestostoljetnoj romantičarskoj tradiciji izražavanja bajke upravo kroz termin priče – *Märchen, contes, tales, favole*, itd. U romantizmu bajke „mogu biti čarobne ili vilinske, ali ostaju vezane za temeljni oblik »priča« tj. pripovijetka: *contes de fées, fairy tales, Zaubermärchen*, itd“ (ibid). U tome ključu autorski pečat narodnim, usmenim bajkama daje niz pisaca, od začetnika umjetničke bajke Charlesa Perraulta (kraj 17. st.), preko braće Grimm (1812.), do Hansa Christiana Andersena (1835.) i Oscara Wildea (1888.). Terminološki gledano, u tradiciji bavljenja bajkom supostoji više naziva žanrovskih odrednica koje čine bajku, kao što su neki od sljedećih parova: „klasična i moderna bajka (A. Pintarić); narodna ili usmena i umjetnička bajka (M. Solar); bajka kao jednostavan oblik, novela kao umjetnički oblik te vrsta Grimm (A. Jolles); narodne i nenarodne bajka (M. Hamersak)“ (Pavlović 2011: 280).

S pojavom Perraulta te kasnije braće Grimm bajka počinje graditi svoj put prema kanonizaciji žanra. Tako se priče tih autora obično nazivaju književnom narodnom bajkom, prijelaznim oblikom „iz narodne bajke u umjetničku, a koji još uvijek više pripada narodnoj nego umjetničkoj bajci“ (Crnković i Težak, 2002: 23). Tu se narodna bajka ne mijenja, već dotjeruje (npr. od više varijanata iste bajke bira se bolja, iz drugih se varijanata u izabranu bajku unose uspjeliji detalji, tekst se skraćuje i jezično usavršuje). Potreban iskorak u transformaciji prema umjetničkoj bajci, u pravom smislu te riječi, odlučno pravi Hans Christian Andersen,

---

<sup>2</sup> Na razlike, ali i na bliskost priče, pripovijetke i legende upozorio je André Jolles u svome djelu *Jednostavni oblici* (2000).

kralj bajke i dječje književnosti uopće, kako mu tepe Paul Hazard.<sup>3</sup> Njegova priča nije građena po jednome modelu već zahvaća širok raspon. S jedne strane se drži Grimmove bajke, dok se s druge približava Carrolllovoj fantastičnoj priči. Priče koje se svojom sjetom najviše približavaju Andersenovima, a odlikuje ih dotjeranost gotovo pjesničkog stila, ostvaruje Oscar Wilde, još jedan od velikana na području bajke. Wildeovo stvaralaštvo se u nas poklapa s početkom razdoblja moderne koje je obuhvatilo diverzitet mnoštva umjetničkih strujanja od impresionizma, secesije, simbolizma, realizma, naturalizma i neoromantizma, ponekad i proturječnih (npr. realizam i impresionizam).

Razdoblje moderne i početak 20. st. označili su u hrvatskoj književnoj tradiciji žanrovsko osamostaljivanje umjetničke bajke zahvaljujući ponajviše književnim inovacijama Vladimira Nazora, Ivane Brlić-Mažuranić, Branka Livadića i drugih. Upravo su oni ugledanjem na legende, predaje i priče iz usmene baštine, za razliku od Šenoe i autora druge polovice 19. st. koji su taj usmeni predložak preoblikovali, ali tako da on ostane dominantan, dominantnim učinili umjetničku intervenciju (Pavlović 2011: 281). Među njima je Vladimir Nazor svojim *Istarskim pričama* iz 1913. g. anticipirao nastanak *Priča iz davnine* koje će uslijediti tri godine kasnije.

Nastale neposredno po završetku moderne, koja je u nas označena Matoševom smrću, izlaskom antologije „Hrvatska mlada lirika“ i početkom Prvog svjetskog rata (sve 1914.), *Priče iz davnine* time još više sadrže sukus i ukupnost raznolikih strujanja prisutnih u moderni. Među njima je neoromantizam ključan za poimanje Brlićkinog djela. Iako se oslanja na tradiciju romantizma, u njemu neće biti bavljenja sudbinom pojedinca, ispoviješću i sentimentalizmom, već će njime u skladu s razdobljem „kraja stoljeća“ (*fin de siècle*) dominirati stilizacija i estetizacija. To se, između ostaloga, očituje bijegom u univerzalnost prirode i besmrtnost umjetnosti. Rađa se i ponovno zanimanje za fantastično koje se u autonomnosti književnog prostora bajke može shvatiti kao oblik paralelne, fantastične zbilje na koju se umjetnost odnosi (Zima 2001: 105–107).

---

<sup>3</sup> Paul Hazard prema Crnković, *Knjige, djeca i odrasli* (1970).

### 3. FANTASTIKA I ODNOS PREMA BAJCI – ZAČUDNO PREMA ČUDESNUM

U nedugoj tradiciji književnoznanstvenog proučavanja fantastike i pokušaja njezinog teorijskog određenja javljaju se dvije perspektive. Prva perspektiva govori o fantastici kao žanru i njezin je glavni zagovaratelj Tzvetan Todorov, koji u svom ključnom djelu *Uvod u fantastičnu književnost* (1970.) označava prekretnicu na polju interesa za različita pitanja koja otvara fantastika i nudi prvi sustavni teorijski okvir u 70-im godinama prošlog stoljeća za proučavanje fantastike kada ona s pravom kuca na velika vrata. Njegova je osnovna ideja da fantastika predstavlja književni žanr kojem je temeljno načelo čitateljevo kolebanje između nadnaravnog i naravnog objašnjenja prividno nadnaravnih zbivanja. Svako kasnije tumačenje na generičkoj osnovi neizostavno se nastavlja na Todorova. Na njega se nastavljaju i pobornici druge perspektive u proučavanju fantastike koja fantastiku promatra primarno kao svojstvo nekog teksta ili tekstova u cjelini, zauzimajući kontra stranu u odnosu na „Todorovce“. Glavni predstavnik te skupine je Kathryn Hume i njezini istomišljenici koji desetak godina u odmaku od Todorova žestoko polemiziraju sa svakom tvrdnjom u prilog fantastici kao žanru. U kontekstu dječje književnosti Dubravka Zima smatra drugi pristup istraživanju fantastike primjenjivijim na dječju literaturu zbog interpretacije koju ostvaruje čitatelj, tj. dijete.

Unutar tih dvaju tumačenja tematizira se i terminologija na polju fantastike gdje često nema konsenzusa. Tako primjerice između pojmova *fantasy*<sup>4</sup> i *fantastic*<sup>5</sup> postoji veći broj upotreba unutar kojih oni ostvaruju različita pa i prilično udaljena značenja. No takvo što ne treba čuditi jer je intenzivno bavljenje fantastikom na znanstvenom i šire popularnom planu u odnosu na bajku tek u začetima. Ono je započelo veoma široko težeći sveobuhvatnosti i priklanjajući se velikim teorijskim sintezama. U tom smislu je u (naj)novije doba taj zamah izgubio na snazi dio svojih stremljenja, idući više u smjeru partikularizacije i specifikacije u

---

<sup>4</sup> Fantasy se u teorijskoj literaturi predlaže kao žanrovski termin za epsku ili visoku fantastiku (Mrduljaš Doležal 2012, Kravar 2010) kojim su obuhvaćeni tekstovi izrasli ili omjereni prema Tolkienovim djelima, a u engleskom govornom području u popularnom diskursu i literaturi o dječjoj književnosti termin *fantasy* koristi se često kao sinonim za fantastiku (Usp. Hameršak i Zima, 2015).

<sup>5</sup> Termin *fantastic* u engleskom jeziku pokriva pojmove fantastike i fantastičnog zbog čega ga neki autori odjeljuju koristeći *fantasy* za žanr, a *fantastic* za svojstvo ili impuls (Usp. Pavičić, 1996).



mjeri koja iznosi mišljenje određenih teoretičara spremnih čitavoj teoriji fantastične književnosti, u vidu njezina dosadašnjeg proučavanja, predvidjeti neizbježno umiranje.<sup>6</sup>

Fantastika i bajka u mnogočemu teže istome, ali su načini na koje će to posredovati različiti. Tako kod obje vrste imamo prisutne čarolije, razna strahovita bića i natprirodne elemente. Međutim dok se bajka odigrava u svijetu u kojemu su čarolije prirodne, magija pravilo, a natprirodni elementi nisu strašni niti čudni jer predstavljaju esenciju toga svijeta, njegovu zakonitost, a čuda i metamorfoze se u njemu događaju neprestano, dotle u fantastici natprirodni element narušava cjelinu i „izaziva neodlučnost, čuđenje, zaprepaštenje, ponekad i strah“ (Hameršak i Zima, 2015: 259). Čudo u njoj postaje prijeteća opasnost koja podriva stabilnost svijeta čiji su zakoni dotad bili smatrani nenarušivima i neprikosnovenima.

Začudno ili čudno je osnovni impuls koji odlikuje fantastiku jer podrazumijeva u tekstu koji je predstavljen čitatelju da u njemu uzrokuje sumnju i nesigurnost u prihvaćanje logičkih zakonitosti predočenog mu teksta. Upravo stoga fantastika pretpostavlja nepomućenost stvarnog svijeta da bi je tim bolje poljuljala, jer fantastične su pojave tim strašnije što je običnija njihova okolina (Cailllois prema Drndarski 1978: 75). Iako je čudno kategorija bliža fantastici, a čudesno bliža bajci, prema Todorovu fantastika se smješta na granici između tih dvaju žanrova, čudnog i čudesnog, čije svojstvo neodlučnosti je izvjesno mora smjestiti u sadašnjost zbog čega se fantastika percipira kao žanr koji je uvijek u nestajanju.

Od tri elementa neophodna za postojanje uspješne književne interakcije, autora, djela i čitatelja, upravo je čitatelj ključni element koji je presudan za fantastičnost. Fantastično se nalazi u čitatelju jer on mora iskusiti navedeno kolebanje temeljeno na čuđenju koje proizvodi tekst i priznati svoje zaprepaštenje koje je prisutno i kod književnog lika kako bismo mogli govoriti o žanru fantastičnog. Jer ako čitatelj neko djelo ne percipira i ne čita kao fantastično, onda ono to nije (Zima 1998: 41).

I dok je bajka u pravilu jednodimenzionalna, jer u njoj nema distance između realnog i irealnog svijeta koji paralelno postoje nemajući jasnih granica između realističnih i čudesnih elemenata, svijet fantastike je dvodimenzionalan (Hameršak i Zima 2015: 259). On je podijeljen na dvije razine događanja, realnu i fantastičnu. Element fantastičnosti nekog teksta očituje se u prodoru „fantastike u stvaran, realan svijet, pri čemu su obje razine u tekstu ravnopravne, a

---

<sup>6</sup> Kako navodi Pavičić: „(...) čitava teorija fantastične književnosti kako je ovdje predstavljamo hrvatskom čitateljstvu možda je i dinosaur zreo za neizbježno umiranje.“ (Pavičić 1996: 145).

dogadaji se razmjenjuju na objema razinama“ (ibid). Ti svjetovi na području istraživanja fantastične književnosti nose nazive primarnog i sekundarnog svijeta. Pojam sekundarnog svijeta koji je svog najznačajnijeg popularizatora pronašao u J. R. R. Tolkienu, „odnosi se na književne svjetove orijentirane na fantastično i s unutarnjom dosljednošću prema stvarnosti“ (ibid). Takav svijet je sekundaran „u smislu da je samosvojan, cjelovit i smisljeno ustrojen, ali i fantazmagoričan pa ga po nizu konstrukcijskih i sadržajnih osobitosti, uključujući njegovu 'genezu' razlikujemo od iskustvene stvarnosti“ (Kravar 2010: 36). On je najčešće visokoapstraktno razveden (usp. Giacometti, 2015) i predstavlja zajedničku točku svojstvenu bajci i visokoj ili epskoj fantastici, kao jednoj od glavnih podvrsta fantastične književnosti, gdje osim korištenja čudesnih i neobičnih motiva, upravo odvojena stvarnost takvog svijeta čini prostor „često potpuno izmišljen i iznova kreiran, nerijetko i s detaljno osmišljenom geografijom i poviješću“ (Brozović 2018: 37).

Načini ulaska sekundarnog svijeta u primarni su različiti i mnogobrojni. Prilikom prelaska likova iz jednog u drugi svijet nastaje spomenuto čuđenje gdje „likovi iz [primarnoga] svijeta koji se susreće s drugim svijetom isprva su iznenađeni i šokirani, ali nakon početnog čuđenja prihvaćaju njegovo postojanje“ (Zima 1998: 46). Ono što je kod bajke ključno prilikom remećenja cjeline ulaskom jednog svijeta u drugi jest njezino nastojanje da povrati prvotnu ravnotežu tako da izgura fantastični svijet prije svog okončanja kako bi ponovo zadobila svoju pripovjednu logiku. Prema tome, mogli bismo ustvrditi kako „fantastika počinje ondje gdje autorov sekundarni svijet prekoračuje ovlaštenje dano piscu da mijenja primarni svijet“ (ibid: 42).

## **4. BAJKA I FANTASTIKA U OPUSU IVANE BRLIĆ-MAŽURANIĆ**

### **4. 1. Značaj i uloga bajke u spisateljstvu Ivane Brlić-Mažuranić**

Bajka u opusu Ivane Brlić-Mažuranić zauzima značajno mjesto. Ono je možda i okosnica njezina književnog djelovanja koje svoj uzlet doživljava nakon bremenitih godina majčinstva u trenutku kada pronalazi valjani razlog da spoj majčinskih i spisateljskih dužnosti izdigne na novu razinu. Iako je, kako ističe u svojoj *Autobiografiji*, upravo zbog obiteljskih i majčinskih dužnosti čitavo desetljeće apstinirala od svojih literarnih nagnuća, vlastita djeca kao i nedostatak primjerene dječje literature nagnali su je da se posveti pisanju. I dok u tim ranim godinama za svoju djecu piše razne prigodne knjižice (*Valjani i nevaljani, Škola i praznici*)

ostajući literarno usmjerena na praktičnost njihove namjene i izdajući ih u vlastitoj nakladi, sa sljedećom fazom čini potreban iskorak na spisateljskom putu prihvaćajući na sebe autorsku odgovornost te cilja na širi recepcijski krug, čime započinje njezina istinska književnoautorska preobrazba.

Ta zrela faza stvaralaštva Ivane Brlić-Mažuranić, koja predstavlja njezina vrhunska književna ostvarenja, započinje 1913. objavljivanjem *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića*, prvog hrvatskog dječjeg romana, a završava 1926. trećim kompletiranim izdanjem *Priča iz davnine*,<sup>7</sup> te je ujedno i godina kada se u književnice počinju javljati prvi znaci kasnije bolesti. Upravo *Priče iz davnine* predstavljaju najsvjetliji i najznačajniji izdanak autoričina pera prema kojemu se pozicioniraju i ostala djela iz njezina opusa.

Ivana Brlić-Mažuranić u svojim *Pričama* ostvaruje mnoge karakteristike umjetničke bajke zbog čega to djelo nosi jasnu profilaciju same autorice. S druge strane njezine bajke su prošarane motivima usmene književnosti i utjecajima slavenske mitologije što ju približava narodnoj bajci. Da na tom tematskom polju ostaje motivski i motivacijski usredotočena i kasnije u svome životu, najbolje svjedoči posthumno izdavanje njezinog djela *Basne i bajke* iz 1943. g. koje jednim dijelom ostaju na tragu *Priča iz davnine*, ali ukupno ostvaruju niži estetski standard (Zima 2001: 134).

#### **4. 2. Veze *Priče iz davnine* s narodnom bajkom**

Maja Bošković-Stulli ističe niz elemenata slavenske narodne bajke vidljivih u djelu Ivane Brlić-Mažuranić: stil, ritam pripovijedanja i posebice povremeno formulativno prikazivanje. Motivski poticaji iz usmene književnosti prisutni su pak u jeziku i stilu na fragmentarnoj razini. Tako možemo govoriti o stalnim epitetima (*dobar konj, junačko oružje, tvrdi grad*), deseteračkim formulama (*a bijaše već noći o ponoći*), čak i o implementaciji epske deseteračke pjesme (borba junaka Relje i Zmaja Ognjenog) ili stihovanog komentara koji ispredaju dvojnice u priči o Palunku, gdje se očituje mjestimično nemotivirano unošenje stihova u pripovjedni okvir samih *Priča* (Bošković-Stulli prema Drndarski 1978: 79). Likovi, iako slojevitiji nego u narodnoj bajci, nositelji su jedne ili nekoliko derivata jedne osobine, pa oni, neovisno o predznaku pola koji zauzimaju unutar crno-bijele karakterizacije, izvršavaju zadaću

---

<sup>7</sup> Izdanja iz 1916. i 1920. sadrže po šest priča, a izdanju iz 1926. pridodane su priče *Lutonjica Toporko i devet župančića* i *Jagor*.

koju im je namijenila autorica i u tom smislu ih odlikuje odsutnost prave psihološke motivacije u postupcima (Zima 2001: 116–117). Recimo, Palunkova žena utjelovljuje vjernost, Relja snagu i junaštvo, Neva Nevičica ljepotu i dobrotu, a ohola carevna ljubomoru, starac Vjest je oličenje mudrosti i pravednosti, dok je majka u *Šumi Striborovoj* predstavnik snage majčinske ljubavi i tu nema daljnje psihološke razrade što je u skladu s načelima narodne bajke. Još jedan element bi se mogao pridodati oznaci narodne bajke, a riječ je o zanemarivanju vizualnosti kod predočavanja lika i korištenje nevizualnih elemenata da bi se opisao izgled lika. Međutim takva fragmentarnost opisa samo djelomično pripada sferi narodne književnosti, dok je djelomično uvjetovana Brlićkinim pripovjednim pravilima u kojima je vanjština nevažna, odnosno u kojima ljepota i dobrotu tvore sinonime (ibid: 124).

Nadalje, drugo polje utjecaja koje *Priče iz davnine* djelomično približava narodnoj bajci je slavenska mitologija čija se pojavnost manifestira prvenstveno u imenima određenih likova za koje Ivana Brlić-Mažuranić (1930: 289–290) kaže da je jedino što izviruje iz polja ruševina slavenske mitologije u vidu uspravnih stupova. Ona te stupove, tj. imena koristi isključivo kao model i polazišnu točku u kreiranju svojih *Priča*. Pa tako uzima imena slavenskih božanstava, Svarožića (prema Svarog), Stribora (prema Stribog) i Mokoš te crpi iz sveslavenskih izvora i druge likove (Bjesomara, djeda Neumijku, babu Poludnicu, Domaće, Zoru-djevojku), zatim nadnaravne nemani (Zmiju orijašku, Pticu gvozdene kljuna, Zlatnu pčelu, Zmaja Ognjenog) i pojedine toponime (Kitež – planinu, otok Bujan), koje transformira i prilagođava svojoj viziji, „lišava [ih] implicitne simbolike, nastojeći im osigurati novo značenje“ (Protrka Štimec 2015: 660). Time, osim što potvrđuje moralni dualizam likova iz mitološkog svijeta, čini i autorski odmak od mitoloških predložaka.

Drugo izvorište za imena likova nalazi se u domaćoj tradiciji i narodnoj predaji. Od likova hrvatske usmene tradicije tu su Kralj Morski (prisutan u slovenskim i slovačkim pričama), Morske Djevice (hrvatske i slovenske priče), div Regoč (spominje se u *Suzama Marunkovim* Ignjata Đurđevića) i motiv koleda kao hrvatske i sveslavenske tradicije. Likovi usmene, tj. narodne predaje su junak Relja, Oleh ban i Malik Tintilinić, a treba im pridodati i toponim Regočeva Legen-grada za koji autorica u tumaču imena kaže da je „drevni čudesni grad po hrvatskoj narodnoj pjesmi i predaji“ (Brlić-Mažuranić 1985: 171). Ovi likovi ostaju dosljednije na tragu svojih izvorišta negoli što je to bio slučaj s likovima iz mitološkog svijeta, no isto tako izražavaju svoje specifičnosti ostajući po osobinama slojevito izdiferencirani (Skok 2007: 116).

U narodnoj bajci isto tako postoje karakteristične formule otvaranja (npr. bio jednom davno, prije mnogo godina, u vrijeme dok su životinje još govorile i sl.) Vrijeme u njoj je nedefiniran pojam i stoga uvijek jednako legitiman. Veliku sličnost na tome planu nalazimo i u *Pričama iz davnine*, gdje je ta davnina kao vremenskoprostorni konstrukt istaknuta već u naslovu. Navedene formule otvaranja možemo prepoznati u tri priče iz zbirke (*Kako je Potjeh tražio istinu, Sunce djever i Neva Nevičica, Jagor*) dok ostale priče započinju uglavnom nekom aktivnošću. Vrijeme u kojemu se zbivaju *Priče* je neodređeno, daleko i naizgled nespoznatljivo, no odlikuje ga zajednički kršćanski podtekst (Zima 2001: 113). Sve su priče iz zbirke, bez obzira spominju li Boga eksplicitno ili ne, natopljene kršćanskim duhom (Hranjec 2006: 61). U tome je ključu jasno da i njihova davnina nije bezgranična, već ipak cilja prema vremenu omeđenom kršćanskim okvirom. Prisutnost nekih prijašnjih uređenja nazire se u nazivlju titula koje Brlić-Mažuranić koristi u nekim *Pričama* (kneginja, ban, župan) i njima sukladnih ustroja (banovina, županija) što donekle asocira srednjovjekovno doba. Prikaz jasnih odlika godišnjih doba koje nose gotovo sve *Priče iz davnine* potvrđuje sličnost s narodnom bajkom. Što se tiče karakterističnih formula zatvaranja bajke i njih nalazimo u većem ili manjem stupnju u ukupno tri priče iz zbirke (*Šuma Striborova, Sunce djever i Neva Nevičica, Lutonjica Toporko i devet župančića*), dok ostale imaju završetak bliži umjetničkoj bajci. Zanimljivo je da i *Šegrt Hlapić* sadrži neke konvencije bajke prepoznate u formulativnom početku kojim započinje roman i uključivanju magičnih brojeva (Narančić Kovač 2015: 82–83) koji svoje mjesto nalaze i unutar *Priča* (3 brata, čudovišne nemani, 7 vila Zatočnica, 9 župančića i sl.).

#### **4. 3. Bajka i inventivnost Ivane Brlić-Mažuranić**

*Priče iz davnine* toliko su umješno napisane da se na prvo čitanje doista može pomisliti kako se radi o narodnim pričama, tj. pričama proisteklim iz naroda. Njihov slavenski identitet toliko je jak da sama autorica priznaje kako su „one pričanja, predviđanja, nade, vjerovanja i uzdanja cijele duše slavenskog plemena“ i kako je sve napisano ravno iz našeg srca „zaista prava slavenska narodna poezija“ (Brlić-Mažuranić 1930: 289–290). Takvo viđenje nastoji vratiti dug hrvatskom romantizmu koji je prema mjerilima zapadnih književnosti ostao vrlo skučen. Zajedno s Nazorom i njegovim poetskim pričama bajkovite naravi (usp. Batušić, Kravar i Žmegač, 2001), Brlić-Mažuranić sudjeluje u restauraciji izvorne romantičke baštine širinom karakterističnih motiva i profinjjenih stilskih postupaka u, za hrvatske prilike, jednoj od najvažnijih tendencija oko prijeloma stoljeća – neoromantizmu. Pristalost neoromantičarskom

u navedenih autora, a napose Brlić-Mažuranić ogleda se u: zanimanju za estetsku privlačnost prošlosti (pogotovo starine koja izmiče iskustvenoj i povijesnoj provjeri), bijegu od stvarnosti u univerzalnost prirode, specifičnoj bajkovitosti koja je otvorena za fantastično i ponovnom interesu za usmenu i narodnu književnost.<sup>8</sup>

Kako pripadaju moderni kao izrazito dispartnom razdoblju koje se ogleda u karakterističnom postupku dispartnog nizanja gdje je „horizontalno poimanje zbivanja ustupilo mjesto vertikalnoj projekciji“ (Batušić, Kravar i Žmegač 2001:18), tako Nator i Brlić-Mažuranić istodobno bivaju označeni i antimodernizmom toga razdoblja. Antimodernizam je viđen također kao tendencija, ne posjeduje svjetonazorska i sistemska uporišta izvan moderne, a kada je riječ o umjetnosti, izražava se u estetičkim stilovima popularnima oko smjene 19. i 20. stoljeća (simbolizam, secesija, neoromantika) (Kravar 2003: 11, 39). On se u hrvatskom javnom prostoru poimao i kao pozitivan izazov i kao motiv tjeskobe u odnosu na ideje modernosti. Prema moderni se antimodernistička poetička i vrijednosna shvaćanja odnose dvojako – kritički i kontrafaktički. Izravnom su analizom modernoga povijesnog stanja ona izražena kritički, a kontrafaktički pohvalom predmodernih ili transmodernih protusvjetova (ibid: 38). Takvim shvaćanjima zahvaćen je i neoromantizam kao estetički stil te se ona mogu registrirati unutar *Priča iz davnine* šireći okvir njihove inventivnosti. Na razini odnosa prema mitskoj prošlosti, podudarnosti s historiozofskim<sup>9</sup> očitovanjem antimodernizma i bijegom od gradskog prostora koji se u esteticizmu pokazuje neljepim i etički manje vrijednim, Ivana Brlić-Mažuranić ostvaruje kontekst svojih *Priča iz davnine* u duhu antimodernističkih vrijednosti moderne, tj. neoromantizma.

Stoga, iako se čini da Brlić-Mažuranić okvirno daje prednost tradiciji i tradicijskom shvaćanju same prirode svoga djela, čak i precjenjujući njegov udio u svome djelu, ona vrlo decidirano govori o važnosti vlastitog autorstva iz potrebe razrješavanja mogućih slutnji po tom pitanju, kako kod svoje recentne publike tako i kod budućih generacija, istodobno se distancirajući od duha narodne priče. U pismu svome sinu Ivi ona eksplicitno navodi: „Ni jedan prizor, ni jedna fabula, ni jedan razvoj, ni jedna tendenca u ovim pričama nisu nađeni gotovi u

---

<sup>8</sup> Ljiljana Ina Gjurgjan prema Zima, *Mit, nacija i književnost „kraja stoljeća“*. Vladimir Nator i W. B. Yeats, 1995., str. 33.

<sup>9</sup> Pojam koji Žmegač spominje u vezi *Priča iz davnine* i njihove konstrukcije povijesnog razdoblja kao davnine u preobrazbi gdje se bajkovitost očituje još samo u reliktima, a počiva na filozofima poput Voltaira, Schillera i Hegela (v. Batušić, Kravar, Žmegač 2001: 285).

našoj mitologiji“, i kasnije: „Uspjele ili neuspjele, manjkave ili savršene, te su Priče koli u svojoj biti, toli u svojoj izvedbi čisto i potpuno moje originalno djelo“ (Brlić-Mažuranić 1930: 289–290). Ne ulazeći dublje u spomenuti autoričin rascjep između književnih ambicija i čuvstva dužnosti koji je ostao upisan u njezin književni razvoj „kao inherentni dio njezina autorstva“ (Protrka Štimec 2019: 70), ostaje nam izložiti upravo ono po čemu se očituje originalnost njezinog djela.

U svojoj opširnoj studiji o vezama usmene književnosti i *Priča iz davnine*, Maja Bošković-Stulli ističe ona mjesta koja su prema njoj jasan signal umjetničke bajke. Najjača odlika umjetničkog leži u autoričinoj bujnoj, nesputanoj igri mašte i nevjerojatnoj sposobnosti stvaranja slika koje su prema Antunu Barcu (1942.) funkcionalno povezane uz radnju. Bošković-Stulli ne dijeli u potpunosti taj sud, već naglašava kako je važnost vizualizacije slika kroz širinu opisa i učestalih retardacija radnje upravo ono što radnju podređuje u odnosu spram izraza razigrane mašte. U slikovitosti tog jezika ogleda se i posebna sklonost Brlić-Mažuranić prema pjesničkoj slici na vizualnom planu upotrebom epiteta, nizova poredbi, metafore i vizualnih kontrasta (Skok 2007: 11).

Osim izrazitoj izražajnosti vizualnoga, radnja je podređena i etičkoj zamisli autorice koja je u odnosu na narodnu bajku u prvome planu te je iskazana neposredno, što je druga karakteristika u sačinjavanju umjetničkog kod *Priča iz davnine*. Zanimljivo je da ta etika srca, kako je naziva Barac, svoju podlogu nalazi u sveprisutnoj kršćanskoj simbolici koja implicitno ili eksplicitno preplavljuje svaku pojedinu priču. To se, između ostaloga, očituje u činjenici kako pogreška zbog koje pojedini likovi u *Pričama* zastranjuju, kod Ivane Brlić-Mažuranić ne izaziva osudu ili moraliziranje, nego je upućena „na mogućnost pokajanja i oprosta kao primarno kršćanske ideje“ (Zima 2001: 117). Njezino djelo zasnovano je na etici dužnosti, prosvjetiteljskom djelovanju i kršćanskom konceptu ljubavi kao preobražajnoj snazi društva gdje likovi malenih, nevinih i bezazlenih postižu metaforu ljudske tjelesne snage (Protrka Štimec 2019: 77).

Sljedeća stavka na koju valja obratiti pažnju jest slojevitost karakterizacije pojedinih likova koji nisu dani čvrsto određeno i nepromjenjivo u duhu stilizacije koju pruža narodna bajka, bez psiholoških nijansi i bez promjena odnosa u toku razvoja radnje (Bošković-Stulli prema Drndarski 1978: 87). Primjeri su brojni, od braće Ljutiše i Maruna, bake Mokoš, djeda Neumijke, kneza Relje, nezahvalnog Palunka do likova slabića kao što su sin u *Šumi Striborovoj* i Jagorov otac. Obrati navedenih likova, potaknuti autoričinom etičkom i umjetničkom zamisli,

ne bi bili mogući u narodnoj bajci gdje su likovi smješteni na jedan od dvaju polova (pozitivni ili negativni), a odnosi među njima su, bez obrata i promjena, otpočetak zadani. Pa tako „oni pozitivni nisu nikada lišeni mogućnosti da pogriješe, a oni negativni nisu u nemogućnosti, pa i direktnom iskušenju, da učine neko dobro“ (Skok 2007: 11). Takva karakterizacija gdje je i dobrim i zlim likovima dodana individualnost i gdje postoje likovi kolebljivaca podudara se s tipom karakterizacije likova u fantastici.

Nadalje, pripovjednu tehniku *Priča* odlikuje nemotiviranost, odnosno slaganje narativnih elemenata po dramskome načelu, a ne po načelu uzročno-posljedične veze. Ishodište pripovijedanja nije pokrenuto pitanjem zašto se nešto dogodilo, već pitanjem kako će se to riješiti. Prema toj narativnoj karakteristici Bošković-Stulli ističe temeljnu razliku u odnosu na pripovjednu logiku i organizaciju u narodnoj bajci jer je pripovijedanje u bajci Ivane Brlić-Mažuranić organizirano kao nizanje epizoda koje su međusobno čvrsto povezane i gdje uzročno-posljedični slijed nije nužan. Tako je bajka *Bratac Jaglenac i sestrice Rutvica* ispresijecana autoričnim pripovjednim „zastajkivanjima“ kojima se u obliku kratkih rečenica obraća svojim likovima ili čitateljima, što ima ulogu ritmiziranja proze, služi kao narativno usporavanje i intenzivira napetost (Zima 2001: 123).

Nakon opširnog izlaganja Bošković-Stulli zaključuje kako unutrašnja veza *Priča iz davnine* s narodnom bajkom nije izrazita i da su one u svojoj biti od usmene književnosti ipak distancirane, što potvrđuje postavku o opravdanosti žanra umjetničke bajke. Dakle, daleko je više elemenata koji idu u prilog specifičnosti autorske invencije do mjere koja označava prevlast tih elemenata nad povezanošću s usmenom tradicijom i mitološkim izvorima, tvoreći posebnost narativne strukture u kojoj su *Priče iz davnine* ispripravljene. I to svaka zasebno, jer je struktura ovih bajki nejedinstvena, što svaku pojedinu „priču iz davnine“ čini originalnom i različito strukturiranom (ibid: 112). Dapače, njihova posebnost izražena je otklonom od usmene bajke na generičkom, strukturnom i epistemološkom planu čime se pripovjedni svijet Brlićkinih priča čini bližim fantastici nego svijetu bajki (Protrka Štimec 2015: 667). Treba imati na umu da ta zbirka od osam iznimnih književnih ostvaraja svoju heterogenost duguje autorici moderne svijesti, izrazite stvaralačke individualnosti i utjecaju raznih književnih strujanja promatranog razdoblja kao i razdoblja koja su mu prethodila te neposrednih i posrednih književnih uzora kojima se autorica izrijekom utjecala i od kojih je crpila ili je trag o njima utvrđen tek naknadno.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Vidi Engler, Tihomir i Andrijana Kos-Lajtman (2011: 307-326).



Navedena pripadnost razdoblju moderne s antimodernističkim predznakom, decidirano očitovanje vlastitog autorstva i zaključci koje podastire Bošković-Stulli govore u prilog nepobitnog dokaza i opravdanosti tvrdnji prevladavanja umjetničkog nad utjecajima usmene tradicije i elementima narodne bajke što čini temelj izvornosti ovih umjetničkih bajki. Na kraju krajeva, sasvim je odgovorno kazati kako je svojim književnim remek-djelom Ivana Brlić-Mažuranić popularizirala žanr umjetničke bajke u hrvatskoj (dječjoj) književnosti.

#### **4. 4. Fantastika u *Pričama iz davnine***

Fantastika u opusu Ivane Brlić-Mažuranić, za razliku od bajke koja u njemu ima šire uporište, svoju pojavnost opravdava jedino u *Pričama iz davnine*. O njoj se može govoriti na nekoliko razina. Jedna od njih, spomenuta u tekstu Bošković-Stulli, jest očitovanje čudesnog u djelu prema fantastičnim motivima koji se u njemu javljaju. Druga je prožetost djela ovećom galerijom fantastičnih bića i likova od kojih dobar dio ima poveznicu s mitološkim svijetom. Treću razinu bi predstavljali fantastični predjeli čija se fantastičnost očituje u predimenzioniranosti opisa ili njihovoj naglašenoj raskoši.

Navedene su razine samo posljedica očitovanja fantastičnog u Brlićkinom djelu, nikako i fantastično samo po sebi. I dok u bajci čuda koja se događaju ne iznenađuju i ne užasavaju sudionike zbivanja jer se prihvaćaju kao nešto očekivano i posve normalno, u fantastici je, naime, čudo zaista čudo. Ono najčešće izaziva strah kod junaka pripovijesti, posljedično i čitatelja, te remeti prirodan poredak stvari. Tako i fantastični motivi kao posljedica očitovanja fantastike označavaju momente koji su začudni i dolaze bez najave. S obzirom na njihovu brojnost u svega nekoliko primjera će se naznačiti njihov ostvaraj. U *Jagoru* se tako fantastični motiv ogleda u ukazivanju Bagana, pripadnika Domaćih, Jagorovom ocu kao odgovor na kajanje oca što je zanemario sina i nudi mu mogućnost za popravak situacije. U *Bratcu Jaglencu i sestrici Rutvici* iščekivani momenat nastupa kada vile Zatočnice nadvladane kršćanskim simbolima moraju odabrati na koji će način umrijeti. Tako se jedna pretvara u kamen koji se kotrljanjem mrvlji, druga u plamen koji iščezava i slično, čime se ostvaruje fantastičnost motiva sadržanih u prikazivanju pojedinih pojava u prirodi. U bajci *Sunce djever i Neva Nevičica* upravo antropomorfizirano Sunce ostvaruje taj motiv kada odlučuje priteći u pomoć Nevi onespoboljujući neprijateljsku vojsku silinom svog intenziteta.

Premda zadržavaju poneku fizičku ili karakternu crtu slavenskih mitoloških bića, fantastična bića i likovi se ne mogu s njima poistovjetiti jer su u svojoj biti preobraženi i prilagođeni svijetu autoričine bajke, pa su stoga originalni i samosvojni (Težak i Težak 1997: 119). Po tome čine zasebnu kategoriju i njoj pripadaju sljedeća bića i likovi: Morski Kralj, Morske Djevice, Zora-djevojka, div Regoč, vila Kosjenka, baba Poludnica, vile Zatočnice, Zmaj Ognjeni, Stribor i Domaći (Malik Tintilinić i Bagan).

Kada gledamo prostor i prostorne dimenzije, dolazimo do treće razine fantastičnog u *Pričama iz davnine*, a to su brojni fantastični predjeli kojima je zbirka nastanjena. Krećući se u prostornim odnosima visina i dubina, zatim veličine i oku skrivenih dijelova, dolazimo do sljedećih lokacija: „sjajnih dvorova u oblacima, veličanstvenih gradova i njihove raskoši duboko pod zemljom, palača pod morem, velebnih vješticijskih skrovišta u podzemlju, zlatnih dvorova i srebrnog sela u čarobnom dubu, otoka s čarobnim gorućim kamenom, itd.“ (ibid). Svi su ovi fantastični, skriveni i maštoviti predjeli kojima zbirka vrvi tu da zagolicaju znatiželju i pruže više nego prikladnu scenografiju za odvijanje radnje.

## **5. PRIČE IZ DAVNINE KAO STRUKTURA BAJKE**

Jedan od glavnih predstavnika ruskog formalizma, Vladimir Propp, u svojem kapitalnom djelu *Morfologija bajke* (1928.) nudi strukturalističku analizu pripovjedne proze upravo na primjeru analize bajki. Relativno jednostavna struktura narodne bajke je u Proppa opisana funkcijama, dok je Jolles definira kao jednostavni oblik. Jollesovi *Jednostavni oblici* također su izričito morfološke orijentacije, a pojavili su se neovisno o Proppovu izdanju godinu dana kasnije. On u skladu s tada suvremenim spoznajama o jeziku, bajku zajedno s legednom, sagom, mitom, zagonetkom, izrekom, kazusom, memorabilijom i vicom smješta u oblike „koje nije obuhvatila ni stilistika, ni retorika, ni poetika, pa možda ni „pismo“ i koji premda pripadaju umjetnosti zapravo ne postaju umjetninom“ (Jolles, 2000: 13), pa ih naziva skupnim imenom – jednostavni oblici.

Proppova morfologija sastoji se prema njemu od opisa „bajke prema njenim sastavnim delovima i odnosu delova jednih prema drugima i prema celini“ (Propp 2012: 27). On u inicijalnom dijelu svojega rada problematizira pitanje početka samog žanra, gdje kaže da nije potrebno tragati za njegovim tvornim početkom jer on zapravo počinje ondje gdje mu se ustanovi žanrovsko ustrojstvo. Jednako tako napominje da „tek tamo gdje bajka iskaže

karakterističnu sižejnu strukturu, možemo pouzdano govoriti o njoj kao o žanru“ (ibid: 16). On se trudi ponuditi i provesti valjan opis bajkovne strukture koji uvjetuje pristupanje genetičkim i poredbenim proučavanjima u pristupu razvrstavanja bajke. Također ističe važnost pravilne klasifikacije, gdje je potrebno izvesti klasifikaciju iz njenog suštinskog materijala, a ne unositi u nju vanjski materijal što čini većina istraživača kada klasificira. Tako, iako se nalazi u osnovi svakog proučavanja, sama klasifikacija postaje rezultat izvjesnog prethodnog ispitivanja (ibid: 12).

Pri tome, Propp zauzima izrazito snažno metodološko uvjerenje nudeći uvid u narodnu bajku prema karakterističnim funkcijama likova koje se ponavljaju u bajkama po predvidljivim pokazateljima. „Pod funkcijama razumemo postupak lika određen s obzirom na njegov značaj za tok radnje“ (ibid: 29). Ovdje napominje generalne karakteristike funkcija likova koje sažima u četiri formule: da su one sastavni, nepromjenjivi elementi bajke nezavisni od toga tko ih i kako izvodi, da je njihov broj u bajci ograničen, da im je redoslijed uvijek istovjetan te da sve bajke imaju strukturu istog tipa (*posljednja dva navoda ne vrijede za umjetničku bajku!*). Ukupno navodi 31 funkciju likova na korpusu ruskih narodnih bajki od kojih se određeni dio može realizirati u pojedinoj bajci. Ovdje će se ponuditi analiza *Priča iz davnine* prema funkcijama koje one u Proppovu modelu ostvaruju. Taj redoslijed je predstavljen s obzirom na logiku toka radnje u bajci pa će i ova analiza slijediti navedenu logiku.

Prvih sedam funkcija odnosi se na mehanizme kojima bajka započinje i načine kojima se taj početak kroz funkcije likova ostvaruje. One se mogu smatrati pripremnim dijelom bajke. Prve tri funkcije se tiču lika junaka, a nakon treće funkcije se uvodi lik protivnika.

**I. funkciji** je odredba **udaljavanje**, a tiče se udaljavanja jednog od članova porodice iz kuće. Tu funkciju ispunjavaju Palunko i njegova žena koji se u prvom dijelu bajke udaljavaju od kuće svaki na svoju stranu više iz srdžbe i očaja nego stvarne potrage.

**II. funkcija** gdje se junaku **izriče zabrana** u *Pričama iz davnine* je prisutna preko **obrnuto vidu zabrane** koju predstavlja **naređenje ili nalog**. Pa tako maćeha daje nalog Jagoru da odnese ručak u polje ocu, Palukovoj ženi njena pokojna majka u vidu košute daje nalog kako povratiti supruga i dijete, dok Rutvici i Jaglencu majka prije smrti ostavlja zlatni križić i pojas uz naređenje da ne ostavljaju jedno drugo i čuvaju dane im predmete jer će tako ona uvijek biti

među njima. Nalog je dan i u priči o Potjehu gdje Svarožić upućuje braću što da čine kako bi vratili dug djedu.

**III. funkcija** predstavlja **kršenje zabrane**, u slučaju *Priča izvršenje naredjenja*. Njega ispunjavaju svi likovi iz prethodne funkcije, osim u priči o Potjehu gdje ono izostaje.

**V. funkcija** je prisutna u obliku **obrnutoj ili drukčijeg raspitivanja** u odnosu na protivnika gdje on umjesto da se obavještava o svojoj žrtvi sam razotkriva svoju tajnu. Tako najmlađa vila Zatočnica u svojoj zloći neoprezno odaje tajnu uništenja sebe, svojih sestara i svih hudoba u Kitež-planini junaku Relji koji to kasnije koristi da bi pobjegao zajedno s dječicom iz opasnog okruženja. Drugi primjer je kad djed Neumijka u svojoj svemoći odaju tajnu silaska na zemlju Lutonjici Toporku koji je iskorištava za zajednički bijeg s braćom na sigurnu udaljenost od osvetoljubivog djeda.

U **VII. funkciji žrtva dopušta da bude prevarena** i time nehotice pomaže neprijatelju što se ostvaruje u slučaju Maruna i Ljutiše koji pristaju na nagovore svojih bjesova dopuštajući im da tako postepeno zagospodare njihovim životima što ide u prilog Bjesomaru kao glavnom negativcu.

Uvođenjem **VIII. funkcije** u bajci se inicira zaplet te ona govori o čak 19 vidova **nanošenja štete** koju čini protivnik, a u *Pričama iz davnine* ih se ostvaruje 6.

**1. Protivnik nekoga otima** – tri su takva slučaja u *Pričama*: Jagora otima baba Poludnica, Rutvicu ugrabi orao Klikun i odnese na Kitež-planinu, a malog Vlatka, iako se to eksplicitno ne spominje, morske vile otimaju usnuloj majci i odvođe ga u palaču Kralja Morskoga.

**8. Protivnik zahtijeva ili mami svoju žrtvu** – ovaj vid VIII. funkcije ostvaruje se u više slučajeva. Na samom kraju priče o *Jagoru* maćeha lijepim riječima mami posinka, a kozicu i kravicu koje ga vode mami hranom kako bi uzrokovala smrt pravog nasljednika kuće i imanja. S istim ciljem izazivanja smrti vile Zatočnice mame Jaglenca kako bi upao u rupu pokrivenu granjem na čijem su dnu oštri kolci i bodovi. U istoj bajci nešto kasnije jedna od Zatočnica konstantno mami, tj. dovodi u napast i kušnju Rutvicu nudeći njoj i bratu izbavljenje ako Zatočnicama preda križić i pojas što ih im je majka ostavila na brigu i čuvanje. Jednaku napast i kušnju za Palunkovu ženu predstavlja svaka od tri nemani koja čuva po jednu od špilja kuda je ženi proći kako bi spasila supruga i dijete, nudeći joj gradacijskim postupkom sve izazovnije mogućnosti koje je i bez pokolebanosti duha vrlo teško odbiti. Pred kušnjom se nalazi i majka

kad joj Stribor nudi izbor, no ona ostaje principijelna i odana svojoj majčinskoj dužnosti do kraja.

**9. Protivnik nekoga protjeruje** – ovaj vid funkcije se očituje jedino u *Šumi Striborovoj* kada sin pod utjecajem svoje zle žene izbacuje majku iz zajedničke kuće na zimu i studen.

**10. Protivnik ubija** – primjer ovakvog vida najstrašnijeg zla imamo u priči o Potjehu kada Marun i Ljutiša pod utjecajem svojih bjesova potpaljuju brvnaru sa svojim djedom Vjestom onemogućivši mu bijeg iz nje. U zadnji čas ga oslobađaju, međutim djed ipak umire opraštajući im prije smrti njihov čin.

**15. Protivnik zaslužuje, zadržava** – najočitiije dano u *Jagoru* koji u vješticijem podzemlju babe Poludnice postaje njenim slugom i robom. Drugi primjer nalazimo u priči o Jaglencu i Rutvici gdje se njih dvoje nađu u bezizlaznom položaju. Iako se nalaze u sigurnoj oazi na malenom otočiću s crkvicom, okruženi su zlom i opasnošću koji im brane prolazak, pa su osuđeni na čekanje.

**19. Protivnik objavljuje rat** – takvo što događa se kada ohola carevna dolazi sa silnom vojskom pred dvor Oleha bana kako bi pokorila bana i ubila odabranicu srca njegova, Nevu Nevičicu. Iako se rat ne objavljuje eksplicitno, jasno je što znači osvetnički napad neprijateljske vojske.

**IX. funkcija** u kojoj se **junaka moli ili mu se naređuje**, šalje ga se ili ga se pušta uz odredbu posredovanja prisutna je jedino u priči o Potjehu, gdje upravo on želi napustiti dom kako bi spoznao istinu, a njegov ga djed, kojemu je on najmilije unuče, nerado pušta. Ova funkcija uvodi ponovo junaka i to dvije vrste: junaka-tražioca i junaka-žrtvu, što će se u sljedećim funkcijama objasniti.

**XI. funkciji** je odredba **odlazak** jer kod nje junak napušta kuću. Kod nje cilj junaka-tražioca je traženje, pa prema tome imamo ove junake: Potjeha gdje je već iz naslova bajke jasno da se radi o tražiocu koji napušta dom kako bi pronašao istinu, Nevu Nevičicu koja je u potrazi za boljom sudbinom nakon što odlazi od roditelja koji su bili „tvrda i krivična srca“ (Brlić-Mažuranić 1985: 145) i Regoča koji je više junak istraživač nego tražilac i koji napušta svoj Legen-grad zbog Kosjenke i njezine neobuzdane razigranosti. Tip junaka-žrtve koji ne napušta dom svojevoljno predstavljaju župančići koji napuštaju županov dvor kako bi spasili živu glavu i Jagor koji biva otet. Bajka u kojoj postoje, i u kojoj se prate, i junak-tražioc i junak-žrtva jest *Bratac Jaglenac i sestrice Rutvica*. Junaka-žrtvu predstavlja Rutvica koju odnosi orao Klikun,

a junak-tražioc je i Jaglenac koji ide u potragu za svojom sestricom i Relja koji je u misiji povratka svoje imovine i kneževske časti.

**XII. funkcija** navodi da se **junaka provjerava, ispituje, napada** i sl., čime se on priprema da dobije čarobno sredstvo ili pomoćnika. Ova funkcija sadrži 10 vidova od kojih *Priče* ispunjavaju 2 vida.

**8. Neprijateljsko biće pokušava da uništi junaka** – prisutno u *Šumi Striborovoj* gdje snaha-guja zadajući majci pogibeljne zadatke nastoji ukloniti konkurenciju. Majka nakon svih iskušenja dobiva pomoćnike preko ubogog djevojčeta u vidu luči iz kojih izlaze Domaći.

**9. Neprijateljsko biće stupa u borbu s junakom** – Zmaj Ognjeni se bori s junakom Reljom nakon čega on dolazi do djece na otočiću i, uz pomoć čarobnog sredstva koje ovdje predstavljaju kršćanski elementi svijeeće i kandila, osigurava pobjedu dobra.

**XVI. funkcija** se tiče **junaka i njegovog protivnika** koji stupaju u **neposrednu borbu** koja se u *Pričama iz davnine* ostvaruje borbom na otvorenom polju. Već spomenuta borba Relje i Zmaja Ognjenog zbiva se u jednoj sutjesci, dakle na otvorenom polju. Bitka s vojskom ohole carevne gdje Sunce djever priskače u pomoć Nevi Nevičici i Olehu banu također pripada u tu kategoriju.

**XVIII. funkcija** se nadovezuje na XVI. jer je njoj odredba **pobjeda**, odnosno kod nje protivnik biva pobijeden. To se događa u obje prethodne borbe na otvorenom polju iz kojih Relja, Neva Nevičica i njezin Oleh ban izlaze kao pobjednici.

Kod **XIX. funkcije** se **otklanja početna nevolja ili nedostatak** i od njezinih 10 vidova *Priče iz davnine* zadovoljavaju 3 vida.

**5. Objekt traženja dobiva se za tren oka primjenom čarobnog sredstva** – ovaj slučaj imamo jedino u *Regoču*, a radi se o Kosjenkinim biserima. Njih Kosjenka odbacuje po potrebi kada joj nešto neposredno treba, pa tako od njih nastaje košić u kojem će Kosjenka putovati s Regočem na njegovom uhu, svjetiljka kada se spuste u podzemlje, brojni darovi kojima je obasipala pastirice i pastire, svoje nove prijatelje. Međutim, čarobni biseri kao takvi nemaju funkciju razrješenja bitnih elemenata za radnju već imaju više dekorativnu funkciju.

**7. Predmet traženja biva ulovljen** – to se doslovno događa kada Palunkova žena prošavši sve kušnje na svome putu udicom zakači zlatnu kolijevku sa svojim djetetom i mužem koji je nosi na leđima dok u bijegu s dvora Kralja Morskoga nastoji izroniti na površinu.

**10. Zarobljenik biva oslobođen** – odrednica se odnosi na dvije situacije. U prvoj kozica i kravica spašavaju Jagora iz vještičjeg podzemlja babe Poludnice, dok u drugoj Relja spašava Jaglenca i Rutvicu iz njihovog prisilnog boravišta.

**XX. funkcija** donosi odredbu **povratka** jer se u njoj junak vraća. U *Pričama iz davnine* mnogo je povratka ognjištu i sigurnosti doma: Jagor, Palunko zajedno sa ženom i sinom, župančići, stara majka, Regoč te Jaglenac i Rutvica. Svi navedeni likovi se vraćaju domu koji su spletom okolnosti napustili, dok Jaglenac i Rutvica ostvaruju ravnotežu novo-starog doma jer se vraćaju na isto mjesto, ali dobivaju novu majku i posljedično raskošniji dom.

**XXI. funkcija** donosi odredbu **potjere** gdje se **junaka progoni**. To se potvrđuje u bajci *Ribar Palunko i njegova žena* gdje Morski Kralj, Morske Djevice i vile pomorkinje leteći nad morskom površinom nastoje u potjeri uhvatiti Palunka i njegovog sina Vlatka koji su pobjegli iz morske palače i ženu Palunkovu koja je omogućila svima trima bijeg u čunu.

**XXII. funkcija** se nadovezuje na prethodnu jer se u njoj **junak spašava od potjere**. Naš trojac (Palunko, žena i sin) se spašava od progonitelja uz pomoć Zore-djevojke koja u trenucima najveće opasnosti daruje ženu Palunkovu zbog iskazane vjernosti iglom i rupcem iz čega nastaju kormilo i jedro te čun uspješno bježi progoniteljima.

Kod **XXIII. funkcije junak stiže neprepoznat** kući ili u drugu zemlju. Ovaj primjer imamo potvrđen u bajci *Lutonjica Toporko i devet župančića* gdje se devetorica župančića nakon izvjesnog vremena vraćaju kući svome ocu županu Jurini, no toliko su se za to vrijeme fizički promijenili da ih ni vlastiti otac ni dvorjani ne prepoznaju.

U **XXV. funkciji** junaku se zadaje **težak zadatak**. Primjenu te funkcije nalazimo u bajkama *Šuma Striborova* i *Ribar Palunko i njegova žena*. U prvoj bajci snaha-guja stavlja pred staricu dva naizgled neizvediva zadatka s ciljem njezina uništenja. Prvi zadatak je popeti se na vrh litice i donijeti s nje snijega kako bi se snaha mogla umiti, a drugi otići na smrznuto jezero i uloviti šarana snahi za ručak. U drugoj bajci žena Palunkova nalazi se pred tri strašne nemani i zadatakom koji joj je namijenila pokojna majka, a sastoji se u tome da je svaku neman potrebno savladati na izvjestan način prema prethodnim uputama.

**XXVI. funkcija** je u korespondenciji s prethodnom jer u njoj **junak rješava zadatak**. Starica majka uz Božju pomoć uspješno ispunjava teške zadatke koje joj je zadala snaha, dok žena Palunkova slušajući savjete pokojne majke dobiva adekvatnu pomoć u rješavanju prepreka na svome putu.

**XXVII. funkcija** se odnosi na **prepoznavanje junaka**. To se događa u trenutku kada se Dvorski razotkriva napadom na župana Jurinu, a župančiče župan prepoznaje po devet mačeva koje oni vade iz skrivenog iverja kako bi spasili oca i kaznili Dvorskoga.

**XXVIII. funkcija** u kontekstu analize *Priča iz davnine* prethodi prošloj jer govori o **razotkrivanju lažnog junaka ili protivnika** što se događa razotkrivanjem Dvorskoga nakon čega neposredno slijedi prepoznavanje župančiča kao istinskih junaka povratnika koji u ključnom trenutku spašavaju oca.

**XXX. funkcija** se tiče **kažnjavanja neprijatelja**. Primjenu jedne od njih već imamo prethodno opisanu kao eliminaciju negativca Dvorskog koju izvršavaju župančiči. U *Šumi Striborovoj* snaha-guja biva kažnjena zbog svoje zloće te se vraća u svoj prvotni oblik zmije i nestaje s ovoga svijeta, zajedno s čitavom čarobnom šumom. Vile Zatočnice također bivaju kažnjene zbog svoje zloće i nesmotrenosti jer su na kraju same odgovorne za svoju propast. Ohola carevna i njezina silna vojska bivaju kažnjeni baš zbog zloće koja izvire iz karakterne mane oholosti. Karakterna mana zavidnost odgovorna je za kaznu dvaju susjednih sela u *Regoču* koja nestaju pod vodom Zlovodom nakon što jedno od njih, želeći napakostiti drugome, probije rupu u nasipu. Svoju zloću i zajednički pakt usmjeren protiv nekog i plemenitog Jagora plaćaju glavom mačeha i Poludnica jer njihovo zlo ne može protiv običaja i tradicije starih zaštitnika ognjišta u vidu jednog od Domaćih, Bagana i Jagorova djeda koji se u kritičnom času ukazuje na pomoć unuku.

**XXXI. funkcija**, ujedno i posljednja, govori o tome da se **junak ženi i stupa na carsko prijestolje**. Za *Priče iz davnine* segment stapanja na carsko prijestolje ili bilo kakvu izvršnu funkciju vlasti je izlišan jer bilo kakva materijalna postignuća ovdje nisu u fokusu. Međutim ženidba junaka na kraju bajke se događa u dvije priče iz zbirke. U bajci *Sunce djever i Neva Nevičica* to je očekivani rasplet događaja koji je najavljen već na polovici bajke i zbog kojeg se pokreću sile zla u toj bajci. Bajka *Bratac Jaglenac i sestrice Rutvica* na kraju donosi Reljino preuzimanje kneževske uloge isključivo na korist svojoj kneževini bez, kao što smo rekli, materijalnih probitaka. On se kasnije ženi Rutvicom čime se zatvara pripovjedni okvir te bajke.



## 5. 1. Zaključno o analizi

Iz navedene analize vidljivo je kako se kod Vladimira Proppa specifičnost bajke ogleda u kompoziciji i strukturi koja uspostavlja jedinstvo poetike, svijeta ideja, likova, emocija i jezičnih sredstava. Funkcije na kojima je bajka sazdana čine stalne i nepromjenjive elemente radnje. Od 31 funkcije *Priče iz davnine* zadovoljavaju u nekom vidu njih 22. Funkcije se logički grupiraju u **djelokruge** (7) od kojih *Priče* zadovoljavaju 5 djelokruga: **protivnika** (Bjesomar i bjesovi, Kralj Morski, Morske Djevice, vile pomorkinje, zmija orijaška, ptica gvozdenog kljuna i zlatna pčela, snaha-guja, ljudska zavist i voda Zlovoda, vile Zatočnice, ptica Bukač, orao Klikun, medvjedica Medunka i Zmaj Ognjeni, ohola carevna s vojskom i Mokoš, maćeha i baba Poludnica, Dvorski i djed Neumijka), **pomoćnika** (Svarožić, Zora-djevojka i nijema košuta, Domaći, kandilo i svijeća, Mokoš i Sunce djever, Bagan, riđa kozica, krava bušica, zrno pšenice, dlačica vune i slamčica, Baka i djed Neumijka), **darivatelja** (Kosjenkini biseri koje joj je darovala majka, zlatni križić i pojas koje majka Milojka ostavlja Jaglencu i Rutvici), **junaka** (Potjeh i starac Vjest, žena Palunkova, starica majka, Regoč i Kosjenka, Jaglenac i Relja, Neva Nevičica, Jagor, devet župančića i Lutonjica Toporko) i **lažnog junaka** (Palunko).

Te funkcije se često javljaju u opozicijskim parovima (npr. izricanje zabrane – kršenje zabrane). Također djelokrug može u potpunosti odgovarati liku što je učestali slučaj kod likova *Priča iz davnine*, može se dogoditi slučaj kada jedan lik obuhvaća nekoliko djelokruga, što je prisutno u likovima Mokoš i djeda Neumijke te postoji slučaj kada je jedan djelokrug podijeljen na nekoliko likova, što najčešće nalazimo u zbirci Ivane Brlić-Mažuranić.

*Priče iz davnine* najviše odstupaju od predstavljenog Proppovog modela, tj. funkcija koje ne slijede ili koje zadovoljavaju tek dijelom, u aspektima korištenja čarobnog sredstva radi razrješenja radnje, prerusavanja ili stjecanja moći. Oni u *Pričama* nisu prisutni jer njezine junake obilježava skromnost, jednostavnost i prije svega upućenost na etiku dužnosti iz koje proizlazi podnošenje žrtve za drugoga. U tome se itekako razlikuju od modela junaka opisanog u Proppa gdje junak često nakraju biva nagrađen materijalnim i preuzima neki oblik vlasti.

Neki od relevantnih teoretičara bajke poput Maxa Lüthija i Claude Lévi-Straussa donose kritiku ovako predstavljenog modela. Lüthi zamjera Proppu isključivost strukturalističkog pristupa i nužnost utvrđivanja onoga što bajka uistinu jest, temeljenu na historiogenetskom proučavanju zagovarajući stilsku odrednicu nad znanstvenopovijesnom dimenzijom. S druge strane, prigovor Lévi-Straussa se temelji na nemogućnosti iščitavanja individualnog u tako

predstavljenoj morfološkoj analizi gdje izostaje shvaćanje razlika među bajkama tumačenih u formalističkom ključu (Propp 2012: 338–340).

## 6. PRIČE IZ DAVNINE KAO TIP FANTASTIKE

Glavni je element razlikovanja fantastike od bajke prema Todorovu kolebanje koje proizlazi iz čitateljeve začuđenosti nad tekstom i koje čitatelj doživljava kao posljedicu očitovanja nadnaravnoga. Ono se u *Pričama iz davnine* ne očituje u dovoljnoj mjeri, pa je bilo potrebno pronaći model unutar kojega će fantastika u *Pričama* naći svoju primjenu. Njega je u svojoj književnoteorijskoj studiji *Rhetorics of Fantasy* (2008.) ponudila Farah Mendlesohn, britanska književna povjesničarka, i to u četiri osnovna tipa: fantastika portala i potrage, preplavljujuća fantastika, upadajuća fantastika i rubna fantastika. Osnovni kriterij razgraničenja navedenih kategorija uključuje, kao i kod svakog pokušaja definiranja fantastične književnosti, dvije glavne paradigme: odnos primarnog i sekundarnog svijeta te odnos čitatelja i glavnog lika (Brozović 2018: 39). Mendlesohn svoju studiju bazira na anglosaksonskoj književnoj tradiciji koja posebno njeguje djela visoke fantastike, pa će i usporedba Ivane Brlić-Mažuranić s Tolkienom, o kojoj će kasnije biti riječi, ići u smjeru potvrđivanja sličnosti gradnje njihovih pripovjednih svjetova kao nužne pretpostavke postojanja visoke fantastike. Iako Mendlesohn ne spominje bajku izričito, ona će u njezinom klasifikacijskom modelu ipak naći svoje mjesto, i to ponajprije u tipu preplavljujuće fantastike, koji je najbliži bajci i unutar kojeg se postiže najviši stupanj kohezije fantastike i bajke. Jednako tako će se sličnost bajke i fantastike ogledati u motivu potrage koji dijele fantastika potrage i portala i bajka, u kojoj je on potvrđen i Proppovom analizom *Priča*.

Granice među navedenim tipovima fantastike Mendlesohn ocjenjuje visoko propusnima čime sugerira kako je ovisno o promatranom fantastičnom djelu u njemu moguće pronaći elemente više od jedne predložene kategorije. Upravo to se potvrđuje prilikom primjene njezinog klasifikacijskog obrasca na *Priče iz davnine* u kojima će se u svakoj bajci potvrditi često dvije, a ponekad i tri kategorije fantastike (ibid: 40). Svaka od predloženih kategorija bit će prezentirana zasebno uz karakteristike koje ostvaruje na primjerima iz Brlićkinih *Priča*.

## 6. 1. Fantastika portala i potrage (*The Portal-Quest Fantasy*)

Fantastika portala i fantastika potrage podrazumijevaju junaka koji napušta svoje poznato okruženje i prolazi kroz portal ili odlazi u potragu prema nepoznatome. Iako fantastika portala ne mora nužno biti i fantastika potrage, ona to najčešće jest. Portal otvara fantastični svijet označavajući tranziciju između primarnog i sekundarnog svijeta; iz našeg u neko drugo vrijeme, iz mladenaštva u odraslost (Mendlesohn 2008: 29). Iako protagonist slobodno može prelaziti portal u oba smjera ovisno o razvoju radnje, fantastika nema tu mogućnost. Ona pripada isključivo sekundarnom svijetu koji je dalek i nepoznat i ne remeti postojanost uobičajene svakodnevice primarnog svijeta. Kada bi to bio slučaj, govorili bismo o upadanju, tj. kategoriji upadajuće fantastike. Primjeri u kojima se ogleda princip fantastičnog portala nalaze u nekim od sljedećih književnih klasika dječjega svijeta: Carrollovim romanima o Alisi (vrata i ogledalo), Lewisovom serijalu o Narniji (ormar) ili Baumanovu ciklusu o Ozu (tornado).

Motiv portala u *Pričama iz davnine* pronalazimo u dva slučaja. Prvi slučaj portala prisutan je u *Šumi Striborovoj* kao sekundaran za razvoj radnje te ostaje nerealiziran što je bitno za sam rasplet. Ono što je kod njega netipično jest da kao prijedlog, ali ujedno i kušnja staroj majci dolazi od Stribora, vladara fantastičnog šumskog svijeta i predstavlja ulaz u staričinu mladost rodnoga sela. To pokazuje svojevrsni odmak u tumačenja pozicije portala kako je ona prikazana u studiji Farah Mendlesohn označavajući ulazak u sekundarni svijet idile staričinog sela iz postojećeg sekundarnog svijeta Striborove začarane šume, a ne iz primarnog svijeta staričine svakodnevice. Upravo staričino odbijanje ponuđenog osobnog dobra poništava svu čaroliju šume i njezinih bića i eliminira fantastični svijet (izuzev Malika Tintilinića kao predvodnika Domaćih i čuvara ognjišta) vraćajući realnost na početnu poziciju.

Drugi primjer motiva portala sadržan je u *Ribaru Palunku i njegovoj ženi* koji Palunko otvara u trenutku kada smatra da uzde vlastite sreće konačno drži u svojim rukama. Čini to uz pomoć Zore-djevojke čiju zahvalnost stječe trodnevnim ribarskim postom i koja njegovu gorljivu i sebičnu želju o putu do raskoši kraljevstva Kralja Morskoga pretvara u stvarnost. Portal se realizira kao vir u moru neznanu kod otoka Bujana čiju stražu drže tri strahovite nemani (Zmija orijaška, Ptica kljuna gvozdenuga, Zlatna pčela). Njega pokreću Morske Djevice (varijanta sirena kako ih u svojem Tumaču donosi Brlić-Mažuranić) hvatajući se u kolo u trenutku kada Palunko izgovara čarobnu formulaciju: „Kolovrta navrta, ili do jaza mrtvoga ili do Kralja Morskoga“ (Brlić-Mažuranić 1985: 31). Time biva usisan u sekundarni svijet

bogatstva Kralja Morskoga „u kojemu [i] vrijeme drugačije teče“ (Protrka Štimec 2015: 667) što naglašava razliku prema primarnom svijetu ribarske oskudice. Palunko se za razliku od sina iz *Šume Striborove* ranije trijezni i aktivno radi na procesu vlastitog iskupljenja. No bez žene na kojoj se prelama radnja i koja preuzima konce sudbine obitelji u svoje ruke, ništa ne bi bilo moguće. Zbog zasluga za iskazanu hrabrost, bezuvjetnu vjernost i bezgraničnu žrtvu koju je podnijela, ona čini transformaciju u glavni lik priče i dobiva nagradu u vidu sina i muža koji bez njezine pomoći nikad ne bi uspjeli prijeći natrag u primarni svijet. Nakon što omogućiti djetetu i suprugu taj prijelaz, za njima se pokreće velika hajka stanovnika morskoga kraljevstva. U tome se ogleda svojevrsni otklon u funkcioniranju fantastike portala jer fantastika dijelom prelazi portal u primarni svijet označavajući upadanje (eng. *intrusion*). No ono je ublaženo, čak i neregistrirano činjenicom da protagonisti i fantastična bića dijele medij mora, koji je inherentan fantastičnim bićima kao prostor u kojem borave i nad kojim imaju ovlasti, što biva ključnim za spas Palunkove obitelji, jednom kada se dokopaju obale.

Kod fantastike potrage je karakteristično da njezin protagonist odlazi iz svakodnevnog života (u kojemu ako fantastika i postoji, onda je vrlo daleka i nepoznata ili barem nedostupna protagonistu) i stupa u direktni dodir s fantastikom kroz koju doživljava promjenu, istražujući sekundarni svijet sve dok protagonist ili likovi oko njega ne postanu dovoljno upućeni da pregovaraju s tim svijetom kroz osobnu manipulaciju fantastičnim carstvom (Mendlesohn 2008: 30). Ona, za razliku od fantastike portala, može biti potpuno smještena u sekundarni svijet (npr. Tolkienovo Međuzemlje), dok primarni svijet u tom kontekstu podrazumijeva realistički intoniran prostor unutar svijeta fantastike. U gotovo svim *Pričama iz davnine* nalazimo motiv potrage, njegove varijacije, ali i otklone.

Već je u naslovu prve po redu bajke u zbirci (*Kako je Potjeh tražio istinu*) markiran taj motiv. Potjeh, kao glavni lik, svojom potragom istodobno iznevjerava njezin smisao, ali doživljava osobnu transformaciju koja posljedično rezultira sretnim završetkom. U dodiru s fantastičnim (bjesovi), on prolazi potrebnu promjenu da bi neočekivanom smrću iskupio grijeh prema djedu. Iz bajke *Ribar Palunko i njegova žena* da se iščitati dvostruki motiv potrage. U potragu, neovisno jedno o drugome, kreću Palunko i žena mu, motivirani različitim pobudama. Palunko iz egoističkih poriva, a žena radi dobrobiti cijele obitelji. Na tom putu doticaj s fantastičnim mijenja Palunka, dok žena unutarnjom snagom pokorava fantastični svijet i zahvaljujući iskazanoj vjernosti osigurava sretan rasplet. U primjeru bajke *Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica* ugrađena je varijacija motiva potrage. Nakon što mu sestru otme orao Klikun i odnese u Kitež-planinu, Jaglenac kreće u potragu prolazeći sve prepreke koje mu zadaju vile

Zatočnice anulirajući zlo svojom nevinošću, dječjom naivnošću i sretnim spletom okolnosti. Umjesto da u susretu sa sekundarnim svijetom Kitež-planine proživi transformaciju svoga lika na moralnom planu, on u svojoj nedužnosti ne ostvaruje nikakvu promjenu. Zato klasični motiv potrage ostvaruje knežević Relja, prolazeći potrebnu transformaciju kako bi shvatio da mu je uloga štititi i biti strpljiv, a ne srljati u neizvjesnu opasnost. Dvostruki motiv potrage prisutan je i u *Jagoru*, gdje u potragu za otetim djetetom kreću najprije njegov otac, a zatim kozica i kravica. Otac ne uspijeva, plaćajući glavom svoje propuste. Zatim animalni likovi kao pomagači spašavaju Jagora, svoga gospodara, ne konfrontirajući se pritom s fantastičnim svijetom vještičjeg podzemlja. Ovdje motiv potrage ostaje prikraćen za transformaciju koju bi na tom putu trebao iskusiti onaj koji traži, što je logično s obzirom na to da uspješnu potragu ostvaruju životinje koje u Brlićkinom opusu nemaju provedenu slojevitou karakterizaciju. Najočitija devijacija motiva potrage ugrađena je u priču o *Regoču*. U njoj nije prisutna potraga s nekim zadanim ciljem, nego se radi o istraživačkom, na igri temeljenom putovanju Regoča i Kosjenke radi upoznavanja svijeta. Skladno putovanje veličinom antiproporcijalnih likova pretvara se u spasilačku misiju gdje autorica apostrofira grijeh zavisti kao razaralački element gdje onaj tko sačuva razumnu glavu polaže pravo na izgradnju novoga života.

## 6. 2. Preplavljujuća fantastika (*The Immersive Fantasy*)

Preplavljujuća fantastika, kako joj i naziv govori, preplavljuje sve pripovjedne razine. Čitatelj i pripovjedač su u njoj ujedinjeni, a fokalizacija se ostvaruje kroz glavnog protagonista. U njoj nema čuđenja ni kod likova ni kod čitatelja, fantastika se prihvaća bez propitkivanja, čak i bez osvješćivanja jer za time nema potrebe. Navedene instance tako čine integralnu cjelinu, čak i ako likovi nisu magični. Mendlesohn napominje da učinkovitost kohezije realističkog i fantastičnog u preplavljujućoj fantastici, koliko god ona bila ovisna o realističkim pretpostavkama, ne iziskuje dodatne eksplikacije pojavnosti fantastičnoga (Mendlesohn 2008: 20). U njoj je radnja često najmanje fantastičan element, a žanrovski je najsličnija znanstvenofantastičnom žanru „s tom razlikom da je set fantastičnih pretpostavki u SF-u za razliku od klasične fantastike znanstveno objašnjiv, barem na tekstualnoj razini“ (Brozović 2018: 42). U toj žanrovskoj komparaciji je moguće tumačiti i bajku, koja je srodna s visokom fantastikom i SF-om. Upravo je stupanj kohezije fantastičnog i realnog u bajci toliko visok da čuđenje ne pokazuju ni likovi ni čitatelj, što proturječi Todorovu koji paradoksalno isti

argument u razgraničavanju čudnog i čudesnog navodi kao protivljenje uvrštavanju bajki u korpus fantastične književnosti (ibid).

U *Pričama iz davnine* prisutna je jasna razlika između sekundarnog i primarnog svijeta, u kojima se oni sukobljavaju. Likovi su s jedne strane svjesni prisutnosti fantastičnoga i to ih ne čudi previše, dok se s druge strane naslućuje zabrinutost zbog prijetećeg sukoba sa sekundarnim svijetom. U Potjehovu primjeru, on i braća nisu pretjerano iznenađeni bjesovima čiji je zadatak zaposjesti njihovu volju i um. Prihvaćaju ih po logici stvari u koju se skladno uklapaju i Svarožić i Bjesomar. Palunko pak pojavu Zore-djevojke uzima zdravo za gotovo kao i svijet Kralja Morskoga koji mu se otvorio iz fantastičnih pripovijesti njegove žene. Maleni Jaglenac se ne čudi niti se da zastrašiti hudobama strašne Kitež-planine (Brlić-Mažuranić 1985: 78). Staroj majci je poznato što se zbiva u Šumi Striborovoj iz koje dolazi glavni izvor nesreće, ali i Domaći koji su tu da se toj nesreći doskoči. U priči o Lutonjici Toporku i devet župančića fantastična pretvorba devet javora u isto toliko žuđenih sinova ni po čemu ne čudi župana Jurinu. Jednako tako nikoga u bajci ne čudi višekratna pretvorba Lutonjice Toporka po potrebi u držak sjekire i natrag u dječaka. U *Jagoru* prisutnost jednog od Domaćih, Bagana, koji u pozadini povlači konce potrebne za sretan rasplet, također se uzima kao normalna stvar. Analiza ovih motiva prema predloženoj kategoriji fantastike pokazuje veliku prožetost i zajedništvo suodnosa fantastičkog i realnog zbog čega bismo mogli kazati kako je u preplavljujuću fantastiku moguće uvrstiti sve bajke, kako autorske tako i one narodne.

### **6. 3. Upadajuća fantastika (*The Intrusion Fantasy*)**

U upadajućoj fantastici fantastično je donositelj kaosa. Slično kao i u fantastici portala ona upada, ali iz obrnutog smjera, tj. iz sekundarnog u primarni svijet. Ujedno je rekurzivna što podrazumijeva njezin povratak u sekundarni svijet nakon što akteri realističnog svijeta izguraju fantastične elemente koji su prouzročili užas i zaprepaštenje i osiguraju prvobitno stanje. Neki od načina kojima rezultira obračun s fantastikom su: pobjeda nad njom, njezina kontrola, slanje natrag otkuda je došla ili pregovaranje (Mendlesohn 2008: 115). Često u upadajućoj fantastici svoje mjesto nalaze djela horor fikcije gdje su fantastični motivi koji upadaju u domenu primarnog svijeta isključivo nepoželjni elementi (npr. zombiji, vukodlaci, vampiri i sl.).

Uporaba motiva upadajuće fantastike je u *Pričama iz davnine* učestala. Bajka *Kako je Potjeh tražio istinu* donosi Bjesomara koji iz svog fantastičnog podneblja šalje bjesove kojima

zapovijeda diverziju trojice Vjestovih unuka kako se oni ne bi dosjetili Svarožićeve poruke, čime uzrokuje narušenu starčevu svakodnevicu i propast složnoga doma. Negativan element upadajuće fantastike u *Šumi Striborovoj* definitivno predstavlja snaha-guja kao remetilački faktor skladnog odnosa majke i sina. No iako u upadajućoj fantastici dominiraju negativno konotirani fantastični elementi, nalazimo i pozitivne primjere. Tako su Domaći, koji u primarni svijet upadaju kao majčini pomagači, predstavljeni u pozitivnom kontekstu. I u *Jagoru* imamo sličnu situaciju. Bagan je, kao jedan od Domaćih, pozitivno konotiran element upadajuće fantastike, dok je upadajući element u liku babe Poludnice koji otima Jagora iz primarnog svijeta u dogovoru sa zlom maćehom negativno obilježen. Primjer upadajućeg elementa koji je ovisno o situaciji i pozitivno i negativno konotiran, što je svojevrsni otklon od tog motiva, prisutan je u bajci *Sunce djever i Neva Nevičica*. Ondje Mokoš kao Sunčeva dadilja upada u svakodnevni svijet mlinara i mlinarice kažnjavajući njihovu okrutnost dok istodobno nagrađuje njihovu milu kćer Nevu koja joj je nesebično pomogla. Kasnije zbog povrijeđene taštine odbije pomoći Nevi Nevičici u ključnome trenutku čime pokazuje negativnu stranu svoga karaktera.

U *Pričama* svi elementi upadajuće fantastike koji su bilo kako negativno označeni bivaju potisnuti natrag u sekundarni svijet, dok oni pozitivno označeni u pravilu ostaju dijelom primarnog svijeta jer u njemu ne uzrokuju kaos.

Ponekad upadajuća fantastika u pokušaju pokoravanja zbiljskog svijeta može funkcionirati kao preplavljujuća fantastika tako da nameće protagonistu, ako ne i ostalim likovima, prihvaćanje fantastičnih elemenata kao normalne pojave. Takav slučaj u *Pričama iz davnine* javlja se u prethodno spomenutom primjeru bajke *Ribar Palunko i njegova žena* kada se fantastična svita Kralja Morskoga prešavši portal daje u potjeru za protagonistima bajke što se prihvaća kao očekivano.

#### **6. 4. Rubna fantastika (*The Liminal Fantasy*)**

Rubna fantastika je možda i najzanimljivija jer se radi o najrjeđem tipu fantastične književnosti. U njoj fantastika upada kroz portal i postaje dio objektivnosti primarnoga svijeta čiji je akteri prihvaćaju bez propitivanja. Oni se ponašaju slično kao u preplavljujućoj fantastici – svjesni su fantastičnog elementa, ali se prema njemu odnose kao dijelu uobičajene realističke norme. Fantastika je u tome slučaju rezultat isključivo čitateljske reakcije koja je temeljena na

izvanjezičnom iskustvu i dio je tzv. konsenzualne realnosti (eng. *consensus reality*).<sup>11</sup> U toj vizuri Mendlesohn rubnu fantastiku opisuje kao oblik fantastike koji udaljava čitatelja od fantastičnog kako ga vidi i opisuje protagonist (ibid: 182). Najreprezentativniji primjer rubne fantastike pronalazimo u Kafkinu *Preobražaju* gdje se nitko od aktera, uključujući preobraženog protagonista, ne uzbuđuje oko činjenice da se Gregor Samsa jednoga jutra probudio u obličju kukca.

Prisutnost djela rubne fantastike u svjetskoj je književnosti iznimno rijetka, pa ne čudi da je primjena tog tipa fantastike u analizi *Priča iz davnine* također izostala. Tome u prilog ide i činjenica da se *Priče iz davnine* baziraju na konfrontaciji fantastičnoga i ne-fantastičnoga što je akcijski generator svih bajki, dok konfrontacija tih sila „u rubnoj fantastici zbog osebnog tipa kohezije fantastičnoga i realističkoga u potpunosti izostaje“ (Brozović 2018: 44).

## 6. 5. Zaključno o primjeni tipova fantastike

Od navedena četiri tipa fantastike u klasifikaciji fantastične književnosti, koje je u svojoj studiji *Rhetorics of Fantasy* ponudila Farah Mendlesohn, *Priče iz davnine* u većoj ili manjoj mjeri zadovoljavaju tri tipa – fantastiku portala i potrage, preplavljujuću fantastiku i upadajuću fantastiku. Fantastika portala i potrage zauzima najveći udio u promatranjoj analizi gdje se posebno očituje motiv potrage kao njezin ishodišni dio ostvarujući istodobno veliku sličnost sa žanrom bajke. Jer odlazak u potragu temelj je gotovo svake bajke, a u fantastici to postaje naročito u vidu visoke ili epske fantastike, dok je unutarnja tranzicija koju junak pritom doživljava i istraživanje novih predjela zajednička osobina kako bajke tako i fantastike portala i potrage. Time je motiv potrage, bilo u klasičnom bilo u variranom obliku, prisutan u čak pet priča, dok se motiv portala nalazi u dvije priče iz zbirke. Što se tiče stupnja prožetosti bajke i fantastike, preplavljujuća fantastika nudi njezin najviši doseg i najprihvatljiviji okvir unutar kojeg je moguće njezino djelovanje. U takvom tipu fantastike, koji fokalizaciju realizira kroz glavnog protagonista, fantastično se ne propituje, čak niti ne osvješćuje, pa realistički i fantastični dio čine integralnu cjelinu. Tako preplavljujuća fantastika uspješno preplavljuje najveći dio *Priča*. Upadajući element svojstvo je upadajuće fantastike te, iako u pravilu negativno konotiran, u *Pričama iz davnine* ostvaruje i pozitivnu konotaciju. Ako je upadanje negativno označeno, bit će istjerano iz primarnog u sekundarni svijet iz kojeg je došlo ili

---

<sup>11</sup> Pojam koji Mendlesohn koristi u uvodnom dijelu o rubnoj fantastici (Mendlesohn 2008: 23).



pokoreno tako da više ne predstavlja remetilački faktor i to se u *Pričama iz davnine* dosljedno primjenjuje (bjesovi, snaha-guja, baba Poludnica). Pozitivno označeni elementi upadajućeg u pravilu ostaju dio primarnog svijeta jer ne remete njegovu svakodnevicu. Jedini primjer upadajućeg elementa koji nastupa kao pozitivan da bi kasnije pokazao i negativnu stranu svoje naravi, zbog čega gubi uporište u primarnom svijetu (Mokoš), predstavlja otklon u okviru upadajuće fantastike.

## **7. IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ – HRVATSKI ANDERSEN, WILDE ILI TOLKIEN**

Bez obzira na to što ih je njihova autorica uvijek označavala terminom priče, *Priče iz davnine* se neizostavno tumače u duhu vremena u kojem su nastale i svih implikacija koje ono u sebi nosi, a iz kojih se izvlače neizbježna žanrovska određenja zbirke najprije prema bajci, a zatim i fantastici. Na tom putu usporedbe Ivane Brlić-Mažuranić s Andersenom, Wildeom ili Tolkienom, osim što potvrđuju njezinu književnu veličinu, nameću žanrovske okvire umjetničke bajke i visoke fantastike kao modele unutar kojih je *Priče iz davnine* najpogodnije tumačiti i koji su stoga ovdje tako tumačeni. Opravdanost takvih usporedbi i u skladu s tim takvih epiteta je, kao i uvijek, podložna vječitoj provjeri.

Sintagma hrvatskog Andersena prvi puta je upotrijebljena u novinama *Daily Dispatch* 27. studenoga 1924. godine prilikom prvog engleskog izdanja *Priča iz davnine* (*Croatian Tales of Long Ago*). Zanimljivo je da taj naziv koriste i danski književni kritičari, čime je na izvjestan način naizgled zadovoljen i najrelevantniji kritički aparat za tu prosudbu. Otada se popularna sintagma raširila i ukorijenila na krilima rastuće popularnosti samog djela podjednako u stranoj i domaćoj literaturi o čemu piše i Ivan Brlić povodom proslave 25-godišnjice književnog rada svoje majke.<sup>12</sup> Mogli bismo reći kako je u domaćem književnopovijesnom poimanju praksa nekritičkog navođenja tog književnog nadimka, uz pokoju iznimku (Crnković 1970; 2002), bila prisutna sve do Dubravke Težak i njezinog rada iz 2017-e, u kojem podastirući više argumenata

---

<sup>12</sup> Ivan Brlić o proslavi jubileja 1930. o tome kazuje sljedeće: „Domaća i strana štampa donijela je velik broj članaka i prikaza nazivajući I.B.M. hrvatskim Andersenom“ u *Ivana Brlić-Mažuranić: zbornik radova*, prired. Antoš Antica, Mladost, Zagreb, 1970.

navodi kako zapravo nema prave sličnosti između tih dvaju pisaca.<sup>13</sup> Nasuprot Brlićkinj postojanoj smirenosti u pripovijedanju, veličanju doma kao utočišta i jasnoj podijeljenosti na svijet dobra i zla, ističe Andersenovo pribjegavanje romantičarskim stavovima i naglašenom lirizmu, neodređenost u podjeli na dobro i zlo te sklonost ironiji (Težak 2017: 38–39). Andersenove bajke se također smatraju vrlo heterogenima, a i daleko ih je više, tako da ne može biti govora o zaokruženoj poetici kakvu nalazimo kod *Priča iz davnine*.

Oznaka hrvatskog Andersena je metafora i sinonim za Brlićkinu bajku kao i važeći pokazatelj umjetničke vrijednosti i dosega njezina djela. Unutar svjetske književnosti, usprkos brojnim prijevodima, Brlić-Mažuranić ipak nije dosegla rang svjetskog dječjeg pisca kakav uživa Andersen, tako da upotreba popularne sintagme ostaje više na inzistiranju u značenju koji ona ostvaruje u okviru nacionalne književnosti (Skok 2006: 29). Sličnost s Andersenom se pronalazi u sličnosti njihova tipa priče na strukturnom planu. Ona se ostvaruje i u prisutnoj etici kršćanskog milosrđa kao i zaslužnosti malenih i obespravljenih koji pokazuju svoju veličinu u darivanju ljubavi. Slikovitost opisa, lakoća pripovijedanja i mnoge stilske figure približuju njegovu posebnost stila Brlićkinom (Pintarić 2008: 97). Zajednička je i folklorna građa kao podloga priča, no o njoj je Andersen bio više ovisan, pa je iz nje osim tema i likova preuzimao i cijele fabule, što ga na tome polju čini manje imaginativnim od svoje hrvatske kolegice. Zbog spomenute heterogenosti Andersenovih bajki *Pričama iz davnine* sličnija je skupina u kojoj se nalazi *Mala sirena* ili *Djevojčica sa žigicama*, nego onima koje predstavlja *Postojani kositrejni vojnik*.<sup>14</sup>

Bajke Oscara Wildea, koji je bio suvremenik Ivane Brlić-Mažuranić, obilježava izrazita suptilnost izraza, bogata fabula i pjesnički dotjeran stil kojim pomiče granice u razvoju umjetničke bajke čineći ih plodom najistančanijeg književnog artizma. Opravdanost usporedbe s Brlić-Mažuranić manifestira se u jezično-stilskim osobinama, psihološkom opisu lika, živopisnom i vještom pripovijedanju, estetskoj rafiniranosti obrade, kao i utemeljenosti na biblijskim vrijednostima. Svjetonazor svojih junaka Wilde također temelji na ljubavi, milosrđu te spoznaji o grijehu, pokajanju, iskupljenju i oprostjenju. Međutim njegove bajke ostaju više na

---

<sup>13</sup> Težak, Dubravka (2017). „Doticaji hrvatske i svjetske dječje književnosti“ u Javor, Ranka, Težak, Dubravka, *Hrvatska dječja knjiga u europskom kontekstu: zbornik radova*, Zagreb: Knjižnice grada Zagreba: Učiteljski fakultet Sveučilišta, 35-45.

<sup>14</sup> Skok prema Crnković: *Ivana Brlić-Mažuranić i hrvatska dječja književnost*, Zbornik radova o Ivani Brlić-Mažuranić, Mladost, Zagreb, 1970.

tragu Andersenovih imajući u vidu izbjegavanje klasičnog sukoba dobra i zla, kao i važnost socijalno angažiranog podteksta. Velika je razlika i podjela svijeta njegovih bajki na zemaljski i nebeski gdje izostaje uobičajena bajkovna podjela na zbiljski i irealni svijet (ibid: 118).

Tematska poveznica triju autora svakako je morska i sirenska. *Mala sirena, Ribar i njegova duša* i *Ribar Palunko i njegova žena* čine zajednički trokut gdje je jakost veza izraženija između Andersena i Wildea prema glavnom motivu ljubavi i žrtvovanju života za nj, a prema umjetničkom oblikovanju i opisu fantastičnog morskog kraljevstva veze su jače između Wildea i Brlić-Mažuranić.

Zajednička im je i terminološka uporaba naziva priča u naslovima njihovih zbirki koji sponiraju nazivu bajka (*Priče, Sretni princ i druge priče, Priče iz davnine*). Za takvo određenje kojim Andersen titulira svoja djela poslije 1852. g. (prvoobjavljena zbirka sadrži odrednicu bajke) u svojoj autobiografiji navodi sljedeće: „Priče, riječ u jeziku za koju smatram da najbolje karakterizira moje bajke s obzirom na njihov opseg i prirodu.“<sup>15</sup>

Što se tiče naziva hrvatski Tolkien, prve usporedbe s fantastičnim Tolkienovim svijetom, pa i ostalim djelima visoke fantastike poput Lewisove Narnije, došle su mnogo kasnije, nakon objavljivanja Tolkienova *Hobita* 1937. g. i posebice nakon *Gospodara prstenova* 1954. i 1955. godine. Glavna poveznica dvaju pisaca iščitava se iz tumačenja sličnosti izgradnje njihovih pripovjednih svjetova na osnovi zajedničkog odnosa prema uspostavi sekundarnog svijeta. Tolkienov sekundarni svijet građen je kao dominantna pojava, tj. isključivi sekundarni svijet unutar kojeg je primarni shvaćen kao dio realno oslikanog prostora i kao takav je jedinstven primjer Tolkienova stvaralaštva. Međutim, na sličnim postavkama bi se mogla promatrati i „davnina“ iz naslova Brlićkine zbirke kao zamišljeni pripovjedni konstrukt sa specifičnim vremensko-prostornim odrednicama koji funkcionira kao nova realnost. Sličnost s Tolkienom u gradnji takvog izmaštanog koncepta dijelom leži i u činjenici „da su se prva djela visoke fantastike pojavila upravo na prijelazu stoljeća, u vrijeme pojave *Priča iz davnine*“ (Brozović 2018: 36).

---

<sup>15</sup> Javor, Ranka (2005.) *Dobar dan, gospodine Andersen: zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H. C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatske sekcije IBBY-ja*, Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.

## 8. ZAKLJUČAK

U ovome se radu nastojao utvrditi odnos i isprepletenost bajke i fantastike u *Pričama iz davnine* s prikazom njihovih posebnosti i karakteristika koje ostvaruju u promatranom djelu, kao i značaju koji su imali u formiranju pripovjedne stvarnosti Ivane Brlić-Mažuranić. Kako se svaka umjetnička bajka dijelom oslanja na narodnu, tako se i u *Pričama iz davnine* utvrđivala njihova veza s narodnom bajkom, ali i puno važnije specifičnosti koje određuju autorsku invenciju Ivane Brlić-Mažuranić u njima. Kada je riječ o fantastici u *Pričama iz davnine*, analizirane su odlike fantastičnog na razini motiva, likova i prostornih dimenzija.

Bajka i fantastika su gdje god je bilo moguće promatrane u zajedničkoj sintezi i kroz indikacije koje iz toga proizlaze. Na toj osnovi promatralo se fantastično unutar bajke i propitivale su se odredbe samoga žanra. Pa se tako žanr bajke analizirao kroz Proppovu *Morfologiju bajke*, gdje se pokazalo da *Priče iz davnine* u potpunosti ili jednim dijelom zadovoljavaju velik broj Proppovih funkcija (22). No mnoge od tih funkcija primijenjene na tekst bajki analiziranog djela pokazuju izmijenjen ili variran opseg, što govori u prilog da su te bajke izraz prvenstveno autorske imaginativne slobode.

S druge strane, u analizi fantastike se utvrdilo razlikovanja primarnog, realnog i sekundarnog, fantastičnog svijeta i njihovo međusobno preplitanje, na čemu se, uostalom, temelji fantastika i očituje jedan od njezinih najpopularnijih podžanrova, tzv. visoka fantastika. Analizirajući *Priče iz davnine* prema četiri tipa fantastike iz klasifikacijskog modela Farah Mendlesohn došlo se do zaključka kako je njihova primjenjivost na djelo vrlo plodna. Među trima koje su potvrđene, fantastika portala i potrage ima najveću primjenjivost uz varijacije osnovnih motiva portala i potrage, što djelo čini iznimno interesantnim. Tip fantastike koji je pokazao najveći stupanj sinteze s bajkom, i u tom smislu je najintragantniji, jest preplavljujuća fantastika. Primjena upadajućeg tipa fantastike na *Priče iz davnine* ukazala je na to da su u njima, osim standardno negativnih elemenata kojima je označeno upadanje, prisutni i oni pozitivno obilježeni, što je još jedna posebnost djela.

S obzirom na sve navedeno, završno poglavlje ovoga rada propitivalo je opravdanost pojedinih epiteta koji se učestalo koriste za Ivanu Brlić-Mažuranić, a temeljeni su na međusobnoj žanrovskoj bliskosti bajke (umjetnička) ili fantastike (visoka). Naziv hrvatski Andersen ima najveću opravdanost u značaju njegove upotrebe u okviru nacionalne književnosti, dok se upotrebe ostala dva naziva odnose na sličnosti uočene u stilu, jeziku i

estetici (Wilde) ili na sličnost postupka izgradnje pripovjednog svijeta (Tolkien). Opravdano povezivanje s čak trima velikanima bajkovne i fantastične književne scene, kao i brojne veze i isprepletenost odrednica bajke i fantastike u njezinom djelu, čine Ivanu Brlić-Mažuranić neprikosnovenom majstoricom kako hrvatske tako i svjetske umjetničke bajke.

## 9. LITERATURA

1. ANIĆ, Vladimir (2003). *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
2. BACALJA, Robert i sur. (2017). *Mit i dječja književnost (rasprave o dječjoj književnosti)*. Zagreb: Hrvatsko pedagoško-književni zbor.
3. BARAC, Antun (1942). *Umjetnost Ivane Brlić-Mažuranić*. U *Priče iz davnine*, Ivana Brlić-Mažuranić, I-XV. Zagreb: Knjižara Radoslava Horvata.
4. BATUŠIĆ Nikola, KRAVAR Zoran i Viktor ŽMEGAČ (2001). *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb: MH.
5. BETTELHEIM, Bruno (2000). *Smisao i značenje bajki*. Prev: Vladimir Jakić. Cres: Poduzetništvo Jakić.
6. BITI, Vladimir (1981). *Bajka i predaja. Povijest i pripovijedanje*. Zagreb: Liber.
7. BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja (1978). „Priče iz davnine« i usmena književnost“. Drndarski, Mirjana, ur. *Narodna bajka u modrenoj književnosti*. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, 78–88.
8. BRLIĆ-MAŽURANIĆ, Ivana (1930). „Izjava autorice o postanku *Priča iz davnine*“. Hrvatska revija III (5): 289–290.
9. BRLIĆ-MAŽURANIĆ, Ivana (1985). *Priče iz davnine*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
10. BROZOVIĆ, Domagoj (2018). „Žanrovski obrasci fantastične književnosti u *Pričama iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić“. Kos-Lajtman, Andrijana; Sanja Lovrić Kralj; Nada Kujundžić, ur. *Zbornik radova „Stoljeće Priča iz davnine*“. Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, 35–46.
11. [CAILLOIS, Roger] KAJOA, Rože (1978). „Od bajke do naučne fantastike“. Drndarski, Mirjana, ur. *Narodna bajka u modrenoj književnosti*. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, 69–75.
12. CRNKOVIĆ, Milan i Dubravka TEŽAK (2002). *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.

13. ENGLER, Tihomir; Andrijana KOS-LAJTMAN (2011). „Bajkopisna diseminacija mitoloških motiva u *Pričama iz davnine* na primjeru intertekstualnih poveznica s leksikonom A. Tkanyja“. *Studia mythologica Slavica* XIV: 307–326.
14. GIACOMETTI, Kristina. (2015). „Od čudesnoga do fantastičnoga: dimenzije svjetova Ivane Brlić-Mažuranić i Nade Iveljić.“ Majhut, Berislav; Smiljana Narančić Kovač; Sanja Lovrić Kralj, ur. *Zbornik radova „Šegrt Hlapić od čudnovatog do čudesnog“*. Zagreb/Slavonski Brod: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, Ogranak MH Slavonski Brod, 697–708.
15. HAMERŠAK, Marijana i Dubravka ZIMA. (2015). *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international.
16. HRANJEC, Stjepan (2006). *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
17. JAVOR, Ranka (2005.) *Dobar dan, gospodine Andersen: zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H. C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatske sekcije IBBY-ja*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
18. JOLLES, André (2000). *Jednostavni oblici*. Prev. Vladimir Biti. Zagreb: Matica hrvatska.
19. KRAVAR, Zoran (2003). *Antimodernizam*. Zagreb: AGM.
20. KRAVAR, Zoran (2010). *Kada je svijet bio mlad: visoka fantastika i doktrinirani antimodernizam*. Zagreb: Mentor.
21. MENDLESOHN, Farah (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press.
22. MILANJA, Cvjetko (1977). „Mitska osnova strukture bajke“. *Alkemija teksta*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 47–63.
23. NARANČIĆ KOVAČ, Smiljana (2015). „Intertekstualnost *Šegrta Hlapića*“. Majhut, Berislav; Smiljana Narančić Kovač; Sanja Lovrić Kralj, ur. *Zbornik radova „Šegrt Hlapić od čudnovatog do čudesnog“*. Zagreb/Slavonski Brod: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, Ogranak MH Slavonski Brod, 63–88.
24. PAVIČIĆ, Jurica (1996). „Neka pitanja teorije fantastične književnosti“. *Mogućnosti* (XLIII), br. 4–6, str. 133–147.

25. PAVLOVIĆ, Cvijeta (2011). „Hrvatske umjetničke bajke i legende nakon 1910. g.“ U: Pavlović Cvijeta, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz (ur.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIII. (Poetika i politika kulture nakon 1910. g.) sa znanstvenog skupa održanog od 30. rujna do 1. listopada 2010. godine u Splitu* (str. 279–291). Split i Zagreb: Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
26. PAVLOVIĆ, Cvijeta (2012). „Šenoine bajke i fantastika u hrvatskom romantizmu“. U: Pavlović Cvijeta, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz (ur.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIV. (Romantizam – ilirizam – preporod) sa znanstvenog skupa održanog od 29. do 30. rujna 2011. godine u Splitu* (str. 297-310). Split i Zagreb: Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
27. PINTARIĆ, Ana (2008). *Umjetnička bajka. Teorija, pregled i interpretacije*. Osijek: Sveučilište „Josipa Jurja Strossmayera“, Filozofski fakultet i Matica hrvatska.
28. PROPP, Vladimir (2012). *Morfologija bajke*. Prev. Petar Vujičić. Beograd: Biblioteka XX vek.
29. PROTRKA ŠTIMEC, Marina (2015). „Etika i mitologija u *Pričama iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić.“ Majhut, Berislav; Smiljana Narančić Kovač; Sanja Lovrić Kralj, ur. *Zbornik radova „Šegrt Hlapić od čudnovatog do čudesnog“*. Zagreb/Slavonski Brod: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, Ogranak MH Slavonski Brod, 657–670.
30. PROTRKA ŠTIMEC, Marina (2019). *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
31. SKOK, Joža (2007). *Književno djelo Ivane Brlić-Mažuranić*. Varaždinske Toplice: Tonimir.
32. SOLAR, Milivoj (2006). *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
33. TEŽAK, Dubravka (2017). „Doticaji hrvatske i svjetske dječje književnosti“. Javor, Ranka, Težak, Dubravka, ur. *Hrvatska dječja knjiga u europskom kontekstu: zbornik radova*, Zagreb: Knjižnice grada Zagreba: Učiteljski fakultet Sveučilišta, 35-45.
34. TEŽAK, Stjepko i Dubravka TEŽAK (1997). *Interpretacija bajke*. Zagreb: Divič.



35. TODOROV, Cvetan (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. Aleksandra Mančić-Milić. Beograd: Rad – Kozmos.
36. ZIMA, Dubravka (1998). „Fantastika u suvremenoj hrvatskoj dječjoj prozi“. U: Javor, Ranka (ur.), *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*. (str. 40–50). Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
37. ZIMA, Dubravka (2001). *Ivana Brlić Mažuranić*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

## 10. SAŽETAK

Bajka i fantastika se u našoj književnosti žanrovski počinju profilirati još u doba romantizma da bi čvršće određenje zadobile u razdoblju moderne djelima autora naglašene umjetničke intervencije poput Vladimira Nazora i Ivane Brlić-Mažuranić. S obzirom na takav žanrovski razvoj prva dva poglavlja ovoga rada su donijela kratki uvid u povijest navedenih žanrova, njihovo tematsko i strukturno približavanje i odnos primarnog i sekundarnog svijeta. Zatim se prešlo na glavno djelo iz opusa Brlić-Mažuranić, *Priče iz davnine* te njihove veze s narodnom bajkom, karakteristike autorske invencije i odlike fantastičnog u njima. Analitički dio je donio dvije analize, od kojih se prva ticala bajke te opsega i količine u kojem *Priče iz davnine* zadovoljavaju karakteristične funkcije koje Vladimir Propp navodi u *Morfologiji bajke*. Druga analiza polazila je od četiri tipa fantastike prema Farah Mendlesohn i njihovoj primjeni na *Priče iz davnine* u kojima se ostvaruju prva tri tipa (fantastika portala i potrage, preplavljujuća fantastika i upadajuća fantastika). Završetak rada donio je propitivanje opravdanosti nekih od književnih nadimaka koji se dodjeljuju Ivani Brlić-Mažuranić te završno sažimanje građe rada.

**Ključne riječi:** bajka, fantastika, *Priče iz davnine*, Ivana Brlić-Mažuranić, primarni svijet, sekundarni svijet

## 10. SUMMARY

In Croatian literature fairy tales and fantasy began to be profiled in terms of genre in the period of Romanticism, only to gain a clearer definition in the period of Moderna by works of authors with emphasized artistic intervention, such as Vladimir Nator and Ivana Brlić-Mažuranić. Given such genre development, the first two chapters of this paper provided a brief insight into the history of these genres, their thematic and structural approximation and the relationship between the primary and secondary world. Then we moved on to main work of Brlić-Mažuranić's opus, *Tales of Long Ago* and their connection with folk fairy tale, the characteristics of the author's invention and the features of the fantastic in them. The analytical part brought two analyzes, the first of which concerned the fairy tale and the scope and quantity in which *Tales of Long Ago* satisfy the characteristic functions that Vladimir Propp offers in the *Morphology of the Fairy Tale*. The second analysis started from four types of fantasies according to Farah Mendlesohn and their application to *Tales of Long Ago* in which the first three types are realized (*The Portal-Quest Fantasy*, *The Immersive Fantasy*, *The Intrusion Fantasy*). In the conclusion, the paper brought an examination of the justification of some of the literary nicknames awarded to Ivana Brlić-Mažuranić and a final summary of the material used in this paper.

**Keywords:** fairy tale, fantasy, *Tales of Long Ago*, Ivana Brlić-Mažuranić, primary world, secondary world