

Објављено у:

Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2007). „Усмена и ауторска бајка у настави“. *Унапређивање наставе српског језика и књижевности. Зборник радова*. Нови Сад. Филозофски факултет – Одсек за српски језик и лингвистику, 36-58.

Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић

УСМЕНА И АУТОРСКА БАЈКА У НАСТАВИ¹

Дефиниција жанра

Усмена/ народна бајка јесте вишеепизодична прича у којој се збивања нижу хронолошки уобличена, према устаљеним композиционим обрасцима, а карактерише је елемент чудесног.² Композиција бајке (као и композиција сваког епског дела) заснива се, на ликовима (јунацима) и збивању, које се одвија у времену и простору. Догађаји се, по правилу, нижу хронолошки (фабула и сиже се поклапају), линеарно; време збивања је прошло; ликови су претежно неименовани, карактерише их пол, занимање, социјални и породични статус, узраст. Честа у композицији бајке јесу и понављања и паралелизам делова, док је расплет увек срећан.

Простор бајке одликује се, према одређењу Димитрија Лихачова³ “великом проводљивошћу”, малим отпором материјалне средине. Јунак се кроз њега (ако је јунак) креће с лакоћом, брзо, без препрека које нису задаци. У усменој бајци нема развијене и самосталне дескрипције простора и практично нема простора у коме се не одвија сиже, сви простори који се помињу имају функцију у развоју сижеа. Простор бајке је често велик, безграничан, бескрајан

¹ Упркос наслову, овај рад нема амбицију да понуди методичку обраду бајке, већ, пре свега, да укаже на неке одлике, значења и начине изучавања бајке, за које верујемо да би могли бити од помоћи у решавању дилема с којима се наставник суочава у посредовању овог сложеног и разуђеног жанра.

² У овом раду користимо одређење усмене бајке највећим делом изведено из студија Владимира Ј. Пропа (Владимир Проп, *Морфологија бајке*, превели Петар Вујичић, Радован Матијашевић, Мира Вуковић, Просвета, Београд 1982; Владимир Јаковљевич Проп, *Хисторијски коријени бајке*, превела Вида Флакер, Свјетлост, Сарајево 1990) и њима блиских истраживања (Нада Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2000; Снежана Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига – Алфа, Београд 1997; *Антологија народних бајки*, приредила и предговор написала Снежана Самарџија, Политика – Народна књига, Београд 2005; Наташа Станковић-Шошо, *Топос пута у српској народној бајци*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2006).

³ Димитрије Сергејевич Лихачов, *Уметничко време у фолклору, Уметнички простор у скасци, у књизи: Поетика старе руске књижевности*, СКЗ, Београд 1972, 262-296. и 404-410.

или загонетан, нељудски, чудесан, што придаје значај збивању. – Простор је увек повезан са радњом.

Време бајке, према Лихачову, јесте прошло, радња се одвија некад и негде, без историјског ситуирања. Пауза у развиту сужеа условљава и прекид у веремени (“прође девет година”, “дуго постаја тако”). Време почиње *ex nihilo*, ни из чега, и завршава са завршетком бајке (јунакова женидба и ступање на престо крај су времена).

Ако као пример узмемо бајку *Немушти језик*,⁴ која се, иначе, обрађује у осмом разреду основне школе, није тешко показати да су догађаји хронолошки дати. Иза формулативног почетка: “У некаква човјека био један чобан који га је много година верно и поштено служио”⁵, следи низ драматичних и чудесних збивања датих оним редоследом којим су се и одвијала: спасавање змије, стицање немуштог језика и опомена змијињег цара, стицање богатства и женидба, опасност у коју долази због женине радозналости и властите колебљивости, отклањање опасности. Бајка тече динамично, без већих понављања, односно понавља се само суштински важна опомена јунаку да ће умрети ако било коме открије тајну о немуштом језику. Бајка је пуна дијалога који динамизују радњу, уносећи елемент животности и непосредности. Дobar пример јесте, рецимо, дијалог вукова и паса, дат у презенту, онако како “газда све слуша и разуме”: “Кад је било око поноћи, али курјаци заурлају, а пси залају: курјаци говоре својим језиком: ‘Можемо ли доћи да учинимо штету, па ће бити меса и вама?’ А пси одговарају својим језиком: ‘Дођите да бисмо се и ми најели!’ ...”⁶

Ликови су неименовани (некакав човек), односно именовани занимањем (чобан), полом (жена, кобила, коњ, петао), врстом (човек, змија, гавран, шиљеже, коњ, кобила, петао, пас...), социјалним статусом (газда, змијињи цар, слуга), породичним статусом (син, отац, муж, жена), а карактерисани су превасходно властитим делањем. Унутрашње преживљавање је сасвим елементарно: рецимо, чобан се нађе “у чуду” када му се змија омота око врата, стари пас не може да једе и плаче за господарем...

⁴ *Српске народне приповијетке*, сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић, према издању: *Сабрана дела Вука Карацића*, књ.3, приредио Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1988, , бр. 3. (У даљем тексту СНПрип.)

⁵ СНПрип, 56.

⁶ Нав. дело, 58.

Време и простор су апстрактни: чобанин служи “много година”, а потом, пошто стекне благо, “чобанин *стане живети*, и *мало по мало* изађе он најбогатији човек”.⁷ (Подвукла Љ.П.Љ.) Такође, нема описа простора који се одваја од радње: шума је простор у коме се “запожарило” и нема никакве самосталне дескрипције, или се, као у опису двора змијског цара, дају само они детаљи с којима се јунак непосредно суочава: “Онда чобан пође са змијом кроз шуму и најпосле дође на једну *капију која је била од самих змија*”⁸, благо лежи под *једним* дрветом, чобан и жена иду *на салаш*, суочен са животном опасношћу чобан леже *у ковчег*... (Подвукла Љ.П.Љ.) Ова редукција описа, заједно са дијалозима и драматичним преокретима збивања, доприноси битно живости и непосредности приповедања, утиску да је оно сведено на најбитније информације, на суштински важна збивања.

Бајка – мит – предање

Усмену бајку истраживачи често доводе у везу с митом, још од одређења браће Грим, по којима је народна бајка нека врста остатака, фрагмената древног мита.⁹ Или се о бајци говори као о миту у који се више не верује (што је *contradictio in adjecto*), или о миту за непосвећене (жене и децу). Однос мита и бајке може се размотрити у неколико основних црта:

МИТ	БАЈКА
Свето	Профано
Истина	Прича
Време настанка света, пре почетка историје, време краја, пропасти света	Неодређена прошлост (“Био једном...”; “Некад давно...”)
Другачији или други свет	Бајковити свет, чудесан свет
Нељудски/ надљудски јунаци (први богови творци, свети преци, културни хероји...)	Људски, надљудски нељудски свет (демони, животиње, чудесна бића)

Бајка се може посматрати и у односу на предање, схваћено као “хибридна форма с умјетничким и животним функцијама”, која се јавља “у три

⁷ Исто

⁸ Нав. дело, 57.

⁹ Види: Н. Милошевић-Ђорђевић, Нав. дело, 7-8.

основна начина исказивања (кратко саопштење, меморат, фабулат)”, одговара одређеним “трајним човјековим психичким функцијама”, а инспирише га “човјеково сусретање с изванредним и необичним”, као и елеменат истиносличности, то је дакле она врста усмене прозе која се казује као да је истина.¹⁰ Разлог да прецизирамо однос бајке и према овој категорији усмене прозе јесте, пре свега, особени жанровски синкретизам усмене бајке, у коју се могу уносити елементи предања,¹¹ као и чињеница да се ауторска бајка обликује – у знатној мери – и као рефлекс усменог предања, а не искључиво усмене бајке.

ПРЕДАЊЕ	БАЈКА
Профано	Профано
Истина	Прича
Време настанка света, пре почетка историје (етиолошка предања); историјска прошлост (културно-историјска, локална и породична предања); садашњост (демонолошка, урбана предања) и будућност (есхатолошка предања)	Неодређена прошлост (Био једном... Некад давно...)
Људски свет, свакодневица, свет у коме живимо	Бајковити свет, чудесан свет
Фантастично изазива страх, постоји свест о нарушеном поретку.	Чудесно се прихвата без страха и чуђења као нормалан део света бајке.
Људски, нељудски/ надљудски јунаци (животиње, демони, историјски преци, чудесна бића)	Људски, нељудски/ надљудски јунаци (демони, животиње, чудесна бића)

Васпитна функција бајке?

Бајке се данас готово искључиво сматрају жанром намењеним деци, оне су као лектира превасходно везане за основну школу, чиме се, хтели ми то или

¹⁰ Маја Бошковић-Стули (Stulli), *Народна предаја – Volkssage – камен спотицања у подјели врста усмене прозе*, у зборнику: *Усмена књижевност као умјетност ријечи*, приредила Маја Бошковић-Стули, Издавачко књижарско подuzeће Младост, Загреб 1975, 128.

¹¹ Дobar пример јесте бајка *Дјевојка бржа од коња*, која садржи и препознатљиве елементе усменог демонолошког предања.

не, намеће низ специфичних питања, какво је, рецимо, питање њихове **васпитне и дидактичне функције**.

Укупно узев, усмена бајка није наглашено дидактична, иако, свакако, има случајева кад се користи у васпитне сврхе, и то се углавном базира на представи о бајци као причи о сукобу добра и зла и обавезној победи добра. Основ за овакво сагледавање бајке може се тражити у оном аспекту бајке који разматра Андре Јолес¹². По њему, бајка спада у једноставне облике, који се – насупрот уметничкој поезији – обликују готово спонтано.¹³ Реч је о “оним облицима који се, такорећи без удјела ма кога пјесника, у језику збивају сами и из њега сами израђују”.¹⁴ Поред бајке, Јолес у једноставне облике убраја легенду, сагу, мит, загонетку, изреку, казус, меморабиле, виц и сматра да се сваки од ових облика одликује специфичном, за њега карактеристичном духовном заокупљеношћу. Тако Јолес верује да ток бајке усмерава и води етика збивања, или наивна моралност¹⁵ по којој неправда мора бити исправљена, а правда мора тријумфовати, односно да основна духовна заокупљеност бајке (начело “које влада само овим обликом и само њега одређује”¹⁶) јесте успостављање нарушених моралних начела.¹⁷ Бајка, како је сагледава Јолес, својим обликом поништава свет стварности, који осећамо као неправедан и неморалан.¹⁸

¹² Андре Јолес (Jolles), *Једноставни облици*, превод и белешке Владимир Бити, СеКаДе, Загреб 1978.

¹³ “...Премда припадају умјетности, заправо не постају умјетнином.” Нав. дело, 13.

¹⁴ Исто.

Макс Лити (Макс Лити, *Европска народна бајка*, поговор Жарко Требјешанин, Орбис, Београд 1994) полемише с оваквим Јолесовим схватањем бајке, он верује да бајка није једноставни облик већ сложена артистичка форма.

¹⁵ А. Јолес, Нав. дело, 171.

¹⁶ Нав. дело, 169.

¹⁷ “...Осјећај правде неким стањем или неким згодама поколебао [се] и да се сад неким збивањем осјебујне врсти, неким низом згода изнова доводи у равнотежу, задовољује.” А. Јолес, Нав. дело, 170.

¹⁸ Добра илустрација оваквог схватања јесте, на пример, бајка коју је Вук назвао *Правда и кривда* (СНПрип, бр. 16), истакавши тако и њену основну тематску преокупацију: после очеве смрти лукави и неправедни краљев син неправдо подели краљевство и отера свог доброг и праведног брата. Опклада коју склопе о томе је ли боља кривда или правда, завршава се, захваљујући ђаволој обмани (ђаво се преруши у калуђера), тако да праведни брат изгуби очи и бива остављен у гори код извора. Ту он чује разговор вила. То му открије чудесна својства воде, па он том водом излечи не само своје очи већ и губаву краљевску кћер, поставши тако краљев зет и први до краља. Неправедни брат закључи да је он под јелом нашао срећу, оде зато на извор и тамо ослепи сам себе. Међутим виле, љуте што их је неко чуо, растргну га. Тако се нарушена морална начела воспостављају. Види: Жарко Требјешанин, *Поговор*, у: Макс Лити, Нав. дело).

По Јолесу¹⁹, из основне духовне заокупљености бајке етиком збивања, проистичу сва њена основна својства: она зато и јесте “чудновата” у домену збивања, времена простора: “чудноватост није у овом облику чудном, него саморазумљивом”.²⁰ Та чудноватост је овде потврда да је “престао неморал стварности”²¹ коју познајемо. У бајци није чудно да виле помогну ослепљеном праведнику или мртва мајка злостављаној девојци. Са становишта бајке било би чудно да се то не деси, ако неправда не буде исправљена, онда то није бајка. Из етике збивања пристиче и друго битно својство бајке – време и простор су неодређени: “или је мјесто нигдје и посвуда, вријеме никад и вазда. (...) Хисторијска позиција, хисторијско вријеме ближе се неморалној стварности, ломе моћ саморазумљиве и неопходне чудноватости”.²² “Историзацијом” простора и времена приближавамо се неморалној стварности коју бајка негира: “Чим бајка стекне хисторијске црте – а то се збива понекад ондје гдје се састане с новелом – губи нешто од своје снаге.”²³ На исти начин објашњава се и својство бајке да су ликови нестварни, неисторијски, углавном представљени као силе зла или представници правде.

Ипак, питање поучности бајке, као, уосталом, и других форми усмене књижевности, није уопште једноставно. Постоји, истина, широко распрострањена представа по којој ова књижевност садржи јасне и артикулисане вредносне и моралне ставове, који проистичу из сажимања искустава, веровања, знања и вредносних система његових преносилаца. (Ово становиште у великој мери потиче из својеврсне митизације прошлости и, особито, прошлости властите националне или етничке заједнице.)

Међутим, ако покушамо да сачинимо, на пример, иоле озбиљнији избор пословица, видећемо да су ставови у њима исказани често противречни, па се тако у извесној мери релативизује и њихов могући поучно-васпитни ефекат. Можемо се одредити за избор у коме се неће суочавати изреке попут оних: “Страшив сто пут мре, а јунак једном” и “Бјежанова мајка не плаче”, или “Боље гроб него роб” и “Од роба ишта од гроба ништа”, али тиме смо противречност само привидно укинули, оштетивши суштински ону комплексност сагледавања

¹⁹ А. Јолес, *Нав. дело*, 155-175.

²⁰ *Нав. дело*, 173.

²¹ Исто

²² Исто

²³ Исто.

света, формирану као последица начина настајања, трајања и преношења усмене књижевности. Сем тога, тако постигнута једнозначност, у крајњој линији, одузима сазнање о ширини и сложености народног духа, што је, такође, некаква поука, по свој прилици нимало безначајна.

Наравно, све постаје још много сложеније када покушамо да замислимо васпитну инструментализацију дужих и сложенијих епских форми. Чини се да често заборављамо како рецепција народне књижевности, као уосталом и рецепција сваке класичне литературе, није једноставна, да тражи извесна специфична знања, од оних која се тичу језика до оних која се тичу историје, социјалних и религијских норми. И због тога, до евентуалне поуке није увек лако доћи ни старијем, образованијем и критичнијем читаоцу.

Узмимо као пример приповетку *Усуд*, коју је Вук објавио као 13, у *Српским народним приповеткама*.²⁴ У најкраћим цртама њен сиже је следећи: сиромаш, који покушава да сазна зашто му, упркос вредноћи и труду, ништа не полази за руком, одлази код Усуда и сазнаје да му је сиромаштво још на рођењу досуђено, а, истовремено, добија одговоре на три питања која су поставили његови успутни домаћини и вода која га је пренела. Дакле, ако тражимо поуку, општа поука могла би бити да човек, без обзира на труд који улаже, не може утећи судбини. Не треба посебно образлагати да је са становишта некаквих практичних васпитних циљева ова поука непродуктивна, а по свој прилици би могла имати и негативне ефекте. Њена крајња консеквенца могло би бити становиште да не треба радити већ се уздати у добру срећу или гледати како да се “превари” лоша срећа. Унеколико “поправља” ствар ако покушамо да извучемо неке секундарне поуке. Рецимо, без поштовања светиња нема напретка (о томе би могла говорити епизода о домаћину коме говеда не напредују зато што за крсно име коље најгоре говече). Или: непоштовање родитеља нарушава животни поредак (о томе би могла говорити епизода о домаћину који не може да засити чељад зато што не поштује оца и мајку, а они, опет, упркос старости не могу да умру). Ту је и филозофски најопштија поука да су смрт и живот нераскидиво повезани и да без смрти нема живота (садржана у епизоди о води која нема рода зато што човека није утопила).

²⁴ Види: Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Поука традицијског низа*, Детињство, 1996/4, 56-57.

Питање је, ипак, може ли и одрасли читалац лако појмити значења ове приповетке. На пример, збуњујућа епизода с водом која није удавила човека може се тумачити уопштено, као што смо покушали да учинимо, али и као траг древних веровања о људској жртви, па, можда, и као и траг неке заборављене обредне праксе. А, најзад, могуће је и њено вулгаризовано поједностављивање до закључка да човек треба да мисли само о властитој добробити, пошто јунак успева да обмане воду (каже јој Усудов одговор тек пошто је добрано одмакао), доводећи тиме у животну опасност првог следећег путника који буде морао да пређе реку.

Још теже би било пронаћи и појмити опште хуманистичке поруке приче *Немушти језик*. Присетимо се основних црта сижеа: Чобан из шумског пожара спасе змију и она га упуту да од њеног оца, змијског цара, уместо блага, затражи немушти језик. Захваљујући немуштом језику, чобан се обогати, заштити своју имовину, али на крају дође у животну опасност. Гоњена радозналост, жена га тера да ода тајну иако то значи тренутну смрт. Преокрет следи опет захваљујући познавању немуштог језика: поучен петловим речима, чобан уместо да задовољи женину радозналост и умре, изудара жену, и тиме не само што сачува живот већ и коначно потврди своју способност да носи и користи натприродни дар змијског цара. Дакле, суочавамо се са сугестивном, живом, напето и духовито исприповеданом причом, високих естетских квалитета, али и с јасним одсуством лако уочљивих непротивречних поука. Рецимо, могли бисмо вероватно доказивати да ова бајка говори и о суштинском јединству човека и природе, о потреби да се буде племенит према свим живим бићима; да она изражава веру у добар исход добрих дела,²⁵ али, најнепосредније, суочавамо се и с расплетом бајке који је, са становишта нашег времена и његовог система вредности, у многоме неприхватљив: чобан батином изудара жену “и тако се жена смири и никад га више не упита да јој каже за што се смејао”.²⁶

Коначно искушавање јунака почива у овој бајци на стереотипу о жени као бићу које своје импулсе (овде је то радозналост) ставља изнад интереса

²⁵ Змија се овије чобану око врата, али га не уједе због захвалности; чобанининов газда препусти свом најамнику нађено благо; стари верни пас бива награђен што није издао господара, али и господар чује спасоносни петлов савет зато што је пред саму смрт тражио да се старом псу да парче хлеба ...

²⁶ СНПрип, 59.

породице и заједнице, суштински је неодговорно и окренуто задовољењу властитих жеља, без обзира на цену. Истовремено, као гарант реда нуди се апсолутна мушка власт. Певац с презиром одбија да жали за умирућим господарем: “Па нек умре кад је луд. У мене има сто жена, па их свабим све на једно зрно проје кад где нађем, а кад оне дођу, ја га прождерем; ако ли се која стане срдити, ја је одмах кљуном; а он није вредан једну да умири.”²⁷

За истраживача бајке, који се бави значењским и поетичким аспектима жанра, ово не мора бити особити проблем. Својим контактом са бићима с границе, медијаторима између *овог* и *оног* света (не само змијским царем и његовом свитом већ и гавранима, вуковима, псима, петлом)²⁸ – чобан је дошао у непосредан додир с оностраним, а тиме и у непосредну опасност. Он се, у извесном смислу, “инфицирао” смрћу. Змијски цар га чак два пута опомиње да ће умрети ако било коме каже. Тек када савлада и ту опасност, он у потпуности овладава својим амбивалентним даром и потврђује свој нови социјални статус.

Сем тога, опасност за јунака иницира жена, која је према традиционалним представама и сама биће с маргине:

“Због нужне везе плодности и рађања са хтонским, жена се, у архаичном поимању света, и иначе сматрала бићем повећане моћи, које може бити опасно за мушкарца. Посебно угрожавајућом сматрала женска сексуалност, пошто се, да би дошло до зачећа, морало ‘на неки мистичан начин *доћи у додир са душама предака*’²⁹, па је тако сваки сексуални додир са женом потенцијално отварао

²⁷ Нав. дело, 59.

²⁸ Управо вук и нарочито змија, према веровањима, јесу типичне сеновите, демонске животиње (Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, приредио академик Војислав Ђурић, Српска академија наука и уметности – Српска књижевна задруга, Београд 1995, 71; Миленко С. Филиповић, *Човеков двојник у народном веровању Јужних словена*, Радови, књ. XXX, Академија наука и уметности Босне и Херцеговине, Одељење друштвених наука, књ. 10, Сарајево 1966, 164-172), које имају способност да прелазе границу између света живих и света мртвих, а, пошто су медијатори, припадају и *овом* и *оном свету*. Својим периодичним “умирањем”, уласком у земљу и изласком из ње, змија посредује између *горњег* и *доњег* света, односно *света живих* и *света мртвих* (Сима Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, Српски етнографски зборник, књ. XVII, Београд 1911, 10; Милена Беновска-Сџбова, *Змејат в българския фолклор*, Издаелство на Българската академия на науките, Софија 1992, 9-48; Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета – Балканолошки институт САНУ, Ниш – Београд 1996, 153-159) као што и вук (па и пас) чини на хоризонталној равни, прелазећи границу *култивисаног, питомог* света и *света дивљине* (Љ. Раденковић, Нав. дело, 91-97, 157-158). Типични медијатори јесу и птице, нарочито гавран као стравинар и петао као онај ко обележава крај ноћи и најављује дан. (Види: Александар Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, група преводилаца, Бримо – Логос – “Глобосино” – Александрија, Београд 2005.)

²⁹ Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књига друга, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна

капије хтонског, пошто се ‘женски полни орган асоцира с *јамом, безданом*, а тиме и с *капијом* за онај свет’.³⁰

Моћ рађања била је, по свој прилици, основни извор дубоко амбивалентног односа према жени – она је, с једне стране, ‘митски солидарисана са земљом’ и аналогна општој родитељки Земљи–Мајци, пошто ‘људска мајка представља саму Велику Мајку’³¹, она је извор свеколике плодности – људске и земаљске – али, с друге стране, и угрожавајуће, потенцијално демонско биће које своју моћ може употребити на штету заједнице и зато непрестано мора бити санкционисано, у равни обреда, али и у свакодневной животной пракси.³² То даље значи да је жена морала непрестано бити потчињена мушкарцу³³ као чувару социјалних и културних норми.”³⁴

Но, наставник у основној школи није у тако удобној позицији. Он посредује бајку веома специфичном кругу рецепијената: четрнаестогодишњацима који, поред осталог, управо пролазе кроз интензивно спознавање властитог и туђег полног идентитета, што је нужно скопчано с веома противречним осећањима према супротном полу. Шта чинити? Треба ли, да би се контакт с усменокњижевним творевинама олакшао, у чинио “безбеднијим” прибећи редактури,³⁵ надајући се да ће она изабрати пожељна значења, па тиме усмерити и “дотерати” могуће поруке? Избацити сваки проблематични садржај? Треба ли, можда, да одбацимо усмену књижевност као део образовања и васпитавања модерних нараштаја? Постоји, уосталом, читава школа која бајци не само да одриче позитивне васпитне ефекте, већ је сматра директно штетном, чији је најпознатији представник и зачетник била лекарка и

задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Партенон М.А.М., Београд 1994, 310.

³⁰ Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета – Балканолошки институт САНУ, Ниш – Београд 1996, 39-40. (Нагласио аутор.)

³¹ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Примафилба, Београд 1998, 108, 106.

³² Зоја Карановић, *Свадебни ритуал као механизам санкционисања и потчињавања моћи жене*, Гласник Етнографског института САНУ, Београд 1993, 15-26, 15-26.

³³ Шери Ортнер, *Жена спрам мушкарца као природа спрам културе*, у књизи *Антропологија жене. Зборник*, приредиле и предговор написале Жарана Папић и Лудија Скљевицки, превео Бранко Вучићевић, Просвета, Београд 1983, 152-183.

³⁴ Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Свете и проклете – жене из породице Бранковић у историји и усменој традицији*, Смедеревски зборник, бр. 1, Музеј у Смедереву, Смедерево 2006, 51.

³⁵ То би могло бити оправдано само ако се тим послом баве истински песници, успостављајући стваралачки озбиљан, одговоран и промишљен дијалог с властитом традицијом и стварајући у том дијалогу ново, индивидуално уметничко дело. У противном, суочићемо се са сакаћењем поетског језика и сиромашењем и у естетском и у сазнајном погледу.

психолог Марија Монтесори,³⁶ која је сматрала да бајка подстиче код деце бежање у свет маште и онеспособљава их за суочавање са стварношћу. Или би ипак требало да наставник проширује и развија властито схватање и разумевање бајке како би могло да понуди младом реципијенту више разноврсних одговора или, бар, више нових и подстицајних питања.

У сваком случају, једно је сигурно, напор који мора уложити и дете–прималац и онај ко посредује између детета и творевина усмене књижевности неопходан је, али и продуктиван. У најопштијем смислу то упућивање откриваће детету да оно и његово време нису изоловани, да су део сложеног дијахронијског низа. А верујем да управо детињство право време да се отпочне укључивање у тај низ и комуникација с њим.

Сем тога, неки веома озбиљни испитивачи приписују бајци важне *психолошке функције*: да учи активном односу према животу; да помаже хармонизацији односа између свесног и несвесног. Тако Бруно Бетелхајм,³⁷ чувени психоаналитичар и дечји психијатар, сматра да бајка омогућава имагинарно разрешење стварних сукоба (конфликт с родитељима разрешава се, рецимо, без кривице и страхова у фантазијама и односу према очуху или маћехи из приче). Судбина деце која избачена из куће сама разреше своје проблеме помаже да се превазиђе страх од одвајања и губитка родитељске заштите. Анализирајући *Ивицу и Марицу* он каже: “Ова бајка је буквар из којег дете учи свој ум, служећи се језиком слика, јединим језиком који омогућава поимање пре но што је постигнута интелектуална зрелост.” Бетелхајм говори и о слојевитости бајке и њених значења, што доприноси да дете на различитим узрастима налази у бајци оно што му је потребно. Својим крајем бајка, по Бетелхајму, симболизује стање независности, постати владар овде оличава владање собом. Бетелхајм истиче: “Питање да ли се човек суочава са животом верујући у могућност савладавања његових тешкоћа или очекује пораз, представља ... важан егзистенцијални проблем.”³⁸ Извршавајући свој задатак јунак бајке пролази развојни процес ка стицању признања, самосвојности, зрелости и пуне интеграције у колектив. Бетелхајм у текстовима усмених бајки препознаје веома озбиљне, егзистенцијалне, судбинске проблеме с којима се

³⁶ Марија Монтесори, *Упијајући ум*, ДН Центар, Београд 2003.

³⁷ Бруно Бетелхајм, *Значење бајки*, превео Бруно Вучићевић, Просвета, Београд 1979.

³⁸ Нав. дело, 25.

сучава дете у току развоја. Тешки задаци и препреке с којима се суочава јунак, по њему су само сликовито представљене унутрашње психолошке тегбе, препреке и кризе с којима се суочава дете сазревајући. Бајка помаже детету да да схвати и прихвати сопствене животне дилеме и основне стрепње: да ли је вољено, како да се одвоји од родитеља и превлада страх који то одвајање изазива, како открити властите снаге и ослонити се на њих, како савладати страх од смрти и комадања...

Бајка, овако гледано, храбри дете на путу одрастања који јесте и тежак, и неизванстан, и опасан. Бајке, сматра Бетелхајм, откривају свом младом читаоцу (или слушаоцу) да је богат, леп, плодан живот доступан човеку, упркос тегобама, ако он не избегне оне опасности и сукобе без којих се не може остварити истински идентитет. “Ове приче обећавају да ће детету, ако се одважи да се упусти у ово застрашујуће и тегобно трагање, притећи у помоћ благонаклоне силе и да ће успети.”³⁹ Дете, захваљујући бајци, стиче поверење у себе и властиту снагу и још непробуђене моћи, упркос телесној слабости. Бајка учи храбрости живљења, њена порука јесте да се борба исплати, да онај ко напусти дом, одвоји се од родитеља и суочи са властитим страховима и деструктивним тежњама може наћи пут до себе и до вољеног бића.

Ово, пак, намеће вршну опрезност у интервенцијама које мењају бајку. Дobar пример јесте већ поменута бајка о Ивици и Марици, где се родитељско терање деце у шуму, често замењује тврдњом да су се деца сама изгубила, што се мотивише нехуманошћу оригиналне приче. Но ако је Бетелхајм у праву, онда се превладавање страха од родитељског напуштања, које намеће ова “окрутна” прича, замењује пребацивањем кривице на дете, а нужни одлазак из родитељског дома представља пре као последица неодговорности.

Усмена и ауторска бајка

Задатак наставника у посредовању бајке постаје још сложенији и због тога што је он у прилици да се суочава не само с различитим типовима усмене бајке и збуњујућим жанровским синкретизмом усмене приповетке уопште, већ и с ауторским бајкама, које су по много чему блиске, али и различите у односу на усмену бајку.

³⁹ Исто.

Однос усмене књижевности према писаној посебно је значајан када је реч о односу усмене бајке према ауторској/ уметничкој бајци,⁴⁰ као једном од најраспрострањенијих и естетски најостваренијих, али и најнеодређенијих жанрова савремене књижевности за децу и омладину.

Ауторска бајка обухвата често најразличитија дела: од бајки које су структуром, тематски и семантички тако чврсто везане за усмену бајку да трајно отворено остаје питање њихове припадности,⁴¹ преко бајки насталих под утицајем народног стваралаштва,⁴² до прича које су аутопоетички именоване бајкама или имају неке елементе бајке, али су по низу својстава ближе фантастичној приповетци, симболичко-алегоријској прози, или су обликоване аналогно усменом предању, па чак и до категорије романа означене жанровском одредницом роман–бајка.⁴³ Тим значајнији постаје покушај утврђивања основних типолошких црта које разликују (или повезују) усмену и ауторску бајку.

Проблем разликовања ауторске и усмене бајке потенциран је и чињеницом да је усмена бајка била и остала предмет веома обимног интересовања и изучавања, док се ауторска бајка (бар у домену изучавања

⁴⁰ Термин *ауторска бајка*, као онај који не имплицира одсуство или присуство уметничког, чини ми се прихватљивијим од термина *уметничка бајка*, који као да наговештава одсуство уметничког у домену усмене, односно народне бајке. Види: Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Усмена и уметничка бајка у виђењу Нова Вуковића*, и зборнику *Живот и дјело академика Нова Вуковића*, Радови са научног скупа одржаног у Жабљаку 21. и 22. јула 2003, Жабљак 2003, 109-118.

⁴¹ Такве су, рецимо, Пероове бајке (Ш. Перо, *Мачак у чизмама*, Дечја радост, Београд 1954), бајке браће Грим (Јакоб и Вилхелм Грим, *Сабране бајке*, књ. 1-4, превео Милан Табаковић, ИП “Београд”, Београд 1979), па, у великој мери, и Вукове “женске приповијетке” (*Српске народне приповијетке*, сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић, према издању: Сабрана дела Вука Карацића, књ.3, приредио Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1988). Н. Вуковић, иначе, сматра да је редакторски поступак браће Грим био у већој мери ауторска интервенција него Вуково “намијештање ријечи”, али детаљан увид у Карацићев редакторски поступак (види: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Казивати редом. Прилози проучавању Вукове поезике усменог стварања*, Рад – КПЗ Србије, Београд 2002), јасно показује да је ова разлика знатно мања но што смо склонили да прихватимо, те да су Вукове интервенције у домену сдржине, стила, језика биле врло сличног типа као и интервенције браће Грим. Види: Милан Мојашевић, *О Вуковој стилизацији српских народних приповедака*, *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901-1951*, Београд 1953, 300-315.

⁴² Таква су, у словенским књижевностима, рецимо, дела Александра Сергејевича Пушкина (А.С. Пушкин, *Сказки*, Нижне-Волжское книжное издательство, Волгоград 1982; Александар Сергејевич Пушкин, *Руслан и Лјудмила*, препевао Никола Бертолино, Дечје новине, Горњи Милановац 1989) и Иване Брлић-Мажуранић (Ивана Брлић-Мажуранић, *Приче из давнине*, Нолит, Београд 1990), а у српској књижевности за децу неке бајке Бранка Ћопића (Бранко Ћопић, *Чаробна шума*, Народна просвјета, Сарајево 1957).

⁴³ Овакво, доста несрећно жанровско одређење, веже се у изучавању дечје књижевности, рецимо, за Керолову *Алису у земљи чуда* или Сент Егзиперијевог *Малог принца*. Види: Стана Смиљковић, *Ауторска бајка*, Учитељски факултет, Врање 1999, 37-96.

српске и јужнословенских књижевности за децу) превасходно одређује односом према усменој, због претпостављене генетске везе с усменом бајком. Почети скупљања и објављивања усмене бајке (уз већи или мањи ступањ ауторских интервенција) – временски су непосредно повезани са сепарацијом детета у грађанском друштву и његовим новим социокултурним ситуирањем на коме се заснива настанак дечје књижевности.⁴⁴

То се, уосталом, јасно препознаје и у насловљавању и имплицитном намењивању најпознатијих збирки. Пероова збирка има, рецимо, наслов *Приче моје мајке гуске*, а као аутор био је потписан његов деветнаестогодишњи син Пјер Дарманкур, претпоставља се зато што је прави аутор “ту скромну збирчицу сматрао мало важном за свој реноме академика”.⁴⁵ Прва и најважнија збирка браће Грим звала се *Дечје и домаће бајке* (1812/13),⁴⁶ а и Вуково сврставање *гатки у женске приповијетке* могло би указивати и на имплицитно смештање ове врсте усмене прозе у женски/ мајчински/ приватно-породични домен.

Истовремено, од самих почетака бележења, почиње преобликовање композиције, стила и значења усмене бајке, а тиме и развој ауторске бајке, која, у великој мери, настаје и као резултат низа адаптација, којима се усмена бајка преобликује и прилагођава вредносном систему конкретне културе, удаљавајући се од својих дубинских значења и оне митске и обредне основе из које су та значења произлазила, и губећи битан део универзалности, особене апстрактности и свевремености усмене бајке.

Један од главних критеријума за разликовање усмене и ауторске бајке јесте однос чудесног и фантастичног (сагледан, пре свега, у контексту теоријских изучавања Цветана Годорова⁴⁷ и Рожеа Кајое⁴⁸). Дијахронијски гледано – уочава се, унеколико неравномерна, али јасно оцртана тенденција да

⁴⁴ Види: Филип Аријес, *Векови детињства*, превод Невена Нововић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1989.

⁴⁵ Н. Вуковић, *Уводу у књижевност за дјецу и омладину*, Унирекс, Подгорица 1996, 177.

⁴⁶ “Ове творевине изнутра прожима иста она чистота због које нам деца изгледају тако чудесна и блажена...” – Јакоб и Вилхелм Грим, *Дечје и домаће бајке*, *Предговор*, наведено према: Фриц Мартини, *Историја немачке књижевности*, превели: Вера Стојић и Бранимир Живојиновић, Полит, Београд 1971, 347.

⁴⁷ Цветан Годоров, *Увод у фантастичну књижевност*, превела Александра Манчић-Милић, Рад, Београд 1987, 28-45.

⁴⁸ Роже Кајоа, *Од бајке до science-fiction*, превео Петар Вујичић, *Књижевна критика*, 1971, бр. 5-6, 61-81. Види, такође: Н. Вуковић, *Иза граница могућег. Фантастично и чудесно у књижевним дјелима за дјецу насталим у периоду између два свјетска рата на српскохрватском језичком подручју*, Научна књига, Београд 1979, 5-12

се свет усмене бајке, насељен бићима колективне имагинације, замени светом пониклим из индивидуалне стваралачке фантазије, књижевности и сна.

Такође, догађај о коме приповеда ауторска бајка често је само привидно чудесан или фантастичан и може се објаснити на рационалан начин (јунак је, на пример, све сањао). То “објашњавање” може се посматрати и као својеврсна рационализација света усмене бајке, који је суштински обележен темељном опозицијом *свето – профано* и тежњом да се тај однос успостави и одржава “како треба”. Овако гледано, однос према чудесном /фантастичном прелази границе теоријског или поетичког питања и почиње да одражава својеврсну неспособност човека модерног доба да се суочи са светом који обједињава људско, нељудско и надљудско. У прилог овом ставу сведоче и закључци Наде Милошевић-Ђорђевић, која, разматрајући мене кроз које у свом трајању пролази жанровски систем усмене књижевности, побраја и окретање приповедача “стварном реалистичком окружењу савремених збивања” и потребу да се чуда и чудесно протумаче, преведу у домен могућег, или бар вежу за прошло време.⁴⁹

Овако “протумачена”, чуда у ауторској бајци често постају сликовити, поетски одраз реалних појава из света природе или из домена социјалних односа. Најчешћа функција чудесних и фантастичних слика и приказа постаје метафоричка или алегоричка.⁵⁰ Свету усмене бајке, у суштини заснованом на дубокој религиозности његових твораца, супротставља се у ауторској бајци, потреба да се у домену људског, реалног, свакодневног нађу основ и извор представе о надљудском, иреалном, чудесном.

У тежњи да својим делима утисну печат стваралачке индивидуалности, писци ауторске бајке углавном напуштају фолклорну традицију, замењују фолклорне мотиве и творевине колективне имагинације творевинама властите маште и лирским, метафоричким и алегоричким елементима. У свему томе чудесно, као једно од основних, ако не и основно својство усмене бајке,

⁴⁹ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, 68-110.

Сличан укрштај старих веровања, која истрајавају у усменом приповедању, са свешћу приповедача о могућој “заосталости” властитих веровања и потребом да се “оне врсте код којих се фантастика подразумева као основни елемент, учине што реалистичнијим” – показује и Снежана Марковић у збирци *Приповетке и предања из Левча*, сабраној почетком 21. века (Снежана Марковић, *Приповетке и предања из Левча. Новији записи*, Центар за научна испитивања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу – Чигоја штампа, Крагујевац – Београд 2004, 267).

⁵⁰ Н. Вуковић, *Иза границе могућег*, 120.

доживљава промену и потискивање. Рационални дух модерног доба намеће строже раздвајање реалног и иреалног (што је у усменој бајци сасвим стопљено), па кључно збивање ауторске бајке постаје, у суштини, прелазак из једне сфере у другу.

Ауторска бајка удаљава се и од уопштеног, апстрактног, формулативног стила усмене бајке, који карактеришу понављање, учесталост дијалога и изостављање дескрипције.⁵¹ Насупрот томе, стил ауторске бајке обележен је већим присуством лирског елемента, увођењем и проширивањем симболике, хумора, дескрипције простора и јунака, као и ближим одређивањем времена и измењеном карактеризацијом ликова, што води до одступања од композиције усмене бајке.

Ауторска бајка, рецимо, мења специфични хронотоп усмене бајке, у којој су линеарно обликовани простор и време нераздвојно повезани с радњом.⁵² Она често конкретизује простор и време збивања, везујући их или за препознатљиве, дехуманизоване просторе модерног времена, или за простор и време из националне прошлости. Овим се, даље, ауторска бајка приближава културно-историјском предању, или се у њу уносе и елементи етиолошких или демонолошких предања, опет везани за време и ликове из националне прошлости.

Ликови ауторске бајке могу бити именовани аналогно ликовима усмене бајке, полом, узрастом, социјалним статусом или занимањем, али чешће носе ретка, необична симболична имена, или имена из домена националне историје, историјског предања или епске традиције. Ликови усмене бајке лишени су унутрашње, психолошке развојне линије и карактерисани су преваходно властитим делањем. Насупрот њима, ликови ауторске бајке имају знатно развијенију психолошку карактеризацију. Јунак усмене бајке мења се углавном споља – прелази из једног социјалног статуса у други, или се физички преображава савладавши иницијацијска искушења. – Јунак ауторске бајке мења се изнутра, психолошки сазрева, често прелазећи пут од нагонске “неуљуђености” детињства до уклапања у друштво.

⁵¹ С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига – Алфа, Београд 1997.

⁵² Д. С. Лихачов, *Уметничко време у фолклору*, *Уметнички простор у скасци*, 262-296. и 404-410.

Усмена бајка насељена је људским, нељудским и надљудским бићима – али је, са становишта главног јунака, изразито антропоцентрична. Насупрот томе, у ауторској бајци јунаци могу бити животиње, које нису зачарани људи и неће се на крају бајке вратити у људски лик, па чак и предмети или биљке.⁵³ Ово је најчешће алегорија људских односа, али може бити и неалегоријско обликовање антропоморфизованог нељудског јунака.

Ликови ауторске бајке имају и битно померен однос према чудесном. Они могу поседовати или стећи нека натприродна својства, али се породична топлина, сродничке везе, пријатељство, заједништво, по правилу стављају изнад њих, постајући тако својеврсни мит и предмет митизације.

Сем тога, ауторска бајка тежи већој композиционој кохеренцији. Њена композиција је увелико подвргнута захтевима модерне приповетке, у којој је радња заокружена, сведена на један мотивски низ, и тежи јединственом разрешењу.⁵⁴ То разрешење у ауторској бајци не мора бити “срећно”. Ауторске бајке окончавају се неретко страдањем и смрћу својих јунака, добитак који се у њима постиже јесте духовни. Јунаци се жртвују за тријумф одређеног моралног или религијског начела, или се њихово страдање дешава управо зато што су нарушили извесно морално начело. Понекад се за ове бајке користи и термин *антибајка*.⁵⁵

Трагање за типологијом односа усмене и ауторске бајке доводи нас тако до могућег порицања и напуштања жанра усмене бајке. Ипак, ова два жанра остају трајно везана, по својствима која деле и по онима у којима се разилазе. Тако ће се жанр ауторске бајке, по свој прилици, трајно одређивати и у односу на жанр усмене бајке. У том одређивању откриваће се морфолошка и типолошка разуђеност ауторске бајке, која произлази колико из оног што ауторска бајка доноси ново у односу на усмену бајку толико и из онога што она

⁵³ Постојани лимени војник, као и његова драгана, играчка је (Х.К. Андерсен, *Бајке и приче. Избор*, с данског превео Јосип Табак, ИКП Младост, Загреб 1971, 79), а *Лан* је прича о лану, платну од њега изатканом и, најзад, о хартији начињеној од крпа, дата у потпуности из визуре биљке (Нав. дело, 199). Види, такође: Ново Вуковић, *Иза граница могућег*, 5-12 57-77.

⁵⁴ Усмена бајка може бити пуна дигресија и епизода и имати више токова. Јунак *Баш Челика* спасава град од цинова, налази сестре које су се удале за змајеве, губи жену и спасава је од Баш Челика, и сва та три тока се преплићу у наратији (*Српске народне приповјетке*, 195).

⁵⁵ Н. Вуковић, *Уводу у књижевност за дјецу и омладину*

бира, присваја и реконтекстуализује из морфологије, укупне структуре и семантичког слоја усмене бајке.⁵⁶

УСМЕНА БАЈКА	АУТОРСКА БАЈКА
Чудесан – бајковит свет; реално и нереално се стапају без страха и језе.	Фантастичан свет; сан; чудно замењује чудесно (долази до особене рационализације света усмене бајке)
Јунаци су бића колективне имагинације; неименовани су или именовани преко својстава; главни јунак је увек људско биће (или људско биће чаролијом претворено у животињу, биљку, предмет...); основни вид карактеризације оно што чине, пол, узраст, социјални статус или занимање; дескрипција формулативна; ликови мењају социјални статус и изглед, углавном без психолошког сазревања и промене	Јунаци су бића поникла из индивидуалне стваралачке фантазије или књижевности; често су именовани ретким, необичним симболичним именима, или именима из домена националне историје, историјског предања или епске традиције; главни јунак може бити животиња, биљка, нељудско биће; развијенија дескрипција и психолошка индивидуализација лика; он се мења изнутра, психолошки сазрева.
Време неодређена прошлост, некад и негде, без историјског ситуирања; пауза у развоју сужеа условљава и прекид у времену („прође девет година“, „дуго постаја тако“); време почиње <i>ex nihilo</i> – ни из чега и окончава се завршетком бајке (јунакова женидба и ступање на престо су крај времена).	Време се конкретизује, било као део историјске прошлости везан за одређене личности и збивања, било као део дехуманизоване модерне свакидашњице; дескрипцији времена поклања се већа пажња.
Простор линеаран, апстрактан, повезан с радњом; одсуство дескрипције; нема историјско-географске локализације	Конкретизован простор; егзистира и независно од сужеа; бива описиван и, по правилу, локализован у конкретне географско-историјске просторе.
Фолклорни мотиви и творевине колективне имагинације	Лирски, метафорички и алегоријски елементи
Уопштен, апстрактан, формулативни стил (понављање, паралелизам, учесталост дијалога и изостављање дескрипције)	Индивидуални ауторски стил обележен већим присуством лирског елемента, увођењем и проширивањем симболике, хумора, дескрипције простора и јунака
Пуна дигресија и епизода може имати више токова; ново нашошење штете покреће нови ток приповедања.	Тежи већој композиционој кохеренцији; радња заокружена, сведена на један мотивски низ, и тежи јединственом разрешењу.

⁵⁶ Та разуђеност углавном захвата онај жанровски простор који покрива одређење фантастике Цветана Годорова, као сложеног жанровског система (можда се може рећи: рода), али и излази из њега углавном као алегоријска, симболичка прича која личи на фантастику, али јој не припада. Ауторска бајка тако може бити и чудесна, и чудна прича, и фантастика у ужем смислу, и симболичко-алегоријска прича.

Може садржати описе сакаћења, смрти, прождирања.	Изостављају се потенцијално “трауматични” садржаји усмене бајке.
Увек има „срећан крај”: јунак или јунакиња ступају у брак и седају на престо, недостаци бивају надокнађени, штета се поправља.	Може се окончати страдањем и смрћу својих јунака, добитак који се постиже јесте духовни, јунаци се жртвују за тријумф одређеног моралног или религијског начела, или се њихово страдање дешава управо зато што су нарушили извесно морално начело.
Досеже антрополошке праснове, оно што је заједничко различитим културама.	Прилагођава се ауторовој савремености и вредносном систему његове културе.

Пропова *Морфологија бајке* – могућа примена у настави

Један од најзначајнијих и најутицајнијих изучавалаца усмене бајке био је руски научник Владимир Јаковљевић Проп, који је написао *Морфологију бајке и Историјске корене бајке* – два дела која се баве начином грађења, обликом бајке, али и њеном историјском генезом. Ова истраживања показују се плодотворнима до данас, не само са становишта бајке већ и са становишта неких других усмених жанрова.

У изучавању морфологије бајке Проп полази од становишта да није битно питање *ко* и *како* нешто ради у бајци већ *шта* ради, те да је број радњи које покрећу збивања у бајци ограничен, без обзира на бројност и разноврсност ликова који врше те радње.

Проп је дошао до следећих закључака:

“I. *Стални и непроменљиви елементи бајке јесу функције ликова независно од тога ко и како их изводи. Оне чине основне саставне делове бајке.*

II. *Број функција за које бајка зна јесте ограничен (...)*

III. *Редослед функција увек је истоветан.*•

IV. *Све бајке имају структуру истог типа.*”⁵⁷

Проп, при том, даје следеће одређење функције: “*Под функцијом разумемо поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње.*”⁵⁸

Проп даје следећи распоред функција (бајка почиње почетном ситуацијом која није функција):⁵⁹

• То не значи да све функције морају бити заступљене у свакој бајци. (Напомена Љ.П.Љ.)

⁵⁷ В. Проп, *Морфологија бајке*, 28-30. (Нагласио В.П.)

⁵⁸ Нав дело, 28. (Нагласио В.П.)

1. удаљавање
2. забрана/ наредба
3. кршење забране
4. распитивање (противник покушава да се обавести)
5. одавање
6. подвала
7. саучесништво (жртва нехотице помаже непријатељу)

ОВО СУ ПРИПРЕМНИ ДЕЛОВИ БАЈКЕ.

8. наношење штете (отмица, крађа, отимање помоћника, уништавање усева/ воћњака, крађа светлости, нека друга пљачка, повређивање, изазивање нестанка, тражење жртве) или недостатак (недостаје вереница, чаробно средство, лек) ОВОМ ФУНКЦИЈОМ ПОЧИЊЕ ЗАПЛЕТ БАЈКЕ.

9. посредовање (јунака шаљу или моле, саопштавају му се недостатак или штета)

10. почетак супротстављања

11. јунак напушта кућу (удаљавање)

12. провера (јунака проверавају, испитују, нападају да би добио чаробно средство)

13. јунакова реакција

14. стицање/ добијање чаробног средства (животиње, предмети, особине)

15. премештање (јунак доспева тамо где се налази предмет за којим трага)

16. борба јунака и противника

17. јунака обележавају (ожиљак, предмет)

18. победа

19. отклањање невоље, недостатка

ОВА ФУНКЦИЈА ЈЕ ПАР СА НАНОШЕЊЕМ ШТЕТЕ/ НЕДОСТАЈАЊЕМ, ТО ЈЕ КУЛМИНАЦИЈА БАЈКЕ.

20. повратак

21. потеря

22. спасавање од потере

⁵⁹ Овај поједностављени списак не садржи латиничне словне ознаке појединих функција. (Према: В. Проп, *Морфологија бајке*)

ТИМЕ СЕ БАЈКА МОЖЕ ЗАВРШИТИ, АКО НЕМА НОВОГ НАНОШЕЊА ШТЕТЕ. НОВА НЕВОЉА СТВАРА НОВИ ТОК.

23. јунак стиже непрепознат
24. лажни јунак поставља неосноване захтеве
25. јунаку постављају тешке задатке
26. задатак се решава
27. јунака препознају
28. разоткривање лажног јунака
29. јунак добија нов изглед
30. кажњавање непријатеља
31. јунак се жени и ступа на престо

Према груписању функција око појединих ликова бајке Проп разликује делокруге седам ликова: противника (штеточине), дариваоца (снабдевача), помоћника, царева кћери (траженог лица), пошиљаоца, јунака и лажног јунака,⁶⁰ наглашавајући да је могуће преклапање више делокруга, тако да, рецимо, тражено лице бива и помоћник или даривалац. Рецимо, у бајци *Немушти језик* спасеној змији припадају делокрузи траженог лица и помоћника, па и сам чобанин, све до краја бајке, могао би бити и јунак и лажни јунак. Тек кад одоли искушењу да ода своју тајну, он потврђује статус правог јунака.

Сложена и разубуђена Пропова морфологија може се учинити суштински непримереном захтевима и потребама основношколске (па и средњошколске наставе). Она то, по свој прилици, и јесте, ако би се захтевало њено усвајање од стране ученика. Међутим, она, истовремено, може бити од истинске помоћи наставнику у анализи композиције бајке и развојног тока њене радње, пошто помаже да се јасно маркирају управо они сегменти битни за ток радње, те да се препознају и издвоје делокрузи ликова.⁶¹ Истовремено, управо на нивоу функција и делокруга ликова отвара се увид у однос између бајке новеле и легендарне приче као жанрова усмене прозе, али и развијенији увид у однос усмене и ауторске бајке. Пропове функције и њихов распоред према

⁶⁰ Нав. дело, 86-90.

⁶¹ “Није важно шта они хоће да раде ни осећања која их испуњавају, него њихови поступци као такви, оцењени и одређени са становишта њихова значења за јунака и развитак радње. Ту се добија иста слика као и при изучавању мотивација: осећања пошиљаоца, непријатељска, неутрална или пријатељска, не утичу на ток радње.” (Нав. дело, 88-89.)

делокрузима ликова могу, такође, помоћи и у трагању за дубинским значењима усмене бајке. Рецимо, змијињи цар као даривалац који чобану даје чаробно својство, разумевање немуштог језика, указује на амбивалентну природу хтонских бића, која могу одузети живот, али која су истовремено и поседници и потенцијални дариваоци моћи која, по древним веровањима, припада оностраном.

Овако гледано, наставник (пре свега онај у основној школи) суочен је с унеколико парадоксалним захтевом: од њега се очекује да проширује властита знања, не зато да би их преносио својим ученицима већ, пре свега, зато да би могао да усмерава, прати, систематизује и чини пунијим њихов доживљај усмене бајке, истовремено чувајући, колико је год то могуће, његову изворност и спонтаност.