

Bajkovitost u djelima Dubravke Ugrešić

Krznar, Ines

Master's thesis / Diplomski rad

2014

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:021052>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Ines Krznar

Bajkovitost u djelima Dubravke Ugrešić

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2014.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Ines Krznar
Matični broj: 18501

Bajkovitost u djelima Dubravke Ugrešić

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Aleksandar Mijatović

Rijeka, 8. rujna 2014.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. METODOLOGIJA.....	3
3. BAJKA	5
4. MIT	13
5. BLISKOST BAJKE I MITA.....	23
5.1. <i>AMERIČKI FIKCIONAR</i> KAO KLJUČ ZA ČITANJE	27
6. <i>MINISTARSTVO BOLI</i>	29
6.1. SUSRETIŠTA JEZIKA, TRAUME I BAJKOVITOG.....	31
6.2. UROŠ ILI O OBITELJSKIM LANCIMA	35
6.3. O POTJEHU, TANJI I ZABORAVU	38
7. <i>ŽIVOT JE BAJKA</i>	42
8. ZAKLJUČAK	48
SAŽETAK.....	50
KLJUČNE RIJEČI	50
POPIS LITERATURE	51

1. UVOD

Od samih početaka čovječanstva ljude karakterizira izbjeglištvo, lutalaštvo, progonstvo i egzil. Već se među prvim biblijskim temama i slikama o postanku čovjeka javljaju ideja i čin egzila, a oni su u znatnoj mjeri prisutni i u suvremenom društvu, kulturi i umjetnosti. Kao posljedica kolonijalizma u svijetu je nastao sloj pisaca koji se uklapa u postmodernističku rasplinutost i razsredištenost, sloj *pisaca u egzilu*, raseljenih, izmještenih pisaca koji žive na razmeđu različitih kulturnih i civilizacijskih okvira, pokušavajući u sebi pomiriti različite svjetove ili barem posredovati među njima (vidi Romić 2002: 254). Razlozi i povodi njihovog egzila su različiti: politički, profesionalni, gospodarski, osobni. Egzilni su pisci prisiljeni razviti raznolike strategije da opstanu unutar dominantne kulture koja im pruža azil, a takvi egzilni pisci su u neku ruku posrednici među podijeljenim kulturama (vidi *ibid.*, 256). Temelj egzilnog pisanja su poteškoće ukorjenjivanja i prilagođavanja u novi prostor i u novoj zajednici. Pisanje se tako može shvatiti kao proces udomljavanja, ono se *navješćuje kao potvrda, kao samoostvarenje, kao nov identitet – pisanje kao pripadnost i dom, pričom o nepripadnosti, neukorijenjenosti, bezdomnosti* (*ibid.*, 257). Suvremena hrvatska književnost bilježi nekoliko takvih pisaca, jedan od njih je Dubravka Ugrešić.

Njezin književni opus karakterizira kombinacija ironije, autoironije, parodije, duhovitog pripovijedanja i polemičnosti (usp. Zlatar 2004: 120–122). U ranim se djelima (*Poza za prozu* (1978), *Štefica Cvek u raljama života* (1981), *Život je bajka* (1983), *Forsiranje romana-reke* (1988)) bavila ispitivanjem pripovjednih mogućnosti, granica i autoriteta te postupcima očuđivanja, ulazeći tako u područje *postmodernističke dekonstrukcije književnih konvencija* (Mijatović 2014: 19). Iako je potkopavanje identiteta pripovjedača prisutno i u kasnijim prozama Dubravke Ugrešić (usp. *ibid.*, 20), okosnicom tih proza mogu se smatrati bijeg, putovanje i lutanje (vidi Ryznar 2010: 315). Romani *Muzej*

bezuovjetne predaje (2002), *Baba Jaga je snijela jaje* (2008), te zbirke eseja *Američki fikcionar* (1993), *Kultura laži* (1996) i *Zabranjeno čitanje* (2001) uporište imaju u (pseudo)autobiografskom iskustvu egzilanta, litalice koji se svojom pozicijom izmještenosti koristi kao fokalizacijskom prizmom kroz koju (re)konstruira vlastiti raspršeni identitet, uvijek u shizofrenom procjepu između ovdje i ondje, prošlosti i sadašnjosti (ibid.). U kontekstu navedenih proza roman *Ministarstvo boli* (2004) logičan je nastavak egzilantskoga ciklusa. Osim teme opstojanja u egzilu, u romanu se problematiziraju teme pamćenja, zaborava i traume, a pozornost privlači i intertekstualna povezanost s bajkom.

Na tragu te povezanosti djela Dubravke Ugrešić s bajkom u ovom će se radu analizirati pripovijest *Život je bajka* iz istoimene zbirke pripovijedaka i roman *Ministarstvo boli*, obraćajući posebnu pozornost na problematiku i elemente bajke i mita te njihovo svojevrsno presvlačenje kroz osobitosti egzilantskoga i postmodernističkoga pripovijedanja.

2. METODOLOGIJA

Kako se u pregledima hrvatske književnosti dio opusa Dubravke Ugrešić smješta u korpus egzilantske proze, u uvodnome sam dijelu rada u nekoliko crta nastojala prikazati šire okružje, povode i probleme egzilantskoga pisanja, ali i odlike romaneskne i pripovjedne proze navedene autorice.

Središnji dio rada započinje osvrtom na fenomene bajke i mita te usložnjavanjem problematike tih fenomena tijekom povijesnog proučavanja i teorijskog razvoja književnosti.

U dijelu *Bajka* iznosim pregled nekoliko teorijskih pristupa bajci oslanjajući se najvećim dijelom na spoznaje iznesene u djelima *Bajka i predaja, povijest i pripovijedanje* te *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* V. Bitija. Na teorijske rasprave o bajci nadovezuje se poglavlje *Mit* u kojem se oslanjam na Jollesov, u suštini, morfološki pristup jednostavnim oblicima te radove i analize antropologa C. Lévi-Straussa, koji je metode strukturalne lingvistike prenio na područje proučavanja mitova.

Dio naslovljen *Bliskost bajke i mita* donosi teorijske rasprave između V. Proppa i C. Lévi-Straussa popraćene komentarima E. Meletinskog. Ti su komentari i zaključci na svojevrsan način povezani s pojmom *homo duplex*-a kojeg D. Ugrešić koristi u svojim esejima, a kojim se uspostavlja most i rasvjetljava odnos između bajke i mita.

U nastavku rada pozornost se usmjerava na djela *Ministarstvo boli* i *Život je bajka*. Unutar poglavlja *Ministarstvo boli* razmatraju se odnosi likova prema jeziku, traumi i sjećanju pomoću novijih pristupa i spoznaja navedenim problemima, a u poveznici s intertekstualnom sastavnicom romana – bajkom *Kako je potjeh tražio istinu*.

U posljednjem se dijelu rada uspostavlja odnos između mita i bajke u pripovijetci *Život je bajka* pomoću teorijskih postavki Bettelheimovog psihoanalitičkog tumačenja bajki i Lévi-Straussovog proučavanja mitova.

3. BAJKA

Znanost o narodnoj književnosti razradila je detaljne podjele svih vrsta pa se tako narodna priča dijeli na: mit, legendu, anegdotu, novelu i bajku (prema Crnković; Težak 2002: 22). Riječ *bajka* izvedenica je arhaičnog glagola bajati, u značenju vraćati, čarati, a prema istoznačnom glagolu gatati postoji i zastarjeli naziv *gatka*. Pintarić smatra da riječ bajka ima dva značenja. U književnoj se teoriji *bajka* odnosi na književna djela u kojima se bez začudnosti susreću zbiljski i nadnaravni svijet. U razgovornom stilu *bajci* se pripisuje podcjenjivačko i omalovažavajuće značenje jer se upotrebljava umjesto riječi izmišljotina ili prazna priča. Ovom potonjem značenju pridonosi riječ *gatka* koja ima vezu s gatanjem, nabacivanjem ili odbacivanjem nečega na nekoga, najčešće bolesti, pa se taj negativni prizvuk prenosi i na bajku (vidi Pintarić 2008: 7). Skok također upozorava da je značenje glagola bajati usko povezano s vraćanjem, odnosno krivim i netočnim izvješćivanjem (Skok, prema Biti 1981: 166). Sličan je slučaj i sa značenjskom poviješću njemačke imenice *Märchen* potekle iz staro- i srednjevisokonjemačkog *mari* i *maere*, u značenju vijesti, izvješća, priče, glasine, koja je ubrzo primijenjena na izmišljene, neistinite povijesti (Lüthi, prema Biti 1981: 166). Ovakva je višeznačnost bajke pridonijela tome da suvremena znanost o književnosti u njoj prepozna i uvidi prosijevanje opreke između *mythosa* i *logosa* (usp. Biti 1981: 166).

Iz mnogobrojnih definicija bajke (M. Lüthi, K. J. Obenauer, A. Jolles, V. Propp) izvlače se njezine bitnije odrednice koje kazuju: da narodna bajka ima strogo određenu i lako prepoznatljivu strukturu, da stvarno i čudesno postoje u njoj paralelno ne onemogućujući se međusobno, da je bitno nizanje događaja i epizoda bez opisa, da lica nisu detaljno opisana ni u fizičkom, ni u psihičkom smislu, da je čudesno mitološkog podrijetla, da je moral specifičan (pobijediti, snaći se na bilo koji način, imati sreću) i da se sve događa u neodređenom prostoru i vremenu (vidi Crnković; Težak 2002: 22-23). U razvoju umjetničke

bajke postepeno će se mijenjati neke karakteristike narodne bajke: *uvodit će se opisi ambijenta, prirode, likova i duševnog stanja, likovi će se izgrađivati kao karakteri i zastupnici dobra i zla; pothvati i postupci će se motivirati; moral lica će se uzdizati na viši stupanj* (ibid., 23).

Narodna bajka svoje korijene smješta u neodređeno, mitsko vrijeme, za razliku od umjetničke bajke, koja zna kada je i gdje nastala i kako se književnoumjetnička stvarnost prema njoj odnosila (vidi Pintarić 2008: 12). Kao naziv određenog književnog oblika bajka ima svoje značenje tek otkad su braća Grimm nazvala svoju zbirku *Dječjim i obiteljskim bajkama* (vidi Jolles 2002: 202). Grimmovi su upotrijebili riječ bajka koja je već duže vrijeme bila u uporabi za takve priče kakve su oni skupljali. Već se u 18. st. govorilo o *čarobnim bajkama s duhovima, o bajkama i pričama za djecu i odrasle, o predajama, bajkama i anegdotama* (ibid.).

„Prve“ prave zbirke bajki počinju u Francuskoj koncem 17. st. s Charlesom Perraultom. *Netom po pojavi Perraultovih „Contes“ podiže se oluja sličnih priča nad Francuskom i Europom. Može se mirno reći da početkom 18. stoljeća ta vrsta ovladava književnošću: s jedne strane nadmašuje veliku priču 17. st., roman, a s druge strane sve što je preostalo od toskanske novele* (ibid., 213). U 18. st. bajka je shvaćena kao umjetnički oblik u kojemu se sjedinjuju i pomiruju dvije protivne sklonosti ljudske naravi: sklonost prema čudnovatom i ljubav prema istinitom i prirodnom (vidi ibid.). U 19. st. se javlja interes za povijesno i zemljopisno podrijetlo bajke koji ostaje živ sve do tridesetih godina 20. st.: *istražuju se norme, predodžbe i vjerovanja ljudskih zajednica najstarijih vremena, koja su usmenom predajom pohranjena u manje ili više „prozirnom“ obliku u bajkovitim motivima* (Biti 2000: 25). Bajka se u tom razdoblju promatra kao nasljeđe zajedničkog duhovnog posjeda nekoga izvorno jedinstvenog plemena, kao lutajuće dobro, kao posvemašnjost koja poniče iz suglasnih temelja i svojstava ljudskog života (vidi Bausinger, prema Biti 1981: 17). U

bajkovitim situacijama psihoanalitičari otkrivaju uzroke ljudskih psihičkih problema i njihova rješenja, no takvom se proučavanju bajke već na prijelazu dvadesetih u tridesete godine suprotstavlja morfološki pristup: *on inzistira na motivskom sklopu kao najmanjoj specifičnoj bajkovnoj jedinici, jer izdvojeni motivi i situacije mogu se pronaći i u drugim, pa i u neknjiževnim vrstama* (Biti 2000: 25).

U takvoj teoriji bajke naglasak se stavlja na uočavanje razlika između bajke kao kolektivne tvorevine s jedne i kao individualne tvorevine s druge strane. Moguća su dva pristupa pojmu kolektiva. Prvi je analitičan i u tom je pristupu zajednica nositelji i kontrolor ustaljenih djelatno-normativnih obrazaca koji suzuju prostor varijacijama i otklonima prilikom *pripovjedačke reprodukcije* (vidi *ibid.*). Jakobson i Bogatyrëv u članku *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva* objašnjavaju folklorne činjenice na strukturalističkim zasadama. Oni formuliraju:

Poput langue, folklorno djelo postoji izvan pojedinih osoba, ono postoji potencijalno i samo je kompleks određenih normi i poticaja, podloga živoj tradiciji koju izvođači oživljuju kićenim individualnim stvaralaštvom, kao što stvaraoci parole postaju za langue. Ako te individualne inovacije u jeziku (odnosno folkloru) odgovaraju zajednici i anticipiraju zakonitu evoluciju langue (odnosno folkloru), društvo će ih prihvatiti i one će postati činjenicom langue (odnosno elementom folklornog djela) (Jakobson, Bogatyrëv, prema Biti 1981: 25-26).

Kvalitativnu razliku između osobnog i kolektivnog „otisnuća“ Jakobson i Bogatyrëv objašnjavaju time što, nasuprot folklornoj tvorevini, književno djelo egzistira konkretno, neovisno o čitaocu; opredmećeno, ono je činjenica parole (Biti 1981: 26).

Drugi pristup je interpretativni, a razradio ga je nizozemski teoretičar književnosti André Jolles: zajednica je nositelj *životnog stava, duhovne zaokupljenosti* koji se utjelovljuju u žanrovski specifičnom inventaru *jezičnih gesti, jedinica obremenjenih cjelinom* (vidi Biti 2000: 25). U obama pristupima, varijabilnosti folklornog/jednostavnog oblika, usklađenog samo u njegovoj jezgri sa zakonom zajednice, suprotstavlja se dovršenost, cjelovitost i složenost umjetničkog oblika koji daje u svim svojim detaljima izraz jedinstvene stvaralačke intencije autorskog individuum. Budući da su dovršene estetičke činjenice, umjetnički oblici uživaju natpovijesnu egzistenciju, dok se jednostavnim oblicima može utvrditi povijesni izvor (vidi *ibid.*). Na tom tragu Jolles oblikuje svoje *Jednostavne oblike*: svakom jednostavnom obliku utvrđuje matično okrilje unutar kojeg je funkcionirao kao ustrojitelj vladajućeg svjetonazora zajednice (vidi *ibid.*).

Jolles baštini tradiciju škole povijesti duha, za njega su jezik, kao i folklor, svojevrsne emanacije duha, otjelovljenje „unutarnjeg duha“ kroz koji prosijava stav određene zajednice prema svijetu (vidi Biti 1981: 33). *Jezik se opredmećuje u zbilji, oblik u jeziku, no osim jezika, oblik može obremeniti stanoviti predmet čovjekove okoline: legenda svetačku relikviju, a saga obiteljsku baštinu* (*ibid.*, 33-34). „*Unutarnji oblik*“ *stvoren jezičnom djelatnošću jednokratnim se zahvatom umjetnika dovršuje i premješta u samostalnu supstanciju* (*ibid.*, 34), umjetničko djelo. Jolles zapravo nastoji postići razliku između jednostavnog i umjetničkog oblika, odnosno razlike u osnovnim jedinicama tih dvaju oblika. On jednostavnim oblicima pripisuje motiv *duhovne zaokupljenosti* koja se opredmetila u pojedinim sastavnicama jednostavnog oblika, u *jezičnim gestama*, a one su se opredmetile u njoj (vidi *ibid.*, 35).¹ Duhovna zaokupljenost, dakle

¹ Duhovna zaokupljenost bajke je očekivanje kakav bi svijet trebao biti i davanje primjera pravedna svijeta u kojem mali i nemoćni junaci mogu pobijediti (vidi Rajh 2006: 10). Ona nije moralna u filozofskom smislu jer ne odgovara na pitanje *Što mi je činiti?*, što znači da ne zahvaća etički sud koji se ravna prema djelovanju nego onaj koji se ravna prema zbivanju, pa bajka tako nudi odgovor na pitanje *Kako se u svijetu mora zbivanje odvijati da*

rezultira proizvodnjem određene jezične geste i na kraju, jezičnim oblikovanjem proizvodi osobite, samosvojne vrste (vidi Šimić 2004: 694). U umjetničkim oblicima nema interakcije između duhovne zaokupljenosti i jezičnih gesti *koje se uslijed toga krute u svojoj pojedinačnoj dovršenosti (...)* što znači da je *djelatnost jezika u umjetnini potpuno realizirala svoje potencijale, zgusnula ih, dovršila i dokinula* (Biti 1981: 35).

Propp, za razliku od Jollesa, nastoji doći do konstantnih veličina bajke, do onoga što se u bajci ponavlja neovisno o mjestu i vremenu njezina nastanka. Osnovna jedinica za Proppa je funkcija protagonista bajkovne radnje i kao takva je u potpunosti oslobođena supstancijalna značenja (vidi *ibid.*). *Likova u bajci ima mnogo i otuda njena raznolikost; funkcija, naprotiv ima malo i otuda njena jednolikost* (Propp, prema Biti 1981: 35). Propp u bajci pronalazi tridesetak funkcija, (npr. zabrane, kažnjavanje protivnika, svadba, krunidba i dr.) i grupira ih u područja nadležnosti sedam temeljnih djelatnika: zlotvora, darivatelja, pomoćnika, tražene osobe, odašiljatelja, junaka i lažnog junaka. *Funkcije u bajci mogu izostati ili se pojaviti, no njihov se redoslijed ne može mijenjati, što znači da svaki djelatnik ima svoje fiksno mjesto u bajkovnoj radnji, osim junaka koji je neograničeno pokretljiv* (Biti 2000: 26). Tako ustanovljena struktura bajke nije više „svijet“ koji se može značenjski isprazniti, jer nema jedinstvene kakvoće, jer zbivanje u bajci nema svrhu izvan nje, kao što je ima u Jollesovoj koncepciji. Proppa ne zanima narav elemenata bajke, nego njihovo funkcioniranje u žanrovskom mehanizmu (Biti 1981: 35). I kod Proppa i kod Jollesa bajka u sebe uvlači svijet, zbilju, *otvara se prema svijetu preuzimajući ga u sebe* (Jolles 2002: 217), samo što je kod Jollesa to nećudoredan svijet kojemu se tijekom uvlačenja niječe i preobražava značaj, a u Proppa je to beznačajna zbilja koja se *uvlačenjem označvuje* (vidi Biti 1981: 36).

bi on bio pravedan?. Nasuprot etici djelovanja, Jolles ovakvu etiku naziva etikom zbivanja ili *naivnom čudorednošću* (vidi Jolles 2000: 223).

Greimas redigira Proppovu podjelu na djelatnike; on smatra da bajku ne definira identičan redoslijed funkcija, nego je definiraju logički odnosi među njezinim aktantima (vidi *ibid.*, 35). *Greimasov aktantski model uključuje u definiciju bajke preko pošiljatelja i primatelja i pragmatičnu funkciju bajke, pa se modalizacijska radnja stoga ne odnosi na fabulu, već na komunikaciju* (Biti 2000: 26). To vodi najnovijim tendencijama proučavanja bajke, činjenici da *nijedna bajka nema jednu konačnu inačicu te da u svakom okružju pričanja bajka mora nanovo distribuirati prava na statuse kazivača, junaka i slušatelja* (*ibid.*, 27).

Žanr koji usložnjava problem bajke je žanr predaje, kamen spoticanja (Bošković- Stulli, prema Biti 1981: 39). Bajka i predaja relativno su bliske jedan drugoj, obje su mali oblici pripovijetke koje se k tome motivski i sadržajno dotiču (vidi Biti 1981: 49). Problem je u tome što predaja, s jedne strane *razglaba svakodnevne doživljaje, mitske i povijesne događaje, neobične i nadnaravne zgrade pa se javlja u obliku saopćenja, pričica i izvješća, dok, s druge strane, pripovijeda o zbivanjima iz starine, o junacima i kraljevima, porodicama i plemenima pa se javlja u obliku raščlanjenih pripovijesti* (*ibid.*, 39). Ranke smatra da predaja zahtjeva da joj se vjeruje jer ona želi pružiti zbilju kako bi ispričala stvari koje su se zaista dogodile. Bajka ne postavlja taj zahtjev, ne zahtjeva vjeru, istina je bajke u drugoj oblasti od istine predaje: *predaja primjereno svojoj svijesti, pripada svijetu zbilje, znanju naroda, bajka i za pripovjedački narod spada u svijet pjesništva te je ran i razmjerno primitivan plod svjesne, umjetničko-tvoračke mašte* (Ranke, prema Biti 1981: 41). Slično razmišlja i Čapek koji tvrdi da je razlika između priče i bajke radikalno noetička: priča se izdaje kao raport stvarnosti, pa i mitološkoj i povijesno datiranoj, dok bajka ima svoj svijet koji uokviruje s blagom atmosferom neobaveznog „bilo-nije bilo“ (vidi Čapek, prema Biti: 1981: 42).

Lüthi, ističući razliku između bajke i predaje, predaju shvaća plodom

nerazvijenog stanja zajedništva, a za bajku objašnjava da se razvila na takvom stupnju čovječanstva gdje su se čisto mogle razlučiti pojedine sfere i gdje se pjesništvo odvojilo iz sveze s praksom i znanošću (vidi Lüthi, prema Biti 1981: 47). Njegovo promatranje bajke u odnosu na jednostavne oblike jednako je odnosu umjetničkog prema jednostavnom obliku u Jollesa. U skladu s tim predaja pripada svijetu u kojem se *mythos* još nije odvojio od *logosa*, predznanstveno-pretpjesničkom svijetu. U središtu je predaje sraz dvaju svjetova; u bajci je susret ovostranoga i onostranoga samorazumljiv, u predaji je on glavna tema. *Predaja umnogome ima dvostruko lice. Neodređenost i određenje, smetenost i ovladavanje, neosmišljeni strah i pokušaj tumačenja (...) miješaju se u njoj* (ibid., 51). Na kraju Lüthi zaključuje da je bajka jednoznačnija od predaje, ali i da čudesno u njima naposljetku ostaje neobjašnjeno (vidi Biti 1981: 47–51).

Bajci je svojstveno to što se ona nikad toliko ne otklanja od stvarnosti da joj se ne bi povjerovalo, ona zahtjeva barem smisleno čudo koje ne narušava red i harmoniju bajkovitog svijeta (vidi Röhrich, prema Biti 1981: 68). Röhrich, nasuprot Jollesu, tvrdi da bajka nije ništa što postoji u zbilji, nikakva stvarnost, već je nose ljudi i stoga treba bajku istražiti tamo gdje je još zbilja (vidi ibid.). Röhrich tako postavlja pitanje služi li zbiljski svijet za uzdizanje njene vjerodostojnosti ili, naprotiv, želi još jače podcrtati nezbiljnost ispričanog (vidi ibid., 69); on sam ne iznalazi načelni odgovor na postavljeno pitanje. *Ako je mythos bajke proizvod mythosa zbilje, onda bajka mora u zbilji logosa i sama postati logos, što znači promijeniti svoju osnovnu strukturu. Ako je logos bajke već u početku neovisan o mythosu zbilje (ili obrnuto), onda je odnos prema zbilji za nju irelevantan i ne može služiti ni kao povijesna ni kao klasifikacijska odrednica. Nema dakle mogućnosti da se objedini bilo pojam bajke ili pojam zbilje, jer se jedan prema drugom naizmjenice pojavljuju u odnosu tvorac – tvorevina* (Biti 1981: 69). Posljedično tome umjetnost se potpuno rastala od

života, a onda se i bajka rascijepila na dvoje: vrijedi li u njoj sad gledati umjetničku ili životnu činjenicu (vidi ibid.)? Ili pak ju je nemoguće sagledati isključivanjem njezine zbiljske, odnosno umjetničke dimenzije. Prateći taj trag Lévi-Strauss uočava da nema bitne razlike između pripovijedanja i mišljenja, duhovne i prirodne spoznaje. *Pripovjedač bajke omogućuje čitaocu uspostavljanje konflikta i organizaciju suvislog iskustva uvlačenjem inherentnih pojava u mehanizam mitskih opreka. Ne budi on u njemu, kako je predmnijevao Jung, taloge uspomena i slika nabranih tijekom povijesti, već ga naprosto snabdijeva specifičnom funkcijom sklapanja instrumentalnih cjelina* (Lévi-Strauss, prema Biti 1981: 70). Iz toga proizlazi da mit za Lévi-Straussa, prema mišljenju Maletinskoga, pripada objema desosirovskim kategorijama, i jeziku i govoru, a to kasnije dovodi do toga da Lévi-Strauss izjednačuje bajku i mit, odnosno zanemaruje specifičnu razliku mita i bajke *koji se u povijesti pripovijedanja nalaze u odnosu „predak – potomak“* (Biti 1981: 77). Meletinski koji se kritički osvrće na Lévi-Straussove analize tvrdi da bajka ne može biti mit. *Fantastika je bajke, kaže Meletinski, u značajnoj mjeri uvjetno-poetička, dok je mit plod (automatiziranih) vjerovanja i obrednih pravila, oštro ograničenih okvirima etnički i stadijalno određene kulture* (ibid., 78).

4. MIT

Riječ *mit* izvedena je od grčke riječi *mythos*, a sama etimologija te riječi nije do kraja objašnjena. Prvi je put zabilježena kod Homera i to u širokom rasponu značenja, od „riječ, govor“, „javno održani govor“, „izgovor“, „razgovor“ do „činjenica“, „prijetnja“, „zadatak“, „savjest“, „namjera“, „priča i pripovijest“. Različita se značenja riječi *mythos* nalaze i u kasnijim tekstovima Eshila i Sofokla, a zatim i kod Pindara i Herodota, od kojih je samo jedno ono koje danas barem u jednoj dimenziji prevladava, a to je značenje kojem najbolje odgovara riječ „priča“. Pritom se ne naznačuje misli li se na istinitu ili neistinitu, lažnu, izmišljenu priču, kao što je to u slučaju bajke. Do svojevrsne izmjene značenja riječi *mythos* dolazi kada prvi grčki filozofi kritiziraju spoznaju utemeljenu na mitu, pa *mythosu* suprotstavljaju *logos*. Značajno je da su obje riječi izvorno značile gotovo isto, otprilike „riječ, govor“, ali upravo suprotstavljanjem *logos* dobiva i značenje razloga, onoga što je vezano s razumom, razmišljanjem i pravom spoznajom, dok *mythos* sve više dobiva ne samo značenje priče nego i značenje lažne, izmišljene priče, koja protuslovi pravoj spoznaji. Dimenzije značenja tako se s jedne strane sužavaju na priču, a s druge se strane proširuju na neku vrstu temeljne suprotnosti dva pristupa spoznaji. U pokušaju da se rekonstruira izvorno značenje *mythosa* javlja se i pojam glasine, koja je oblikom difuzna, a sadržajno neodređena (vidi Solar 1998: 9–11). Sve te dimenzije značenja riječi mit i danas su prisutne u znanosti i svakodnevicu, a rezultirale su time da se mit ne može odrediti samo na jednoj razini pristupa.

Prema široko shvaćenom mišljenju, mit je početak i izvor iz kojeg su potekle religija, umjetnost, filozofija i znanost, pa nema sumnje da on ide u prafenomene ljudskog postojanja koje mora pokušati objasniti svaki pokušaj sustava ljudskog znanja (filozofija, znanost, doktrina) (vidi *ibid.*, 19). Primjerice, sa stajališta znanosti o književnosti mit pripada usmenoj

književnosti, on nastaje kao usmena predaja kojoj ni danas nije lako izdvojiti fiksirane oblike (vidi *ibid.*, 24–25).

U koncepciji jednostavnih oblika koju je razradio teoretičar književnosti Jolles izveden je opis mita kao pretknjiževne vrste. Jolles u svojim *Jednostavnim oblicima* mit promatra u opreci s mitosom. *Mit je temelj svekolike predaje, a sam mitos znači bogovjerje kako se u beskonačnu stupnjevanju grana od naroda do naroda* (Jolles 2002: 93). Mit je, prema Jollesu, jednostavni oblik koji proizlazi iz duhovne zaokupljenosti, nasuprot mitosu, ostvaraju tog mita (prema *ibid.*, 96). No, kao *neprijatelj mita*, kao potpuna suprotnost mitu javlja se spoznavanje i spoznaja, *volja da se, polazeći od sebe, aktivno preradi svijet, prodiranje u svijet da se stekne uvid u njegovo stanje – onaj događaj pri kojem predmeti ne stvaraju sebe, nego bivaju proizvedeni, on je taj koji s mitom živi u neprekidnoj zavadi* (*ibid.*, 97). Spoznaja traži uvid u bit stvari, želi odrediti bitak objekta. Sažima se u sudove, a svaki sud mora posjedovati opću valjanost: *pokraj suda koji traži opću valjanost stoji mit koji priseže na obvezatnost* (*ibid.*, 104). Mit i spoznaja ne prethode jedno drugome, nego su uvijek i svuda usporedni, spoznaja tako pokušava, s jedne strane, poniziti i zaniijekati oblik mita, a s druge strane se pokušava ostvariti u posredovanom mitosu (vidi *ibid.*, 105). Mit pak tamo gdje gubi svoju obvezujuću snagu skreće prema spoznaji i podupire se njome (vidi *ibid.*). Svijet mita je svijet koji teži učvršćenju, stalnosti i postojanosti. Ono što je kod mita stalno jest naglo nastupajuće, neotklonjivo zbivanje. Prema Jollesu zbivanje definira jezičnu gestu mita. Oblik mita ravna se prema onome što je u pokretljivoj različitosti vidljivih pojava bilo višekratno i stalno, što je bilo postojano i što se ravnomjerno ponavljalo (vidi *ibid.*, 107). Jolles smatra da je duhovna zaokupljenost u mitu nešto drugačija nego u ostalim jednostavnim oblicima i da, prema tome, jezičnoj gesti mita pripada drugačija čvrstoća, valjanost i moć. Mit se jezičnom gestom potvrđuje u trajnom ostvarenju, zbivanju. No nije potrebno da se zbivanje u trenutku kada se zbiva

tumači pomoću mita ili ostvaruje u nekom mitosu, već i sjećanje na ono što je prepačeno može u ovom obliku stvoriti i tumačiti stanovitu prošlost (vidi *ibid.*, 111). Što se tiče mitosa, ostvarenja mita, on dokazuje da je jezična gesta ispravno obuhvatila ono što se uvijek na isti način ponavlja i to tako da se i na drugom mjestu i drugom vremenu prihvaća kao valjano i kao takvo ostvaruje (vidi *ibid.*).

Mit, dakle, pričajući o nekom prvobitnom zbivanju, objavljuje određenu istinu koja obvezuje, ne zahtjeva opću valjanost, ali priseže na obvezatnost. Jolles razlikuje tri tipa mita: prvi je izvorni mit, a oprimjeruje ga *Postankom* iz *Biblije*; drugi je mitos, koji se javlja kad već postoji mitsko objašnjenje, a primjer nalazi u vulkanu Etni kao mjestu na kojem je zatočen Pluton; treći tip je posredovani mit, koji samo čuva oblik mita, ali ne i njegov smisao. Solar u ovakvom Jollesovom tumačenju zamjećuje poteškoće u jedinstvenom opisu mita kao pretnjiževne vrste. Očito je da Jolles pretpostavlja kako danas nastaje samo posredovani mit, dok je pravi, izvorni mit premješten u prošlost (vidi Solar 1998: 26).

Mit nema, poput bajke, obvezne uvodne formule, *nema upozorenja da će se pričati fikcija, kao što je imaju neke druge vrste usmene književnosti jer on ne zahtjeva da se njegov jezik razumije drugačije nego običan jezik* (*ibid.*, 27). Mitovi su zaokupljeni određenim pitanjima i odgovorima univerzalnog značenja, stoga se oni mogu shvatiti kao priče o porijeklu u širem smislu *ako pitanje o porijeklu znači pitanje o tome što je nešto u svojoj biti, i zašto je to takvo kakvo jest, onda je mit ipak objašnjavajuća priča o nekome ili nečemu. (...) Mit kaže što nešto jest i kako jest, a mi to možemo prihvatiti ili ne prihvatiti, vjerovati ili ne vjerovati, ali ne možemo to ispravljati ili dopunjavati. Apodiktičnost mita tako je i njegova „zatvorenost“ kao oblik koji je do te mjere obuhvatan u svom tumačenju da ga ništa ni izvan ni iznutra ne može pokolebati* (*ibid.*, 28). Solar tvrdi da mit funkcionira kao objava istine i upravo je ona razlog

njegove apodiktčnosti, zatvorenosti i obuhvatnosti. Iz toga proizlazi da pripovijedanje u mitu ima istu strukturu kao i pripovijedanje u noveli, ali ono zapravo nije isto, jer obavlja sasvim druge funkcije i svrhu te igra drugačiju ulogu u cjelokupnoj kulturi (vidi *ibid.*, 30).

Temeljna značajka mita je neuhvatljivost i ta ga neuhvatljivost približava pojmu ideologije, i to u smislu koji je inaugurirao Barthes. *Barthesove analize (...) detektiraju mitsko mišljenje u svakodnevicu zapadnog čovjeka u obliku naturalizacije određenih veza među znakovima. Mit je tako ideologijski mehanizam automatizacije razumijevanja, neprimjetni proizvođač samorazumljivosti diskurza (fotografije, reklame, filma, sporta, hrane) koji nas okružuju. Zadaća je semiotičkog čitatelja u razgradnji takva privida tj. u značenjskoj pluralizaciji znakova, ali se to može učiniti jedino tako da se postojeći, prirodni mitovi uvuku u „tercijarne značenjske sustave“ umjetnih mitova* (Biti 2000: 228). Barthes je zapravo nastojao obrazložiti što se događa kada mit prisvoji književnost, politiku, ideologiju, pa i sam jezik. On polazi od teze da je mit nadograđen na sustav jezika i da mit manipulira osakaćenim jezikom, što znači da slušatelj/čitatelj mita podliježe iluziji jer uzima da je određeni semiotički sustav istovremeno i neka vrsta induktivnog sustava, pa naprosto prihvaća ispričano kao zbiljsko (vidi Solar 1998: 202).

Solar ističe da se Barthesova analiza mita svodi na svojevrsnu „bolest jezika“, odnosno na „bolest“ semiotičkog sustava koji se u nadgradnji osamostaljuje i funkcionira tako da vjerujemo kako i u zbilji postoji ono što postoji u znakovnom sustavu (vidi *ibid.*, 204). Čovjek koji prihvaća mit, „potrošač mita“ nije lakovjerni naivac kojeg se uz malo napora može uvjeriti u suprotno, nego to može biti „svatko od nas“ onog trenutka kada se prepusti prirodnom razumijevanju jezika, temelju svih ostalih načina razumijevanja (vidi *ibid.*, 205). Čovjek koji vjeruje mitskoj priči, koja izvorno mora biti istinita, nije

samo „potrošač mita“, nego je i neka vrsta njegova „čuvara“ u svijetu koji mitska priča više ne može u cijelosti obuhvatiti (vidi *ibid.*).

Marksistička kritika također operira pojmom mita. U marksističkoj kritici on se vezuje za tradicijski uigrane mehanizme svijesti kojima se niži društveni slojevi odupiru svome prosvjećivanju prijanjajući uz prividno zdravorazumske, a zapravo ideologijske kategorije (vidi Biti 2000: 229). *Marksistička kritika preuzima na sebe u tom sklopu prosvjetiteljsku obvezu demitologizacije odnosno demistifikacije koja, uostalom, nipošto nije njezin izum* (*ibid.*), već ideja njemačkog teologa Bultmanna. Marksistička kritika za sobom vuče pomisao da se prosvjećivanje jednih mitova u pravilu gradi na drugim, a to dakako dovodi u pitanje prosvjetljujuće-emancipacijski karakter mišljenja marksističkih kritičara. Naposljetku su tu ideju artikulirali i razradili Horkheimer i Adorno. Prosvjetiteljstvo, „razgonitelj mita“ se razotkriva kao novi racionalni mit koji posljedično kulturnom industrijom s njezinom standardiziranom umjetničkom proizvodnjom nemilosrdno pretvorenom u robu (*ibid.*).

Sa sličnim se aporijama susreće i suvremena psihoanalitička kritika oslanjajući se nešto manje na Jungovu koncepciju kolektivnog nesvjesnog, ali zato znatno više na Lacana i preko njega na Freudovo tumačenje Edipovog kompleksa. *Freud nam također govori da je tamo s onu stranu mita, za sva vremena jedan drugi mit*, što sa sobom povlači ideju da je i znanost na ovaj ili onaj način – novi generativni mit (vidi Felman, prema Biti 2000: 230).

Na sturkturalističkim zasadama nastala je jedna od najutjecajnijih suvremenih teorija mita čiji je autor, već spomenuti, Lévi-Strauss. Rezultati do kojih je Lévi-Strauss došao otvaraju važne uvide u prirodu mita, mitskog mišljenja i mitskog jezika. Prema njegovom tumačenju važan je oblik mita, a ne njegov sadržaj. Oblik mita kod njega je shvaćen kao način kako se misli, kao uvjet mišljenja, nasuprot Jollesu, koji oblik mita shvaća u užem smislu. Prema

Lévi-Straussu, istina mita nije u nekom privilegiranom sadržaju, ona se sastoji u logičkim odnosima lišenim sadržaja (vidi Šimić 2003: 701).

U *Strukturi mitova* Lévi-Strauss konstatira da je sadržaj mita potpuno slučajan i da su mitovi bez obzira na to u različitim krajevima svijeta nalik jedan drugome. Ova je kontradikcija slična postupku prvih filozofa koji su uzaludno pokušavali utvrditi na koji se način glasovi u jeziku sjedinjuju sa smislom (vidi Lévi-Strauss 1977: 215). Nešto dalje Lévi-Strauss utvrđuje da *mit čini bitni dio jezika: upoznaje ga s riječju, on spada u govor, (...) mit je istodobno u jeziku i s one strane njega* (ibid., 216); može se analizirati kao govor (poruka) i kao jezik (kod). Mit je poseban objekt koji ima neku lingvističku prirodu, ali nije dokraja shvatljiv ni s aspekta poruke, ni s aspekta koda. Aspekt s kojeg se mit može shvatiti Lévi-Strauss ilustrira i objašnjava razlikom između mita i pjesništva, na temelju kojeg pokazuje prevodljivost mita (vidi Solar 1998: 133). Pjesništvo je oblik govora koji je teško prevesti na neki strani jezik jer svako prevođenje ima za posljedicu mnogostruke deformacije, dok vrijednost mita persistira čak i u najgorem prijevodu (vidi Lévi-Strauss 1977: 217). Mit se oblikuje na razini na kojoj više nije važan stil, način pripovijedanja, ni sintaksa, nego je važna priča koja se u njemu priča; mit kao da se odlijepio od lingvističkog temelja na kojem je nastao. U tako oblikovanoj strukturi Lévi-Strauss razlikuje velike konstitutivne jedinice, miteme, koje treba tražiti na nivou rečenice. Mitemi odgovaraju, napominje Solar, onome što u teoriji književnosti nazivamo motivima. Mit se tako sastoji od niza mitema; primjerice, mit o Edipu se sastoji od: „Edip ubija svoga oca Laja“, „Edip uništava Sfingu“, „Edip uzima za ženu svoju majku“.

1. <i>Precjenjivanje krvnog srodstva</i>	2. <i>Podcjenjivanje krvnog srodstva</i>	3. <i>Odricanje autohtonosti²</i>	4. <i>Odricanje autohtonosti³</i>
Kadmo traži sestru Europu		Kadmo ubija zmaja	
	Spartanci se međusobno ubijaju		
			Labdah (Lajev otac) = hrom
	Edip ubija svoga oca Laja		Laj (Edipov otac) = krivonog
		Edip uništava Sfingu	
Edip uzima za ženu Jokastu, svoju majku			Edip = otečenih nogu

Tablica 4.1 Prikaz rasporeda mitema u mitu o Edipu (prema Lévi-Strauss 1977: 221).

Iz prikaza (4.1) vidljivo je da mitemi mogu činiti određenu sintagmu koja otprilike odgovara načinu oblikovanja fabule u romanu. No, mit o Edipu bitno se razlikuje od mogućeg romana o Edipu zato što „Edipova priča“ nije zaokružena, kao što bi to morala biti u romanu, nego je u mitu otvorena prema prethodnim i daljim motivima, koji dopuštaju varijacije u nedogled. Edipovo rođenje povezano je s motivom o njegovu ocu Laju, motiv Laja s Kadmom, Kadmo sa zmajem, Edipova smrt s njegovom braćom i sinovima, itd. Cjelina mita tako izmiče kao cjelina koja bi mogla prenijeti određenu poruku, a istovremeno mit ima neku apsolutnu zatvorenost konačne poruke – zatvorenost poruke koja ga kao predmet vjerovanja čini apsolutno izvjesnim – mit izgrađuje neku vrstu apsolutnog predmeta, a istovremeno nam taj predmet neprestano izmiče nizanjanjem novih motiva (vidi Solar 1998: 133 –134).

Ovaj je problem Lévi-Strauss razriješio objašnjenjem da mitove ne čitamo dobro; čitamo ih kao tekst, a valja ih čitati kao glazbene partiture, istovremeno

² Radi se o pobjedi nad htonskim čudovištima koja ometaju ljude da se rađaju iz zemlje (vidi Meletinski 1982: 277).

³ Imena upućuju na fizički nedostatak koji ometa normalno hodanje (vidi ibid.).

dijakronijski i sinkronijski, horizontalno i vertikalno. *Svaki mit, čitan kao priča, naprosto nije moguće tumačiti kao neku poruku, jer ona je sama dio poruke; cjelina poruke skriva se u mnoštvu mitova koji se moraju poredati i po vertikali, pa tada vidimo da se isti ili veoma slični mitemi ponavljaju u različitim vezama s drugim sličnim ili istim mitemima* (Solar 1998: 135). Tek ako uspostavimo i određene paradigmatske nizove mitema, izabranih po njihovim samostalno uzetim sličnostima, a ne po sličnostima koje dobivaju u sekvencijama, možemo razabrati što valja dodati u pojedinim sekvencijama da bi poruka bila razumljiva (vidi *ibid.*). Drugim riječima, horizontalna dimenzija neophodna je za čitanje mita, a vertikalna za njegovo razumijevanje.

Lévi-Strauss na temelju takvog čitanja mitova zapaža kako čitavi nizovi mitskih priča predstavljaju varijacije, permutacije i transformacije malog broja ključnih motiva kao što su incest, ubojstvo oca, sina ili brata, preljub i njegove posljedice. Primjenjujući metodu strukturalne analize i na mitove drugih naroda, zaključuje da mitovi govore o nerješivim, temeljnim suprotnostima, kao što su život i smrt, trajnost i promjene, a te su suprotnosti povezane sa suprotnostima u odnosima srodstva u životu prvobitne zajednice. Na primjeru mita o Edipu iz prikaza (4.1) može se uspostaviti korelacija – procjenjivanje krvnog srodstva odnosi se prema podcjenjivanju istog onako kako se napor da se izbjegne autohtonost odnosi prema nemogućnosti da se u tome uspije. Postavljen je početni problem i pitanje potječe li čovjek od ljudske jedinke ili ljudskog para, *rađa li se isto iz istoga ili iz drugoga* (Lévi-Strauss 1977: 224), što podsjeća na opoziciju prirode i kulture⁴. Mit se odnosi na teškoću prvobitne zajednice: kako shvatiti da jedno može biti rođeno od dvoga; kako se događa da nemamo samo

⁴ Čovjek je, prema mišljenju Lévi-Straussa, *prirodno biće koje vlastitom kulturom sebe želi prepoznati u prirodi, pa gradi sustave koji moraju korespondirati s prirodom, premda sami više nisu prirodni. Drugačije rečeno: čovjek kao pojedinac mora komunicirati s drugim pojedincima da bi preživio, da bi se održao, a kao zajednica mora komunicirati s prirodom da bi je u nekoj mjeri sebi podredio, da bi se mogao održati kao prirodno nezaštićeno biće* (Solar 1998: 133).

jednog roditelja, nego jednu majku i jednog oca? Svojevrсни odgovor na taj problem Lévi-Strauss nalazi u objašnjenju da mitovi služe za potiranje opreka, ublažavanje nerješivih suprotnosti u nama samima i oko nas (vidi Solar 1998: 142). Oni su logičko oruđe za rješavanje proturječnosti (vidi Meletinski 1976: 82). Prema mišljenju Lévi-Straussa, korelacije između četiri stupca svojevrсни su načini prevladavanja spomenute proturječnosti tako da se ona ne razriješi, već da se od nje pobjegne pomoću zamjene problema (vidi Meletinski 1982: 278).

Što se tiče tumačenja mitova metodom strukturalne analize, Lévi-Strauss utvrđuje da se sustav mitskog mišljenja razvija na temeljnim suprotnostima, binarnim opozicijama, a da su one transformacijama i permutacijama ublažavaju do stupnja na kojem su relativno prihvatljive ljudima koji mitovima vjeruju. Uvid u strukturu mitova, odnosno u način na koji mit radi s određenim značenjskim jedinicama veoma je važan, zaključuje Solar, naglašavajući da je time učinjen bitan doprinos razumijevanju onoga što mitovi zapravo govore (vidi 1998: 137–141).

Lévi-Straussova teorija mita premašuje znanstvene okvire i postaje filozofskom teorijom, a on ju je sam nazvao mitom o mitovima (vidi *ibid.*, 143). Vjerujući u ograničenu moć znanosti i znanstvenog mišljenja smatrao je da je u našim društvima povijest (kao znanost) preuzela ulogu mitologije i funkciju koju mitologija vrši u društvima bez pisma (vidi Lévi-Strauss 2009: 48). To u nekom smislu potvrđuje da mit kao da ima moć beskonačnih nizova. No zbog tog beskonačnog nizanja mitovi i mitologija gube na uvjerljivosti vlastitog sadržaja, pa postaju sve više oblikom koji se na sve može primijeniti, postaju sve više oruđe obrade koje se odvaja od onoga što je obrađivano, postaju sve više „samo jezik“, dok su prvobitno bili „jezik-svijet“ (vidi Solar 1998: 221). Sljedeći tu Solarovu misao Rajh zaključuje da su mitovi zbog apodiktičkoga karaktera sami sebe dokinuli (vidi Rajh 2006: 9).

Čini se da razni pristupi mitu i raznovrsne metodološke rasprave nisu dali jednoznačnu definiciju mita, kao ni bajke. No, razvidno je da su ti fenomeni rezultat dugotrajnog procesa, a *u izvorištu tog procesa nalazi se mit kao istodobno imenovanje i tumačenje stanovitog prirodnog zbivanja* (Biti 1981: 174).

5. BLISKOST BAJKE I MITA

Pokušavajući objasniti sličnost bajki širom svijeta Propp u *Morfologiji bajke* polazi od njihove morfološke obrade.⁵ Morfološka obrada podrazumijeva opis bajke po njezinim sastavnim dijelovima i odnosu dijelova jednih prema drugima (vidi Propp 1982: 26). Opisujući i uspoređujući sižee ruskih narodnih bajki, Propp je zamijetio određene zakonitosti žanra kao što su zakon prenosivosti, stalnost funkcija, redoslijed funkcija i istovrsnost strukture (vidi Rajh 2006: 3). Središnji pojam njegovog rada bila je *funkcija*, to jest postupak lika s obzirom na njegov značaj za tijek radnje (vidi Propp 1982: 28). Svojim morfološkim pristupom Propp je zasnovao jedno od najproduktivnijih tumačenja bajke. Po objavljivanju, njegova je *Morfologija bajke* doživjela mnoga prihvatanja i pozitivne prikaze, no upućivali su joj se i prigovori. Među najpoznatijima je njegova polemika s Lévi-Straussom, u kojoj su obrazlaganja obojice znanstvenika na neki način točna.

Među Lévi-Straussovima zamjerkama upućenim Proppovom djelu za ovaj su rad najvažnije one koje se tiču bajke i mita. Propp, naime, navodi da se, gledano iz povijesne perspektive, bajka, svedena na svoju morfološku osnovu, može izjednačiti s mitom (vidi Propp 1982: 97). Lévi-Strauss se slaže s kratkom Proppovom izjavom, nadodajući opasku da gotovo sva društva doživljavaju ta dva žanra kao različita i da postojanost tog razlikovanja mora imati neki uzrok. Kao uzrok navodi da je to zato što su bajke građene na opozicijama slabijim od onih u mitovima, a kao takve teže ih je identificirati (vidi Lévi-Strauss 1982: 219). Nadalje, Lévi-Strauss smatra da je Propp, uočivši vezu bajke i mita u njima vidio vrste istog roda, no njihov je odnos pogrešno sagledao u povijesnoj dimenziji. *Budući da je bajku zahvatio na mjestu gdje se već odvojila od mita kao „satelit od svoje planete“ pa je ostala bez odgovarajućeg etnografskog*

⁵Poticaž za to mu je bila misao da je potrebno pravilno raščlaniti bajku na sastavne dijelove kako bi se izvršila pravilna usporedba; ako ne znamo uspoređivati bajke, nećemo moći proučavati vezu bajke s religijom, ni uspoređivati bajke s mitovima (vidi Propp 1982: 25).

konteksta, Propp je unekoliko bio u predodređen platiti danak shvaćanju bajke kao svojevrsnog mitskog prežitka (Biti 1981: 63). Lévi-Strauss objašnjava da se nijedan od ova dva žanra ne može uhvatiti kao preživjeli oblik drugog; mit i bajka koriste istu supstanciju, ali svaki na svoj način. Njihov odnos nije odnos prvobitnog i izvedenog, kako je smatrao Propp, već je to odnos komplementarnosti, tumači Lévi-Strauss. *Bajke su mitovi u minijaturi, u kojima su iste opozicije prenesene u malom, i upravo to ih čini teškim za proučavanje* (Lévi-Strauss 1982: 221).

Propp, u odgovoru Lévi-Straussu, pisanom za talijansko izdanje *Morfologije*, ponovno inzistira na razlici mita i bajke. Obrazlažući svoj odgovor, on navodi da mit i bajka doista mogu imati zajedničku supstanciju, smo ako se pod tim smatra tijekom pripovijedanja ili siže. Postoje, dakle, mitovi koji se formom mogu podudarati s bajkom, no to nije univerzalno važeće. U slučajevima gdje se mit i bajka grade po istovjetnom sustavu mit je uvijek stariji od bajke, ističe Propp. Bajka se, sukladno tome, rađa kasnije od mita, a tada nastaje epoha u kojoj bajka i mit doista neko vrijeme koegzistiraju, ali samo u slučajevima kada siže mitova i siže bajki pripadaju različitim kompozicijskim shemama i predstavljaju različite sižee. Naposljetku Propp zaključuje kako u suvremenim društvima iščezavaju i posljednji ostaci mita, pa je na taj način pitanje o tome što je starije, mit ili bajka, moguće rješavati u zavisnosti od stupnja razvitka naroda (vidi Propp 1982: 261–263).

Iako se Propp i Lévi-Strauss u mnogočemu razilaze, između njihovih tumačenja bajke i mita ipak se mogu naći sličnosti. Naime, Propp smatra da bajka ima jednu osobitost, zakon prenosivosti, pod kojim se podrazumijeva da sastavni dijelovi jedne bajke mogu bez ikakve izmjene biti preneseni u drugu (vidi *ibid.*, 14). U tom se smislu bajke kao lanci priča, paradoksalno, približavaju Lévi-Straussovom shvaćanju mita (vidi Rajh 2006: 3) i njegovih varijanti. Sve varijante jednog mita mogu se rasporediti u niz koji čini neku

vrstu grupe permutacija (vidi Lévi-Strauss 1977: 232). Osim toga, ako se mit raščlani na kratke rečenice, miteme, i u skladu s tim ispiše na kartice, izdvojiti će se određene funkcije, a istovremeno će se pokazati da mitemi imaju relacijski karakter, svaka funkcija pripisana je određenom subjektu (vidi Meletinski 1982: 276). To je još jedna točka u kojoj se Lévi-Strauss približuje Proppu.

Poslije Proppova odgovora Lévi-Straussu, na spor formalizma i strukturalizma osvrće se sovjetski mitolog Meletinski. Primjedbe Meletinskog Lévi-Straussu su u tome što potonji mit promatra kao instrument prvobitne (primitivne) logike i stoga, usprkos oštroumnim razmišljanjima o metodama strukturalne analize, njegove konkretne analize ne predstavljaju analize strukture mitskog pripovijedanja već analize mitskog mišljenja (vidi *ibid.*, 281). Proučavanje Proppovih funkcija kao rezultat transformacija jedne te iste biti, koje predlaže Lévi-Strauss, može uslijediti tek nakon cjelovite morfološke analize, a ne umjesto nje. *Takvom se analizom pripovjedni lanac razbija na niz susljednih radnji ili linearno poredanih sintagmatskih blokova kojih se slijed može poremetiti samo po cijenu narušavanja specifičnosti bajke kao žanra* (Biti 1981: 77). Funkcionalni model ovisi o sižejnom i stoga je Propp, smatra Meletinski, bio u pravu što je na tome ustrajao. No, Lévi-Strauss gubi iz vida povijesnost konteksta, odnosno specifičnu razliku između bajke i mita kao dva stupnja u povijesti pripovijedanja, koji se nalaze u odnosu „predak – potomak“ i imaju svoje specifičnosti (vidi Meletinski 1982: 284). Meletinski napominje da Lévi-Strauss priznaje slabljenje suprotstavljanja, transpozicije teme, veće mogućnosti igre i slobode zamjene, ali pritom zaboravlja da je to rezultat odvajanje bajkovne fantastike (već u znatnoj mjeri uvjetno poetske) od konkretne etnografije, od vjerovanja i ritualnih propisa ograničenih granicama određene kulture (vidi *ibid.*).

Posebnu pozornost Meletinski u svome osvrtu posvećuje Greimasovu radu, koji po njegovu mišljenju neopravdano teži izjednačavanju bajke i mita

nasljeđujući Lévi-Straussove teze i kritike. Greimas je, naime, smatrao mogućim da se na mitove primijeni shema u čijoj osnovi leži analiza specifične morfologije bajke (vidi *ibid.*, 293). Osim na njega, Meletinski se osvrće i na Dundesov rad. Primjećuje njegov kritički odnos prema radu Lévi-Straussa i odobrava Dundesovu kritiku nekih nepreciznosti i neodređenosti u pokušajima Lévi-Straussovih paradigmatskih analiza. Prema njegovu mišljenju, Dundes ispravno shvaća kvalitativan karakter razlika između mita i bajke, a takvom se gledištu priklanja i sam Meletinski. Kvalitativan karakter razlika podrazumijeva opoziciju kolektivno – individualno (vidi *ibid.*, 300). Sam Meletinski, premda je bio sklon morfološkoj interpretaciji bajke, *ne usvaja znakovnu narav žanra i tako ostaje na formalističkim pozicijama* (Biti 1981: 79).

Ostaje otvoreno pitanje može li se bajke iščitavati slično kao što je Lévi-Strauss čitao mitove. Oslabljeni mit ili ne, bajka je elastičniji žanr i kao takva je postala oblikovno drugačija, zadržavajući ostatke starih značenja, odnosno ono invarijantno o čemu pripovijeda; promijenio se zaplet, a junaci su se približili današnjim čitateljima i mogućnostima njihove identifikacije (usp. Rajh 2006: 9).

5.1. AMERIČKI FIKCIONAR KAO KLJUČ ZA ČITANJE

Američki fikcionar predstavlja zbirku polemički intoniranih politiziranih eseja (vidi Matanović 2000: 741) u kojima Dubravka Ugrešić iznosi svoje viđenje hrvatske i američke zbilje. Eseji su nastali kao redovita tjedna kolumna za jedne amsterdamske novine, a u knjizi su poredani redoslijedom nastajanja (vidi Ugrešić 2002: 15; Hawkesworth 2006: 434). U esejima se promatra rat u vlastitoj zemlji (iz daljine), opisuje se privremeni red i kaos, nemogućnost potpunog sudjelovanja u svakodnevnom životu nove okoline, kritiziraju se balkanske laži, superiornost američke kulture i mentalitet potrošačkog društva. Zapisi su to senzibilne i samodostatne urbane vrzmalice, intelektualke s privremenim boravištem, putnice bez krajnjeg odredišta (Jambrešić Kirin 2008: 127). Hawkesworth navodi da *Američki fikcionar* oblikuju tri glavne skupine tema: ideje i osjećaji bezdomnosti, iskorijenjenosti i gubitka; zapažanja o Americi i američkoj kulturi kroz oči pojedinca izbačenog iz uobičajenog načina na koji promatra svijet; te potraga za opstankom, utjehom i skloništem (vidi 2006: 434). Zapažanja o Americi ima najviše, dok se zadnja grupa tema indirektno obrađuje u cijeloj zbirci eseja. Tekstovi koji govore o američkoj kulturi i neobičnostima američkog načina života dubinski su kritični, karakterizira ih nemilosrdna ironija i duhovitost autorice (vidi *ibid.*, 436). Jedan od njih je, *Personality*, napada američku zaokupljenost lažnim, masovno proizvedenim individualizmom:

Hoće li se američki građanin uskoro zapitati kako to da on, koji je cio svoj život vjerovao ideologemima o individualizmu, individualnom izboru, personalnosti, tako strašno slični svom prvom susjedu? (Ugrešić 2002: 120).

Osim toga, Ugrešić u eseju opisuje i razlučuje ideologiju individualizma od totalitarnog kolektivism:

Ideja i ideologija individualizma (nasuprot totalitarnom kolektivizmu) podrazumijeva čovjekovu odgovornost za osobni život, za vlastitu sreću i

nesreću. (...) U totalitarnim sistemima ideja kolektivizma jedna je od temeljnih idejnih pretpostavki. Kolektivizam oduzima pravo na privatno, personalno (individue su subverzivne). Da bi preživjeli, ljudi su u totalitarnim sistemima mentalno podijelili svoj život na javni i privatni. Razumno prihvaćanje shizofrene podvojenosti kao koda ponašanje stvorila je od njih bića nenadmašnog elasticiteta, *homo duplex*, ali istodobno i *strong personalities* (ibid., 118).

Taj *homo duplex*⁶ i jaka osobnost, shizofrena podvojenost života na javni i privatni upućuje na vlastitu književnu metodu, slično kao i u uvodnom razmatranju zbirke *Život je bajka*⁷. *Homo duplex* i *strong personality* pružaju neku vrstu instrumenta koji omogućuje da se uspostavi most i rasvijetli odnos između bajke i mita. Mit je usredotočen na kolektivnu sudbinu plemena, naroda, čovječanstva, dok je bajka usmjerena na privatne potrebe individue ili njegove ograničene, uže zajednice (usp. Meletinski 1976: 269–270). Ako čovjek, *homo duplex*, dijeli svoj život na javni (kolektivni) i privatni (individualni), dijeli ga i na mit i mitološko, bajku i bajkovito. Ovakvo je čitanje sukladno Dundesovom i Meletinskijevom tumačenju razlike između mita i bajke sagledane u opoziciji kolektivno – individualno (vidi Meletinski 1982: 300). Isto tako, ovakvo čitanje ne negira ni Lévi-Strausovu ideju o tome da mit i bajka koriste istu supstanciju, ali svaki na svoj način; zajedno tvore cjelinu, u odnosu su komplementarnosti; baš kao i čovjek koji objedinjuje *homo duplex*-a, a istodobno je jaka osobnost. Iz tog kratkog i naizgled nebitnog objašnjenja odlomka eseja mogu se iščitati bitne posljedice koje se odnose na vezu mita i bajke u opusu Dubravke Ugrešić (usp. Biti 2010: 34).

⁶ Mijatović navodi da je izvorno riječ o Buffonovoj formulaciji koju Baudelaire preuzima u prikazu knjige svog prijatelja Charlesa Asselineaua, *La double vie* (1858). Ugrešić je tako preuzela Baudelaireovu koncepciju *homo duplex*-a kako bi objasnila novu vrstu ljudskog bića (vidi Mijatović 2014: 22).

⁷ Na ovu je uputnicu ukazao Vladimir Biti i razmotrio je u radu *Märchen und Trauma* (2010).

6. MINISTARSTVO BOLI

Ministarstvo boli roman je o grupi egzilanata u Nizozemskoj koji pohađaju kolegij iz slavistike na sveučilištu u Amsterdamu. Taj roman, uz *Muzej bezuvjetne predaje* i zbirke eseja, Ryznar naziva lutalačkim prozama koje svoje uporište imaju u (pseudo)autobiografskom iskustvu egzilanta, lualice koji svoju poziciju izmještenosti koristi kao fokalizacijsku prizmu kroz koju (re)konstruira vlastiti raspršeni identitet (2010: 315). Putovanje i lutanje, potreba za stalnim kretanjem, osim na sižejnoj razini, preslikava se u tom smislu i na svojevrsno lutanje između mita i bajke, kombiniranjem i miješanjem mitskog i bajkovitog.

U klasičnoj strukturi bajke motiv putovanja njezin je neupitan konstitutivni element, pa se prema Proppu može ubrojiti u nekoliko različitih tipova funkcija, s obzirom na to radi li se o fizičkom putovanju (potrazi za blagom, princezom, o putovanju kao inicijacijskom obredu junaka) ili metaforičkom putovanju (u svijet mrtvih) (vidi *ibid.*, 316). Element putovanja Ugrešić je iskoristila već na sižejnoj razini kako bi iscrtala prostornu mapu: Amsterdam – Haag – Zagreb, unutar koje je smještena radnja romana. Kao i u romanu prostora, i ovdje je *putovanje iznimno plodan motivacijski postupak za razvoj fabule, ali osigurava i posrednu karakterizaciju likova kojima putovanje znači svojevrsni simbolički proces spoznaje* (*ibid.*, 317), sazrijevanja i unutarnjeg preobražaja glavne protagonistice.

Glavna protagonistica romana je zagrebačka profesorica Tanja Lucić koja vodi ranije spomenuti slavistički kolegij. S obzirom na raznoliku studentsku grupu, ona odlučuje napustiti uvriježene metode predavanja u korist međusobnih razgovora, kojima su se obnavljala kolektivna sjećanja i oživljavao život kojeg više nije bilo:

Morala sam u tom ludilu naći teritorij koji će svima nama jednako pripadati i koji će biti najbezbolniji. To je mogla biti, mislila sam, naša

zajednička prošlost. Jer svima nam je bilo oduzeto i pravo na pamćenje. S nestankom zemlje i pamćenje je moralo biti izbrisano (Ugrešić 2004: 61).

U tim svojevrsnim prisnostima pripovjedačice i njezinih studenata, emigranata, otvara se *pitanje dodira „istočne Europe“ i „Zapada“ te stavovi „istočnjaka“ i „zapadnjaka“ jednih prema drugima* (Hawkesworth 2006: 432), ali se i iščitava svojevrsno blago izrugivanje iz pozicije unutar same zajednice emigranata: *Nismo željeli pripadati ni onima dolje našima, niti ovima ovdje našima. Čas smo se poistovjećivali s tim mutnim kolektivnim identitetom, čas smo ga s gnušanjem odbacivali* (Ugrešić 2004: 27).

Kompleksnu problematiku progonstva sačinjava neprestana usporedba prošlosti i sadašnjosti, osjećaj nestabilnosti i iskustvo življenja usporednih života, *svakodnevna egzistencija obojena je mislima o prošlosti i o kontrastu* (Hawkesworth 2006: 435). Stoga ne čudi što je u situaciji progonstva uže za spašavanje postala plastična torba s crvenim, bijelim i plavim prugama, simbolična torba u koju su Tanja i njezini studenti skupljali zajedničko iskustvo prošlosti, „jugonostalgijačke eksponate“:

Činilo mi se da ćemo samo ako se pomirimo s vlastitom prošlošću moći zaraditi i otpust od nje. Zato sam kao meeting point izabrala to što nam je svima bilo najbliže: topao teren jugoslavenske prošlosti. (...) Naša „arheologija“, naš „spiritizam“, oživljavanje naše „bolje prošlosti“ – toliko su nas zbližili da smo se nakon sata sve teže rastajali (Ugrešić 2004: 63-64).

Sve to služi da se uvede jedan od glavnih osjećaja u romanu, osjećaj gubitka, iskorijenjenosti, odsječenosti od prošlosti, dislociranosti.

6.1. SUSRETIŠTA JEZIKA, TRAUME I BAJKOVITOG

Lajtmotiv tjeskobe pomiješan sa strahom i boli te potraga za opstankom, utjehom i skloništem ukazuju na problematiku bajke. Osnovna tema i problematika bajke je unutrašnja integracija, uravnoteženje svjesnog i nesvjesnog, pa prema tome i pronalaženje razrješenja nekog sukoba i uspješne integracije (vidi Krauth 2004: 7). *Bajka u kaos unosi red, gradi smisao i povjerenje u život i implicitno ukazuje na to da život ima smisla, da ga je vrijedno živjeti i da u njemu postoje vrijednosti za koje se vrijedi boriti* (ibid.). Prema Jollesovu mišljenju *bajke ispunjavaju one moralne želje koje u svakodnevici spadaju u područje frustracija* (Biti 2010: 35, prev. a.).⁸ Lüthi smatra da nas bajka odvodi u *jednodimenzionalan, plitak, apstraktan i sublimiran svijet koji je u blagotvornoj opreci s našom bezuvjetno zamršenom svakodnevicom* (ibid., 35–36, prev. a.).⁹ Propp zaključuje da su od 31 funkcije nezaobilazne smo dvije, a to su stanje oskude i njezino prevladavanje, bez prve se radnja bajke ne može pokrenuti, a bez druge završiti (vidi ibid., 36). Čini se stoga da nijedna interpretacija bajke ne može bez suprotstavljanja traumi i traumatičnoj svakodnevici, ne može bez želje za potiskivanjem traume. U novijem pristupu problemu traume Leys razlikuje dvije teorije: mimetičku i antimimetičku. Postavka mimetičke teorije jest da traumatizirani subjekt nije sposoban artikulirati traumatski događaj, pati od svojevrsne amnezije te se njegovo iskustvo ne može uzeti kao objektivno jer se on identificira s njim. U antimimetičkoj teoriji traumatizirani pripovjedač je izvjesni, objektivni promatrač, a događaji su za njega vidljivi iz perspektive drugoga, distance (Leys, prema Peternai 2008: 422). Dok Leys inzistira na međusobnom isključivanju tih dviju teorija, Biti, pozivajući se na LaCaprino mišljenje,

⁸ Izvorno: (...) *so erfüllt das Märchen jene Moralwünsche, die im Alltag schnöde frustriert bleiben müssen* (Biti 2010: 35)

⁹ Izvorno: (...) *dann erfährt sie uns in eine eindimensionale, flache, abstrakte und sublimierte Welt, die wohltuend mit unserer heillos verästelten Alltagswelt kontrastiert* (ibid., 35–36).

ukazuje da se te dvije teorije, mimetička (identificiranje) i antimimetička (distanca) međusobno podrazumijevaju (vidi Peternai 2008: 422). Svatko od egzilanata u romanu vodi svoju osobnu borbu s traumom gubitka i traumom jezika¹⁰, posebno je to vidljivo u liku Uroša i Tanje. Urošev nerazgovjetni govor¹¹, upotreba deminutiva, recitiranje *Krvave bajke* Desanke Maksimović, infantilna scenografija njegovog samoubojstva (sedam dječjih kartonskih kofera s *kipom*, četkicom za zube, olovkom i blokom) upućuju na to da nije bio sposoban oblikovati traumatski događaj, distancirati se od svog unutarnjeg doživljaja tog događaja. Kroz njegov se lik *odražava tek jedan aspekt cjelovite situacije traumatizirane osobe – na račun posttraumatski zapriječenog drugog aspekta* (Biti, prema Peternai 2008: 422). Za razliku od Uroša, Tanjine traume istodobno podrazumijevaju i identifikaciju i distancu. Ona događaje vidi iz svoje vlastite perspektive, ali i iz perspektive izvanjskog promatrača, kao što je to u nasilnoj epizodi, fizičkom i verbalnom ponižavanju od strane studenta Igora; ona ga želi prijaviti policiji i kazniti, no kasnije prihvaća i razumije zašto policajac nije podnio prijavu, da bi u konačnici pristala na suživot s Igorom.

Tanja se bori s traumom gubitka, rascijepljenog identiteta, ali i s traumom jezika, „zmijskim“ *ugrizom materinskog jezika* (Jambrešić Kirin 2008: 134):

Zato mi se čini da tek ovdje učim govoriti. Ne ide lako, svaki čas tražim mjesto za predah, samo da se ne bih suočila s činjenicom da nisam u stanju da kažem ono što imam za reći; da se ne bih suočila s pitanjem može li se jezikom koji nije naučio da opiše stvarnost, ma kako se unutrašnji doživljaj stvarnosti činio složenim, učiniti bilo što, ispričati priču, na primjer (Ugrešić 2004: 10).

Njezina je nastavnička i egzilantska opsesija ponovno osvajanje materinskog jezika. Brodski, govoreći o piscu u egzilu, napominje da je egzil,

¹⁰ *Jezik je bio naša zajednička trauma, a ta se ponekad iskazivala u posve ispervertiranom obliku* (Ugrešić 2004: 49).

¹¹ *Mrvio je riječi u ustima, tako da smo ga jedva razumjeli* (ibid., 47).

prije svega, lingvistički događaj, egzilant (pisac) je *izguran iz, on ponovno osvaja materinski jezik. (...) Ono što je započelo kao privatna, intimna zgoda s jezikom u egzilu postaje sudbina* (Brodski, prema Jambrešić Kirin 2008: 150). U egzilnom prostoru tuđost jezika postaje neizbježan kulturni uvjet za izražavanje materinskog jezika (vidi Bhabha, prema Jambrešić Kirin 2008: 132). Bhabha smatra da je tuđost jezika uvjet mogućnosti novog iskaza, ali i rezultat otpora i oslanjanja na jezik kolonizatora, odnosa jezika nacionalizma prema drugim naracijama „diseminacije nacije“, no Tanja Lucić u egzilu otkriva dubinsku inostranost materinskog jezika, a ta se inostranost razotkriva *kroz kulturnu memoriju kolektiva koji svakog Drugog smatra dvostruko stranim i dvostruko nepoželjnim, dvostruko neprispodobivim vlastitom idealu* (Jambrešić Kirin 2008: 132). U takvom je jeziku teško pronaći zdrav temelj za gradnju transnacionalnih identiteta i odnosa povjerenja prema brojnim drugima (vidi *ibid.*). Upravo zato Tanjin emocionalni oporavak od traume jezika započinje prihvaćanjem egzilantske osobnosti, u trenutku kada na holandskoj plaži izvodi svoju *balkansku litaniju* (Ugrešić 2004: 292), kada materinski jezik ponovno postaje neutralno i neideologizirano sredstvo komunikacije (vidi Jambrešić Kirin 2008: 134). Tanjinu *balkansku litaniju* sačinjava, pomalo paradoksalno, dugi niz kletvi, proklinjanja i izreka u kojima se otkriva mržnja i sadističko uživanje dionika pučkog nesvjesnog u slikama nesreće, izгона, mučenja onih koji su na bilo koji način izopćeni iz zajednice (vidi *ibid.*, 132). U tom smislu, nepridržavanje zakletve za sobom povlači „prokletstvo kletve“ u kojoj se zrcali djelatna moć jezika, njegova magijska praksa (vidi *ibid.*). S druge strane, dječje brojalice i uspavanke, koje Tanja kao povremena dadilja uči i prenosi djeci, upućuju na *kurativnu blagotvornost materinskog jezika* (*ibid.*, 133). Kulturna mitografija te mitološki, folklorni i povijesni slojevi jezika (usp. Užarević 2012: 175), opskrbljuju materinski jezik imaginarnim i magijskim moćima i performativnim djelovanjem kako blagoslova, tako i kletvi, a to je

najučinkovitije u govoru u kojem je vidljiv odjek ritualnih praksi: magijskim formulama, brojalicama i bajalicama (vidi Jambrešić Kirin 2008: 133).

Kako je materinski jezik rascijepljen, *razdvojen na tri materinska jezika, poput zmijolikog čudovišta s jezikom koji se račva* (Ugrešić 2004: 271), njegov je potencijal kurativne regeneracije izgubljenog objekta trostruko veći, kao i sklonost samookrivljanju zbog *babelskog rasula* prvobitne i političke zajednice (vidi Jambrešić Kirin 2008: 133). Zbog toga Jambrešić Kirin napominje da je autoričin izbor žanra (postmoderne) bajke najbolji način da se opiše vlastiti, odnosno Tanjin, doživljaj egzilantske tjeskobe i postupno ovladavanje vlastitim životom u novim okolnostima; nakon prvobitne mitske scene izгона iz doma i domovine, *Tanja napokon prisvaja demonsku, „vještičju“ moć „zmijskog“ jezika na performativan način* (ibid., 155): *Rojevima riječi rastjerujem zle duhove. Tonovima razbijam nevidljiva stakla, poput Oskara Matzeratha* (Ugrešić 2004: 292). Osim Tanjinog povremenog „vještičjeg“ govora, bajkovitom žanru pripadaju i elementi govora drugih likova: Uroševi i majčini deminutivi, studentske fraze i stereotipizirani iskazi, novosloženice kao *jugogeni*, ruske fraze, primjerice *drugarice Makarenjko* (Ugrešić 2004: 91), (usp. Ryznar 2010: 324). No Ryznar napominje da uz bajkoviti, vještičji (ženski) svijet jezika postoji i mitski, kozmogonijski (muški) svijet jezika koji, poput bajkovitog, ima gotovo svjetotvornu ulogu (vidi ibid., 322). Takvom bi svijetu jezika u nekim dijelovima romana mogle odgovarati Igorove jezične opaske. U tom kontekstu, *Ministarstvo boli* pokušaj je uspostavljanja svojevrsnog dijaloga između postojećih (teorija) mitova i bajki.

6.2. UROŠ ILI O OBITELJSKIM LANCIMA

Prognanike u romanu obilježava svojevrsno razmrskano stanje duha i to ne samo zbog dislociranosti uzrokovane jugoslavenskim ratom, već i spoznajom da Balkan proizvodi laži i njeguje mitove. Razmrskani duh tako mora težiti za obrascima, redom i stalnošću (vidi Hawkesworth 2006: 440), a potraga za njima može prognanike odvesti u stanje ludila ili smrti, kao Uroša, Tanjinog studenta. Uroš izvršava suicid nakon što mu oca dovode na Haški tribunal.

Odnos Uroša s ocem ukazuje na konflikt oca i sina. Otac, po Frommu, može poslužiti kao uzor koji je odgovoran za djetetov moralni i intelektualni razvitak, ali u ovom romanu on je primjer iracionalnosti i nemorala (usp. Durić, Bačić-Karković 2008: 182). Kako bi izbjegao pokoravanje ocu i podložnost očevim nazorima i volji (vidi *ibid.*), Uroš odlazi iz doma. Njegov odlazak simbol je kidanja saveza, obiteljskih spona, no ne i očevog povlačenja s trona. Onaj koji se povlači, miče u stranu je sin (usp. *ibid.* 187–188), a na kraju ostaje otvoreno pitanje koji je od njih dvojice pobjednik. Jer očeva ubojstva i seksualno maltretiranje zarobljenika u Uroševoj predodžbi poprimaju zastrašujuće razmjere, navodeći ga u drugu krajnost: eksperimentiranje na polju vlastite seksualnosti i oduzimanje života samome sebi. Tim se činom simbolički pokorava očevoj zapovijedi i dominaciji, ali istodobno toj se dominaciji suprotstavlja i potkopava je snagom vlastite (a ne očeve) volje, preuzimanjem vlasti nad svojom sudbinom. Za razumijevanje Uroša značajno je njegovo religijsko opredjeljenje te židovska i biblijska mitologija koja se uz to veže. U tom smislu Uroš i otac funkcioniraju po starom židovskom obrascu, iskonskom praroditeljskom grijehu. Podsjetimo se da je Urošev otac onaj koji kažnjava zarobljenike, ali i sina. Kažnjavanjem otac ne ispija samo sinovljevu snagu, već se i hrani njegovim pravom da postoji. *Otac koji kažnjava ujedno je i tužilac. Grijeh za koji okrivljuje sina izgleda da je neki praroditeljski grijeh (...) Praroditeljski grijeh, stara nepravda koju je čovjek počinio, sastoji se u njegovu*

prebacivanju da mu je učinjena nepravda time što je postao žrtva praroditeljskog grijeha (Benjamin 1974: 245). Međutim na koncu za taj praroditeljski grijeh, grijeh da je stvorio potomka, optužuje sin oca (vidi *ibid.*). S karakterom takvog grijeha je kao i s karakterom sudstva u Kafkinim romanima: ne samo da se nevine osudi, već ih se osudi i bez njihova znanja (vidi Kafka, prema Benjamin 1974: 245). Dvosmislenost i uzajamno okrivljavanje uzrokuju Uroševo istupanje i otpadništvo, potjehovsko lutanje po tuđini, samo s drugačijim ciljem, da bi se zaboravilo. Ali ni u tuđini Uroš ne zaboravlja da *na sebi ima žig, oca* (Ugrešić 2004: 160), pa se zato i ubija *od stida* (Ugrešić 2004: 136), konstatira Igor. Kako stid ima dvostruko lice, postavlja se pitanje je li se to Uroš stidio pred drugima, ili se stidio zbog drugih (oca) (vidi Benjamin 1974: 252)

Likom Uroša u romanu se ističe trenutak mita, njegov čin samoubojstva posljedica je spoznaje, raskrinkavanja i zatvaranja jednoga mita. Uroš, vođen voljom za spoznajom traži uvid u „svezu stvari“. Spoznaja pokušava, s jedne strane poniziti i zaniijekati mit, a s druge strane, gdje postaje svjesna svojih granica, lako prihvaća analogona te se pokušava ostvariti u posredovanom mitosu (vidi Jolles 2000: 105). Uroš dakle, sa spoznaje skida masku mita, otvara oči, uviđa da je njegov otac tiranin (u službi većeg tiranina) koji pojedince muči besmislenom okrutnošću (tjerao ih je na ponižavajuće seksualne igre, a zatim ih prebijao na smrt i potapao u obližnjem mrjestilištu riba). Ova spoznaja zapravo slična na krvoloka koji sili oca da odstrijele jabuku s tjemena svoga sina (vidi *ibid.*, 110). Kada jabuka biva pogođena raspada se svijet nepravde i probija sloboda, ali pogiba sin. Kada Uroša dostiže istina o ocu, on spoznaje obiteljsku, privatnu istinu o ocu, ali i kolektivnu o tiraninu, osvještava mu se i predočava lažnost bivše države i kakvo je ruglo ona postala: *Jugoslavija je bila jedna strašna zemlja. U njoj su svi lagali, ko sto lažu i danas. Samo što se sada jedna laž podijelila na pet dijelova* (Ugrešić 2004: 84).

Uroševim otkrivanjem istine o ocu i tiraninu zatvara se mit, koji funkcionira kao objava istine, no mitska se priča nastavlja, tako reći u beskraj (vidi Solar 1998: 29–30). Uroševa smrt može pripadati i mitskoj tematici o *kratkom životu*: njegova smrt nastaje otuda što on krši zabranu da metaforički *vidi, čuje, napipa, osjeti okus* (Meletinski 1976: 87) istine o ocu, da spozna. Uroševo samoubojstvo događa se neposredno prije očevog suđenja na Haškom tribunalu, neposredno prije nego što će početi procesi suđenja i drugim ratnim zločincima s bivšeg jugoslavenskog područja: *Sve su to bile „sitne ribe“, te koje su među prvima dospjele na Haški tribunal. One krupnije doći će na red koju godinu poslije* (Ugrešić 2004: 139). Vodeći se time, on je sličan mitskim junacima koji otimaju vatru ili slatku vodu od prvobitnog čuvara – stvarajući tako prvi put vatru ili slatku vodu kao element kozmosa (vidi Meletinski 1976: 270). Uroš doduše ništa ne otima, ali recitiranjem *Krvave bajke* kao da pokušava prenijeti spoznaju o tiranima i njihovim zločinima u bivšoj zemlji drugima i tako ukazati na događaje koji slijede.

6.3. O POTJEHU, TANJI I ZABORAVU

U romanu je na nekoliko mjesta prisutno eksplicitno pozivanje na bajke i to kroz prizivanje ruske bajke o šapki nevidimki, Čapekove *Poštarske bajke*, *Krvave bajke* Desanke Maksimović i bajke Ivane Brlić-Mažuranić *Kako je Potjeh tražio istinu*. Pažnju plijeni upravo posljednja zbog junaka koji plodove za svoja djela žanje na nebu.

Nakon studentskih pritužbi na Tanjin račun da nema jasnog programa na slavističkom kolegiju, da *pakiraju izbjegličku prtljagu* (Ugrešić 2004: 197), Tanja u drugom semestru odlučuje pridržavati se naznačenog silabusa i predavati o književnosti. Zadnja tema njezinog predavanja je tema povratka i na tu je temu odlučila studentima zadati seminarski rad. Nadala se pritom da će njezini studenti u toj temi *pronaći neku točku identifikacije* (ibid.). Student Igor je na temu povratka izabrao neočekivani književni primjer, bajku *Kako je Potjeh tražio istinu*. Ova bajka poprilično odstupa od uvriježenog žanrovskog modela i to je ono što intrigira Igora, ali mu i smeta. *Brlić-Mažuranić podiže Potjeha u nebeske dvore, što je happy end u smrti* (ibid., 215), utjeha se pronalazi u kršćanskoj onostranosti, u ontološki drugačijem svijetu, nikako ne zemaljskom (vidi Rajh 2006: 10). Takav završetak bajke Igoru predstavlja svojevrsnu prepreku pri usporedbi sa svojim svijetom¹² pa dolazi do zaključka da je poruka bajke sljedeća: *ostanak u „egzilu“ je poraz. Potjeh provodi dane u šumi u totalnom amnestičkom tupilu, u zaboravu. Povratak kući je vraćanje pamćenja, ali i smrti. Sjetivši se svega, Potjeh poleti kući, ali pada u bunar. Čini se da je jedini trijumf ljudske slobode sadržan u onoj ironičnoj sekundi odlaska, na ovu, na onu ili na neku treću stranu* (Ugrešić 2004: 215).

¹² Peleš upućuje da je književni svijet za teoriju mimezisa bio oponašanje zbiljskog svijeta, iz čega onda proizlazi nepremostiva prepreka u analizi svijeta bajki (vidi Peleš, prema Rajh 2006: 10) kao što je to bajka *Kako je Potjeh tražio istinu*.

Osim *kulminacije u ontološki drugačijem svijetu* (Rajh 2006: 10), posebnost i neobičnost navedene bajke jest u stalnom miješanju mitoloških i bajkovitih elemenata. Milanja u bajci uočava imena bogova koja su skupljena iz različitih mitoloških sustava, no osim mitološkog, on u bajci zamjećuje i mitsku osnovu strukture bajke. *Mitološko je preuzimanje likova iz mitologije, dok je bajka po fakturi način pisanja (vanjska forma), a mitsko je u strukturi, načinu organizacije, sačimbi unutarnje forme dijela* (Milanja 1977: 57). Bit mita ne nalazi se u stilu, obliku pripovijedanja ili sintaksi, nego u priči koja je u njemu ispričana (vidi Lévi-Strauss 1977: 217–218). *Mit je govor, oblik priopćenja, ali govor koji „radi“ u visokom nivou i gdje se značenje, ako tako možemo reći, odljepljuje (déceller) od lingvističke osnove po kojoj se ono počelo kretati. (...) Ako mitovi imaju značenje, onda ono nije sadržano u izdvojenim elementima koji ulaze u kompoziciju mitova, nego načinu na koji su ovi elementi kombinirani. Mit se uzdiže iz reda zborenja; ipak zborenje (langage) rabljeno u mitu pokazuje posebna svojstva. Ova obilježja mogu se tražiti samo iznad uobičajenog nivoa lingvističkog izraza; drugim riječima, ona su po prirodi složenija od onih koje susrećemo u bilo kojem lingvističkom izrazu* (Lévi-Strauss, prema Milanja 1977: 59). Upravo s aspekta odljepljivanja lingvističke osnovice Milanja promatra i objašnjava mitsku strukturu: radnja se odvija na dva plana, a likovi su dvojakoga podrijetla. Jedni su iz uobičajene svakodnevice i podložni su zabludama i grijehu, ali i pozitivnim osobinama, a na drugom su kraju bogovi. Potjeh, kao lik iz svakodnevice, želi biti idealan junak, ali poradi ostvarenja te želje, koja je misaonoontološkog podrijetla, to ne može postati jer je prekršio zakon srca (vidi Milanja 1977: 59). Istom modusu pripada i djed Vjest koji je nositelj kontinuiteta tradicije, on je spona između realiteta svakodnevnice pojavnosti i svijeta transcedencije.

Ovakva je bajkovita fikcija prodrla i u sam roman. Tanja, poput Potjeha želi biti idealan junak, želi svoje studente pomiriti s vlastitom prošlošću potičući

ih da se sjećaju te iste prošlosti, a zapravo je trebala činiti upravo suprotno, pustiti ih da zaborave. Igor je nalik Vjestu, on brine o Tanjinoj integraciji, on je spona između neprilagođenog egzilanta i integriranog koji više ne teži povratku u domovinu, *jer povratak je smrt, a ostanak poraz* (Ugrešić 2004: 267). Kako Potjeh i Tanja to nisu odmah dokučili, oni moraju biti kažnjeni, moraju okajati svoj propust u smrti. Potjeh, da bi otkrio istinu, kažnjava sebe odlazeći od djeda u šumu u gori kako bi se dosjetio istini. No on samim svojim odlaskom poništava/negira ne istinu, već njezinu bit (vidi Milanja 1977: 61). To ukazuje na ingeniozni, paradoksalni obrat: *traganjem za istinom potrlo se samo istinito; istina se dakle morala živjeti – po zakonima srca ona bi se bila i održala – a za njom se ne bi moralo/smjelo misaono tragati. Ona je morala biti stil i način života i sve dok bi tako bilo nije se moralo strahovati za eventualne zablude, ali čim je ona postala predmetom, ona je iz načina života prešla u oblik mišljenja i time se otuđila, udaljila od subjekta; ona se kao izvansubjektivno promišljanjem htjela dokučiti* (ibid). Tanja neće umrijeti, ali će doživjeti preobrazbu. Temelje toj preobrazbi udario je Igor kada ju je posjetio u stanu. No promjena i spoznaje se događaju u samoći, i Tanjinoj i Potjehovoj. Navodeći studente da se prisjećaju bolne prošlosti i prevode je u jezik/govor, ona sama vlastitu bol nikad nije prevela u jezik i izgovorila. Da bi to učinila bila joj je potrebna intimna identifikacija s likovima iz Kaufmanovog filma *Nepodnošljiva lakoća postojanja* jer se tada dogodila njezina simbolična smrt, adaptirala se, izvrgnula rukavicu i objelodanila zaborav kao skrivenu dimenziju pamćenja (vidi Biti 2005: 227). Zaborav je postao Tanjina istina, on se morao živjeti, za njim se nije smjelo tragati, kao ni za Potjehovom istinom.

Tanjino inzistiranje na sjećanju, oživljavanje iščezlog svijeta Jugoslavije i života kojeg više nije bilo označuje legitiman proces uzimanja elemenata iz prošlosti u cilju bolje orijentacije studenata – egzilanata (usp. Čamić 2012: 84). No iz Igorove perspektive taj je proces postao problematičan jer se Tanjino

fikcionalno prisvajanje prošlosti približilo opsjeni (usp. *ibid.*). Zbog toga joj se suprotstavlja riječima: *Predavali ste kulturu koja je iskompromitirala samu sebe, a propustili ste da to jasno i glasno kažete! Tupili ste o nečemu čega više nema* (Ugrešić 2004: 242). Glorificiranjem prošlosti Tanja zapravo evocira mit o boljem životu u bivšoj državi.

Dok Tanja evocira kolektivni mit, nepodnošljive traume gubitka i jezika uzrokovale su kod njezinih studenata potrebu za bajkom i bajkovitim (usp. Biti 2010: 39). U njihove popise za čitanje ulaze samo žanrovi s happy endom, bajke, *priče u kojima dobro pobjeđuje zlo* (Ugrešić 2004: 197), a pažnja je usmjerena na individualnu i socijalnu sudbinu (vidi Meletinski 1976: 268). Završetak romana upućuje na simulaciju bajke uz prethodni zakašnjeli kafkijanski preobražaj u nekog novog sebe u kojem se prepušta valovima egzilantske svakodnevice. *Ministarstvo boli* je roman u kojem se događa neprestano prelaženje i miješanje kolektivne i individualne razine, mitskog i bajkovitog, a to upućuje na zaključak da mit i bajka supostoje, barem u cjelini ovog romana.

7. ŽIVOT JE BAJKA

Život je bajka zbirka je od šest¹³ pripovijetki: *Hrenovka u vrućem pecivu*, *Tko sam?*, *Život je bajka*, *Slučaj Harms*, *Kreutzerova sonata*, *Posudi mi svoga lika* te *Autorske napomene*. Autorica se u zbirci priča kreće u pravcu ispitivanja pripovjednih mogućnosti i granica, ulazeći tako u područje postmoderne fikcije (vidi Zlatar 2004: 120). Zbirku *Život je bajka* karakterizira prisutnost različitih tekstovnih predložaka (od Gogoljeva *Nosa*, preko Tolstojeve *Kreutzerova sonate*, Carrollove *Alise u zemlji čudesa*, pa do novinskih članaka), raznih oblika intertekstualnosti, fantastike, komike, pa i erotike.

Svaka priča ima svoj predložak, više-manje, *stoga u završnoj napomeni zbirke pripovjedač („autor ove knjige“) ne bez razloga kaže da je, pišući pripovijest, imao na umu jednu neobičnu riječ, riječ metaterxie* (Đekić 2006: 130) jer je autoru u ruke pala knjižica opata Adalberona: *zbirka rukom prepisanih ulomaka crkvenih knjiga, nešto poput podužeg naziva Metaterxie escerite de la main d'Adalberon, venerable abbe de labbaye de Cousenon* (ibid.). Opat Adalberon de Cousenon, izumitelj srednjovjekovnog žanra *metaterxie* nikad nije postojao, a izumitelj žanra je Dubravka Ugrešić (vidi Medarić 1988: 113).¹⁴

Sve to upućuje na osnovnu temu i postupak u autoričinoj prozi, a to je problematiziranje procesa pisanja i pozivanja na tuđe književne tekstove. Biti upravo zbog pozivanja na tuđe književne tekstove napominje da se *Život je bajka* smatra jednim od prvih primjera hrvatske postmoderne književnosti. Pritom objašnjava da se postmoderna književnost etiketirala s jedne strane kao plagirajuća, a s druge strane kao ženska stvar: iskustvo iz prve ruke (*first hand experience*) rezervirano je samo za muškarce, a žene se moraju zadovoljiti

¹³ U izdanju iz 1983. godine stoji pet priča.

¹⁴ Ime opata je zapravo iskrivljeno ime jednog pisca redovnika iz 12. st., uz dodatak imena bretonskog lokaliteta Cousenona (vidi Medarić 1988: 113).

second hand iskustvom koje ekstrahiraju iz lektire. Prema tome ženska literatura, koja se amaterski poigrava s „narrativnim strategijama“ muških majstorskih književnih djela, nailazi na svoje granice i za razliku od muške literature koja se takoreći rađa iz „mošnji“ nije u stanju proizvesti ništa novo (Biti 2010: 33, prev. a.).¹⁵

U prozi Dubravke Ugrešić je izrazito naglašena intertekstualnost, odnosno aspekti intertekstualnosti: interliterarnost i metaliterarnost. Aspektom interliterarnosti uspostavlja se relacija između dva književna teksta, ovamo spadaju književne reminiscencije, aluzije i citati koji se odnose na tuđi književni tekst ili svoj vlastiti, stariji tekst, dok se metaliterarnošću uspostavlja odnos između književnog teksta i nekog teksta o književnom tekstu (Medarić 1988: 112). Metaliterarnost se u *Život je bajka* očituje u autorskim napomena na kraju knjige, ali i u pozivanju na izmišljeni književni autoritet, kao što je to, ranije spomenuti, opat Adalberon de Cousenon (vidi *ibid.*, 113). Važno mjesto u *Život je bajka* zauzima i dijalog s tuđim književnim tekstom, interliterarnost, i to na fabularno-kompozicijskoj i smisaonoj razini. Za *Život je bajka* specifično je da je fabularno-kompozicijska razina potpuno citatno motivirana. *Život je bajka* je onaj niz autoričini proza koji je gotovo u cijelosti deriviran iz tuđih tekstova. Za razliku od tipa citatne motivacije prisutne u *Štefici Cvek*, gdje autorski postupak dominira nad citatnom građom, odnosno tuđe biva osvijetljeno iz perspektive vlastitog, u slučaju (...) *Život je bajka* dolazi do takvog interliterarnog suodnosa u kojem građa, odnosno tuđa riječ dominira novom strukturom (*ibid.*, 117).

U autorskoj napomeni uz pripovijetku *Tko sam?* stoji da je ona primjer umjetničke eksploatacije Carrollove *Alice u zemlji čudesa*. *Hrenovka u vrućem pecivu* je nadahnuta Gogoljevom novelom *Nos*. Zbivanja i likovi u pripovijetci

¹⁵ Izvorno: (...) *demzufolge Letztere sich im spielerischen Basteln mit ausgewählten „narrativen Strategien“ der wohlgeordnet männlichen Meisterwerke erschöpfe und im Unterschied zu Ersterer, die sozusagen „den Hoden“ entspringt, kaum Neues hervorbringen könne* (Biti 2010: 33).

su premješteni iz Petersburga u Zagreb, pretpostavka o nestalom nosu zamijenjena je pretpostavkom o nestaloj onoj stvari jer *autorica vjerojatno drži da je nova pretpostavka, u svojoj erotskoj izvrsnosti bliža suvremenom osjećaju za humor* (Medarić 1988: 118). Na smisaonoj razini autorica unosi citate u djelo kako bi usmjerila recipijentovo razumijevanje ili interpretaciju smisla teksta, pa tako prije same pripovijetke *Hrenovka u vrućem pecivu* stoji Gogoljev citat:

Divna nam je repa izrasla u bašti; više liči na krumpir nego na repu (Ugrešić 2001: 9).

Korištenje interliterarnim i metaliterarnim postupcima smješta ovu prozu u tip suvremenog književnog manirizma. Prema takvim manirističkim običajima pripovjedač briše granicu između fictiona i factiona, pa je posljedica toga da fiction treba prihvatiti kao faction (vidi Đekić 2006: 130), život kao bajku.

U pripovijetci *Život je bajka* već se u samom naslovu događa poigravanje s odnosom stvarnosti (života) i fikcije (bajke); postavlja se pitanje može li se život koji pripada realitetu poistovjetiti s vrhuncem čudesnog, nezbiljskog, bajkom. No je li u pozadini parodiranje i poigravanje samo sa žanrom bajke? Među postmodernim „narativnim strategijama“ koje Ugrešić rabi pravu vrijednost pripovijetke otkriva njezina vlastita književna metoda – *stvarnost gorka kao pelin* – ona je presudni začim ili otrov koji sve sastojke povezuje u jedinstvenu cjelinu (vidi Biti 2010: 34). *Taj začim samo po sebi može biti opor ili bezukusan, on naime djeluje tako da na kraju nastane neočekivana cjelina s potpuno novim okusom* (ibid.).¹⁶

Život je bajka je svojevrsni preteča *Ministarstva boli* jer sadrži sliku života u jugoslavenskom mitu: *Prilikom čitanja u mojoj je glavi, iz posve nejasna razloga, iskrsla slika „socijalističkih stanova“, iako sama nisam imala takav, jer nisam imala nikakav, i iako se u priči o tome ne govori. (...) Iskrsla je*

¹⁶Izvorno: *Dieses Gewürz kann selbst herb oder auch geschmacklos sein – allein seine Wirkungsweise ist derart, dass sich am Ende ein unerwartetes Ganzes mit völlig neuem Geschmack ergibt* (Biti 2010: 34).

i slika stanara koji sjede stisnuti u kuhinjama u el: mužjaka s cigaretom u ustima, odjevenih u tamnoplave duge gaće (trenirke) koje sa svake strane imaju dvije bijele ukrasne pruge, i ženki sa okruglim žičanim valjušcima zapletenim u kosu (vikleri!) (Ugrešić 2001: 136).

No, *Život je bajka* je i zapis o tome kada se u mitu i mitskoj strukturi počinje javljati struktura bajke. Kako je *Život je bajka* parodiranje modela bajke (vidi Zlatar 2004: 120), ona je na neki način i parodija mita. Zbog parodiranja mitološka uloga mitskog junaka dodijeljena je piscu: *Pisac koji se osjeća nepotpunim (piscem) stidljivo potvrđuje svoju prisutnost možda potrebnu, a možda i ne* (Ugrešić 2001: 43). Pisac na kraju postaje potpunim piscem, dostiže svoj ideal, zadovoljava zahtjeve superega. Pisac kao mitski junak zbog svojih iskustva postaje nadčovjekom, za razliku od junaka bajki koji teže zadovoljenju želji ida (vidi Bettelheim 2004: 42–44). Takvi junaci, nepotpune ličnosti u *Život je bajka* su Božica i Jozo. Božica zbog svoje mane, neprestanog jedenja, a time i debljanja koje zapravo ukazuje na nemarnost i neurednost, sliči uprljanoj i poniženoj Pepeljugi koja živi u pepelu. Iako *Pepeljuga* prvenstveno govori o ostvarivanju želja, o mukama suparništva s braćom i sestrama i o uzvisivanju poniženog (vidi *ibid.*, 206), ona je na nesvjesnoj razini liječenje duboko zakopanih iskustava iz djetinjstva/prošlosti. Božica nakon što je muž napušta biva potištenom, baš kao i Pepeljuga nakon majčine smrti, i u njihovim životima mora nastupiti povoljan obrat (vidi *ibid.*, 221). Pepeljuga i Božica moraju preobraziti i simulirati ranu opčinjenost nagonским ponašanjem, bilo da se radi o privlačnosti prljavštine i pepela ili o falusnim predmetima i muškarcima (vidi *ibid.*, 225). Povoljan obrat se kod Pepeljuge događa u vidu drveta ili ptice koji ispunjavaju njezine želje, a kod Božice je to ledena čokoladna kocka – čarolija, kojom se uzvisuju obje, bez obzira na svoje prijašnje nedostatke. Time Božica iz nepotpune ličnosti postaje potpuna ličnost što simbolizira *umirujuće djelovanje (bajke) na proces formiranja osobe i nastajanja ega* (Krauth 2004: 8). Božica i

njezin Jozo tako postaju potpunim ljudskim bićima jer su dosegli sve svoje potencijale čovjeka, jer su svoji, a istodobno sposobni i sretni da budu svoji s drugima (vidi Bettelheim 2004: 238).

No Jozin lik, za razliku od Božice, prati paradigmu bajke o čovjeku koji je pošao upoznati strah. Jozo je zahvaljujući Božici i njezinim čarobnim čokoladnim kockama izliječio svoju potištenost, „upoznao strah i zadrhtio“. Na podsvjesnoj razini Jozo je bio potišten jer se nije mogao ili htio suočiti s osjećajima koji bi ga morali obuzeti u bračnoj postelji, to jest sa spolnim osjećajima (vidi *ibid.*, 240). On je dakle, prema Bettelheimu potišten zbog potiskivanja spolnih osjećaj, pa mu se u činu sjedinjavanja sa ženom vraća zaboravljeni osjećaj sreće. U toj postignutoj harmoniji Božici i Jozi se rađa dijete. Ovdje se može iščitati osnovni problem dosadašnjih psihoanalitičkih tumačenja bajki jer nisu uspjela pronaći valjano objašnjenje za činjenicu da savršena harmonija ne oslobađa od osjećaja straha i krivnje (vidi Biti 1981: 137).

Osim krajnjeg pojednostavljivanja i banaliziranja stanja oskudice i njezinog prevladavanja od strane likova, prevladati stanje oskudice mora i sam pisac u pripovijetci. Biti navodi da se razlog težnji i potvrdi života kao bajke u likova mora tražiti u traumatičnim uvjetima koje sami nisu skrivili (vidi Biti 2010: 37). No ne traže samo junaci utočište u književnosti, traži ga i lik pisca: *Pisac je s mukom završio posljednju rečenicu i stresao se. (...) Pušio je i tužno buljio u okno zameteno snijegom. Ne, sve je uzalud... sve mu izmiče, likovi mu izmiču, riječi mu izmiču, priča (priča koju je on zamislio!) kotrlja se poput grude snijega niz snježnu padinu. Nikada, on nikada neće postati pravim piscem...* (Ugrešić 2001: 58–59). Pošto su se u pripovijetci likovi konfrontirali s najčudnovatijim događajima, koje pisac kao da ni ne primjećuje, čini se da Božica, Jozo i drugi likovi nisu pišćev proizvod, već da je on sam nenamjeravani produžetak svojih junaka (usp. Biti 2010: 37).

Na sličnosti ove pripovijetka s mitom ukazuju analize mitova koje je uspoređivao Lévi-Strauss. On je naišao na paralelizam priča koje se odnose na (europsku) *Pepeljugu* i (američkog) *Ash-boy(-a)*, i pritom tvrdio da taj paralelizam nije rezultat posudbe (vidi Lévi-Strauss 1977: 234). Njegove usporedbe upućuju na to da je Pepeljuga lijepa djevojka koju nitko ne voli, i zahvaljujući natprirodnoj pomoći odjevena u raskošne haljine; Ash-boy je siroče, odvratn dječak, voli bez uzvrata, a natprirodnim moćima skinuta mu je ružna vanjšina (vidi *ibid.*, 235). Iako je Ugrešić ponešto izmijenila svoje likove, oni i dalje odgovaraju mitskom prototipu; čini se da njezini likovi u funkciji *obmanjivača* zadržavaju nešto od dvojnosti koju treba prevladati (vidi Lévi-Strauss 1977: 235). U okviru Lévi-Straussovih objašnjenja Božica i Jozo te Katica i Branka su *falički likovi, posrednici među spolovima* (*ibid.*, 234). Prije natprirodne, magične pomoći (ledenih kocki „fontane“) ovi su likovi bili svojevrsni dvospolci¹⁷ sa spojenim muškim i ženskim osobinama, a natprirodnim moćima izvršen je prijelaz s dvojstva na jedinstvo (usp. *ibid.*, 235), na vanjštinu likova pridodani su isključivo muški ili ženski atributi: *Ti si, Katice, dobila velike, lijepe grudi, to si željela, zar ne? Ti ćeš, Branka, po svemu sudeći postati normalan muškarac* (Ugrešić 2001: 56).

Takvim raspletom događaja *Život je bajka* ukazuje na mogućnost čitanja bajke kao što je Lévi-Strauss čitao mitove, na mogućnost usporedbe bajke i mita, na mogućnost čitanja bajke kao oslabljenog mita. No konačni odgovor na pitanje može li se bajka izjednačiti s mitom ovo djelo ne daje.

¹⁷ Tomu svjedoči Božićin opis vlastite spolnosti: *Znate, osjećam se baš kao i vi. Kao da dolje nemam ništa. Kao da sam lutka! Ili kao da me netko zacementirao! Kao da sam zarasla! A kad samo pomislim na to kako si želim dijete.* (Ugrešić 2001: 51), Božićin opis prijateljice Branke: *Ženi koja je visoka 192 nije lako u životu! (...) Ona se zbog toga ne petlja s muškarcima...* (*ibid.*).

8. ZAKLJUČAK

Jedna je od značajki vremena u kojem živimo *da se književnost u njemu sve više gomila u jednoj vertikali historizama: sve je moguće istodobno – i oživljavanje antičkih mitova i drevnih scenskih rituala, i aleksandrijska književna igra, i dadaistički kolaž* (Žmegač 1998: 519). Oslanjajući se na ovu misao i provedenu analizu može se zaključiti da proza Dubravke Ugrešić vjerno prati istaknutu prirodu suvremene književnosti. *Ministarstvo boli* i *Život je bajka* književni su odgovori na mnogoslojan odnos bajke i mita u književnoj teoriji.

Roman *Ministarstvo boli*, neovisno je li pisan kao prava fikcija ili s elementima (pseudo)autobiografije, potvrđuje da su sjećanja na domovinu i one koji u njoj ostaju bitno drugačije obojena, ako se povratak u prošlost događa, van domovine, u egzilu. Iako se na površini nudi roman o egzilu, u skrivenim značenjskim nijansama u romanu se problematizira i propituje trenutak u kojem supostoje mit i bajka, a to je vidljivo kroz status jezika, traume, zaborava i sjećanja kao osi oko kojih se okupljaju likovi romana.

Pripovijetka *Život je bajka*, iako naslovom upućuje na to da je život pokretač bajki, rasplet događaja i usporedba likova iz pripovijetke s likovima iz mitova ukazuju na mogućnost čitanja bajke kao što je Lévi-Strauss čitao mitove, na mogućnost čitanja bajke kao oslabljenog mita.

Likovi iz ovih djela potvrđuje Kafkin zaključak da djetinjasta sredstva (poput simulacije bajke ili recitiranja litanija, brojalica i bajalica) mogu poslužiti spasenju (prema Benjamin 1974: 248). Ono što se na kraju može naslutiti jest to da čitajući djela Dubravke Ugrešić na umu stalno treba imati svojevrсно *izvrtanje rukavice*, pristajanje na neprekidnu revalorizaciju (iš)čitanog, jer se u protivnom rađa ideja da u trenutku kada smo najbliži razumijevanju, zapravo se od njega udaljavamo.

Valja još istaknuti da roman i pripovijetka, zahvaljujući svojoj slojevitosti, otvaraju mogućnosti brojnih, a ovdje zapostavljenih, interdisciplinarnih proučavanja i čitanja, primjerice iz perspektive feminističke književne kritike i ženskog identiteta, psihoanalize ili pak postmodernističkih književnih strategija.

SAŽETAK

U radu se analiziraju elementi bajke i mita na primjerima djela *Život je bajka* i *Ministarstvo boli* Dubravke Ugrešić. Proučava se kako stanje progonstva i traume utječe na protagoniste djela te njihovo konstruiranje novih individualnih i kolektivnih identiteta, a sve to kroz odnos bajke i mita. Ovaj rad propituje utjecaj mita i mitološkog, bajke i bajkovitog na kreiranje ljudske osobnosti, ali i kako svojevrzne znanstvenoknjiževne prijepore vezane uz fenomene mita i bajke obrađuju književna djela.

Ključne riječi: bajka, mit, *Ministarstvo boli*, *Život je bajka*, *Kako je Potjeh tražio istinu*

POPIS LITERATURE

IZVORI:

1. Ugrešić, Dubravka (2004), *Ministarstvo boli*, 90 stupnjeva, Zagreb.
2. Ugrešić, Dubravka (2001), *Život je bajka*, Konzor & Samizdat B92, Beograd.
3. Ugrešić, Dubravka (2002), *Američki fikcionar*, Konzor & Samizdat B92, Beograd.

LITERATURA:

1. Benjamin, Walter (1974), Franz Kafka, u *Eseji*, Nolit, Beograd, str. 242–257.
2. Bettelheim, Bruno (2004), *Smisao i značenje bajki*, Roditeljska biblioteka 4, Zagreb.
3. Biti, Vladimir (1981), *Bajka i predaja, povijest i pripovijedanje*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
4. Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
5. Biti, Vladimir (2005), „Rasuta baščina, Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić“, u *Doba svjedočenja, tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 225–241.
6. Biti, Vladimir (2010), „Märchen und Trauma, zum Märchenhaften im Werk von Dubravka Ugrešić“ u *Märchen in den südslawischen Literaturen*, ur. Vladimir Biti, Bernarda Katušić, Peter Lang, Frankfurt am Mein – Wien, str. 33–43.
7. Crnković, Milan, Težak, Dubravka (2002), *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*, Znanje, Zagreb.
8. Čamić, Elmir (2012), „Nacionalne mobilizacije i politički mitovi u ratovima u bivšoj Jugoslaviji“, u *Politički mitovi*, ur. Frédéric Monneyron, Antigone Mouchtouris, TIM press, Zagreb, str. 79–94.

9. Đekić, Velid (2006), „Još o kipu slijepih očiju“, u *Flagusova rukavica*, Meandar media, Zagreb, str. 118–141.
10. Hawkesworth, Celia (2006), „Vrijeme i mjesto u djelima Dubravke Ugrešić“ u *Čovjek – prostor – vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac, Disput, Zagreb, 431–443.
11. Jambrešić Kirin, Renata (2008), *Dom i svijet, o ženskoj kulturi pamćenja*, Centar za ženske studije, Zagreb.
12. Jolles, André (2000), *Jednostavni oblici*, Matica hrvatska, Zagreb.
13. Krauth, Vesna (2004), „Predgovor“, u *Smisao i značenje bajki*, Roditeljska biblioteka 4, Zagreb, str. 7–10.
14. Lévi-Strauss, Claude (1977), „Struktura mitova“, u *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, str. 213–239.
15. Lévi-Strauss, Claude (1982), „Struktura i forma“, u *Morfologija bajke*, Posveta, Beograd, str. 203–238.
16. Lévi-Strauss, Claude (2009), *Mit i značenje*, Službeni glasnik, Beograd.
17. Matanović, Julijana (2000), „Ugrešić, Dubravka“, u *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, str. 741–742.
18. Medarić, Magdalena (1988), „Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi“ u *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost i književnost, Zagreb.
19. Meletinski, Eleazar M. (1976), *Poetika mita*, Nolit, Beograd.
20. Meletinski, Eleazar M. (1982), „Strukturalno-tipološko proučavanje bajke“, u *Morfologija bajke*, Posveta, Beograd, str. 265–313.
21. Mijatović, Aleksandar (2014), „Sjećanje na život koji bude bio: Davnina u *Ministarstvu boli* Dubravke Ugrešić“, u *Fluminensia*, 1, Rijeka str. 19–34.“
22. Milanja, Cvjetko (1977), „Mitska osnova strukture bajke“, u *Alkemija teksta*, Znaci, Zagreb, str. 47–63.

23. Peternai, Kristina (2008), „Svjedočenje traume kroz pripovjedni tekst, aspekti svjedočenja u *Okrugu Sinistra Ádáma Bodora*“, u *Riječki filološki dani, zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani održanog u Rijeci od 16. do 18. studenoga 2006*, Filozofski fakultet, Rijeka, str. 419–428.
24. Pintarić, Ana (2008), *Umjetničke bajke, teorija, pregled i interpretacije*, Filozofski fakultet: Matica hrvatska, Osijek.
25. Propp, Vladimir (1982), *Morfologija bajke*, Posveta, Beograd.
26. Propp, Vladimir (1982), „Strukturalno i istorijsko proučavanje bajke“, u *Morfologija bajke*, Posveta, Beograd, str. 239–264.
27. Rajh, Arian (2006), „Bajkovitost: od morfologije do recepcije Andersenovih djela“ u *Književna smotra*, 139, str. 3–12.
28. Romić, Biljana (2002), „Postkolonijalni pisac u egzilu između dvije stolice“ u *Egzil, emigracija*, ur. Irena Lukšić, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, str. 253–260.
29. Ryznar, Anera (2010), „Lutanja kroz imaginarno i diskurzivne strategije presvlačenja jednog žanra (Dubravka Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje*)“, u *Dani hvarškoga kazališta 36: Putovanje, lutanje i bijeg u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Zagreb – Split, str. 314–331.
30. Solar, Milivoj (1998), *Edipova braća i sinovi*, Naprijed, Zagreb.
31. Šimić, Krešimir (2003), „Mit kao antropološka konstanta“ u *Bogoslovska smotra*, 4, Zagreb, str. 685–711.
32. Užarević, Josip (2012), Fenomenologija psovke, u *Književni minimalizam*, Disput, Zagreb, str. 167–184.
33. Zlatar, Andrea (2004) „Poetike suvremene hrvatske ženske književnosti“ u *Tekst, tijelo, trauma*, Naklada Ljevak, Zagreb, str. 79–138.

34. Žmegač, Viktor (1998), „Književni sustavi i književni pokreti“, u *Uvod u književnost, teorija, metodologija*, Zdenko Škreb, Ante Stamać, Nakladni zavod Globus, Zagreb, str. 499–525.