

Душица Потић
Виша школа за образовање васпитајача, Пироћ

ПОЕТИКА ОТКЛОНА:
Шарл Перо и браћа Грим – почечи уметничке бајке

Од почетака записивања, бајка почиње да губи елементе усменог дела и поприма понеку одлику потеклу од приређивача. Тако је од првих значајнијих записа бајке, од Шарла Пероа и браће Грим. Пероове бајке садрже три равни: фолклорну, класицистичку и рефлексивну. Прву раван заступа најстарији фолклорни светоназор, што се посебно односи на бруталне мотиве. У другом је слоју Перо типични представник свог времена. Осим на равни тема и мотива, његово се време огледа и у иронијској компоненти, упућеној донекле и актуелном систему, а њој се придружују хумор, моралистички и рационални акценти. На трећој равни, аутор причу гради више од имагинативног преображаја стварности него од бајковите чудесности. Кад не преузима мотиве и поступке из фолклора, писац има мало елемената чудесног. Реалитет је тај који има преображајну силу, фантастички потенцијал. Отворена поука о вредности духовне лепоте, проткана суптилом иронијом, особени је ауторски став у односу на традиционални модел света овог жанра. Колико због њега, толико и због виђења реалности као покретачког импулса тог света, о Пероу се и може говорити као о зачетнику или претечи уметничке бајке. Браћа Грим су сакупљала немачке народне приче свих усмених прозних жанрова. Браћа Грим не морализују као Шарл Перо, већ је идеја њихових прича иманентна делу. Изастанак морализаторске завршнице отвара ове приче за различита тумачења. Компиловање елемената различитих жанрова и симболике из различитих идејних сфера можда је и најзанимљивији момент Гримових прича. Оне не нуде готова решења, већ сугеришу различитост садржаја и различитост облика живота. И у тој отворености, уместо окоштаних образаца, одражавју свет у настајању, свет у комешању и превирању, али ипак остају на традиционалној линији усмене књижевности, која настоји да обликује идеалну потенцију бића.

Кључне речи: уметничка бајка, народна бајка, браћа Грим, Шарл Перо, тема, мотив.

Уз нешто претеривања, могли бисмо рећи да је Шарл Перо зачетник уметничке бајке, а уз оправдану ограду да је њен претеча. Но, да почнемо испочетка. Пре Пероових бајки, 1697., Ђован Франческо Стапарола је 1550. записао неке мотиве европских бајки у делу *Piacevoli notti*, а 1635. штампана је збирка барокно испричаних народних

прича, чији је аутор Ђанбатиста Базиле. Она носи наслов *Le cuento deli Cuenti*. Противник Боалоа, Перо се у делима *Век Луја Великог* (1687) и *Паралеле између старих и нових писаца* (1688–1697) залагао за вредност актуелних књижевних остварења. Тражећи образац који ће заменити антику и стеге класицистичке поетике, изабрао је усмено наслеђе. Тако је 1696. у часопису објавио бајку *Усиавана лејошница*, а 1697. под именом свог сина Пјера д'Арманкорта издао збирку бајки *Бајке моје мајке гуске, или приче и бајке из старих времена с поукама*. У њу је ушло осам прозних текстова: *Усиавана лејошница* (или *Трнова Ружица*), *Црвенкашница*, *Плавобради*, *Мачак у чизмама*, *Виле*, *Пејелуџа*, *Краљевић Чујерак* (или *Рике с чујерком*) и *Палчић*, као и три раније објављене бајке у стиху: *Принцеца у магарећој кожи*, *Смешне жеље* и *Сиротиња Гризелда*. Ова књижица од свега једанаест наслова и данас је дело трајне вредности.

Пероове бајке саздане су на подлози народних бајки, али носе и печат прерађивача и тадашњег времена те амбијента за који су писане. Перо је, наиме, причао бајке у тадашњим отменим салонима и наменио је своју збирку, како каже Милан Црнковић, исто толико друштву у салонима колико и деци. Зато у њима има и стихова, и галантног приповедања, и моралисања, с иронијским акцентима. Неке су Пероове обраде ближе народним прототиповима (*Црвенкашница*, *Плавобради*, *Мачак у чизмама*), а у другима (*Палчић*, *Усиавана лејошница*) има књижевне политуре. Од осталих узора, Ново Вуковић издваја Хофмана, немачког романтичара фантастичке оријентације, поменуте ауторе Стапаролу и Базила, али и Бокача и његов *Декамерон*.

Окретање народном стваралаштву води Пероа ка будућем романтизму, док га прилагођавање дела укусу његовог времена, лепоти израза, моралном чистунству и трезвеној мудрости држи у оквирима класицизма. За његове бисмо бајке могли рећи да садрже три равни: фолклорну, класицистичку и рефлексивну. Прву раван заступа најстарији фолклорни светоназор. У *Црвенкашници* пошто вук поједе и баку и Црвенкашницу, оне више неће оживети, као у познатијој верзији. У *Усиаваној лејошници* након сретног буђења и венчања, прича се наставља. Свекрва је, наиме, људождер, па користи синовљево одсуство да прогони снаху и унучиће, али сама завршава у казану са змијама и жабама, који је њима наменила. Наведени моменти потичу из древног фолклорног наслеђа и указују на архаично порекло ове књижевне врсте.

У другом је слоју Перо типични представник свог времена, који донекле ипак држи до класицистичког маниризма и укуса његове

публике. Галантност, ненародни стил, примећује Црнковић, запажа се у описима и посебно у дијалозима. У *Уставианој лејоџици* принц „видје најљепши приказ који се икада могао видјети; принцеза, којој је могло бити петнаест или шеснаест година, а из ње је зрачила блистава и божанска љепота“. У свим причама ликови се понашају по правилима дворске етикеције. За разлику од наше народне *Пепељуге*, дубоко прожете архаичном симболиком, Пероова истоимена бајка има ливрејисане лакеје, а девојка принца не среће у цркви већ у двору, на балу.

Тешко је отети се утиску да се Пероово време, осим на равни тема и мотива, огледа и у иронијској компоненти, упућеној донекле и актуелном систему. Познати мотив мачка помагача у бајци *Мачак у чизмама* већ по себи има сатиричну димензију јер животиња успева да надмудри – ни мање ни више него – краља. Он пак површно уочава само фине манире и отмено понашање маркиза од Карабаса. Завршница те приче још је очигледнија. Пошто је вешто водио интригу и срећно удомио свог господара, мачак је на двору добио високи положај. Да ли то Перо хоће да нам каже како су се звања на француским дворовима добијала и због личних заслуга, а како је високи званичник могао бити било ко, па чак и мачак? У том је смислу индикативна и завршница бајке *Виле*. Добру је девојку, наиме, вила наградила способношћу да јој из уста, са сваком речи, испадају драгоцености, на шта није остао равнодушан ни лакоми и прорачунати принц: „Краљевић се већ бијаше загледао у њу, и кад још процјени да тај њен дар вриједи много више него мираз неке друге дјевојке, одведе је у свој двор и ожени се њоме.“

Фина се иронија у Пероовим бајкама додирује с лаким хумором. Обе компоненте његовог дела припадају колико одразу његовог времена, толико и особености његовог рукописа, што смо одредили као рефлексивну раван. Исто се може рећи и за моралистичко-мисаоне моменте, који су типични за рационалност класицизма, али и везани за пишчев поглед на свет. Ево како се Пепељугине сестре спремају за бал: „Од силне радости сестре нису два дана ништа јеле. Нису се мицале од огледала и покидаше више од двадесет појасева стежући се да буду што виткије.“

Занимљиво је да Перо хуморну компоненту користи на данас актуелан начин – тако да доведе у питање бајковити свет и регију фикције уопште. Школски пример биле би акције Пепељугине куме виле. Она мишеве олако претвара у коње, али најпре треба да их – савим трезвено – улови. Хуморни продор реалија у сферу чудесног може се пратити и у другим бајкама. Перо је и иначе реа-

листички оријентисан, склон живој перцепцији и усмерености на детаљ из материјалног света. Он уистину од тог ткива и гради своју причу – више од имагинативног преображаја стварног света него од бајковите чудесности. Кад не преузима мотиве и поступке из фолклорног наслеђа, писац има мало елемената чудесног. У бајци *Плавобради*, штавише, готово да их и нема – једини је традиционални мотив чаробни кључић с кога не може да се спере крв. И он има здраворазумски задатак – да опомене на неморалност злочина. Рекло би се да је ова прича пре приказ света мушкараца који женом владају уз помоћ друштвено дозвољеног система забрана, или бар параболо о поверењу, задатој речи и кобној радозналости, него обликовање модела света бајке. Чак се ни расплет не развија на фону чудесног, већ жена главу спасава захваљујући својој виспирности.

Потоња особина припада пре реалистичној новели него бајковитом закону случајности, а цео *Плавобради* има више елемената народне новеле и тек један мотив из регије чудесног. Као што на поетичком плану стоји на размеђи између поштовања и разграђивања класицистичког канона, Шарл Перо заузима исту позицију и на плану модела света. Он је класицистички реалан и рационалан, али артифицијелност античких мотива и високог стила замењује стварношћу. Кад се уклони усмено наслеђе, реалитет је тај који у Пероовом светоназору има преображајну силу, фантастички потенцијал. Зато у *Пејелуђи* кочијаш настао од пацова – како исправно примећује Милан Црнковић, има дуге бркове, а за ливрејисане лакеје неопходни су шарени гуштери. Зато што стварност, а не чудесност, мења свет.

Том корпусу припада и моменат надграђивања приче моментима који припадају сфери реалности, као што је релативизовање чудесне радње и њена провера у стварном животу у *Палчићу*: „Има много људи који сматрају да то није било тако. Они тврде да Палчић уопште није покрао људождера, иако се у ствари није нимало устручавао да узме његове чизме од седам миља, јер су оне служиле људождеру само за то да би могао да хвата малу дјецу. Ови људи тврде да то знају из поузданог извора, јер су јели и пили у дрво-сјечиной кући.“ И тако све док се јунак, бранећи идеју добра, није обогатио и усрећио своју породицу. Све док се није потврдио у материјалном свету.

Истом корпусу припада и поступак двоструког расплета бајке *Рике с чујерком*: „Има људфи који тврде да то није извела вила својим чаролијама, већ да је сама љубав извршила ту промјену. Они кажу да принцеза, пошто се увјерила у преимућства свога вјереника,

у његову љубав коју је држао у тајности и у остале особине његове душе и разума, није више у њему видјела ружно и наказно створење. Његова грба јој се сада чинила само као знак његовог достојанственог држања, а његово храмање као мало истурен ход, што јој се много допаде. Ти људи исто тако кажу, да су јој његове разроке очи изгледале веома блиставе и да је сматрала да је та разроконост знак његове жарке љубави, а за његов велики црвен нос, сматрала је да је знак ратнички и јуначки.“

Релативизовање сфере чудесног омогућава писцу да у текст уведе и аутентичне моменте. Отворена поука о вредности духовне лепоте, проткана суптилном иронијом, особени је Пероов став у односу на традиционални модел света овог жанра. Колико због њега, толико и због виђења реалности као покретачког импулса тог света о писцу се и може говорити као о зачетнику или претечи уметничке бајке. Линија развитка бајке, каже Црнковић, није била равна: најпре је Перо пружио прерађену и донекле салонску лакирану бајку, његови настављачи кварили су је још више, а онда су је браћа Грим и романтичари вратили њеном извору, да би се потом уметничка бајка све више удаљавала од народне.

Сличан став поновиће и Ново Вуковић прецизирајући да се бајка све више почиње приближавати тзв. фантастици у ужем смислу, коју су промовисали романтичари. Јавивши се у свету писане књижевности, усмена форма претрпела је трансформације, које се дакле могу пратити још од самих почетака записивања. Перо, уз фолклорни слој, у причу уводи и елементе класицистичких поетика, али и моменте потекле из његовог особеног доживљаја света. Ту поетику отклоне прихватају и Пероови настављачи и она ће се одразити већ у збиркама браће Грим да би, да парафразирамо наведено Вуковићево запажање, постајала све више књижевна бивајући аутоматски све мање народна творевина.

Браћа Грим су народне приче почела скупљати 1806. године. На терену си их бележила заједнички и заједнички их обрађивала, али коначна језичка и стилска верзија припада Вилхему. Јакоб и Вилхем Грим су издали две збирке народних прича: *Бајке за децу и дом* (1812) и *Немачке саге* (1816). У литератури се среће и треће издање, из 1822. године (Стана Смиљковић). Укупно су сакупили, обрадили и издали око две стотине прича. Као и Перо, и они су прерађивали приче, али нису мењали ни садржај нити карактеристичне појединости, већ су их, попут Вука Караџића, стилски дотеривали. Њихов се приређивачки рад, претпоставља Милан Црнковић, огледа веро-

ватно у томе што су бирали најбољу верзију или контаминирали најуспелије делове различитих варијаната.

За науку је, каже Црнковић, најважнија прва збирка, која строго узевши, није била намењена деци. Она је садржала најстарије митске слојеве, са свим суровостима и бруталностима које он подразумева, што су у другом издању, на сугестије критичара, редуковали. Ахим фон Арним је скренуо пажњу на грубости неких епизода и мотива у збирци која је, како уочава Ново Вуковић, у наслову имала синтагму „за децу и дом“. Опаска фон Арнима није остала без одјека па су приређивачи у издању из 1891. ублажили „многе такве призоре, а неке комплетне бајке су изоставили. Иначе, та редакција из 1819. је по свему ближа чистој умјетничкој бајци: унесено је доста описа, појачана је мотивација и тсл. Очигледно је, дакле, да су рачунали на дјецу као на главну потенцијалну публику. Уосталом, они су сакупљали и народне пјесме намјењене дјечи.“ Ако је прва збирка значајнија за науку, друга је по свему судећи, важнија за развој књижевности за децу. Свесним избором мотива приређивачи су указали на поетичке смернице које би ваљало да обликују дела ове књижевне области.

Милан Црнковић њихове приче дели у четири групе, с тим што прву организује у подгрупе, а по угледу на њега, сличну систематизацију врши и Стана Смиљковић. У прву групу спадају приче у којима преовладавају фантастички елементи, то јест бајке. Њена прва подгрупа, дакле под а) обухвата најпознатије дечје бајке у Гримовој верзији: *Вук и седам јарића*, *Ивица и Марица*, *Пейељуџа*, *Црвенкајица*, *Трноружица*, *Сњегуљица*. Под б) долазе бајке с мотивом преображаја човјека у животињу и обратно: *Сњегуљица и Ружица*, *Чаробно зеље*, *Жабљи краљ или Жељезни Хајнрих*, *Седам гаврана*, *Бијела и црна заручница*. У подгрупу ц) Црнковић убраја бајке о награђеној верности и истрајности, и о награди за добра дела и помоћ ближњему: *Вјерни Јохан*, *Госпођа Холе*, *Једноока*, *Двоока и Троока*, *Звјездани шалири*, *Дванаест иушника*. Подгрупа д) обухвата бајке о патуљцима и сличним бићима: *Три иаишуља у шуми*, *Цвилицреиша* (преведено и као *Вилењак тврдоглавац*). Подгрупа е) окупља остале бајке: *Злајна ђуска*, *Вријеме животиша*, *Шест иомагача* итд.

Друга скупина садржи приче у којима преовладавају реалистички, често гротескни, а каткада и нонсенсни елементи: *О мугром кројачу*, *Три лијенчине*, *Три иреље*, *Дјед и унуче*, *Три браћиша*, *Лијени Хинко*, *Дитмарске лажи*, *Прича о земљи лијенчина*, *Дванаест иушних слуђу*, *Седморица Шваба*, *Добра тврговина*, *Мудра сељачка дјевојка* и сл. У трећој су целини приче у којима су главни јунаци

животиње: *Лисица и мачка*, *Стари Султан*, *Вук и лисица* итд. Четврта група садржи приче с религиозним мотивима (или легенде): *Маријино дијете*, *Сиромашни и богаћи*.

То ће рећи да су браћа Грим сакупљала немачке народне приче свих усмених прозних жанрова, онако како их одређују Радмила Пешић и Нада Милошевић-Ђорђевић: бајке, шаљиве приче, новеле, басне и легендарне приче. Права шаљива прича, сасвим налик на нашу, јесте *Дитмарске лажи*. Радња се везује за Дитмарску покрајину, што ће рећи да садржи реалистичне регионалне елементе, тако карактеристичне за овај усмени жанр. Ова шаљива прича, поред тога, почива на алогичном нонсенсном хумору, карактеристичном за народно стваралаштво и народни хумор такође. У њој лете печени пилићи, наковањ и млинарски камен пливају Рајном, жаба о Духовима седи на леду и тако даље. Прича се завршава исказом: „Отвори прозор, да лажи могу излетјети.“, какав се може срести и у нашем приповедном надлагивању и формулном завршетку типа „и на част вам лаж“. У истом је духу и прича *Седморица Шваба*, у којој се подсмева глупости и карактерним особинама становника једне немачке покрајине. У шаљивој причи *Три лијенчине*, попут наших прича о поповима и кадијама, има и елемената сатире, упућене владајућим слојевима јер краљ власт оставља оном сину који га убеди да је најлењи.

По реалистичности и хумору, као и по сижеу који се организује око идеје домишљатости јунака, шаљивој је причи слична новела. Таква је новела *Три њреље*, у којој довитљива, а лења девојка налази начина да се удоми у двору. У новели *Три браћа се*, с шаљивим претеривањем, уздиже идеја марљивости. Приче *Столићу њросири се!* и *О мудром кројачу* могли бисмо одредити као новеле с елементима чудесног, што се у нашој традицији неће тако често сретати. Басна у причама које су сакупила браћа Грим има доста. Оне су обликоване по увреженим обрасцима тог жанра и углавном од њега не одступају – животиње алегоријски сведоче о неким људским особинама или посредују какву идеју. Ликови су типски, и за овај жанр универзални. У басни *Лисица и ѓоспођа кума* лисица је препредена и жели да превари куму вучицу. Басна *Вук и човјек* сведочи о надмоћности људи над осталим бићима природе, о поверењу у његов разум и његову интелигенцију, што би била и специфична одлика прича из збирке браће Грим.

Стари Султан је басна о лојалности и захвалности. Пошто је остарио и више није био од користи, пас Султан је постао сметња својим господарима па они желе да га се отарасе. Султан и његов

пријатељ вук смишљају подвалу, која је пса вратила кући. Критика често истиче да браћа Грим не морализују као Шарл Перо, већ да је идеја њихових прича иманентна делу, садржана у радњи. Управо је ова басна добар пример те критичке опсервације. Вук је потом од пса тражио да му омогући украсти понеку овцу, али Султан га је издао свом господару. Да ли је пас људе научио верности, или је био незахвалан према вуку, који му је помогао? Да ли је пас, почевши опет лагодно да живи, заборавио на пријатеља, или вук није имао право да му тражи такве противуслуге? Изостанак морализаторске завршнице не затвара ову басну у једно тумачење, већ је отвара за различита разумевања дајући јој универзалност, која налази пут до различитих епоха и различитих читалаца.

Легендарна прича, попут наше, спаја онострани и овострани свет, тако да је религијска сфера наравно, надређена материјалној. О томе сведочи прича *Звјездани талири*, у којој девојчица без оца и мајке, и сама јако сиромашна, даје последњи комад круха те скида са себе и кошуљицу не би ли помогла несрећницима. Кад је остала без ичега, „стану падати с неба, све сами тврди сјајни талири. Премда је своју кошуљицу даровала, сада је на њој била нова од најфинијега платна. Скупи у њу талире и буде богата сав живот.“ Незаштићено биће је заштићено, а врлина је награђена. Иако се хришћански бог не помиње, алегорија је, сходно систему вредности, сасвим очигледна.

У причи *Гробни хумак* среће се веровање да ђаво узнемирава покојника који за живота није био добар и племенит. Богати сељак је спознао своје грехе, суровост и тврдичлук па, пошто је први пут у свом веку помогао сиромашном комшији, затражио је од њега да три ноћи стражари на његовом гробу. Прича се даље одвија по хуморном обрасцу јер сиромашни сељак и помагач војник, уз подршку из сфере чудесног, успевају да надмудре ђавола. Легендарна прича *Мајстор Шилко* комбинује елементе легендарне и шаливе приче такође. Усмерена на детаље из реалистичког света, ова прича на исти начин одражава и детаље оностраног. Људске мане приказане су уз дозу хумора и на тај начин, без великих претензија и без великог науковања, немачки народни приповедач, руком браће Грим, посредује поруку указујући на праве вредности.

Компиловање елемената различитих жанрова и симболике из различитих идејних сфера можда је и најзанимљивији моменат прича из збирке браће Грим. Комбинација различитих образаца условила је и особени модел света, што овој збирци, која је дело трајне вредности, даје и још једну аутентичну одлику. Она не нуди

готова решења, већ сугерише различитост садржаја и различитост облика живота. И у тој отворености, уместо окошталих образаца, одражава свет у настајању, свет у комешању и превирању, али ипак остаје на традиционалној линији жанра бајке, која настоји да обликује идеалну потенцију бића. Свет какав би требало да буде. Ове ћемо две оријентације Гримових прича показати на примерима легендарне приче *Браћу Весељак* и бајке *Сњегуљица и Ружица*.

Попут нашег домишљана, или попут помињаног сиромашног комшије и војника помагача, који у причи *Гробни хумак* надмудрују ђавола, у легендарној причи *Браћу Весељак* главни јунак тера шегу са светим Петром. Он најпре не зна да је његов сапутник апостол па надлагивање у првом делу приче има задатак да што пластичније обликује лик Брата Весељака. И његово је име симболично. Он је широког срца, али и широке руке. Непромишљен, непрорачунат, он живи од данас до сутра и заступа хедонистички принцип бивања. Као што му није страна милосрђе, тако му није страна ни лаж, ни вечита људска жеља да с мало рада дође до лагодног живота.

Овај је јунак све само не узорни хришћанин, који трудом, одрицањем, богобојажљивошћу и врлином уопште стиче заслугу вечног живота. Градирајући особине главног лика, приповедач полази од ситнијих мана, од малих лажи и користољубља, али у радњу уводи и мотив чуда. Контекст чудесног мотивише равнодушност Брата Весељака, који би у некој реалистичнијој причи лакше закључио како мртвог може да оживи ипак само неки свети лик. Уместо такве сумње, Брат Весељак и сам хоће да изведе сличан подвиг. Његове пак намере нису алтруистичке, већ он зацељујући мртву принцезу, жели да дође до зараде.

Мотив чуда је, тако, профанизован, а прича и даље постепено снижава религијски патос. Јунак би можда и успео у свом науму, али није упамтио како је његов сапутник поређао кости самртнице. Познавање анатомије, рекло би се, није нужна одлика светаца, нити нужен предуслов чуда. Тај је мотив, међутим, не само рационализован, већ је и додатно десаκραлизован могућношћу да обичан човек – само да је знао медицину – изведе узвишени подухват оживљавања мртвих. Епизода ређања костију по правилном распореду уноси и скривени иронијски моменат јер се прича може схватити и као алегоријски наговештена свест о томе како се на земљи људи уистину лече – знањем, а не чудима. Помоћу научне, а не помоћу натприродне вештине.

Било да тај рационални моменат прихватимо или не, ова се легендарна прича ипак развија у правцу који је више здраворазум-

ски, него религијски мистичан. Предосећајући смрт, Брат Весељак се саветује с пустињаком куда даље. Божји човек му предочава два пута. Широки и удобан води у пакао, а узак и храпав у небо. Јунаку, који воли удобности и лагодности, међутим, није ни на крају памети да се подвргава подвижништву. Његов је животни мото бирати лакше путеве, а прихватљивији излаз већ ће се некако наћи. Тако и би. Репутација која прати Брата Весељака – његово чисто срце и добра дела каква је за живота чинио, дозволиће да о његовој коначној судбини одлучи (срећни) случај па јунак бива отеран с врата пакла. Иако све делује шаљиво и наизглед случајно, он је вечни живот ипак заслужио. То што је слагао светог Петра и није неки грех. Принцип награде и казне, као врховно морално и верско начело, није нарушен већ је само релативизиран.

Процес релативизације идеје раја почива на рационалном доживљају света, који у овој причи подразумева две импликације – хумор, као израз рационалне оријентације приповедача, те поверење у човека и његове људске способности, као израз приповедачевог опредељења за стожерни елемент његовог модела света. Хумор достиже врхунац у дијалогу између Брата Весељака и светог Петра: „Пусти ме унутра, брате; негдје се морам склонити; да су ме примили у пакао, не бих дошао овамо.“ Хтео он у рај или не, ипак је тамо морао да заврши. Логика принципа награде и казне још увек је темељно начело модела света ове приче, а релативизација хришћанских принципа нема задатак да потпуно разруши баштињени систем. Она тек треба да хуморно опусти стеге око његове канонизоване непомеривости и да укаже на искошену могућност. Да покаже како се може и другачије.

Извесну колебљивост, склоност да не апсолутизује ниједан коначни образац, показује и бајка. Тако у бајци *Сњегуљица и Ружица* сиромашна удовица има само два грма ружа – белих и црвених. Хришћанска симболика отеловљује се јунакињама – ћеркама Сњегуљицом и Ружицом. Оне су хришћански узор доброте и врлине, а њихова љубав делује на материјални свет. Животиње им не чине ништа нажао, већ с њима ступају у контакт. По том је моменту, по љубави која омогућава општење са животињама, позната легенда о светом Фрањи Асишком. Хришћански доживљај света учвршћује се епизодом у којој сестре од погibeљи спасава анђео и идејна мотивација бајке бива потпуна.

И таман кад приповедач увери читаоца у одабрану идеју света, бајка уноси диспаратне елементе. Сестре држе кућу у реду – Сњегуљица зими, а Ружица лети. Везивање годишњих доба за њихова

ионако симболичка имена уноси у бајку идеју о смени годишњих циклуса. Сњегулица се, тако, симболички поистовећује са зимом, периодом мировања, припреме, пред летњи циклус рађања, који припада Ружици. Ова бајка, тако, уз потврђен хришћански образац, добија и паганску матрицу света који се сам из себе обнавља. Религијска фантастика допуњује се елементима бајковито чудесног, чије порекло треба тражити у митском систему објашњења света. Појављује се нови лик, персонификовани медвед, који управо и потиче из мита, из древних анималистичких веровања, и њима примереног усменог, а не хришћанског предања.

Бајка *Сњегулица и Ружица* више се не може развијати само на једној идејној линији. У њој се јавља још један лик, патуљак, у традицији Западне Европе негативно, деструктивно натприродно биће. Ни у њему се, међутим, мит не може отелотворити без остатка. Он је зао и краде митско благо, али је незахвалност коју показује према добротинствима сестара типично хришћанска мана. Компиловању два идејна модела, њихових мотива и симбола, припадају и мотиви преображаја и зачараности. Медвед је, у ствари, краљевски син кога је патуљак претворио у животињу. Није нимало случајно, на симболичкој равни приче, ни то што се, ослободивши се урока, краљевски син жени Сњегулицом. Она је представник зиме, периода мировања и припреме, у каквом се и зачарани младић нашао очекујући да раскује чини и, сада поново у људском облику, започне нови животни круг.

Бајка се завршава, наравно, митским мотивом венчања, а мајка у свој нови дом доноси своја два ружина грма. Уколико симболику беле и црвене руже протумачимо и у кључу контрастних принципа, опрека које успевају да успоставе склад суживота, бајку *Сњегулица и Ружица* можемо разумети на још један начин. Управо као диспаратне елементе опречних светоназора који, не изазивајући колизију, заговарају хармонију различитих облика и различитих могућности бића. Свету у комешању и превирању, у вечном немиру живота чији се дрхтај не сме прекинути, дозвољено је све осим једног – да поништи склад супротности, да наруши њихов мир. Да укине врховни принцип помирења. Уколико за приче из збирке браће Грим тврдимо да су дело трајне вредности људског духа, ту оцену износимо и због њихове тенденције да се не затворе у један начин мишљења, већ да приче, да свету, дозволе и могућност разлике.

Литература:

- Шарл Перо, *Бајке старијих времена*, превела Тања Дугоњић, Сарајево, 1987.
- Браћа Грим, *Приче*, с њемачког превео Виктор Краљ, Загреб, 1981, .
- Ново Вуковић, *Увод у књижевности за дјецу и омладину*, Никшић, 1989.
- Радмила Пешић – Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевности*, Београд, 1997.
- Стана Смиљковић, *Ауторска бајка*, Врање, 1999.
- Милан Црнковић, *Дјечја књижевности*, Загреб, 1984.

Dušica Potić

POETICS OF DETACHMENT: Charles Perrault and the brothers Grimm – The Onsets of the Artistic Fairy Tale

Summary

When initially put to paper, fairy tale was gradually divested of the elements of oral and assumed certain qualities issuing from the pen of the editor. This was the case ever since the first records of fairy tales, made by Charles Perrault and the brothers Grimm. Perrault's fairy tales comprehend three plane levels: folklore, classicistic and reflexive one. The first among the three is represented by the ancient folklore tenet, particularly referring to brutal motifs. In the second layer, Perrault is a typical representative of his time. Except on the theme and motif plane, his time is to be mirrored in the ironic component, addressed to the current establishment to a certain degree, along which those humorous, moralistic and rational accents ensue. On the third plane, the author is more likely to contrive his narrative by means of imaginary metamorphosis of reality than by utilizing the miraculous inherent to a fairy tale. When not employing motifs and methods taken from folklore, a writer is to be provided with a small number of elements of the miraculous. The real is then to hold the power of metamorphosis, the potential of the fantastic. The message on the value of spiritual beauty manifest and interwoven with subtle irony, represents a peculiar attitude taken by the author towards the traditional model characteristic of the genre. Much owed to the latter, yet even equally so due to the perception of reality as being the prime mover of the impulse within the world at question one may regard Perrault as the initiator or precursor of the artistic tale. The brothers Grimm collected and assembled German folk tales belonging to all kinds of prose genre. The brothers Grimm do not moralize in the manner characteristic of Charles Perrault, the idea of their tales being immanent to the work. Due to the absence of moralistic point of view in the concluding sections the tales are subject to a variety of interpretations. The employ of the strategy of compiling elements of different genres and symbolism derived from different notional concepts may represent the most intriguing moment in the brothers Grimm's tales. They do not offer ready made solutions, but suggest content diversity as well as diverse aspects of life. Yet in the openness precisely, instead of hackneyed patterns, they reflect the world in its geneses, the world in a state of disturbance and turmoil, though still verging the path of oral literature seeking to fashion the ideal potency of being.