

Identitet ženskih likova u dječjem romanu

Dragosavac, Dea

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:501363>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-23**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

DEA DRAGOSAVAC

IDENTITET ŽENSKIH LIKOVA U DJEČJEM ROMANU

Diplomski rad

Pula, lipanj, 2018.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

DEA DRAGOSAVAC

IDENTITET ŽENSKIH LIKOVA U DJEČJEM ROMANU

Diplomski rad

JMBAG: 0303021504, redovita studentica

Studijski smjer: Integrirani preddiplomski i diplomski sveučilišni učiteljski studij

Predmet: Medijska kultura

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Filologija

Znanstvena grana: Teorija i povijest književnosti

Mentorica: doc.dr.sc. Kristina Riman

Pula, lipanj, 2018.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Dea Dragosavac, kandidatkinja za magistru primarnog obrazovanja ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA
o korištenju autorskog djela

Ja, Dea Dragosavac dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom *Identitet ženskih likova u dječjem romanu* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____

Potpis

Sadržaj

1. Uvod	7
2. Jezična stvarnost diskursa.....	9
2.1. Knjiga kao medij.....	12
2.2. Diskurs književnosti za djecu	13
2.3. Pojavnost tabua u književnosti za djecu.....	16
3. Roman	20
3.1. Pokušaji definiranja dječjeg romana.....	21
3.2. Dječji roman u hrvatskom kontekstu	23
3.2.1. Teorija kompozicije, fabule i sižea	24
3.2.2. Roman i lik	26
4. Psihoanaliza	30
4.1. Neodređenost prirode simbola	30
4.2. Simboličke operacije, transmutacije i mit	32
4.2.1. Coincidentia oppositorum	33
4.2.2. Arhetip Anime i Animusa	34
5. Ženska problematika na pragu dječje književnosti.....	35
5.1. Djevojke - vapaj za znanjem i usmjerenim odgojem	36
5.2. Ženski identitet u jeziku	37
5.3. Žene umjetnice i hrvatske čuvarice dječjeg pisanog blaga	39
5.3.1. Milka Pogačić (1860. – 1936.)	40
5.3.2. Jagoda Truhelka (1864. – 1957.).....	41
5.3.3. Marija Jurić Zagorka (1873. – 1957.).....	42
5.3.4. Ivana Brlić-Mažuranić (1874. – 1938.).....	42
5.3.5. Zlata Kolarić-Kišur (1894. – 1990.).....	44
5.3.6. Sunčana Škrinjarić (1931. – 2004.)	44
5.3.7. Nada Iveljić (1931. – 2009.).....	45
5.3.8. Višnja Stahuljak (1926. – 2011.).....	45
6. Koncept imaginarno – simbolično – realno	47
6.1. Alisa u Zemlji čudesa	48

6.2. Dorothy u smargdnom snu	56
6.3. Mary u Tajnom vrtu	61
6.4. Male žene ili Meg, Jo, Beth i Amy	66
6.5. Anica okupana Zlatnim dancima	73
7. Zaključak	76
Literatura	78
Sažetak	83
Summary	84

1. Uvod

Svaka prava povijest žena mora predočiti sve što se događalo ženama, a uz njih i muškarcima, djeci i svijetu u cjelini, (Miles, 2009, 15).

Polazeći od misli *Ženom se ne rađa, ženom se postaje* s kojom započinje Simone de Beauvoir u priči o *Drugom spolu*, probudila se želja za pisanjem o ženi i velikoj ulozi koju je odigrala u životu svih nas, jer svi smo bili, jesmo ili ćemo *biti* u svim dekadama vremena zahvaljujući samo jednoj ženi, majci. Naime, svaka je djevojčica, kasnije djevojka i naposljetku žena imala svoju priču, put koji joj je oblikovao um, svijest i tijelo, koji se kroz teško urezana iskušanja oblikovao u osobni identitet i osjećaj sebe u odnosu na druge, ostale. Da, svaka nam je povijest ugrubo dosad oblikovala negativnosti položaja žena koji nije uvijek bio liberalan i demokratski determiniran kao što je danas. Ne bi valjalo zatvoriti oči ni na stvarnost koja ukazuje na *biti i imati* koja je degradirala ljudsku pojavnost posezanjem za moći, dominacijom i manipulacijom čiji je rezultat doveo do pejorativnosti svih ideologija i doktrina. Ljepši je spol oduvijek služio kao izvor neiscrpne inspiracije i motivacije za mnoge autore i autorice, za brojne stranice romana, novela, pripovijetki, priča, bajki i slikovnica. Ženski je rod u književnosti ostvario ravnopravnost s muškarcima pa tako danas brojimo jako puno iznimno uspješnih autorica i autora. No, bez obzira na neravnopravnost, podređenost i marginalizaciju osobe ženskoga spola, u brojnim se književnim djelima stvaraju upravo snažni ženski likovi, junakinje koje nas svojim postupcima i odlukama mogu usmjeriti u rješavanju vlastitog problema ili nas, ako ništa, barem zadiviti svojim zgodama. Književnost je idealan plato za putovanje u beskraj što se tiče pronalaženja sebe i usmjeravanja vlastitih pitanja, iako je to jako sklisko tlo, jer na kraju svi *mi* dolazimo do zadnje stranice, a onda slijedi vraćanje u realnost i promišljanje na način da se recepcija usmjeri na sužavanje opcija i uzimanja vlastito utabanih puteva, kako bi um bio na miru, a mozak ne bi umro od gladi.

Istaknuti ženski likovi koji se prožimaju kroz ovaj rad, što svjetske, što hrvatske dječje književnosti, samo su "jedno zrno" u obilju izvrsno okarakteriziranih i nevjerojatno opisanih ženskih fiktivnih likova. U ovom ćemo se radu osvrnuti na djevojke i djevojčice koje su svoja životna putovanja obojala šarenilom neshvaćenosti i težinom svojeg bivstva,

boli koju nosi proces odrastanja i prihvaćanje vlastitog identiteta; mračne strane emocionalne neuravnoteženosti, socijalne izoliranosti i propitivanje egzistencijalizma, nepodnošljive lakoće postojanja.

Kriteriji izbora analize ženskih likova u odabranim romanima dječje književnosti temelje se isključivo prema vlastitom, subjektivnom afinitetu prema romanima i nositeljicama radnje, koje su djeci i odraslima veoma poznate junakinje. Obuhvaćena djela su prikazana iz perspektive dva fantastična romana kojima su pisci muškarci, i tri realistična romana iz perspektive ženskog pisanja dječje književnosti. Prilikom odabira nije se insinuiralo na binarnost i diskriminaciju spolova, već se u fokusu pokušala održati recepcijska vrijednost analiziranih romana i značajne sublimacije koje mogu ili jesu od velike pomoći recipijentu. Nadalje, kako se rad bavi analizom potrage za identitetom i identitetom ženskih likova, u radu se obuhvatilo i žensko pismo, te način na koji se u hrvatskom jeziku predstavlja pojam i identitet žene.

Rad je podijeljen u tematski obrađene cjeline koje prethode analizi romana, preko jezične stvarnosti diskursa u kojem se ističu pokušaji razlučivosti diskursa književnosti i dječje književnosti kao zasebne grane s obzirom na recepcijsku vrijednost, te njezini pokušaji definiranja koji usmjereno nagovještaju široka polja determiniranja romana. Kroz kratki pregled početaka dječje književnosti i pojavnosti dječjeg romana koji je iz raznoraznih razloga to i postao, istraživala se posebnost i mogućnost šire interpretacije djela koje su nastale temeljem ovog rada. Interpretacije su, također, većinom temeljene na osobnom traganju mogućih subliminalnih tehnika, koje mogu i ne moraju biti od velike važnosti. Iz toga razloga posezalo se za mitskom i simboličkom strukturom, psihoanalitičkom epicentru i "divljih misli" antropološkog gledišta. Korištena literatura obogatila je ovaj rad u pomalo neobičnom smjeru, jer ne postoji red i kronologija, no smisao ipak leži u različitosti estetike recepcije o kojoj se odavno piše, raspravlja i misli.

2. Jezična stvarnost diskursa

Prema općem konceptu ideologije, Van Dijk napominje važnost “velikih izraza“ koji su prožeti u humanističkim i društvenim znanostima. Za pojmove *društvo*, *moć*, *diskurs*, *znanje*, *um*, *djelovanje*, ističe oprečnost u definicijama i naglašava kako su to omiljene igračke filozofa i znanstvenika humanističkih i društvenih znanosti, te da se u skupu pojmovne diferencijacije ideologija ističe zbog svoje pejorativnosti. Pejorativan značaj i funkciju “veliki izraz“ ideologija je dobila zbog niza drugih društvenih i političkih složenosti u društvu. Na negativan značaj ideologije u konačnici možemo utjecati, no ne može se očekivati da se pojmovne definicije usko vežu uz samo jedan i jedini kontekst sažetog obima znanja o svakome i svemu. Naime, među studioznim prilazima ideologiji, mnogo je ideologija koje se uglavnom temelje na ideji, uvjerenju i svijesti za koje se pretpostavlja da čine neku ideologiju. Multidisciplinarnim pristupom dolazimo do saznanja da se neke bave jezikom i diskursom, no niti jedna potanko ne obrazlaže kako točno ideologija oblikuje tekst i govor, i obratno, te ono što je ključ svega, na koji način nju oblikuju, stvaraju, mijenjaju i primjenjuju komunikacija i diskurs (Van Dijk, 2006).

Kako bi se odabrani tekst razumio, a potom i interpretirao, potrebno ga je najprije svrstati u određeni kontekst. Diskurs, kao konkretni komunikacijski čin uključuje barem nekoliko društvenih aktera u raznoraznim ulogama. Namijenjenost teksta¹ koji se dijeli na uloge, govornik, pisac, slušatelj, čitatelj, promatrač, slučajni slušatelj i dr. čini etapu diskursa, a uvelike ovisi o konkretnoj inscenaciji (vremenu, mjestu, okolnostima) i zasniva se na drugim obilježjima konteksta i jezika. Time se otvara domena konteksta literarne recepcije, gdje ciljanu publiku čine čitatelji kojima će knjiga biti ponuđena. Takvo obilježje podjednako na umu imaju i autori i izdavači. S druge strane, stvarnu publiku čine ljudi koji čitaju i/ili kupuju knjige, a ne moraju nužno imati zajedničku podudarnost s ciljanom publikom. Ukratko, odgovara se na pitanje kojem adresatu je tekst namijenjen i na koji način.

¹ Iako je ova rečenica zaokružila sve *tekstove* ovisno o tome što čitamo, nekada nema nikakve veze s onime tko je rekao, ili kada je to netko rekao, odnosno napisao, stoga bi to valjalo imati u vidu kada se odlučujemo akceptirati određeni diskurs. Upravo iz tog razloga je možda djeci čitanje ili velika ljubav, ili pak strašan bauk.

Jezik je multifunkcionalno sredstvo koje se prilagođava i preoblikuje ljudskim potrebama i ciljevima. U svrhu prihvaćanja složene razgranatosti pojma diskursa uloga recipijenta jest da funkcionalno taj materijal, sačinjen od niza znakova, prilagodi vlastitoj i općoj stvarnosti, te da upravo tu stvarnost diskursom i unaprijedi. Kada se govori o djeci kao recipijentima književnomjetničkog diskursa, oni kao subjekti čitateljskog auditorija ne mare o zakonima kontekstualnosti. Čitaju medij koji im se nudi ne razmišljajući pritom o kontekstu i inscenaciji teksta. Književnomjetnički diskurs zbog svoje širine, opsega i dosega preusmjerava se u polje literarnog diskursa, koji se oslanja na poetične obrasce, metaforički i metonimijski usustavljen korpus koji spadaju u zasebne književne kategorije, rodove, žanrove i čine estetsku važnost recepcije medija (Kovačević i Badurina, 2001). Prateći trendove u literaturi, ili se držali popisa lektire, autorice i autori biraju određeni žanr prema kojem se stvara stil koji je determiniran originalnošću, inovacijom i fragmentacijom reminiscencija pojedinih i unikatnih djetinjstava s kojima se u načelu djeca kao čitatelji² mogu poistovjetiti. Kako bi se Foucaultova misao prikladno očitovala: *... zahtijeva se da autor vodi računa o jedinstvu teksta koji se nalazi pod njegovim imenom; traži se da on otkrije, ili da barem njime naznači, skriveni smisao koji ih prožima; zahtijeva se da ih on artikulira prema svom osobnom životu i prema svojim životnim iskustvima, prema zbiljskoj povijesti u kojoj su nastali* (Foucault, 1994, 123). U društvu često nailazimo na kompleksan sustav zabrana i isključenja određene materije i diskursa. Predmetni tabui koji se isprepliću u mreži književnosti za djecu na meti su tipovi zabrana, isključivanja i odbacivanja sadržaja za koje netko smatra da nisu prikladna za djecu ili čitatelja općenito, pa se javlja pojam cenzure koja je u potpunosti ili djelomično primijenjena. Ovdje se isprepliće jezična stvarnost stvaralaštva i stvarnost konteksta koja nije nužno vezana uz crne prošlosti političke determiniranosti u totalitarnom društvu ili ratnim tematikama, već je sustav nakladništva, koji spada u ekonomske čimbenike, proveo regulativu izvedbenosti rada, a odnosi se na službe koje izdaju književnu građu za mlade ljude, djecu. Prema Foucaultu, to uopće nije iznenađujuće jer diskurs - kao što i psihoanaliza pokazuje – *nije tek ono što očituje ili skriva želju; diskurs je i predmet želje,*

² Pojam čitatelj, recipijent može se zamijeniti pojmom promatrača ili gledaoca, isto kao što se djelo, diskurs ili bilo kakav tekst može zamijeniti bilo kakvim kulturološkim oblikom koji podrazumijeva tumačenje, analizu i interpretaciju. Time svaki umjetnički, medijski orijentiran prikaz čini jezičnu stvarnost diskursa.

(Foucault, 1994, 117). Stoga, valjalo bi se retrogradno osvrnuti na povijest moći i vladavine, verbalnih i intelektualnih nadmetanja koja su rezultirala diskurzivnom borbom, što je nesumnjivo dovelo do volje i želje za znanjem i ulaskom u svijet književnosti te čitalačkih aktivnosti kod djece i odraslih. Sistem odabira, isključivanja i selekcije oslanja se na obrazovne sustave koji korigiraju popise literature i lektire. Takva institucionalna podloga oslanja se na niz znanstvenih disciplina koje su integrirane u sustav obrazovanja i vrednovanja. Pedagogija u dječjoj književnosti ima presudnu ulogu odgajanja i preodgajanja čitatelja, stoga se u književnosti i pridaje važnost metodici koja se bavi literarno-pedagoškom funkcijom književnog odgoja i obrazovanja.

Čitatelja smatramo u punom smislu riječi osobom koja konzumira i upija sadržaje te usvaja fabulu na svoj vlastiti način, stvarajući pritom i interpretaciju i sistematizaciju sadržaja. Međutim, iskustvo čitanja, kao i ostala iskustva, temelji se na usporedbi s prethodnim iskustvima i s prethodnim znanjem. Čitatelj ima svoja prava, a jedno od njih je i da odluči što će i na koji način čitati, što nije slučaj u sustavu obrazovanja, jer se smatra da djeca ipak trebaju imati posrednika književne poruke i voditelja književno-umjetničke interpretacije. A predmet diskursa književnosti je uski prilaz ka moći da si često "mi" dozvolimo moć interpretacije, i moć definiranja određenih pojmova odnosno što "sve to" znači. Tako u svom djelu *Od korica do korica*, Daniel Pennac ističe deset prava čitatelja; *Pravo da ne čitamo*; *Pravo da preskačemo*; *Pravo da ne dovršimo*; *Pravo da ponovo čitamo*; *Pravo da čitamo bilo što*; *Pravo na zanos*; *Pravo da čitamo bilo gdje*; *Pravo da probiremo*; *Pravo da čitamo naglas*; *Pravo na šutnju*. Imajući na umu prava čitatelja, mogućnost odabira i selekcije književnog djela navodi nas na razmišljanje o složenosti procesa recepcije koja se uglavnom odnosi na trijadu koja sačinjava pisca, njegovo djelo i napisanu poruku, i čitatelja koji prihvaća djelo; (autor/ica – djelo – čitatelj/ica). Iskustvo koje se gradi kroz svakodnevni život pojedinca i čitalačkih navika prethodi konačnom sudu o književnom djelu. Takav sud ne odnosi se samo na trenutak nakon čitanja, već se stvara prije, za vrijeme i nakon čitanja. Mišljenje i sud o književnom djelu temelji se i na prejudiciranju o materiji, odbojnostima i žarištima koji se utemeljuju prije samog čina čitanja, a proizlaze iz estetike recepcije i povijesti književnosti. Mogao bi se kritizirati upravo subjektiviziran pristup sudu o književnom djelu ako ne postoji *iskustvo*, stoga je imanentna uloga teorije književnosti i poduka koja sustavno obuhvaća teoriju

konteksta i stvara bedeme pojedinca da se razvija u misaono, društveno i duhovno biće i stvara objektivni sustav gledišta i konceptualizaciju znanja. Književno djelo u svojoj srži nudi objektivne smjernice za interpretaciju koje su rezultat povijesti književnosti i takvim se shvaćanjem stvara aktivna čitalačka publika utemeljujući čitateljev horizont recepcije književnosti što je utemeljio njemački književni teoretičar Hans Robert Jauss. Osim njega, estetikom recepcije bavio se i Wolfgang Iser koji je dodatno naglasio čitatelja kao glavnog subjekta zanimanja za književnost. Važnost recepcije književnosti javila se mnogo ranije. Platon i Aristotel u svojim djelima pridavali su važnost retorici i estetici pisane riječi. No, znanost o književnosti ne može se zadržati samo na poetičnosti, prozaičnosti i interpretaciji, već bi se trebalo uzeti u obzir neizostavnu povijest koju su svi književnici vremenom obilježili. No, izgleda da se sustavom povijesne medijacije dovelo do surovog prikupljanja podataka, a postavlja se pitanje gdje vodi povijest književnosti ako se vrijeme mijenja? Može li se uopće utvrditi čemu zapravo služe sve te povijesne informacije za shvaćanje književnosti? Jauss je ovdje iskristalizirao situaciju kroz krizu povijesti književnosti, gdje navodi, da bi se kriza mogla razriješiti jedino ako bi se razvilo sustavno i filozofski utemeljeno proučavanje načina kako književnost biva prihvaćena i shvaćena od onih kojima je namijenjena (Solar, 1997).

2.1. Knjiga kao medij

Svi mi čitamo sami sebe i svijet oko sebe da bismo letimično opazili što smo i gdje smo. Čitamo da bismo razumjeli ili počeli razumijevati. Ne možemo bez čitanja. Čitanje, gotovo kao i disanje naša je bitna funkcija. (Manguel, 2001, 19)

Tradicionalni nositelj informacijske kulture temelji se na povijesti književnog medija. Bez ikakvog pisanog dokaza, zapisa, ljudska povijest ne bi postojala u vremenu današnjice. Ljudi su se na mnogo načina trudili ostaviti pisani trag koristeći se pritom raznim materijalima, znakovima i stilom. Samim početcima pisma razvijala se povijest knjige i prostora gdje su se arhivirale. Takve prostore koji čuvaju knjige za buduće generacije nazivamo knjižnice. *Prema Unescovoj definiciji knjiga je ukoričena, tiskana, omeđena publikacija koja ima najmanje 49 stranica. Kako bi se javila potreba za sažetom i maksimalno uopćenom definicijom poput navedene, knjiga je, kao jedan od najstarijih medija, prošla razvoj koji je trajao koliko i ljudska povijest* (Majcen Marinić, 2011, 41). U

pojam knjige kao medija uvrštavamo veliki izbor tema, žanrova i namijena. Tako da, osim knjiga koje sadrže književna djela namijenjena najširoj i najrazličitijoj publici, od značajnih slikovnica pa sve do kompleksnih romana koji služe za zabavu, razonodu a pridonose razvoju ljudskih znanja. Tu ubrajamo još i znanstvene i stručne tekstove koji oblikuju književnu građu. *Negdje između znanstvenih i stručnih knjiga i lijepe književnosti su publicističke knjige koje donose tekstove, informacije, često oblikovane na esejistički način i iz pera književnika, znanstvenika ili drugih stručnjaka čije je mišljenje o određenim društvenim i/ili prirodnim fenomenima čitateljima zanimljivo ili važno, a odnosi se ponajprije na suvremenu društvenu i političku situaciju* (Majcen Marinić, 2011, 41).

Knjiga je tradicionalni medij koji istovremeno nosi stup oblika i proizvoda institucije, organizacije i kulturne formacije. Distribucija i organizacija knjižne građe medija nosi obvezu uredništva i nakladničkih kuća koje su važan segment u odabiru, izradi i predstavljanju medija knjige široj javnosti. Suvremeni distribucijski koncept ovisan je o suvremenoj, digitalnoj tehnologiji. Internet i kompjuterska tehnologija omogućila je jednostavniju i vremenski učinkovitiju pristupačnost knjizi diljem svijeta. Knjižnice su materijalnu građu digitalizirale i katalogizirale na način da se virtualnim pristupom razvila fleksibilnost korištenja neograničenih resursa knjižne građe.

2.2. Diskurs književnosti za djecu

Kao i svaka književnost, dječja je književnost umjetnost riječi i određuju je sve temeljne vrijednosti kojima se označuje književnost kao umjetnost. Njena vrhunska djela, upravo zato što svojim dometom privlače i druge slojeve čitatelja, ne mogu se upotrijebiti kao dokaz protiv njezina postojanja, kao što se ni na temelju njezinih slabijih djela ne može dokazivati da ona nije istinska književnost, jer svaka književnost ima svoja slabija i vrhunska djela. Otkrivajući svijet književnosti nailazimo na razne pisce koji otvaraju nove smjerove, one koje čitamo s lakoćom i/ili poteškoćama, pronalazimo varijante oponašanja, majstore svoga doba, revolucionare, a ima i pisaca koji su u toj književnosti našli sebe i onih koji su u nju zalutali. Shodno tome, dječja književnost nije sluškinja niti je pomoćnica pedagogije u bilo kojem smislu, ali svakako pridonosi odgoju. (Crnković i Težak, 2002, 8). Pojam dječje književnosti i pokušaj definiranja istog nije tek banalna rasprava koja rezultira konačnim pragmatičnim svojstvom značaja da je to samo i

isključivo književnost namijenjena djeci. Iako se čini da je dječja književnost proizvod novijeg vremena, prodiranje u povijest i dokaze o literarnosti djece navela je društvo na posebnu analitičku granu koja proučava namjenu i svrhu dječje književnosti, gdje je vremenom i djelovanjem postala namijenjena isključivo za recipijenta – dijete (Hameršak i Zima, 2015). Na ruku čitatelja, u ovom slučaju, djeci, književnost je postala kompozicijski, tematski i estetski oblikovana stvarnost i imaginarij kako bi se od najranije dobi poticalo apstraktno i kritičko mišljenje, a ponajviše uživanje u opusu književnosti uopće. Društvena je ideologija i sustav vjerovanja koji je oformljen duboko u čovjeka, uvjetovala gabarite definiranja književnosti i književnih vrsti. Ako i ne možemo jednoznačno odgovoriti na pitanje što je to književnost, što se, kada i pod kojim uvjetima određuje kao književnost, sitnim se koracima približavamo njezinom boljem razumijevanju i validnosti kroz diskurs dječje književnosti. Djeca su ljudi koji još nisu dostigli zreli stupanj socijalnog, psihološkog i tjelesnog razvoja. U komparaciji s odraslima djeca su ograničena u području cjelovite spoznaje vlastita tijela i svojih mogućnosti, nedostaje im životno iskustvo i znanje koji im omogućuje spoznaju imaginarnog i realnog svijeta. Dalek je put pred njima koji ukazuje na neovisnost u osiguravanju životnih potreba i dubinu poznavanja jezika pa je dječje poimanje svijeta, krug interesa, dubina i širina percepcije, emocionalnosti, drugačije nego u odraslih (Crnković i Težak, 2002, 8).

Crnković je, nadalje, u svojoj knjizi *Dječja književnost* formirao nekoliko logičnih zaključaka prema kojoj se determinira literatura koja pruža djeci određena znanja i omogućuje razvijanje određenih vještina i sposobnosti za život u određenom vremenu i društvu. Postoje književna djela koja djeca ne mogu s razumijevanjem čitati prije nego postignu određenu dob i iskustvo. Postoje djela koja mogu čitati i djeca i odrasli, ali jedna od njih više interesiraju djecu, a druga odrasle zbog niza karakterističnosti materije. Postoje starija književna djela koja nisu namijenjena djeci, niti su se pisala za djecu, no današnje su generacije strastveno obgrlile sadržajne vrijednosti, a odrasli se rado upuštaju u reminiscencije djetinjstva. U suvremenoj literaturi postoje djela u kojima su doživljaji svijeta i spoznaja o životu jezično i kompozicijski oblikovani za poimanje dječjoj dobi dok odrasli teže za dubljim, sveobuhvatnijim poniranjem u tematiku. S druge strane, postoje teme koje djecu interesiraju i traže forme oblikovanja primijenjene njihovoj dobi, no ipak, dublje shvaćanje zahtjeva iskustvo i znanje ostvareno na putu rasta i

sazrijevanja. Iz takve podjele zaključujemo da i “velika“ i “mala“ dječja literatura definira ukuse mladih ljudi i odgaja ih na životnom putovanju (Crnković, 1977). Takav bogati opus raznih književnih vrsta koje po svojoj naravi, formi, obliku, tematici i jezičnoj prilagodljivosti pripada djeci i njihovoj literarnosti.

Na temelju psihologijskih istraživanja, posebice grana razvojne psihologije i eksperimentalnih istraživanja metodike nastave književnosti, uspostavljene su faze periodizacije književnog odgoja i obrazovanja. Prva faza obuhvaća predškolsko razdoblje u kojem se književni odgoj ostvaruje u roditeljskom domu i institucijama za predškolski odgoj i obrazovanje. Naime, zbog pojave institucionalnoga oblika literarnoga odgoja u predškolskome razdoblju, metodika nastave književnosti integrira u svoj sustav i književni odgoj predškolskog djeteta. Glavna sposobnost koju treba razvijati u toj prvoj fazi jest književna senzibilnost. Treba dozvoliti djetetu da se upozna s medijem knjige, i njezine namjene, što se može postići grafičkim i vizualnim efektima koji mame ne samo djecu, već i odrasle, a sadržaj je neminovno bitan i uvijek bi trebao biti. Druga faza književnog odgoja obuhvaća razdoblje od 6. do 9. godine djetetova života (prva tri razreda osnovne škole). U tom razdoblju dijete sustavno stječe književni odgoj i obrazovanje u nastavi i izvannastavnim oblicima rada, te samostalnim čitanjem primjerenih književnih djela kod kuće i upijajući sadržaje kroz metodičko-didaktički oblikovane sate jezika i književnosti. Treća faza obuhvaća razdoblje od 9. do 13. godine života (4., 5. i 6. razred). Tu fazu karakterizira naivno-realistički odnos prema umjetnosti pri čemu dijete ne prihvaća umjetničku stvarnost kao autonoman svijet, već kao dio svakodnevnosti. Događaji i likovi u književnim djelima su mu stvarni te se identificira s njima i duboko proživljava opisane situacije. Tomu doprinosi i, u tom razdoblju, osobito razvijena literarna imaginacija. Prepuštanje sadržaju u toj dobi djelomično pokazuje i afinitet osobe prema određenim žanrovima ili oblikovnim strukturama sadržaja. Četvrta faza obuhvaća razdoblje od 13. do 15. godine života (7. i 8. razred). U toj fazi učenici pokazuju visok stupanj emocionalnog proživljavanja događaja i likova u književnim djelima, ali ga ne otkrivaju izravno. Osobit interes pokazuju za moralnu problematiku književnih djela pa se ta faza zove i faza *literarnog moralizma*. U neizravnom otkrivanju emocija u odnosu prema djelu, trebalo bi oslušivati interese za pojedine teme, te ponuditi i više, ukoliko je to moguće. Peta faza obuhvaća razdoblje od 15. do 17. godine. U toj fazi dolazi do

izražaja misaoni (refleksivni) pristup književnim djelima te učenici otkrivaju općeljudske probleme i etičke odnose. Šesta faza obuhvaća razdoblje od 17. do 19. godine života kada književno obrazovanje poprima profesionalni karakter u kojem se izgrađuje kritičko mišljenje i usvaja složenija teorijsko - metodološka aparatura. Sedma faza obuhvaća razdoblje visokoškolskog književnog obrazovanja koje podrazumijeva razvijene sposobnosti i određeni stupanj književne kulture na temelju kojih se odvija nova zadaća koja za cilj ima pripremiti (osposobiti) književne stručnjake različitih profila (Rosandić, 1986, 39 - 42).

2.3. Pojavnost tabua u književnosti za djecu

U dječjoj se književnosti uočava cenzura sadržaja koji ne korespondiraju s uspostavljenim društvenim, političkim, vjerskim ili nekim drugim autoritetom i poretkom, kao i sadržaja koji se u danom trenutku smatraju potencijalno nerazumljivim, nedoličnim ili zastrašujućim za djecu. (Hameršak i Zima, 2015, 78). Tabu teme u dječjoj književnosti nisu posljedica zabrana, već su rezultat pedagoških dvojbi, i/ili se dovodi u pitanje primjerenost određenih tema za dječju dob. Za književnost, tvrdi Hranjec, nema zabranjenih tema. Sve u životu, može biti predmet književne obrade, no pitanje je vrijedi li isti kriterij i za dječju književnost? Suvremeni civilizacijski trenutak, suvremeno stanje duha istupa s tezom da sloboda pretpostavlja da je sve dopušteno, a to se tiče i književnosti. Pa ako je dosadašnja dječja književnost zaobilazila neke vruće ili neprimjerene teme, u suvremenoj su književnosti uklonjene sve ograde te smo svjedoci nizu tema koje su u starijoj dječjoj produkciji bile nezamislive (Hranjec, 2008).

Između više tematskih kompleksa, *diverzijskih* tema u dječjoj književnosti, četiri su najistaknutija tabua i povod cenzuri: erotika (seks), Bog, droga i smrt. Rušenje seksualnog tabua koji je Freud oblikovao u svojim istraživanjima mnogima je bio polazište za stvaranje dobrih djela. Sve skrivene poruke koje su i sama djeca, kasnije adolescenti, analizirali, svjesno ili nesvjesno, bilo je na neki način otkrivanje tek početaka vlastitog seksualnog identiteta i identiteta roda i spola svake individue koja ulazi u svoje misli te aktivno prosuđuje o *dobru* i *zlu*. Zato se suvremeni autori i autorice često opredjeljuju za tabuizirane teme, one koje golicaaju ili o kojima se dosad književno reklo vrlo malo i sramežljivo. Erotski motivi, primjerice, odnosi među spolovima, a osobito dolazak na

svijet, što djecu u stvarnoj zbilji najviše zanima, bili su gotovo zabranjeni, odnosno prešućivani. Ne samo što se u školstvu smatralo da su takve teme neinteresantne i nepogodne za dječju dob, smatralo se da sve što je na dohvat odraslima ne može biti dostupno i djeci. U prilog tome, humor je nadomjestio pedagošku ulogu realnosti koja je primarno vrelo dječje znatiželje prema nepoznatom. Hranjec je istaknuo primjere stilske osobine humora i spontanog dječjeg infantilizma i naive (Hranjec, 2009).

U romanu *Trešnjevačke trešnje* (1990.) Šarićevi dječaci raspravljaju o kontekstualnosti kolokvijalne sintagme *drugo stanje* koju povezuju s prinovom u obitelji. U konkretnom primjeru³, vidimo da prema subjektivnom doživljaju stanja, dijete dedukcijom razlučuje naivno razmišljanje o prinovi. Hranjec nadalje objašnjava kako je upravo tom dječjom naivnošću Šarić predstavio djeci tabu – kako djeca dolaze na svijet, o kojem će kada bude bilo vrijeme saznati u odgojno-obrazovnoj ustanovi pod vodstvom učitelja, što će tek onda mnogo kasnije dovesti do izvornog iskustva koji se ne naslućuje u samom djelu. Njihovom logikom, djeca imaju pravo, no odraslima je to odličan vic. Jedan od konkretnijih primjera vrućih pitanja nailazimo i na pjesmu *Tata je glavni*⁴, u zbirci pjesama *Oprostite, volim vas*, Tite Bilopavlovića iz 1998. godine. U okvirima dječjeg iskustva i spoznaje o životu, pjesnik je našao adekvatnu mjeru da dječakova uvjerenost nije nipošto neugodna (Hranjec, 2009, 24-25). Konfrontacija s ovakvim književnim oblikom ovisi o stupnju razvijenosti čitalačkih sposobnosti, gdje vidimo da konkretizacija odgovora nedostaje, no, u konačnici nije ni potrebna.

Suvremeni hrvatski dječji autori i autorice ne zaobilaze teme iz odnosa među spolovima. Uzimajući u obzir klasifikaciju dječje književnosti i njezinu primjernost za određenu dob, često se polazi od aluzija na određenu temu koja dozvoljava slobodu kreiranja stava, mišljenja i interesa, gdje svaki recipijent takve problematike (tabu) može u djelima naći, ako ne odgovore, onda barem usmjerenja.

³ Ulomak iz romana *Trešnjevačke trešnje*, autora Maria Šarića (1990): *Susjeda Katica je odjednom postala debela kao badanj i svi su govorili da je u drugom stanju. To stanje ja sam sebi protumačio ovako: tata Katica čeka drugo dijete i sad je u drugom stanju. Kad je nosila malu Mariju, bila je u prvom stanju, a kad bude nosila treće dijete biti će u trećem stanju i tako redom. Pravu zbrku u tim mojim tumačenjima izazvala je nedugo zatim kuma Milica. Svi su počeli govoriti da je i ona u drugom stanju, mada bi po svim mojim proračunima trebala biti u petom.*

⁴ *Što rade/ mama i tata/ iza zaključanih vrata?/ Baka kaže,/ da pišu rodi/ da mi donese brata/ Što znadu rode/ o mom bratu?!/ Ne vjerujem u ptice,/ vjerujem u tatu./*

Drugi tematski kompleks je Bog, Božja riječ – vjera. Hranjec navodi da su dva glavna uzroka tomu. Pod prvim misli kako nije potrebno opterećivati djecu takvim tematskim kompleksom, a za drugi uzrok navodi da su mnogi današnji dječji pisci odrastali upravo u razdoblju kada se o toj temi malo pisalo i malo prevodilo. Tako dolazimo do motivacije za autocenzuru, gdje su se mnogi ideološki i vjerski razlozi kosili s vremenom nastanka djela. Takav se povod, primjerice, ističe u slučaju Ivane Brlić Mažuranić u *Čudnovatim zgodama šegrta Hlapića* (1913.) gdje se, na temelju jedne sugestije urednika, izbacila deviza upoznavanja čovjeka koji ne vjeruje u Boga. Iz dječje su se književnosti u hrvatskom kontekstu revno izostavljali tekstualni i/ili paratekstualni odlomci koji su dovodili u pitanje autoritet crkve ili bili bliski ateizmu, (Hameršak i Zima, 2015). Poznati slučajevi svjetske književnosti za djecu i mlade također su bili pod prijetnjama cenzure i zabrane. Tako je primjerice, *Čarobnjak iz Oza*, Lymana Franka Bauma bio izložen sudskim prijetnjama 1986. godine zbog pretjeranog naglašavanja ateizma, ismijavanja Boga i Božje uloge, te neupotpunjenosti didaktičizma koji je bio preteča viktorijanske ere dječje književnosti.

Treći tematski kompleks o kome se isto tako nerado piše, a koji u stvarnoj zbilji ima presudnu ulogu u sazrijevanju i otkrivanju života kod djece i mladih čitatelja je droga. U tom kontekstu, najpoznatije je djelo koje je predstavljeno 1980. godine *Mi djeca s kolodvora Zoo*, autorice Christiane Felscherinow koja je otvoreno opisala tajne berlinske djece koja se susreću s porocima života i problemima sazrijevanja iz vlastite perspektive. Jedan od hrvatskih romana u kojem nailazimo na problem droge jest *Zeleni pas* (2009.) autorice Nade Mihelčić koja je opisala destruktivnost obitelji, i autodestrukciju jedne djevojke. U *Zelenom psu* se uz glavnu temu javljaju i teme koje su bile ili još ponegdje jesu tabu, kao što je to rastava braka roditelja, smrt, spolnost i rodne razlike. U tematskoj prezentaciji ovakvog romana polazi se od činjenice da je obitelj odgojni stup društva, odnosno zajednice, u kojoj se, nažalost, javlja pedagoška bipolarnost odgoja roditelja u smislu, kada pucaju veze, odnosi i problemi, tada se droga udomaćuje, a moral i odgoj dovode u pitanje. Odgojni postupci roditelja iz najbolje namjere mogu naškoditi djetetu, kao i radikalne intervencije koje djecu još dublje zatvaraju u svijet poroka. U nedostatku komunikacije između roditelja i djece pri rješavanju potencijalnih problema, dijete će odabrati put kojeg će slijediti. Hoće li mu životni put ovisiti o tome da zbog emocionalne

neuravnoteženosti i neznanja, odabere najjednostavniji put pribjegavanju porocima, ili će se suočiti s težinom i borbom odrastanja ovisi o cijeloj obitelji, potom o društvenoj sredini. Tako je Tolstoj primijenio svoju misao u tragediji *Ane Karenjine*, *Sve sretne obitelji nalik su jedna na drugu, svaka nesretna obitelj nesretna je na svoj način.*

3. Roman

Čitanje je vještina poput sviranja na nekome muzičkom instrumentu. Što bolje savladamo tehniku instrumenta, to više uživamo u glazbi (Peleš, 1999, 47).

Ime *roman* označavalo je prvotno svaki spis pisan na romanskom jeziku (u smislu pučkog jezika, za razliku od latinskog). Porijeklo romana nije dovoljno objašnjeno. Hrvatski naziv prijanja uz istovjetan francuski, njemački i talijanski (*romanzo*), koji u prvi plan ističu pučke (romanske) korijene vrste. Neki ga teoretičari izvode iz helenističkih prozних književnih djela koja su primarne problematike ljubavi obrađivale u duhu vremena i njihova nastanka, a neki iz srednjovjekovnog tzv. viteškog romana (u kojem su se opisivali doživljaji vitezova) i iz pikarskog romana (u kojem se opisivahu doživljaji *picara*, posebnog lika probisvijeta i ugursuza), dok neki ukazuju na vezu između romana i filozofije, te već Platonovu priču o Atlantidi smatraju prvim romanom u europskoj književnosti. Neovisno o neslaganjima koja su rezultat različitog shvaćanja romana kao književne vrste, prevladava mišljenje da je roman u pravom smislu riječi tvorevina novijeg vremena i da se u njemu javljaju novi odnosi prema životu i svijetu, onakvi kakvi se u povijesti ljudskog duha i umjetnosti, pojavljuje u renesansi. Široke mogućnosti koje u sebi nosi proza kao način izražavanja, sloboda u kompoziciji i mogućnost uvođenja neknjiževne građe, te kritički odnos prema tradiciji, dovele su do toga da se roman razvija u raznim pravcima, osvajajući simpatije publike i opće priznanje u svijetu književnosti na različite načine (Solar, 1997, 214-215). Mutatis mutandis polazište je pri određenjima romana i to prema položaju središnjeg lika u svijetu romana, odnos pripovjedača prema likovima, odnosno autora prema likovima, i položaj recipijenta odnosno kritičara, interpreta prema određenom tekstu (Biti, 1997). Raznovrsnost romana dovodi mnoge teoretičare do zaključka kako se roman zapravo uopće ne može odrediti kao posebna književna vrsta.

Nijedna klasifikacija romana ne zadovoljava sasvim potrebu da se pojedine vrste ili tipovi romana opišu i objasne kao književne vrste sa strogo određenim bitnim osobinama. Tu su pokušaji segregacije tematske vrijednosti i opredijeljenosti, te općim stavom autora negativno rezultirale zato što teorija književnosti na današnjem stupnju razvoja dokazuje postojanje mogućih načina klasifikacije romana i svaki od njih zahvaća samo neke tipove

ili neke vrste (Solar, 1997, 217). Peleš je predstavio interesantnu diobu svjetova koji se odnose na tumačenje i razlučivanje kontekstualnog pojma romana; *Pisac i čitatelj su osobnosti koje pripadaju stvarnome svijetu, dok je ono što se nalazi u tekstu, odnosno u romanu, tzv. pripovjedni mogući svijet. Ovakva dioba svjetova, stvarni naspram mogućim, dozvoljava nam da jasnije razlučimo i ostale značajke romanesknog teksta* (Peleš, 1999, 47). Dakako, kad koristimo pojam *svijet* ne mislimo na uređenost pojma svega što nas okružuje. *Svijet* u književnosti znači *sređeni kozmos kojem unutarnji red i poredak osiguravaju i jedinstvo i cjelovitost, a bogatstvo smislenih sadržaja i raznolikost odnosa gotovo beskonačne mogućnosti razumijevanja* (Solar, 1997, 19).

Zahtjev za izmišljanjem na jednoj i zahtjev za autentičnošću na drugoj strani teku kroz duga stoljeća usporednim linijama što znači da, unatoč povremenomu međusobnom reflektiranju, ne ulaze u izravan i osviješten odnos sve do osamnaestog stoljeća, s kojim se zapravo tek može datirati nastanak romana u današnjem smislu riječi. On je obilježen nepomirljivim rascjepom žanrovskog identiteta (Leksikografski zavod Miroslav Krleža). Iskusi čitatelj može dohvatiti dubinu i prikrivenost slojeva koji vode u znatiželju otkrivanja svijeta romana, te na takvom sustavu recepcije valja i doživljavati *svijet romana* kao najopsežnije književne građe.

3.1. Pokušaji definiranja dječjeg romana

Dječjem se romanu unutar proučavanja dječje književnosti posvećuje specifična pozornost, iz razloga što postoje mnoge definicije dječjeg romana i/ili romana za djecu. Neovisno što dječji roman nije toliko istražen i ispitan kao mnogi romani svjetskih književnih klasika, dječji roman ima tendenciju jasne prepoznatljivosti prema određenim karakteristikama koje konzumenta asociraju u prvi mah isključivo na dijete i okolnosti u kojima ono razvija svoju svijest i bitak.

U hrvatskoj znanosti o dječjoj književnosti termin *roman*, odnosno *dječji roman* prvi se put pojavljuje u studiji Milana Crnkovića, *Dječja književnost* (1966). Navodeći *osnovne vrste dječje književnosti*, Crnković spominje dječju poeziju, priču ili bajku i roman ili pripovijetku za djecu, pridodajući i vrste koje *nisu same od sebe vezane za dječju dob niti su kao vrste prilagođene djetetu*. Definirajući dječji roman, Crnković kao ključnu

karakteristiku koja ga određuje ističe *realističnost* i njezine posljedice, odnosno tematsku posvećenost teksta djetinjstvu i odabir djeteta kao glavnog junaka fabule. U romanu koji klasifikacijski spada u dječju književnost, junaci su djeca, djevojčice i dječaci, te se prilikom opisivanja i pisanja ističu prizori dječjeg života. Češće su junaci dječaci nego djevojčice jer je, kako tvrdi Crnković, pisac, pogotovo u ranijem vremenu, imao slobodnije ruke ako su u pothvatima, na primjer u bijegu iz kuće ili u smionim igrama, sudjelovali dječaci aludirajući pritom na okupaciju ženskih likova oko domaćinstva, naznačenu odgovornost sporednih ženskih likova i njihov emocionalni senzibilitet.

Milan Crnković realistične romane i pripovijetke ne razlikuje generički, već tematski koji se odnose na djetinjstvo i dječje probleme (Zima, 2011). U okviru graničnih vrsta dječje književnosti govori o romanima i pripovijetkama o životinjama, pustolovnim romanima i pripovijetkama, znanstveno-fantastičnim romanima i pripovijetkama, te historijskim romanima i pripovijetkama, pri čemu kao rubne fenomene u posljednje ubraja i biografske i putopisne tekstove koji mogu imati formu romana (Hameršak i Zima, 2015). U nastavku definiranja i analize dječje književnosti, posebice definiranja hrvatskog dječjeg romana, Ivo Zalar ističe jasnu distinkciju između dječjeg romana i romana za djecu. *Roman za djecu* uključuje rubne žanrove koje je Crnković prethodno definirao i podrazumijeva romane koji nemaju dijete kao konstruiranog implicitnog čitatelja, ali ih dijete usvaja kao vlastitu i/ili školsku lekturu, što prema slobodnoj volji, a što po prijedlogu kurikulumu odgojno-obrazovnih institucija. Nadalje, Zalar definira pojam *dječji roman* odrednicama koje se odnose na sadržaj i strukturu djela, a uključuju najprije dječje likove, odnosno glavne aktere radnje, zatim dječje družine objašnjene kao vrstu toposa u dječjoj književnosti, te avanturističku crtu dječjih romana i njegovu akcionost, (Zima, 2011) koju je Zalar objasnio na sljedeći način; *Djeca kipte od želje za kretanjem, djelovanjem i promjenom. (...) Dječji romanopisci prepoznaju taj žar, vječni nemir i dinamiku, stalno kretanje, stoga su na primamljiv način znali odgovoriti dječjim potrebama i izazovima* (Zalar, 1978). Također se u demistifikaciji pojmovnosti, žanra i stila javlja Berislav Majhut, koji naglašava visok stupanj autonomije dječje književnosti od književnosti uopće te navodi kako *dječji roman nije izvedenica iz romana za odrasle već je samo nešto manje sofisticirana, jednostavnija, primjerenija slabijim mogućnostima shvaćanja djeteta* (Majhut, 2005). Često se, prilikom objašnjavanja i analiziranja dječjeg romana, spominje

i izraz dječja realistična književnost, što ne podrazumijeva isključivo realizam kao književno razdoblje niti pojam *realizam*. Tim se izrazom, kao i izrazom roman o djetinjstvu, zapravo označava opozicija prema priči te oba u biti ukazuju na nefantastičnu dječju književnost u odnosu na fantastiku. No, kako se i u roman o djetinjstvu provlače elementi fantastičnog, pogotovo u novije vrijeme, za glavnu vrstu dječjeg romana, romana o životu i pothvatima djece u stvarnom svijetu, možda najbolje odgovara termin roman o djetinjstvu s prešutnim podrazumijevanjem determinante *dječji* – dječji roman o djetinjstvu, jer, naravno, ima romana koji govore o djetinjstvu, a nisu dječji i ne spadaju u kanon dječje književnosti (Crnković i Težak, 2002). Dječji roman o djetinjstvu pojavljuje se u drugoj polovici devetnaestog stoljeća (L. Alcott, Mark Twain, J. Heusser Spyri) i bogato nastavlja svoj razvoj krajem devetnaestog, a potom i u dvadesetom stoljeću (D. Molnar, E. Kastner, A. Lindgren) te se uspinje na prvo mjesto u lektiri djece oko desete godine života u Hrvatskoj pod autorstvom Ivane Brlić – Mažuranić i Jagode Truhelke, te Mate Lovraka i Ivana Kušana, a u suvremenim preinakama lektirnih popisa i ostali autori (Crnković i Težak, 2002).

3.2. Dječji roman u hrvatskom kontekstu

U hrvatskom kontekstu termin roman postaje referentan od tridesetih godina prošlog stoljeća kada se na produkcijskoj razini afirmira kao oznaka za dulji prozni tekst razvedenije fabularne i narativne organizacije. Roman je svoju pojavnost u hrvatskoj dječjoj književnosti najavio djelima autorice Jagode Truhelke (*Zlatko*, roman jednog dječaka) i autorima Đurom Vilovićem (*Pas Cvilek, dječak Ivek i dudaš Martin*, omladinski roman) i Matom Lovrakom (*Divlji dječak – Luka klempavih ušiju* – roman). Iako opseg i doseg romana nije do kraja bio određen i definiran (Hameršak i Zima, 2015) *oslanjamo se na minimalnu empirijsku definiciju romana kao velike pripovjedne prozne vrste* (Nemec, 1995, 9).

Hrvatsku je dječju književnost usustavio Stjepan Hranjec te je takvo usustavljanje objasnio referirajući se na Paju Kanižaja; *Kako je potrebno svaku književnost, pa tako i hrvatsku staviti u ladice, kako bi se tada moglo znati iz koje od tih ladica valja uzeti čistu, izglacanu i svježu rubeninu* (Hranjec, 2009, 22). Metaforične ladice dječje književnosti započeo je književnim *pokušajima da se stvori dječja književnost* u tadašnjim društvenim

i kulturnim hrvatskim uvjetima devetnaestoga stoljeća, okvirno, od pojave Dijanića i Vranića do 1913. godine kada se pojavio Hlapić veoma poznate hrvatske spisateljice Ivane Brlić-Mažuranić. Nadalje, dolazi do *procvata hrvatske dječje književnosti* kada smo Hlapiću pridružili književni opus istoimene autorice *Priče iz davnine* (1916.) i *Zlatne danke* (1918.) Jagode Truhelke. To je razdoblje zasluženno Hranjec nazvao *Doba Jagode Truhelke i Ivane Brlić-Mažuranić*. Njima je, nešto kasnije (1933.) dodao i etapu književnog uspona za djecu, Matu Lovraka, koji je svojim romanima zajedno s ostalim autorima i autoricama toga vremena oplemenio ne samo dječju književnost, već ukupnu književnost kojom se Hrvatska može ponositi. Stoga je kao reprezentanta toga doba uzeo upravo njega, i nazvao ga; *Lovrakovo doba*. Nakon drugog svjetskog rata dolazi do pojave knjige *koja je u tom ozračju postala poslušna, prestrašena i vrlo disciplinirana sluškinja (kao, uostalom, i sva kultura), služeći dnevno-političkim potrebama, (...), postajući sredstvo za profiliranje inženjera duša (...). Totalitarizam u umjetnosti negirao je nju samu, jer je umjetnost u prvom redu stvaralačka sloboda!* (Hranjec, 2009, 19). Naravno, tu se javlja suzbijanje kočnica i otpor takvom režimu (1948. i 1949. godine), gdje su književnici branili slobodu umjetničkog stvaralaštva⁵. Novi se preokret osjetio i u dječjoj književnosti, gdje su Ivan Kušan i Grigor Vitez (1956.) najavili novu funkciju dječje književnosti koju su kasnije nastavili modelirati i mnogi drugi autori. Zrelo doba dječje književnosti otvara nove horizonte moderne i suvremene umjetnosti stvaranja književnosti, uključujući začetnike i njihove nastavljače i suputnike u stvaranju raznolikog izbora za djecu, adolescente i odrasle recipijente.

3.2.1. Teorija kompozicije, fabule i sižea

Knjige koje nitko ne bi čitao, odnosno koje nitko ne bi mogao čitati na takav način da mu to omogući razumijevanje njihova jezika u smislu umjetničkog doživljaja, ne bismo mogli nazvati književnošću (Solar, 1997, 35). Razumijevanje kodiranih poruka koje dolaze do publike uglavnom se bazira na suradnji triangulacije pisca, čitatelja i književnog djela. Razumijevanje i oblikovanje umjetnosti riječi oslanja se na kompoziciju koja je ritmički, stilski, simbolički i kontekstualno organizirana. Književno djelo složena je i jedinstvena

⁵ Hranjec navodi autore i djela aktualizirane bune za slobodu stvaralaštva, ističući Petra Šegedina, Miroslava Krležu i pokretača, urednika *Krugova* Vlatka Pavletića.

umjetnička cjelina koja se sastoji od različitih elemenata. Svi ti elementi usko su povezani i oni čine strukturu književnog djela. Prilikom analize i čitanja književnog djela možemo uočiti i analizirati sve elemente, te tako djelu dati i ukupnu umjetničku vrijednost. Struktura koja dolazi od latinske riječi *structura*, što znači gradnja, građenje - jedan je od temeljnih pojmova u znanosti o književnosti. U tom kontekstu shvaćamo sustavnu gradnju teksta, oblikovanje strukture, koja se ostvaruje na temelju načela organizacije teksta i mogućim odstupanjima koji oblikuju smislene cjeline. Kako bi se struktura djela i jezična struktura stapale u književni tekst, potrebno je uočavati dubine teksta prilikom recepcije djela, jer se u teoriji o slojevima poznaju stilski obrasci koji u svrhu prednjeg plana obrađuju zbiljsku materiju, a pozadina je kontekstualno i dubinski iščitana. Struktura time određuje oblik i sadržaj djela, kojima se nastojalo upozoriti na činjenicu da književna djela sadrže određena iskustva i spoznaje, koji su potom na neki osobit način oblikovani. Cjelokupna misao, koja je uobličena u tekst namijenjen publici usko povezuje jezik i zahtjeva pridržavanje određenih jezičnih normi koje su stilski ukomponirane, a stil ovisi o pojedincu i razini individualnog izraza i vremenu nastanka. Iako znamo da je stil mnogo opširnija problematika u teoriji književnosti, valjalo bi se osloniti na generalnu definiciju stila koji obuhvaća dobar način pisanja i/ili govorenja, ili s druge strane, način koji je svojstven autorstvu, određenoj književnoj epohi, usmjerenju književne škole ili određenom djelu (Solar, 1997).

Pojam kompozicije se u književnoj teoriji upotrebljava za način na koji je književno djelo složeno, odnosno sastavljeno od vlastitih sastavnica. Te sastavnice nisu nužno samo oni misaoni procesi razdvajanja plana izraza i plana sadržaja, nego oni izravni strukturni elementi koji se mogu shvatiti istovremeno s čitanjem teksta, a oni su zasebne jedinice unutar cjeline književnog djela, (Solar, 1997, 50). To znači da se u svakom književnom djelu najmanje jedinice koje se definiraju kao motivi djela, moraju strukturirati u veće cjeline kao što su to poglavlja u romanu. Temeljna ideja kompozicije može se razabrati već u načinu na koji je određeno književno djelo napisano ili izgovoreno, ukoliko govorimo o usmenoj predaji književnog djela, interpretaciji i osvrtu. U govornom književnom djelu postoje vrednote govornog jezika; stanke, intonacija, rečenični naglasak i dr. koje upozoravaju slušatelja da su određeni dijelovi teksta odvojene cjeline. Različite književne vrste imaju različite načine prelamanja teksta, stvaranja zasebnih tematskih

jedinica koje čine cjelinu djela, pa tako roman ima glave i poglavlja, drama činove i slike, dok novela ima odlomke. Načini separacije teksta odraz su autorskog upozorenja kada se želi jedan takav dio razumjeti kao zasebna cjelina. Međutim, takva vanjski označena struktura ne mora odgovarati unutarnjem, primarnom kompozicijskom planu, odnosno, prateći nekakav logički slijed događanja prema kojem se određeno djelo razvija. Autor/ica imaju potpunu slobodu u kreaciji vlastita djela, pa se separacija teksta može iz niza razložnosti organizirati i to na sasvim neuobičajene načine. Primjerice, namjerno prekidanje poglavlja kako bi se pobudio kuriozitet publike, razdvajanje tematskih cjelina u svrhu postizanja efekta iznenađenja, poglavlje se može završiti tako da se publika održava u neizvjesnosti i nedorečenosti, i niz različitih mogućnosti koje čine mnogo manjih tematski određenih jedinica. Naravno, uvijek se vodi računa o vrsti književnog djela i o tome da se ostaje u okviru nepisanih pravila održavanja veze teksta i konteksta. Prilikom takvog shvaćanja cjeline koja je prelomljena u manje jedinice, a čini zajedničku tematski povezanu i sadržajno koherentnu tvorevinu, uvedena je oprečnost fabule i sižea u teoriji i analizi književnosti koja se primarno odnosi na narativna književna djela. Takvim se pristupom književnoj teoriji fabula determinira kao niz motiva koji su hijerarhijski i kronološki uređeni prema onome što se sadržajno otkriva u određenoj tematskoj cjelini.

Događaji koji se opisuju kroz fabulu određeni su uzročno-posljedičnim vezama i vremenskim slijedom koji je logičan i moguć u zbilji. Kada bi fabulu suprotstavili pojmu sižea, koji odstupa od takvog slijeda događanja, to nije ništa drugo već umjetnički raspored događaja u pripovjednom tekstu koji nastaje reorganizacijom fabule⁶. Siže se, nadalje, može odrediti kao niz događaja onakav kakav je u zapisanoj formi književnog djela, ne mora imati logiku, kronologiju niti hijerarhiju, jer upravo princip kako je određena priča ispričana govori o tome što je zapravo rečeno (Solar, 1997, 50-53).

3.2.2. Roman i lik

Čitanje znači približavanje nečemu što se upravo oblikuje, susrećeš se s nečim za što još ne znaš što je. (Calvino, 2000,10)

⁶ Ukratko, fabula generalno odgovora na pitanje *Što se zbiva u nastavku? Što se potom dogodilo?* određujući konkretan i dosljedan tijek radnje, a pitanje *O čemu se radi u djelu? O čemu je...* ulazi u elaboraciju sižea.

Mislilac širokog interesa, Erich Fromm je u svom djelu *Imati ili biti?* dao prikladan osvrt na čitanje i odnos čitatelja prema djelu, u mjeri kojoj čitatelj postaje dio djela i u mjeri kada čitatelj posjeduje odnosno ima djelo; *Čitanje neumjetničkog, "jeftinog" romana oblik je dnevnog sanjanja. Ono ne dopušta produktivnu reakciju: tekst ćemo progutati kao televizijski zabavni program ili kao čips dok gledamo tv-program. Ali dobar roman, možemo čitati uz unutrašnje sudjelovanje, produktivno, na način bivstvovanja. Kada se pobudi znatiželja čitalaca, oni žele znati radnju romana: da li će junak preživjeti ili umrijeti, hoće li junakinja biti zavedena ili će odoljeti. Oni žele odgovore. Roman im služi kao vrsta predigre uzbuđenju, sretan ili nesretan završetak prevladava njihovim doživljajem; kada znaju kraj oni imaju cijelu priču, skoro tako stvarnu kao da su rovali po vlastitom sjećanju* (Fromm, 1986, 46-47). Suprotno tome, dao je nadalje prednost čitateljima modusa bivstva koji često dolaze do zaključka da je univerzalno dobro ili sugestivno dobro od strane društva, u suštini, bezvrijedno. Stoga, roman ima tendenciju da nas iznova oduševljava ili razočara, svaki put ispočetka kada otvara neke nove dijapazone, ovisno o stanju uma i svijesti u kojem se vršitelj radnje čitanja nalazi. Dječji roman, neovisno o tome kada je nastao, danas ili sutra, ostaje u okvirima čvrste razgranate fabule, zadržava oblik tradicionalnog pripovijedanja. On će se mijenjati u skladu s vremenom, ideološkim konceptom i kontekstom nastanka. Nastupit će i promjene u odnosu na pouzdanost i nepouzdanost pripovjedača, niz paralelnih radnji pa i retrospektivna naracija, ali će u suštini uvijek ostati roman zbiljske pojavnosti, barem u dječjem miljeu spoznaje (Zalar, 1978). Jedno bez drugoga ne može, stoga glavni nositelji radnje čine, svakako, srž romana. Lik je tvorevina književnog djela, kojeg izvorno upoznajemo kroz proces čitanja. Moć mišljenja i vizualizacije omogućuje upoznavanje karaktera, ličnosti i temperamenta određenog subjekta. Možemo zamišljati kompletne slike o tipu osobe na temelju uputa i okolnosti koje na neki način utječu na kompletno mišljenje, bilo ono subjektivno ili objektivno. Likovi se veoma izravno prepoznaju u književnim djelima i čini se da ih je najlakše odrediti tako da ih poistovjetimo i/ili usporedimo s osobama stvarnog, svakodnevnog života. Nositelj radnje, u ovom slučaju lik, može se *karakterološki predstaviti na više načina – opisom, portretiranjem, govorom – izravno i neizravno, preko drugih likova* (Hranjec, 1998, 7). Upravo iz tog razloga, prilikom analize likova često posežemo za modelima koje poznajemo, prepričavanjem osobina koje su nam poznate i

uvršćavanjem neke određene osobnosti u model prema kojem je književni lik oblikovan. Likove uistinu upoznajemo kao i ljude, i skloni smo mijenjati mišljenje i stavove prema određenim karakterističnostima ili postupcima jer se ili slažemo i opravdavamo njegovo stajalište ili nam nešto ipak nije "sjelo". Karakterizacija lika je ipak kompleksna stavka u određivanju nekoga prema uputama analize lika, te ovisi o mnogim kontekstualnim navođenjima i stajalištu osobne stvarnosti subjekta koji analizira likove. O načinima karakterizacije također valja uzeti u obzir hoćemo li neke likove svrstati u realan svijet, kao konkretne ljude ili ćemo ih doživljavati kao imaginacijske pojavnosti koje prosuđujemo na temelju njihovih zadaća, vrlina i mana, koji nas navode na razmišljanje o filozofiji života, estetici, moralu, etičnosti i ostalim spoznajnim idealima, kao i moguće devijacije ljudske svijesti i izopaćenosti uma.

Dubravka Zima u svom djelu *Kraći ljudi* piše o *povijesti dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu*, oslanjajući se, pritom, na nekoliko teoretičara dječje književnosti, odnosno djetinjstva. Kroz periodizaciju nastanka književnosti koja je namijenjena djetetu kao recipijentu književne građe u hrvatskome ozračju, izradila je omaž likova koji tragaju za identitetom. Likovi su djeca, što je i u samom naslovu vidljivo, no pojam djeteta kao konstrukta koji se oblikuje i opisuje u dječjem romanu kontekstualiziran je vremenom, drušćvom i mjestom nastanka, što je autorica potkrijepila, referirajući se na engleskog sociologa Chrisa Jenksa koji utvrđuje da je istraživanje djetinjstva, odnosno djeteta, moguće jedino kao istraživanje razlićitih tipova diskursa koji sudjeluju u konstruiranju drušćvenog pojma djeteta. Pritom je i njegova metodologija u tom istraživanju posredovana i odnosi se na Nietzscheovo suprotstavljanje apolonskog i dionizijskog elementa u grćkoj, a potom i u cjelokupnoj zapadnoj civilizaciji. Takva je metodologija, smatra Jenks, tijekom svoje povijesti i sadašnjosti dijete vidjela u dvjema različitim, suprotstavljenim predodžbama, koje on naziva *mitološkim slikama*, opisanim kao *dionizijsko* i *apolonsko dijete*. Dionizijska je ona mitološka slika o djetetu, koja u osnovi počiva na kršćanskoj predodžbi o izvornom grijehu te koja dijete predoćava kao biće podložno utjecajima, osobito zlima. Ono dolazi na svijet kao građa koju tek treba oblikovati i potencijalno je loše, a odgovornost je odrasloga da nadzire i upravlja procesom koji će to dijete usmjereno na užitak i udovoljavanje samome sebi "pravilno" usmjeriti, odnosno uputiti ga u životni smjer kako da postane vrijedan pripadnik zajednice

i nadasve društveno afirmiran. Odnos djeteta i odrasle osobe tako definira moralno vodstvo odrasloga i dječje slijeđenje toga vodstva. Suprotno tome *apolonska* predodžba o djetetu poima dijete koje prikazuje kao nevino, anđeosko, neokrznuto pogubnim utjecajem društva, blisko prirodi, fantastici i intuitivnom. Takav je oblik poimanja djeteta "stvoren" s Emilom, čiji je stvoritelj Rousseau, a determinirano je polazištem da je dijete različito od odrasloga, da je ono zasebna ontologija koja zaslužuje posebnu pozornost i postupak (Zima, 2011, 16-18). Postoji i površnost u određivanju nekoga, kao i u životu, tako i u književnosti, generaliziranjem mehanički prepoznatljivim osobinama osuđujući nekoga samo na temelju jedne situacije ne uzimajući u obzir otegotne ili olakotne okolnosti, kontekst, diskurs, ideologiju življenja, prošlost i mogućnost preokreta. Moći upravo takve naše triangulacije um – mozak – ponašanje stapa se u svijet raznolikosti recepcije književnosti, a manifestira se u životu jave, gdje susrećemo likove i junake vlastito osmišljenih situacija, što u svijetu izvorne stvarnosti, a što fikcije i mašte. Time se uvelike bavi psihologija književnosti koja proučava psihičke zakonitosti književnog stvaralaštva, kako s obzirom na književnika koji stvara djelo, tako i s obzirom na čitatelja i način na koji ga prihvaća. Tome je mnogo doprinijela psihoanaliza, i neizostavna je prilikom analize djela, motiva i ideja, te likova i obrazaca ponašanja, ustaljenih slika koje se javljaju u književnim djelima.

4. Psihoanaliza

Jedan od značajnijih znanstvenih pristupa analizi, proučavanju i kritici u književnosti u cjelini jest upravo psihoanaliza koja na posve nov način otvara dvadeseto stoljeće i učenje o čovjeku. Gotovo da i ne postoji rad koji se ne dotiče Sigmunda Freuda i njegovih teorija, a odnosi se na probleme književnog stvaralaštva. Prema njegovu mišljenju u fiktivnom svijetu umjetnost ima službu razrješenja nutarnjih napetosti, na prekretnici između svijesti, svjesne ponašajne reakcije i podsvijesti, jer umjetnost po njegovu mišljenju u simboličkom svijetu predstavlja primarne ljudske nagone. Freud je smatrao da je njegova teorija ličnosti njegov najvažniji doprinos psihologiji. Psihičke strukture podijelio je na tri osnovne, a to su id (nesvjestan, izvor nagona), ego (instrument razuma) i superego (moral i etika). Prema tome je držao da su recipijenti čitajući nesvjesno tragali za vlastitim psihičkim konfliktima. Nadalje, njegov učenik i donekle sljedbenik, Carl Gustav Jung razvio je vlastito učenje u potpuno drugoj dimenziji psihoanalize, uvođenjem arhetipova i proučavanjem korelacijske vrijednosti između mitova i podsvijesti, stvarajući pritom *Kolektivno nesvjesno* što je zajedničko svim ljudima jer datira od samoga početka čovječanstva i ljudskosti. Prema Jungovoj su teoriji arhetipovi nediferencirani oblici, tendencije i tipovi podsvjesne psihičke energije koji se manifestiraju u simbolima umjetnosti, mitova i sna.

4.1. Neodređenost prirode simbola

Svijet simbola svojstven je samo čovjeku, i prema takvoj prirodi određuje skup veza i raznih tumačenja ovisno o prirodi simbola. Značaj simbola gradirao je društvenim i kulturalnim uplivom apstrahiranja govora i komunikacije u različitim vremenskim periodima. Povijest simbola potvrđuje da svaki predmet može dobiti svoju simboličku vrijednost, bilo da se radi o prirodnom ili apstraktnom predmetu. Predmet ovdje dobiva funkciju ne samo stvari ili bića, već i težnju i obuzetost kakvom mišlju, san, sustav povlastica, sve ono što fiksira psihičku energiju ili je pokreće. Simbol, u frojdovskom smislu, neizravno i figurativno izražava želju ili sukobe. Za C. G. Junga simbol predstavlja sliku koja najprimjerenije može predstavljati nejasno naslućenu prirodu Duha, ono svjesno i nesvjesno, vjerske i etičke, stvaralačke i estetske proizvode čovjeka koje ni

jedna riječ jezika kojeg govorimo ne bi mogla izraziti (Chevalier i Gheerbrant, 1983). *Simboli istodobno imaju izražajni i impresivni karakter, budući da, s jedne strane, slikovito izražavaju unutarnje psihičko zbivanje, dok s druge strane, nakon što su postali slikom i "inkarnirali se" u slikovnu građu, putem svog sadržaja utječu na psihički tok i nastavljaju ga dalje pokretati. Prema tome, simboli su istinski transformatori energije psihičkog zbivanja. Ispočetka se još javljaju prekriveni osobnim iskustvenim materijalom i imaju crte uspomena iz djetinjstva ili sjećanja neke druge vrste, primjerice onih koji vuku svoje porijeklo iz nedavnih događaja. Međutim, kako analiza prodire u sve dublje slojeve tako se jasnije vide djelovanja arhetipova i utoliko sam simbol dominira prostorom, budući da simbol sadrži arhetip, tu neuglednu, premda energijom nabijenu značenjsku jezgru* (Jacobi, 2006, 121). Arhetipovi su za C. G. Junga, koje je on nazvao *engrami*, otprilike prototipovi simboličkih cjelina, tako duboko urezani u nesvjesno da u potpunosti čine njegovu strukturu. Oni su u principu dio ljudske duše poput preoblikovanih modela koji su taksonomski uređeni i koji unose red u strukturirane, provizorne i čuvstvene cjeline. Arhetipovi se očituju kao gotovo univerzalne, urođene ili naslijeđene psihičke strukture, kao neka vrsta kolektivne svijesti i imaju najznačajniju pokretačku i jedinstvenu ulogu u razvoju ličnosti. Krajnja izvedbenost arhetipa ne zna se dokučiti iz razloga što se ne poznaje podrijetlo duše. Kako arhetipovi počivaju na duševnoj dubini, ipak ostaju nekako nedorečeni a simbolika im može samo umnogostručiti dimenziju. *Nadležnost psihologije kao iskustvene znanosti ide samo dotle da utvrdi smije li se ili ne pronađen tip u duši označiti, primjerice, na temelju poredbenih istraživanja kao „slika Božja“* (Jung, 1984, 23). O mogućem postojanju ovdje uopće nije rečeno ništa potvrdno ni niječno, isto kao što i arhetip junaka nije utvrđivanje postojanja junaka.

U književnom aspektu⁷ na arhetipove gledamo kao simboličke (ritualne, religijske, mitske) obrasce radnje. Prema Frazeru, kasnije Campbellu i teoriji arhetipova, oblikuju svjesno ponašanje individue, upravo na duboko urezanoj nesvjesnoj bazi. Arhetipska

⁷ Posljedicom antropologije i psihoanalize, među engleskim književnim kritičarima sredinom četrdesetih godina razvija se škola arhetipske kritike, gdje je Joseph Campbell kao sljedbenik jungovske psihoanalize oblikovao strukturu putovanja junaka u knjizi *Junak s tisuću lica*, kroz sedamnaesto-fazni ciklus prirodnih nesvjesno – svjesnih pojava koje se baziraju na tako zvanom monomitu koji uza se prati mitološku i simboličku referencu. Uz njega se arhetipska kritika obogatila i zastupanjem drugih popularnih autora R. Chase, M. Bodkin, F. Fergusson i dr. a ponajviše Northropom Fryeom koji je nakon Campbella objavio knjigu *Anatomija kritike* i u nju uvrstio *nekoliko signifikantnih perspektiva pomoću kojih je "uredio" složenost književnosti prema arhetipskom, povijesnom i retoričkom gledištu* (Biti, 1997).

kritika, usmjerena jungovskom psihoanalizom, u književnosti podrazumijeva mit kao vrstu sižea koji perzistira kroz književnu povijest u obliku fabularnog obrasca, vrste i konstelacije likova te pozadinskog ambijenta. Takva mitska pozadinska struktura omogućuje enormno proširenje predmetnog područja teorije prozne pismenosti i stvaralaštva. Nadalje, u takvim se kritičko – analitičkim krugovima arhetipske škole drži da je mit najrelevantniji znanstveni oblik tumačenja književnosti koji je nalik hegelovskom duhu u najbližoj sferi spoznavanja samoga sebe, jer *znanost je uvijek, na ovaj ili onaj način, novi generativni mit* (Biti, 1997, 230). Kada se govori o mitu, priznanje se svakako daje i francuskom antropologu Claude Levi-Straussu koji je za razvoj strukturalizma u književnosti, između ostalog, dao svoj prilog u mnogim važnim radovima koji su kroz polje strukturalne lingvistike otvorili područje proučavanja mitova i običaja. On je mitove oblikovao u svojevrstne poruke, utvrdivši time najmanje značenjske jedinice mita koje je nazvao *mitemi* i time uspostavio vezu izražavanja mitskog iskustva. Prilikom upijanja takvih tumača mita, valja uzeti u obzir dvije veoma važne operacije selekcije i kombinacije, jer u svakom nizu koji čini određeni mit, možemo razlikovati koji su *mitemi* izabrani u uskoj vezi s nekim drugim *mitemom* i koja je njihova međusobna povezanost. U tom kontekstu govori se o simultanom vertikalnom i horizontalnom čitanju koji oblikuje binarne opozicije (dobro - zlo, život - smrt, kultura - priroda...) gdje je mit u poziciji omogućavanja da se o njemu govori, misli, piše i stvara (Solar, 1997).

4.2. Simboličke operacije, transmutacije i mit

Diljem nastanjena svijeta, u svim razdobljima i okolnostima, cvali su ljudski mitovi; postali su živa nadahnuća svega ostaloga što je moglo poteći iz djelatnosti ljudskoga tijela i uma. Ne bi bilo pretjerano reći da je mit tajni otvor kroz koji neiscrpne energije kozmosa istječu u ljudsku kulturnu pojavnost (Campbell, 2007, 29). Mitovi su služili kao podloga za učenje mladim ljudima, a starima je svrhovitost bila u stjecanju mudrosti, upijajući je na svim poljima iskustva i spoznaje mitskih djelotvornih inicijacijskih oblika. Metafore koje su proizišle iz takozvanih primitivnih narodnih mitologija promišljane su, istraživane i razmatrane stoljećima, a služile su čitavim društvima kao uzdanice mišljenja i življenja. Drugim riječima, mitovi bi mogli biti dramaturgija društvenog života, poetizirana povijest. Neki su filozofi smatrali razvijajući takvu, primjerice, poetiziranu povijest da su mitovi skup

veoma starih simbola kojima je primarna svrha bila razvijanje filozofske dogme i moralne ideje, čiji se smisao ipak izgubio. *Za Platona je to bio način prevođenja onoga što potječe iz mišljenja, a ne iz znanstvene nepobitnosti* (Chevalier i Gheerbrant, 1983, 405). Bez obzira na to kakvi sve sistemi tumačenja mitova postoje, zasigurno pomažu pri opažanju neke dimenzije ljudske zbilje i na djelu pokazuju simboličku funkciju mašte. Njoj nije do toga da zauzima ulogu dokazivanja istinitosti određenih znanosti, već izražava istinitost nekih opažanja (Chevalier i Gheerbrant, 1983, 405).

Jung je smatrao da je ljudska duša nešto najtamnije i najintimnije s čime se naša iskustvena baza kreira, a ujedno predstavlja i jedno od područja koje se teško može dokučiti. Čovjekovo traženje i traganje za cjelovitošću osobnog identiteta cjeloživotni je proces, no ipak se takvo traganje *cijelog* skriva iza još uvijek nečitovanog i istovremeno onog većeg budućeg čovjeka. Onaj koji će to tek postati prianjajući u sudbinske zaobilaznice i teške životne stranputice. Alkemija, u ovom slučaju čini jednu posebnu dimenziju u interpolaciji s psihologijom. *Alkemija, naime, tvori nešto kao podzemnu struju spram kršćanstva, koje vlada površinom. Prema njemu ona se odnosi kao san prema svijesti, i kao što san nadoknađuje sukobe svijesti, tako alkemija nastoji popuniti praznine koje je kršćanska napetost među oprekama ostavila otvorenima* (Jung, 1984, 31). Sumiranjem psihologije i alkemije, ono što alkemijska simbolika predstavlja nije ništa drugo doli problem razvoja osobnosti svakog pojedinog čovjeka. Razvoj osobnosti Jung je nazvao *proces individuacije*. Simboli sna u procesu individuacije slike su arhetipske naravi koje se javljaju u snu, a prikazuju postupak tvorenja novog središta osobnosti. Time se konstruiralo Jastvo koje obuhvaća svjesno i nesvjesno i to je središte sveukupnosti čovjeka, kao što je to ego u središtu svijesti (Jung, 1984.).

4.2.1. Coincidentia oppositorum

Takozvani objedinjujući⁸ simbol izražen u *coincidentia oppositorum* jednostavno preslikano u svijet simbola znači da jedno bez drugoga ne može. Ona predstavlja parcijalne sustave psihe objedinjene na višoj, nadređenoj razini Jastva. Svi simboli i

⁸ (Sanskrt) Mandala znači krug, i to je objedinjujući simbol koji predstavlja koncentrične putanje oko nekog središta i predstavlja začarani krug (Chevalier i Gheerbrant, 1983).

arhetipski likovi tog procesa nositelji su objedinjene strukture različitih parova suprotnosti u jednoj uspjeljoj sintezi. *Objedinjujući simbol javlja se onda kada se ono unutarnje psihičko, tijekom duševnog razvoja, doživljava jednako tako djelotvorno kao i svijet pojavne, vanjske stvarnosti* (Jacobi, 2006, 170). Te se ovisne, međusobno suprotne vrijednosti sagledavaju s filozofskog, alkemijskog i metafizičkog stajališta kao posebna filozofska dijalektika. Takav objedinjujući simbol javlja se gotovo u svakom liku, osobi koja prolazi svoje životno putovanje, suprotstavljajući se unutarnjem i vanjskom Ja. Konkretni primjeri reprezentativni su u analizi junakinja Alise i Dorothy u nastavku rada.

4.2.2. Arhetip Anime i Animusa

Komplementarnost spolova nije samo vjerovanje u usmene predaje, vanjski sklad između dvoje različitih bića, te objektivizacija dvaju različitih spolova, već je nutarnje središte sklada tih dvaju bića, koji čine čovjeka. Svaki čovjek, u sebi posjeduje potrebu za nutarnjim skladom muške i ženske persone, odnosno sklad između individualnih muških i ženskih tendencija koje su okarakterizirane simbolom ying (žena) – yang (muškarac). Jung mušku tendenciju u duši žene naziva animus, a žensku tendenciju u duši muškarca naziva anima. Tvrdi kako se ne može ženama eo ipso pripisati inferiorna svijest, ali se ipak znatno razlikuje od muške svijesti. Navodeći u obrazloženju da žene ipak više privlači interes osobnih veza, dok muškarca objektivne činjenice i njihove povezanosti koje oblikuju muški duh – trgovina, ekonomija, pravo, tehnika i mehanika... Tako Anima rađa narav, a Animus stvara mišljenja. Animus-mišljenja imaju prepoznatljivu notu tvrdo ukorijenjenih principa i načela koji se ne mogu lako slomiti u osobi, a anima-narav je ipak popustljiva i odgovorna za prejudiciranje i stvaranje mišljenja koji se oslanja samo na nekim osobnim pretpostavkama. Animus je nešto kao skup očeva i drugih autoriteta koji donose razumne zaključke. Žena koja je opsjednuta Animusom uvijek je u opasnosti da izgubi svoju izravnu žensku personu, kao što bi za muškarca značilo potpuna feminizacija ako je opsjednut Animom (Jung, 1971).

5. Ženska problematika na pragu dječje književnosti

Žene nisu, niti su ikad bile manje vrijedne i nikada se nisu takvima doživljavale. Tome u prilog buknula je nova pobuna svaki put kada bi stara ugnjetavanja, obično u novom i neočekivanom ruhu, postala nepodnošljiva i svaki bi naraštaj žena iznova otkrivao svoju snagu, složnost i političku povijest (Miles, 2009, 25). Nažalost, posljedica svake bune dovela je do nemogućnosti da se žena izrazi, da radi poslove za koje je itekako sposobna i da uživa u vlastitim djelovanjima, izbacujući je pritom iz javnih djelatnosti, a za umjetnost često nije dorasla, za razliku od muških blokova moći u svim poljima društvenih znanosti. Nelagodnost u zapadnoj civilizaciji proizlazi iz raznih prethodno stečenih anakronizama, stereotipa i uvjerenja u podređenost ženskog bića. Paul Tournier podrugljivo je rezimirao svoju tezu o komplementarnim razlikama žene i muškarca na zapadu, napisavši: *Muškarac voli velike apstraktne i općenite teorije. Žena male doživljene detalje. On voli prljavštinu i nered, ona voli čistiti i rediti. On o svemu sumnja, ona sve vjeruje. On uzima sve za šalu, ona sve ozbiljno* (Tournier, 1981, 21). Romaneska praksa u hrvatskoj dječjoj književnosti ne pokazuje osobit interes za ženske likove, napose kao glavne junakinje. U romanima dječjih družina javljaju se, uz muške uloge, djevojke kao pasivne pomagačice i vrlo često utjelovljuju lik prikladnim tendencijama razumnosti, ljepote, dobronamjernosti, ljubavi i prijateljstva, odnosno odanosti. Do kraja devetnaestoga stoljeća, i početkom dvadesetog, oblikovao se zaseban diskurs o adolescentici i za adolescenticu, koji s jedne strane proizvodi javni lik adolescentice kao smjerne, poslušne, pobožne, marljive i domoljubne, a s druge strane istovremeno proizvodi i adolescentske narative odnosno konstituira pisanje ženske književnosti. Izravno obraćanje adolescentici se tako očituje u narativu koji uključuje pripovijedanje o sirotici, koja se oslanja na vlastite snage i moći, te ne biva sama i odbačena već pronalazi muža s kojim gradi novi život, budućnost i obitelj. Nadalje, važan je i narativ o djevojačkom obrazovanju ili drugoj vrsti djevojačkog rada, zapošljavanja. U tom kontekstu javlja se i pripovijedanje o društvenim predodžbama djevojaštva, u rasponu od kućanskih poslova, načinu i stilu odijevanja djevojaka, pa do domoljublja i erotiziranja djevojaštva (Hameršak i Zima, 2015).

5.1. Djevojke - vapaj za znanjem i usmjerenim odgojem

Cijelo djetinjstvo djevojčicu se maltretira i osakaćuje, ali ona se ipak pojmla kao autonomna individua (de Beauvoir, 2016, 343). Ovom snažnom rečenicom započinje poglavlje o djevojci koja nas uvodi u identitet osobe, djevojke na putu do postanka žene. Djevojke su svoju pasivnost zadobile već pri rođenju, jer nije muško dijete. Potvrđuje se misao autorice da se *ženom ne rađa, već postaje*. Cijelo je djetinjstvo djevojke prijelazna putanja postanka žene i *biti* netko, za koga se očekuje da bude baš *takva i takva*. Kada se govorilo o djevojkama i potrebi za znanjem, spominjalo se u najmanjoj i najblažoj formi prigušeno prosvjetljenje, Rousseau je napisao sljedeće⁹: *Svaka izobrazba žena mora biti vezana za muškarce. Svidjeti im se, biti im od koristi, pridobiti njihovu ljubav i poštovanje, podizati ih dok su mladi, negovati ih kada odrastu, savjetovati ih, tješiti, činiti im život ugodnim i lijepim: u tome se oduvijek sastojala dužnost žena, i to im već od djetinjstva treba dati do znanja* (Perrot, 2009, 107). Ipak, u odnosu s muškarcima žene nikad nisu imale autonomnost u izravnom kontekstu. U istraživanju primitivnih plemena kojima se bavio Claude Levi-Strauss, žene nisu bile odvojena skupina. Veza recipročnosti na kojoj se temelji brak, zajednica dvoje ljudi, ne ustanovljuje se između muškarca i žena, nego između muškaraca uz pomoć žena, koje glavnu ulogu imaju pomoć pri održavanju te zajednice i ostale funkcije koje žena obnaša, a muškarac je glavni autoritet.¹⁰ Radilo se o režimu patrilinearnom, matrilinearnom, bilateralnom ili neodređenom, navodi De Beauvoir, žena je uvijek pod okriljem muškarca. Jedino je upitno ostaje li nakon udaje podređena autoritetu svojega oca ili starijeg brata, autoritetu koji će se proširiti i na njezinu djecu, ili prelazi pod mužev autoritet (De Beauvoir, 2016, 88-89).

⁹ Mišljenje izvedeno iz epohe prosvjetiteljstva prema Michelle Perrot, u *Moja povijest žena*. Jean-Jacques Rousseau je tako pisao o Sofiji, budućoj ženi Emila, kojoj je posvetio petu knjigu svoga djela. Iako se smatra temeljnim filozofom što prirodnijeg odgoja i primjenjivih struktura odgojnih reformi, ipak je odvajao čovjeka i ženu, ističući da se ženu odgaja, a čovjeka obrazuje. (Perrot, 2009)

¹⁰ Prema teoriji rodova iz antropoloških studija Levi-Straussa logika odnosa se izvodi iz lateralnog srodstva a ne iz linearnog odnosa jer primarnu ulogu imaju linearni odnosi između djeda; oca; unuka dok su lateralni odnosi u položaju sekundarnih, manje značajnih i čine ih muškarac – žena, brat – sestra. Nadalje, u svojoj teoriji navodi kako je odnos roditelj – dijete društvena konstrukcija veza između muža i žene i nije prirodno krvno srodstvo. (Levi – Strauss, 1977)

5.2. Ženski identitet u jeziku

Rada Borić u svojem eseju pod nazivom *Ženski identitet u jeziku* ispituje i propituje značenje riječi *žena* u hrvatskome jeziku (Borić, 1998, 39). Gramatika ne vidi rodnu razliku izvan jezične stvarnosti, a jezičnu stvarnost ne vidi u interakciji s rodnim i drugim društvenim i kulturnim značajkama, te jeziku ne pripisuje iskustvo, povijest iskustva, tijelo ili moć. Iako se u jezikoslovaca pojavljuje zagovaranje teorije neutralnosti jezika, realnost ipak upućuje na suprotnosti. Muški je rod ipak onaj koji se proglašava generičkim, inkluzivnim, pa predstavlja i ženski rod (Borić, 2010). Samim činom rađanja, dolaska na svijet, dana je oznaka *žensko, muško*. Označuje li ona samo spol? Butler tvrdi da *ako su rodovi kulturalna značenja što ih pretpostavlja spolno tijelo, tada se ne može reći da rod proistječe iz spola. Razlikovanje spol/rod upućuje na radikalan diskontinuitet između spolnoga tijela i kulturalno konstruiranih rodova* (Butler, 2000, 21 - 23). Jedan je identitet već unaprijed stečen, određen i označen, a kako se postaje ženom ili muškarcem, rječnici ne bilježe, niti se jezik time bavi, ali se određenim stereotipima i predrasudama koje su jezično ukorijenjene karakterizira osobu ženskoga spola. I same žene su povjerovale uporabnim frazama kojima se određuje njihov identitet, ženstvo (Borić, 2010). Kakav god atribut ulazi u konotaciju sa ženom, on varira ali se često razapinje između anđeoskog plahog i nježnog, i vražjeg – vragolastog. Primjerice, mnoge su optužbe temeljene na tome da su žene opasne napasnice koje čovjeka odvođe s puta kojim ga treba voditi jedino njegov zdrav razum¹¹.

Distinkcija između roda i spola potvrđuje da je spolna razlika ipak najstarija, ona koja prethodi jeziku, pa se na temelju prvog – muškog stvara opozicija značenja drugog - ženskog. Tako Borić (1998) navodi primjere iz Anićeva *Rječnika hrvatskoga jezika* gdje se žena definira kao: *1. a. osoba po spolu suprotna muškarcu; žensko b. odrasla osoba ženskog spola 2. razg. bračni drug ženskog spola; supruga 3. (mn) razg. etnol. osobe koje spadaju u poslugu ili radnu snagu* (Anić, 1996, 1251). Iz toga proizlazi kako je žena

¹¹ Aristotel, Spinoza, Rousseau, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein samo su neki u nizu filozofske enklave koji podupiru mišljenje o ženi kao biću koje nije u najboljoj vezi s razumom. Brojni argumenti koji tome idu u prilog se tiču žene kao slabijeg bića unaprijed predodređenog za obitelj, dom i prirodu što im posljedično umanjuje vremenske resurse za ozbiljne duhovno-spoznajne materije. Naravno, uzimajući kontekst i vrijeme filozofiranja navedenih, treba svakako imati u vidu cjelinu nečijeg filozofiranja (Čakardić, 2010, 24).

prvo suprotnost muškarcu, a tek nakon toga je ona odrasla osoba ženskog spola, dok za muškarca u istome rječniku stoji da je isključivo odrasla osoba muškog spola. Osim tih definicija, uz ženu se navodi niz frazeoloških izraza poput: *javna žena – prostitutka; laka žena – lako osvojiva žena koju prati predrasuda da ne bira partnera; to je žena (i po) – to je osoba od glave do pete, to je čovjek...* (Anić, 1996, 1251), dok definiciju muškarca ne prate nikakva popratna opisivanja, što njega čini normom, a ženu neki dodatak, nešto drugo. Tako uz pridjev muški stoji *dostojan muža, pravog muškarca*, dok uz pridjev ženski *ženska logika, ženska ruka, ženske bolesti i ženski pokreti*; uz imenicu žensko stoji *kad žensko poludi*, uz pojašnjenje: *žena je u strasti i ljubavi spremna na veće žrtve i smjelije nerazumnosti nego muškarac*. Mogli bismo unedogled navoditi primjere, ali dovoljan će biti i ovaj kako bismo dobili uvid o tome kako je žena reprezentirana u samome jeziku. Jednim od ključnih radova o utjecajima i refleksiji rodne problematike na jezik smatra se *Language and woman's place* čija je autorica Robin Lakoff 1973. godine ukazala na općeprihvaćenu sposobnost jezika koja otkriva govornikove stavove i osjećaje. Lakoff povezuje marginalizirani položaj žene u društvu s njezinim nametnutim podređenim mjestom u jeziku, i to kroz prizmu vlastitog iskustva i mnogih životnih situacija. Neravnopravnost žena u jeziku proučava se u dvije situacije; u samom ženskom govoru i u govoru ostalih o ženama, pronalazeći, pritom, u objema situacijama prijetnju ženskom jezičnom identitetu, ali i identitetu uopće. U tom istom radu pojavljuje se jezična raslojenost terminologije žena i žene, te naglašava postojanje dva jezična stila, odnosno neutralnog, univerzalnog jezika i jezika žena (Borić, 2010). U tom kontekstu javlja se diskurs koji dotiče inferiornost, podređenost žena, što je rezultiralo raspravama o jeziku koje žene koriste kao niži jezik, i time stvorila jezik bez autoriteta, jer kako tvrdi Lakoff, značajke ženskog govora u povišenoj intonaciji i zarečeničnim upitima (*zar ne?, možda, dragi/draga*) pokazuju ženinu nesigurnost i nemuštos, dok s druge strane Borić navodi kako je time Lakoff u najboljoj namjeri htjela popisati distinkcije govora, i zapravo je izradila listu za odstrijel ženskih lingvističkih *grijevova* čime je ženski jezik i jezik žena dugo bio na meti kritičizma i prozvan je *nižim* jezikom. Nadalje, muško-ženska binarnost nije jedini okvir različitosti¹². Butler navodi kako je specifičnost ženskoga

¹² Mizoginija je započela od tijela: žene i muškarci su zbog svojih prirodnih, bioloških odlika podložni podvojenim ulogama u društvu. Po tome, muškost kao univerzalna kategorija predstavlja ono što je

dekontekstualizirana te analitički i politički odijeljena od konstitucije klase, rase, etniciteta i drugih odnosa moći koji tvore identitet (Butler, 2000, 20).

5.3. Žene umjetnice i hrvatske čuvarice dječjeg pisanog blaga

Odgovarajući na pitanje jesu li žene sposobne za stvaranje i imaju li one stvaralački duh, te uzimajući u obzir Descartesa za kojega *duh nema spol*, mnogi se okreću od žene i umjetnosti, odnosno žene i njezina stvaralaštva. *Grci su smatrali da je pneuma, stvaralački dah, jedino svojstvena muškarcu. Žene nikada nisu stvorile remek-djela kazao je Joseph de Maistre* (Perrot, 2009, 112). Participacija žena u književnosti vjerojatno je stara koliko i književnost sama, posebice ako u obzir uzmemo i usmeno književno stvaralaštvo. Uz samorazumljivu činjenicu kako su sve do općega opismenjivanja pisane književne tekstove stvarale isključivo pripadnice viših društvenih slojeva, često vezane uz kraljevske dvorove ili žene koje su se iz raznoraznih razloga odlučile posvetiti duhovnim zvanjima, najraniji ženski tekstovi otkrivaju posebnost ženskoga stvaranja koja se i danas ponekad tretira kao svojstvo *ženskoga pisanja*. Iako je posve jasno da nema biološke ili psihološke barijere u ženi na putu prema književnom uspjehu, isto je tako gola činjenica kako žene doista nisu u četvrtom stoljeću (prije i poslije Krista) stvorile brojne književne opuse među kojima ima stotine vrhunskih književnih djela. Odgovor nije ni u biologiji, niti u teoriji zavjere protiv žena. Priča je o društvenom konstruiranju ženskoga; njezinih dužnosti i skučenih prava, primjerenoga u ponašanju i onoga što to nije – iz čega izviruju sve one okolnosti koje su zapriječile put mnogim ženama do slobodne književne igre, i povratno – sav teror i nepravednost književne povijesti koja je predviđala zapreke u ženskoj književnoj realnosti. Primjerice, nemogućnost školovanja, pravna nemogućnost posjedovanja materijalnih sredstava, podređenost i marginalnost koje su spriječile aktualizaciju talenta svake pojedine žene onda (Vukajlović, 2006, 247-250). Kada se govori o pisanju i stvaranju od strane žena, a pogotovo obrazovanju i čitanju, Perrot je istaknula nekoliko zamjerka Sylvainu Maréchalu koji je 1801. godine objavio *Nacrt zakona koji donosi zabranu poduke čitanja ženama*. On u svom djelu navodi čitav niz tvrdnji protiv

razumno, umno, intelektualno, stabilno, dok ženskost personificira strastvenost, emotivnost, reproduktivnost, seksualnost, krhkost, nestabilnost, labilnost... Univerzalna osobina ženskog roda normirana je određenim svojstvima, u svrhu identifikacije kao netko tko je slab, nježan i podređen, (Bećirbašić, 2011, 7).

djevojačke naobrazbe: *Jer namjera je dobre i mudre prirode bila da žene, zaokupljene isključivo kućanskim brigama, mogu smatrati čašću što u svojim rukama drže, ne knjigu ili pero, nego preslicu ili vreteno! (...) Da žene koje se hvale time što znaju čitati i dobro pisati nisu one koje najbolje znaju voljeti. (...) Da u bračnome životu dolazi do sablazni razdora ako žena zna podjednako ili više od svoga muža. (...) Razum nalaže da žene nikada ne guraju nos u knjigu, nikada pero u ruku. Muškarcu pripadaju mač i pero. Ženi igla i vreteno. (...) Razum nalaže da se odsada samo kurtizanama dopusti da budu spisateljice, ljubiteljice umjetnosti i umjetnice. (...) Žena pjesnikinja je mala moralna i literarna grdoba, kao što je žena vladarica politička grdoba – Čitanje otvara opasna vrata imaginarnog svijeta; Učena žena nije žena (Perrot, 2009, 106-109). Nažalost, ni Freud nije bio daleko od ovakvih misli kada je ženi prepisao jedinu svrhu, i to reproduktivnu, a u najmanjoj mjeri priznao je ipak vještinu krojenja i tkanja. Svaka je povijest bez žena nemoguća i nezamisliva. Žene su u umjetnosti bile ograničene kao aktivne stvarateljice, a mogli smo ih vidjeti jedino u ulozi pasivnog objekta promatranja, kao inspiraciju velikih stvaratelja. Ženino je mjesto bilo daleko od stvaranja, osim onog biološkog. Kulturni kanon nije uključivao žensko bavljenje umjetnošću, njihova je kreativnost bila svedena isključivo na bavljenje zanatom, tamo gdje su bile nevidljive. U hrvatskoj se, kao i u svjetskoj književnosti, otvaraju vrata mladim damama, napose vrijednim ženama i majkama, koje su umjetnost obogatile svojim kreacijama i značajnim djelima koja neminovno čine prošlost, sadašnjost i budućnost. U najkraćem pregledu spomenut ćemo neke spisateljice koje su utjecale na razvoj hrvatske dječje književnosti.*

5.3.1. Milka Pogačić (1860. – 1936.)

Milka Pogačić proučavala je školstvo i europska reformska pedagoška kretanja. Zauzimala se za bolje životne uvjete i školovanje siromašne djece, osnivajući Dječji dom, te više oporavilišta i skloništa za dječju populaciju. Tim nastojanjima bio je posvećen i njezin rad u *Udrugi učiteljica Kraljevine Hrvatske i Slavonije*. Njezinim se djelovanjem očituje dobra organizacija pedagoškog rada i kontinuirani angažman za dobrobit djece. Pisala je pjesme, priče i igrokaze za djecu te ljubavnu liriku, pripovijetke i roman *Jura Filipčić* koji je nastao 1937. godine (Leksikografski zavod Miroslav Krleža).

Darovi našim djevojkama sabrana je zbirka raznih autora namijenjena djeci. Prema saznanju Milana Crnkovića i Dubravke Težak (2002.) u mnogim se tekstovima kolebala između književnosti namijenjene djeci i književnih zapisa o djeci. Tako primjerice, nailazimo na pripovijetke u knjizi *Iz mojega svijeta* koje nisu nimalo vedre naravi, već su u njima ispričane žalosne, tragične sudbine napuštene djece što život svršavaju suicidom, ne znajući za toplinu i dom, ljubav obitelji i umiru posve napušteni. *Od velikog broja njenih pripovijedaka i pjesama gotovo ništa nije danas blisko i pristupačno djeci. Djeca rado pjevaju, ili recitiraju njenu pjesmu Široko je more, ne znajući, pritom, ime autorice* (Crnković i Težak, 2002, 227).

5.3.2. Jagoda Truhelka (1864. – 1957.)

Jagoda Truhelka utisnula je svoj trag postojanja u hrvatskoj kulturi i školstvu a naročito u hrvatskoj književnosti i to ne samo kao dječja spisateljica. Hranjec (1998.) ističe kako se o autorici začuđujuće malo zna, piše i pripovijeda; *Je li tome razlog u činjenici što je posrijedi žena – pisac ili što je veći dio svoga radnoga vijeka provela izvan metropole. S druge strane, neki su autori gledali na rad autorice kao djevičansko gledanje na svijet pritom misleći da je površinski dotakla slojeve života pa se smatra da je irelevantno uzimati autoričine spise u raspravama o tumačenju života jer se djela baziraju na dobroti, kršćanstvu i idealizmu, domoljublju i nostalgičarskoj idili, što dubljim čitanjem i ulaženjem u problematiku autoričina opusa i nije uvijek slučaj.*

Dolaskom u Zagreb, i boraveći u metropoli devet godina, svojim se radom uspela na vrh najsposobnijih učiteljica, a bila je i jedna od četiriju nastavnica koje su slomile predrasude prema učenim ženama i postale izvanredne polaznice predavanja na zagrebačkom Sveučilištu. Tako se u Truhelkinim prozama iščitavalo zanimanje za svijet žena i odnose među spolovima. *Fabularnost je u nje redovito na razini jednostavne ljubavne priče, no iznenađuje pomna psihološka razradba ženskih likova* (Detoni Dujmić, 1998, 109). Tako je objavom psihološkog romana naglašene feminističke ideje *Plein air*, 1897. godine, uzburkala javnost dotičući problematiku ženskih prava, društvenih predrasuda, stereotipa i superiornosti žene. *Truhelka je prva na hrvatsku književnu pozornicu dovela zbiljnu, intelektualno superiornu ženu koja suzdržano, ali ipak odlučno zastupa tada već sve aktualniju ideju o ženskim pravima* (Detoni Dujmić, 1998, 111).

U periodu između dvaju svjetskih ratova, nakon Ivane Brlić-Mažuranić, Jagoda Truhelka je najznačajnija hrvatska spisateljica za djecu (Detoni Dujmić, 1998, 119). Za razliku od Brlić-Mažuranić koja je svoje prozno stvaralaštvo oblikovala pozadinskim utjecajem mitskog, mitološkog, simboličkog i bajkovitog korpusa, Truhelka je svoju prozu začinila realnostima koje su usredotočene na svakodnevice djece i odraslih, obogaćene obiljem spoznaje prirode, društva i srži ljudske naravi. Truhelka je veoma dobro pratila dinamiku i zanos dječjeg kurioziteta pa je pedagoškim manirima često ponirala u pitanja domoljublja, autoriteta, vjere i društvene (ne)pravde. *U svojim djelima Truhelka često suprotstavlja različite karaktere likova i kroz njih prikazuje borbu suprotnosti kao i putove kojima pobjeđuje "dobro". Dobro može pobijediti samo ako se prema životu postavimo u skladu s moralnim normama i njegujemo vrline kao što su: skromnost, plemenitost, težnja prema višim ciljevima, nesebičnost, samozatajnost, radinost, sklad riječi, misli i djela* (Jindra et al., 2004, 88).

5.3.3. Marija Jurić Zagorka (1873. – 1957.)

Kao politički aktivna novinarka često je umanjivala vrijednosti sebe kao književnice, no povijest i nastanak njezinih romana, a kasnije i publika koja je uživala u njezinim povijesno obojenim romanima dokazuju upravo njezin uspjeh i potvrđuju borbenost ne samo jedne žene. Bogatila je svoje kolumne snažnim protumađarskim, protugermanskim a ponajviše protukhuenovskim stavovima (Detoni Dujmić, 1998). Iza sebe je ostavila niz feljtona, humoreski, satira, crtica, eksponirajući svoj politički eros, naklonost humoru i strahovito zanimanje za položaj žena u društvu. U njezinom bogatom književnom napredovanju recepcijski je vapaj djelovao motivirajuće na nju i time rezultirao golemom produkcijom zanimljivih, povijesnih *zagrebačkih priča* (Crnković i Težak, 2002).

5.3.4. Ivana Brlić-Mažuranić (1874. – 1938.)

Objavom svojeg prvog dječjeg romana (*Čudnovate zgode šegrta Hlapića*), autorica zadobiva pozornost šire književne javnosti¹³, dok samo tri godine kasnije objavljivanjem

¹³ Prvo izdanje objavljeno je 1913. godine u izdanju Hrvatskog pedagoško-književnog zbora kao *Čudnovate zgode i nezgode šegrta Hlapića*, no kasnija izdanja modificiraju naslov, od kojih je najučestaliji *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*, (Zima, 2001).

zbirke pripovijetki, *Priče iz davnine*, njezina uspješnost eksponencijalno raste, i to ne samo na lokalnom području, već i na međunarodnoj razini, gdje popularno zadobiva impresivan naziv hrvatskog Andersena. Njezino se književno priznanje zrcalilo ne samo u čitalačkoj publici, već je i društveno priznata kao nezaobilazna literatura za djecu i odrasle, što se odrazilo kandidaturom za Nobelovu nagradu za književnost, i to u dva navrata. Hvalevrijedno jest i počasno dopisno članstvo u JAZU¹⁴. Ivana Brlić-Mažuranić ima svoje zasluženno mjesto u objavljenim djelima, koji su dan danas omiljeni izbor djece, i gotovo svaki povijesni pregled nacionalne i hrvatske književnosti uvrštava autoricu i njezin književni opus u zasebno posvećeno književno doba, (Zima, 2001). Iz autobiografskih zapisa doznajemo da je njezin djed, povjesničar, književnik i hrvatski ban imao itekako veliki utjecaj na razvoj, rad i stvaralaštvo Ivane Brlić-Mažuranić.¹⁵ *Ivana je dva razreda pohađala u djevojačkoj školi, dok je ostalo obrazovanje stjecala u privatnoj obuci, i to pretežno na francuskom jeziku* (Zima, 2001, 15). *U autobiografiji ističe slobodu što ju je imala pri izboru lektire, koja je uzrokovala njezinu kasniju slobodu prosuđivanja, koju, kako kaže, „katkad vrlo dragocjenom nalazim“* (Zima, 2001,17). Kako potječe iz ambiciozne i utjecajne obitelji, Ivana je svoje obrazovanje stjecala s velikim entuzijazmom, ali je i bila svjesna svojeg položaja u umjetnosti. Imala je vrlo jasne stavove o književnosti i ženskom književnom pisanju. Zatišje pisanja i stvaranja nije okrivila majčinstvom, jer kako se saznaje iz *Autobiografije; Već kao šesnaestogodišnja djevojka zaključila je da se spisateljstvo ne slaže s dužnostima ženskim* i stoga je svoju jaku želju za stvaranjem i pisanjem potiskivala (Zima, 2001, 22). Stoga je, kao majka, svojoj djeci ponudila znanje i ljubav prema knjigama, a tako i mnogim drugim generacijama koje su radoznalo upijale bajkovitost sadržaja književnih djela autorice.

¹⁴1937. godine predložena je za dopisnog člana u Umjetničkom razredu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, i 8. svibnja iste godine biva na godišnjoj skupštini izabrana u Akademijino članstvo, kao dopisni član i prva žena u JAZU od njezina osnutka (Zima, 2001, 29).

¹⁵(...) No pravi njegov utjecaj na me počeo je preseljenjem u Zagreb. (...) Vanredno strogi patrijarhalni duh činio je svako zблиženje nas mnogovrsne unučadi s djedom nemogućim. Ipak sam za ovo četiri godine što sam pribivala njegovu stolu, razvila pod dojmom njegove velike pojave sve svoje biće kakvo je sada. Ivana Brlić-Mažuranić, *Autobiografija*, str. 177. (Zima, 2001, 15)

5.3.5. Zlata Kolarić-Kišur (1894. – 1990.)

Zlata Kolarić-Kišur intenzivno je stvarala za djecu u nekoliko razdoblja: pojavila se i afirmirala u tridesetim godinama prošlog stoljeća. Za vrijeme rata vladalo je zatišje, te se u punom sjaju vraća u pedesetim godinama devetnaestog stoljeća kada izdaje veliki broj knjiga. Godine 1972. objavila je ponajvredniju svoju knjigu *Moja zlatna dolina* koja predstavlja zbirku pripovijesti (Crnković i Težak, 2002, 376). Njezina su djela ostvarila dobar uspjeh. Iako joj je poezija bila ljubav i njome je obuhvatila najveći dio svojega stvaralaštva, i u prozi se, sljedeći hrvatsku tradiciju po uzoru na Jagodu Truhelku, pokazala kao kvalitetna spisateljica o djetinjstvu namijenjenom djeci. U zbirkama lirike *Smijte se djeco!*, *Naš veseli svijet*, *Po sunčanim stazama* i *Uz pjesmu i šalu na jadranskom žalu* obradila je motive i teme vezane uz događaje iz djetinjstva i dječju svakodnevicu, a maštovitim opisima oživjela je prirodu flore i faune koja podsjeća na vedrinu, razigranost i sami duh djeteta. Autorica je više dramskih radova koji su se u mnogobrojnim izvedbama prezentirali na tlu hrvatskih pozornica, a antiratna socijalna drama ozbiljnijeg štiha *Povratak*, nagrađena je za najbolju pučku glumu na natječaju *Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca*. (Crnković i Težak, 2002, 376-379). Izražajnom zavičajnošću istančala je prepoznatljivi stil, a u takav je opis savršeno uklopila dječju igru.

5.3.6. Sunčana Škrinjarić (1931. – 2004.)

Moglo bi se reći da autorica dijeli bajkoviti štih s Andersenom i Ivanom Brlić Mažuranić. Sunčana Škrinjarić javlja se 1946. godine zbirkom pjesama *Sunčanice*, no sa pričom *Plesna haljina žutog maslačka* obojala je dječji literarni svijet, i iznijela svoju prvu proznu crticu koja plijeni pažnju svih čitatelja. Ona je u svojim kasnijim proznim crticama i zbirkama naginjala prema bajci, odnosno *oponašanju bajke* a uvodeći posve nove, neobične likove i nove suodnose ruši konvencije oblika narativa. Romani joj nisu daleko drugačiji od zbirki. Njezini romani obiluju igrom žanra, likova, motiva i tema. *Pisac i vrijeme*¹⁶ objedinjuje bajku, predaju i legendu i spada u vrstu putopisne proze koju objedinjuje *Pisac*, česta pojavnost uloge u njezinim likovima romana. *Ulica predaka*¹⁷

¹⁶ 1976. godine je drugo nagrađivana nagradom Grigor Vitez.

¹⁷ 1980. godine zaslužna nagrada Ivana Brlić-Mažuranić.

izazvala je reakciju književne publike, i prema mišljenju pojedinih teoretičara književnosti čak niti ne spada u dječji roman (Hranjec, 1998, 185-188). Sunčana Škrinjarić bila je aktivna spisateljica i obogatila je svijet dječje književnosti. Sva njezina djela posjeduju dubinu koja predstavlja ne toliko jednostavan pristup interpretiranju i analiziranju. *Stilom, Sunčana Škrinjarić otvara problem suvremene dječje književnosti – je li djetetu, današnjem mladom čitaču primjeren bujan metaforički jezik, sinestezijski i aluzivan iskaz? Takav se tumač, nadalje, samo činjenično afirmira a ne pridaje se epitet arbitrarnosti. Unatoč tome, ona je postigla u svojoj prozi, poglavito romanima, stilsku jednostavnost, a razmahanom maštom, bajkom u okrilju prirode stvorila poseban diskurs, nadasve originalan, začudan i maštovit* (Hranjec, 1998, 190).

5.3.7. Nada Iveljić (1931. – 2009.)

Suvremena hrvatska spisateljica pripada pojavnosti, slavnom ženskom trolistu hrvatske dječje proze uz Višnju Stahuljak i Sunčanu Škrinjarić. Njezinu je *prisnu humanost* zajedno s ostalim književnim kritičarima Hranjec opisao kao kvalitetno i primjereno isticanje tematske suvremenosti, personificiranje, antropomorfizaciju čovjekova okruženja, finu stilsku i leksičku jednostavnost, simboliku, izvornost i pedagošku usmjerenost prema djeci. Svoje stvaralaštvo započela je lirikom, pišući impresivan kvantum pjesama. Ulaskom u svijet proze, dvojakim je sučeljavanjima tradicije i suvremenosti stvarala kompozicijski obrazac. Kroz svoje romane obuhvatila je tematske sadržaje koji su bliski svakome, od ratnih do ljubavnih problema, od obiteljskih do školskih vrijednosti prema slobodi i kvalitetnom korištenju vremena. Takve je poruke jasno poslala djeci i svakome tko ju čita, stoga joj pripada veliko mjesto u dječjoj književnosti, (Hranjec, 1998, 163-166).

5.3.8. Višnja Stahuljak (1926. – 2011.)

Književno stvaralaštvo Višnje Stahuljak započinje 1953. godine kada je objavila svoj prvi književni rad. U mnogim njezinim djelima može se pronaći od svega i za svakoga ponešto. Iako je primarno prozna spisateljica, njenim su imenom potpisane i zbirke

pjesama, igrokazi i radioigre. Njezini se radovi¹⁸ odlikuju tematskom i žanrovskom raznovrsnošću oslanjajući se na europsku, odnosno nacionalnu kulturnu tradiciju fragmentacijama humanosti, ljepote življenja, međuljudskim odnosima i bogatstvo maštovitosti s notom bajkovitoga daha. *Ukupno, Višnja Stahuljak svojim je djelima unijela znatnih novosti u hrvatsku dječju prozu. Ne toliko strukturom koliko pričom, tematskim izborom i pristupom temi jer iz istrošena predmeta razbuđuje tragove života i razvija poticaje za nove, uzbudljive zaletе fantastičnih dječjih doživljaja*¹⁹ (Hranjec, 1998, 236).

¹⁸ Neka od književnih djela autorice; *Potres; Čarobnjak; Crne trubače; Bijeli zec i drugi igrokazi; Zlatna vuga; Pripovijetke raznolike; Mjesec na modrim ljestvama; Pepeljara s majmunskom glavom; Don od Tromeđe...*

¹⁹ Hranjec je ovdje upotrijebio; Mihanović-Salopek, H., (1992): *Višnja Stahuljak (portret)*, Umjetnost i dijete, 2-3, Zagreb.

6. Koncept imaginarno – simbolično – realno

Proces kojim se stvarnost određuje u jeziku ovisi o brojnim utjecajima na subjekta. Subjekt, nastoji svojim interpretacijama određenog diskursa konstruirati informacije prema postojećim značenjima, kroz jezik, govor, pismo i vizualizaciju, putem medija. Na temelju iskustvenih i intelektualnih obrazaca oblikuje se prikaz određen u i prema diskursu. *Prikaz, vrlo rijetko neutralan, djeluje u cilju određenja subjekta kojem je upućen i postavlja ga prema klasi ili spolu te u aktivan ili pasivan položaj prema značenju. Te fiksirane pozicije su tijekom vremena zadobile status identiteta i kategorija u najširem smislu riječi. Otuda su oblici diskursa istodobno i oblici određenja, ograničavanja, modeli moći* (Linker, 1983, 115). Između lingvistike i psihoanalize, proučavanjem procesa djetetova usvajanja jezika koji znatno utječe na njegovo odrastanje i oblikovanje identiteta predstavio je, u teoriji, Jacques Marie Emile Lacan. Pod Freudovim utjecajem psihoseksualnog razvoja, temeljio je svoja istraživanja na razdoblju usvajanja jezika i simboličkih poredaka koji se na nesvjesnoj razini približava znakovnom i jezičnom usvajanju u realnoj transmisiji. Psihoanalitičar Lacan, razvio je utjecajni koncept kao invarijantnu subjektivnost glede recepcije, imaginarno – simbolično – realno, čemu odgovara trijada žudnja – potreba – zahtjev (Biti, 1997).

Zrcalna faza obuhvaća razdoblje djetetova psihičkog razvoja u periodu od šest do osamnaest mjeseci, i temelji se na procesu formiranja dječjeg ja. U tom razdoblju, prema Lacanovoj teoriji, dijete stječe osjećaj cjelovitosti vlastita tijela i time identiteta vlastitog ja identifikacijom s vlastitim odrazom, no to ostaje u etapi imaginarnog. Lacan, nadalje objašnjava kontakt sa zrcalnim odrazom kao prepoznavanje nečega izvanjskog. *Budući da bez toga izvanjskog subjekt ne može biti konstituiran, pounutrenje drugosti tvori samu pretpostavku subjektivacije. Ako je pak sama predodžba koju čovjek stvara o sebi samome svagda posredovana i problematična, onda je njegova žudnja lišena počinka zadovoljenja i upućena na trajno premještanje* (Biti, 1997, 141). Lacanu je zrcalna faza predstavljala važnost upravo zato što otkriva imaginarnu prirodu središnjeg cjelovitog subjekta, prikazujući pritom neistinitost i nevažnost predodžbi, i time se i prije ulaska u sam jezik dijete suočava sa samospoznajom, odnosno samorefleksijom.

Freud, i nakon njega Lacan, društveno-spolni identitet je otkrio u prisutnosti ili odsutnosti penisa. Sukladno tome, dijete majku određuje kao nešto bez muškog organa, kao *manje* od muškog što je u patrijarhalnom redu konstruiralo ženu kao kastriranu. Ono što je išlo u prilog takvoj teoriji jest samo formacija spolnih razlika, no Lacan je ipak produbio teoriju na način da je *opisao penis kao nedostatan fizički nadomjestak falusa, povlaštenog označitelja u našem društvu* (Linker, 1983, 119). Prema teoriji, djeca se počinju razlikovati po prisutnim ili ne prisutnim muškim obilježjima, koji nisu biološki uvjetovani, ali su kulturno određeni pa tako znakovi muževnosti nedostaju kod žene i u nedostatku kulturne muževnosti, žene ostaju izvan sustava i postaju kulturno i lingvistički otuđene. Time se nadovezujemo na podređenost mjesta u lingvističkoj hijerarhiji, da je žena suprotno od muškarca (Linker, 1983) Kada se uzimaju u obzir faze imaginarnog i simboličkog subjektiviteta onda nema stvarnosti osim one koja je jezikom prenesena djetetu, i time će dijete graditi svoj identitet na temelju stečenog i "inputiranog" od strane roditelja i društva.

Prilikom apstrahiranja informacija kroz medij, subjekt se suočava s mnogostrukim operacijama koje uvjetuju odnos čitatelj – djelo. Čitatelj u djelima pronalazi odgovore ili pitanja, poistovjećuje se s radnjom i likovima, te spoznaje nove ideje u pronalasku samoga sebe u imaginarnoj, simboličnoj i realnoj preslici. Takve predodžbe rezultiraju interpretativnom svrhom koja je sama po sebi pokušaj demistifikacije poruke u jeziku. U nastavku ovoga rada, u svrhu analize spoznaje identiteta ženskih likova, iznesene su interpretacije protagonistica dvaju fantastičnih dječjih romana L. Carrolla, *Alisa u Zemlji čudesa* i L. F. Bauma, *Čarobnjak iz Oza*; i triju realističnih dječjih romana F. H. Burnett, *Tajni vrt*, i L. M. Alcott, *Male žene*, te iz hrvatske dječje književnosti *Zlatni danci* J. Truhelke.

6.1. Alisa u Zemlji čudesa

Zečja jazbina zinula je pred njom i protezala se dalje poput ravna rova, ali samo donekle, jer se najednom strmen oborila tako naglo, da Alisa nije imala ni časa vremena razmisliti bi li se tu zaustavila; ona se otisne i počne padati u dubinu (Carroll, 1989, 8).

Engleski pisac Charles Lutwidge Dodgson, pod pseudonimom Lewis Carroll, napisao je fantastični roman 1865. godine pod nazivom *Alice's Adventures in Wonderland* u hrvatskom prijevodu skraćeno *Alisa u Zemlji čudesa*. Djelo govori o djevojčici koja upadajući u zečju rupu ulazi u svijet *čuda* ispunjen svojstvenim, grotesknim i antropomorfnim bićima. Kompoziciju romana čini dvanaest poglavlja, od kojeg svako zasebno predstavlja fantastične i čudesne dogodovštine koje prethode Alisinom putovanju, a u samoj fabulativnoj koherenciji primjećujemo nelogičnost, nepovezanost i nedosljednost i takav tijek radnje poistovjećujemo sa snom. U vremenu kada je djelo nastalo, fantastičnost priče je bila akceptirana ali svakako u granicama normale, a pojavom Carrollove Alise to se očigledno izmijenilo. Iako ima jasnu poruku za iskusne i odrasle čitatelje, djeci predstavlja izuzetno zanimljivu avanturu upravo dinamikom tijeka događaja i umjerenom dozom humora. Naime, zaigranost radnje, odnosno ludički karakter, fantastičnost i implicitne poruke didaktizma i pedagoške usmjerenosti odudarale su od svih normi "realnog" stoga se za *Alisu u Zemlji čudesa* tvori jedan novi, nonsensni pravac tipologije romana.

Radnja se odvija u takozvanom *The matter of fact* tonu, koji prezentira čuda ili nelogičnosti kao da su najnormalnija stvar, uključujući i silna iznenađenja. Primjerice, padajući kroz zečju rupu Alisi se počelo spavati od dosade i dugotrajnog padanja, no nije joj palo na pamet što će se dogoditi u trenutku kada se sunovrati na tlo. Druga takva situacija je ona u kojoj Alisi uopće nije čudno što je njezino tijelo izmijenilo već nekoliko oblika i veličina, "navikla" je na konzumacijsku posljedicu i pritom samo čekala hoće li biti manja ili veća nego što trenutno jest. Interesantna je uloga pripovjedača, koji je za razliku od Baumova pripovjedača, koji pasivno sudjeluje u priči, aktivni sudionik. On često prepušta riječ Alisi, dozvoljava joj da misli i promišlja o sebi i svojim odlukama, daje joj vrijeme da odluči što ona smatra da je dobro za nju, a kada upada u dubioze, pripovjedačeve joj sugestije privremeno kristaliziraju um. On čitatelju "objašnjava" i navodi ga svojim opaskama i čestim komentarima na ponašanje koje se manifestira u određenim situacijama, te na uzročno-posljedične veze koje su u *Zemlji čudesa*, i Alisi i pripovjedaču sasvim moguće i logične. Ovdje nam odnos glavne protagonistice i pripovjedača daje još dublji značaj komičnosti i humora. Roman započinje propitivanjem Alise kakva je svrha knjige kada u njoj *nema ni slika ni razgovora*. Činjenica jest da dijete poseže za vizualnim

motivima prije nego za tekstem, što nas podsjeća da je Alisa zaigrana djevojčica i ne može se poistovjetiti sa svojom starijom sestrom koja čita dok ona bez ikakva posla sjedi na obronku kraj nje i dosađuje se. Čitanje takva teksta za nju je gubljenje vremena, a za osjećaj pospanosti i zatupljenosti okrivljuje veoma topao dan. Originalna verzija izvornog engleskog jezika ima u tekstu poveznicu s ilustracijama. Primjerice, kada Alisa upoznaje Grifona²⁰ pripovjedač nas upućuje da pogledamo sliku ukoliko ne znamo što je, odnosno tko je Grifon, bez duljeg objašnjavanja. Alisa je predstavljena kao tipično viktorijansko dijete, a tada se smatralo da su djeca *little adults*, mali odrasli, jer su na takav način i odgajani. Ističući visoke moralne vrijednosti, dječja je književnost bila izrazito pedagoške i didaktične forme, od čega Carroll zasigurno odstupa, ali svakako implicitno naglašava moral, etičnost i put spoznaje, što u konačnici roman čini itekako pedagoškim posrednikom.

Carroll je Alisi podario ono čemu ljudi potencijalno teže, a to je sloboda i ukidanje momenta realnosti. Alisina je imaginacija toliko podržala nepodijeljeni moćni dojam realnosti s njegovim afektivnim korelatom, strahom. To jest, strah od zemaljskog, koji, kako kaže Schiller *nestaje samo u onim regijama gdje obitavaju čisti oblici*. Gdje za čiste oblike zasigurno možemo podrazumijevati djecu i njihov način spoznajne stvarnosti, bilo kroz igru ili čudesan umni imaginarij. Jer je sveobuhvatna zbilja, upravo zato što je zbilja, a sasvim je svejedno što je ona, za svako živo biće ponajprije pritisak koji koči čovjeka, a strah je njezin korelat (Scheler, 2005). Tako Alisa svoje zbiljske strahove zapravo "pročišćava" u snu, koji je itekako realan ako razmišljamo o kontekstu njezina sazrijevanja, odrastanja i pronalaženja sebe u moru alegorija, fantazmagorija²¹, grotesknih likova, imaginacije i fantastične *nonsense* fabule, kompozicije i sižea.

²⁰ Grifon je mitska životinja orlovskog kljuna i velikih krila, a tijelo je nalik lavljem. Grifon je srodan simbolizmu lava i orla, te se doima kao udvostručenje njegove solarne prirode. On je zapravo srodan i nebu i zemlji, pa je simbol Kristovih priroda, ljudske i božanske. Evocira dvostruko božansko svojstvo snage i mudrosti. Povezuje se grifonova snaga u orlovoj nebeskoj energiji i zemaljskoj snazi lava. Općenitija simbolika predstavljena je u spasu. U Grka su grifoni predstavljeni kao čuvari blaga, simboliziraju snagu i budnost, ali i zapreku koju valja svladati da bi se do blaga došlo (Chevalier i Gheerbrant, 1983, 177).

²¹ Aludirajući na konzumaciju sredstava (napitci, gljive, kolači, nargila, čaj) koje Alisa kuša svaki put kad proživljava tjelesnu transformaciju, ne misli se pritom na priviđenja i halucinacije, već na samu radnju i čin posljedice kušanja.

Glavna protagonistica romana, kao što smo već naveli, jest upravo djevojčica Alisa. Ponekad, čitajući njezine zgode i nezgode, dobivamo dojam kao da je Alisa vrlo jednostavan lik koji luta bespućima sna, a niz čudnovatih situacija odvlači nam pažnju od same junakinje. Strukturirano gotovo kao dječja igra, gdje i svako poglavlje može biti kreacija dječje mašte, vraća nas u djetinjstvo i najsretniji period, kada ne marimo za posljedice, a zlo, tuga i žalost potpuna su nepoznanica. Alisa je dijete koje uporno pokušava dati smisao nečemu što smisla nema u prostoru i vremenu kojem se nalazi. Primjenjuje svoj smisao logičnosti i dedukcijom nastoji riješiti konfuznost koja joj, u ovom svijetu (čudesu), nikako ne pomaže. Tako se, primjerice, silogizam primjećuje u situaciji sa željeznicom, kada je upala u more vlastitih suza.²² Carroll je kompleksnost živopisne sredine *Zemlje čudesa* obogatio humorističnim ismijavanjem didaktizma, primjerice poznatu pjesmicu *Isaaca Watta, How Doth the Little Busy Bee*²³ koja govori o marljivoj i radišnoj pčelici i direktno poučava djecu o marljivosti, radu i trudu, što je Carroll ismijao, kad je Alisa izrecitala, jedva prizivajući si stihove kako su je podučili u školi, no naizust je recitala *How Doth the Little Crocodile*²⁴ koja je s druge strane parodija i govori o lijenom i egocentričnom predatoru, krokodilu. Dok pčelica marljivo radi, krokodil pokazuje svoj sjajni rep, dok s trudom pčelica skuplja hranu, on iščekuje ribice da "ulete" u njegova usta. Dok su kod pčele istaknute vrline marljivost, trud i požrtvovnost, "vrline" krokodila su prijevara, lijenost i grabljivost. To je samo jedan u nizu primjera gdje je Carroll ismijao sadržaj i ulogu engleske dječje književnosti. Slično je i s obredom ispijanja čaja *Tea time* kojem Englezi svakodnevno hodočaste, pri čemu je u Alisinu slučaju čajanka potpuni debakl (*The Mad Tea Party*). Sve je ostalo zarobljeno u vremenu, uvijek je šest sati, i vrijeme tamo ima potpuno neku drugu ulogu. Razgovori koji se odvijaju apsurdni su, što se također pokazalo kao ismijavanje društva i općeprihvaćenog rituala, gdje se uz čaj

²² Jednom je u životu Alisa bila na moru i otuda se željeznicom vratila kući. Zato je mislila da svugdje blizu mora ima i željeznica.

²³ *How doth the little busy bee / Improve each shining hour, / And gather honey all the day / From every opening flower! / How skilfully she builds her cell! / How neat she spreads the wax! / And labors hard to store it well / With the sweet food she makes. / In works of labor or of skill, / I would be busy too; / For Satan finds some mischief still / For idle hands to do. / In books, or work, or healthful play, / Let my first years be passed, / That I may give for every day / Some good account at last. (Isaac Watts, How Doth the Little Busy Bee, 1674-1748).*

²⁴ *How doth the little crocodile / Improve his shining tail / And pour the waters of the Nile / On every golden scale / How cheerfully he seems to grin / How neatly spreads his claws / And welcomes little fishes in / With gently smiling jaws! (Carroll).*

ipak vode dubokoumni razgovori kojima je i sam Carroll vjerojatno prisustvovao, dobivajući dojam kao da vrijeme nikada neće proći. Ili pak, da su čajanke toliko vrijedne vremena, u želji da se kazaljke nikada ne pomaknu.

U *Zemlji čudesa*, kako Alisa konstantno ponavlja, apsolutno je sve *naopako*. To uočavamo od samog početka, kada je nastojala uhvatiti zeca²⁵, upada u zečju rupu, gdje je Alisa padala toliko dugo da se pitala pada li to ona presporo ili je uistinu rupa toliko duboka?! Za vrijeme tog padanja, kod Alise se primjećuje jedan tipičan socijalni problem, zastupljenost straha od tuđeg mišljenja, što u popratnim navodima i pripovjedač naglašava. Dok je padala, prvi put je pokušala prizvati stečeno znanje iz škole, mjereći pritom milje koje je prošla padajući, no na sreću tamo nikoga nije bilo tko bi ju mogao čuti jer prema navodu pripovjedača to i nije reprezentativno znanje kojim bi se ona mogla pohvaliti. Iako nije znala značenje riječi koje je izgovarala²⁶, dovoljno zadovoljstvo joj je bilo samo ih izgovoriti. No, svejedno je padajući uvježbavala naklon i uljudnost prema starijoj osobi. Drugi put je takva situacija bila prilikom prezentiranja znanja iz škole, malo zemljopisa, matematike i logike, pri čemu shvaća, opet, da je sve *naopako*. *Da vidim znam li sve što sam nekad znala. Hajdemo na posao! Četiri puta pet je devet, četiri puta šest je deset, četiri puta sedam je...ah, nikada nećemo doći do dvadeset! Svejedno množenje nije bog zna što. Pokušajmo zemljopis. London je glavni grad Pariza, Pariz je glavni grad Rima, a Rim... dosta. Sutra umrla ako ovo sve nije posve naopako*. U prvom slučaju Alisa nije imala auditorij pa se nije pretjerano zamarala s konačnim ishodom, no međutim, u drugom slučaju u više se navrata pokušala opravdati jer je njezinu reprezentaciju znanja netko pratio.

Pojam identiteta, ličnosti i njezine osobnosti proizlaze iz reinterpretacija njezinih postupaka i promišljanja koji se elaboriraju uz pomoć pripovjedača i nje same. Njezina se osobnost ističe u dvojbenosti njezina uma, svijesti i podsvijesti, naime, radi se o cijelom jednom snu koji je okupan njezinom maštom i imaginarnim svijetom. Značajni dosezi

²⁵ Prema Chevalier i Gheerbrantu, u Riječniku simbola, stoje sedam poduže objašnjenih mitskih i simboličkih značenja zeca ili kunića, reducirajući mitske priče, između ostalih simboličkih slika navode i sljedeće: (...) *Tajnoviti pratioci mjesečine u svijetu mašte*. (...) Zec se simbolički povezuje s pubertetom u kojem više ne vrijede isprike iz djetinjstva, ali daje prve plodove mladosti.

²⁶ *Alice had no idea what Latitude was, or Longitude either, but thought they were very nice grand words to say* (Trayler, 2010).

njezina identiteta proizlaze upravo iz binarnih opozicija njezina duhovnog i tjelesnog, individualnog i kolektivnog, stalnog i promjenjivog, što se iscrpljuju rodnim, spolnim, obrazovnim, političkim, dobnim i drugim afilijacijama koje su metaforički uobličene u njezinu snu i u odnosu s drugima, imajući na umu da su snovi simptomi dinamike psihe. Ona u interakciji s drugima, ostalim likovima koji se pojavljuju, stvara mentalnu predodžbu o sebi, dovodeći u pitanje i *tko je ona zapravo?* Alisa otvara zamršene staze na putu vlastite spoznaje, Jastva kao nesvjesnog osjećaja sebe koji utjelovljuje osobnost i identitet. *Moram razmisliti: Jesam li bila sasvim obična Alisa kad sam jutros ustala iz postelje? Dobro se sjećam da sam bila malo drugačija. Ali, ako nisam ona ista, znadem li, za boga dragoga, tko sam ja sada? Ovo je baš velika zagonetka. Alisa stane razmišljati o vršnjakinjama da dozna je li se pretvorila u jednu od njih...*(Carroll,) Tijelo koje je primarni instrument shvaćanja i spoznaje svijeta oko sebe, kod Alise se često mijenja. Uzimajući pritom razne stimulanse, često doživljava transformaciju svoje tjelesnosti. Simboličkim i figurativnim jezikom faze transformacije njezina tijela koje izmiču kontroli njezine svijesti prikazane su kao hiperbolizirane faze akceptiranja sebe same.

Sugestijama pripovjedača Alisa zadobiva neki drugi opis i karakterizaciju. U svakoj novonastaloj situaciji Alisa je na pragu otkrića vlastitih mogućnosti, nastojeći pritom savršeno se prilagoditi u trenutku u kojem se nalazi, no retrogradno ipak shvaća da se situacija mogla odviti i u nekom drugom mogućem smjeru.²⁷ Kroz cijelu avanturu Alisa prolazi kroz metafizičke, alkemijske transformacije i/ili transmutacije spoznaje sebe. Metaforički *Nigredo*, *Albedo* i *Rubedo*. Od samog dna, u kojem se njezina osobnost i identitet gube *Nigredo*, odnosno gdje ona sama ne zna tko je i koja je njezina svrha, misleći pritom da je izostavljena iz svijeta u kojem se nalazi, ponajviše u situaciji velike poplave²⁸ suza. U razgovoru sa gusjenicom ipak postavlja pitanje i deducira mogućnost

²⁷ Alisi nije palo na um da nije lako naići na zeca, a pogotovu na Bijelog Zeku koji sam sa sobom razgovara. (Dakako, kad se poslije kod kuće sjetila ovog popodneva, došlo joj je na pamet da bi se svatko drugi na njezinu mjestu čudom čudio, a sad joj se činilo da je sve ovo što vidi i čuje sjedeći na zelenom obronku sasvim obična stvar.)(Carroll, 1989). Ovdje nas je pripovjedač upozorio na nelogičnost koja prethodi u Alisinom umu, naime njezina ju je radoznalost izbacila iz racionalnosti, što joj je sinulo tek naknadno.

²⁸ Razmatranje simboličkog značenja poplave i potapanja, jer znamo da se Alisa umalo utopila u vlastitim suzama, pa se dvojako analizira i potop i poplava kao dva slična, no ne i ista simboličko-mitska značenja; Potop uništava samo zato što su oblici iskorišteni i iscrpljeni, ali za njim uvijek slijedi novo čovječanstvo i nova povijest. Često je u vezi s moralnim ili obrednim greškama čovječanstva, s grijesima ili povredama zakona ili pravila. Potapanje pročišćuje i preporuča poput krštenja; on je golemo kolektivno krštenje o kojem odluku nije donijela ljudska svijest, već jedna viša i nenadmašiva svijest. Potop, nadalje, otkriva da se život

svog bitka, *Albedo*, jer na pitanje, koje je gusjenica uputila Alisi, odnosi se na njezin identitet kojeg ona ne poznaje jer se već za neko vrijeme više puta promijenila²⁹. Ovdje se prilikom propitivanja sebe same javlja simbolika zmije, što u zmijolikom obliku gusjenice³⁰, a što opetovanom transformacijom njena tijela, gdje ona sama, odnosno njezin vrat poprima oblik zmije koja simbolizira seksualni nagon. Onda kada čovjek uspije uravnotežiti svoju svijest kontrolirajući svoje nagone, odnosno da nagoni i potrebe ne kontroliraju svijest, tada je postignuta ravnoteža. Takvo stanje čovjekova položaja, navodi Max Scheler kao doživljeni dojam otpora najnižem, najprimitivnijem stupnju duševnog života, stupnju koji, pripada "čuvstvenom porivu", našem nagonskom središtu koje grabi u svim smjerovima, koje je uvijek, i u snu i u krajnjim stupnjevima nesvjesnosti, još djelatno (Scheler, 2005). Postignuće u cjelovitosti spoznaje, i prosvjetljenje koje je doživjela buđenjem, čime roman i završava, a sekvenca istoimenog autora *Alisa iza ogledala* tek počinje (ili se nastavlja), Alisa je spoznala samu sebe i postigla vrhunac vlastitog identiteta *Rubedo*, ona prepoznaje svoje prednosti i nedostatke, koristeći spoznaju i tumač sna (zbivanja u Zemlji čudesa) u javu. Radi se o njezinom duhovnom sazrijevanju, odnosno putu do prosvjetljenja i shvaćanja svoje individualnosti. Nažalost, to je ujedno i bol odrastanja i sazrijevanja, period kroz koji sva djeca prolaze, pa tako i Carrolova junakinja. Proces svijesti glavne junakinje možemo razmotriti na način da se svijest i budnost jasno razdvajaju, i očigledno se objelodanjuju, pogotovo samim činom kraja romana, kada se Alisa zapravo probudi i napokon shvati da je sve bio samo san. No, čitatelj nije upoznat za vrijeme recepcije djela s činjenicom da je to san, i na koncu

može vrednovati sviješću koja nije ljudska...ljudski se život javlja kao krhka stvar koju povremeno treba reapsorirati, jer je sudbina svih oblika da se ponište prije nego što se ponovo pojave (Chevalier i Gheerbrant, 1983, 526).

²⁹ "Tko si ti?", zapita Gusjenica. Ovakvo započinjanje razgovora nije djelovalo baš ohrabrujuće. Alisa odgovori prilično stidljivo: „Ja – ja – jedva to sad i znam, gospođo – ali bar znam tko sam bila kad sam jutros ustala, no čini mi se da sam se otada već nekoliko puta promijenila“ (Carroll, 1989).

³⁰ Gusjenica predstavlja preseljenje, zbog načina na koji gmiže i prelazi s jednog lista na drugi, te iz stanja ličinke u stanje kukca, leptira, tako život prelazi iz jednog tjelesnog očitovanja u drugo. Ovdje se također misli i na simbol multipliciranog identiteta, transformacije i obnove. Jer gusjenica prelazi u leptira koji se smatra simbolom lakoće i nepostojanosti. Naime, važne su nam metamorfoze leptira prilikom objašnjavanja simbolike jer čahura je jaje koje sadrži svu potencijalnost bića a leptir koji iz nje izlazi simbol je uskrснуća. Zbog ljupkosti i ljepote u Japanu je leptir amblem žene, dok s druge strane zbog svoje suptilne lakoće leptiri su putujući duhovi; najavljuju posjetu ili smrt nekoga bliskoga. Često se simbolika leptira veže uz smrt i ponovo rođenje. Jednako tako i suvremena psihoanaliza gleda u leptiru simbol preporoda; Čovjek slijedi od života do smrti leptirov ciklus. U djetinjstvu je mala gusjenica, u zrelosti velika gusjenica, u starosti nadalje, postaje čahura a njegov grob je čahura iz koje izlazi njegova duša i odlijeće u obliku leptira. Izlijeganje leptira izraz je čovjekove reinkarnacije (Chevalier i Gheerbrant, 1983, 182-183, 347- 348).

konca, sam završetak prilično “ruši“ tu fantastičnost narativa, jer čak i djeca znaju da je u snu moguće sve, pa se problemi s kojima se junakinja sukobljava ipak stavljaju u inferiornu i podređenu etapu. Nadalje, ipak dolazimo do toga da se svijest i emocije, kao i podsvijest i emocije ne mogu razdvojiti, što je u slučaju Alise veoma bitno naznačeno u više navrata. Antonio Damasio radi jasnu distinkciju između pojma jastva i identiteta; *identitet i osobnost trebaju se tražiti u skupu moždanih struktura koje neprekidno i nesvjesno održavaju stanje tijela unutar određenog raspona vrijednosti i relativnu stabilnost potrebnu za preživljavanje. Te strukture neprekidno i nesvjesno reprezentiraju stanje živog tijela duž njegovih brojnih dimenzija* (Damasio, 2005, 34). Vidljivo je da Alisa gubi osjećaj zbivanja i neprekidno traga za slikom o sebi. Sintagma *slika o sebi* je zapravo nastojanje da se primarno shvaćanje i doživljavanje sebe ukomponira u odnose s okolinom, u interakciji s drugima, imajući svijest o vlastitim aktivnostima. Takva slika o sebi podrazumijeva fizičke manifestacije, dakle *fizičko ja*, intelektualne, *intelektualno ja*, te *socijalno i emocionalno ja*. Nadalje, Alisa se često čudi sama sebi, i upravo sve etape spoznaje sebe Alisa je teško i zbunjujuće percipirala, na kraju i prihvatila jer se probudila. Često je u monozimima iskazivala emocionalnu stabilnost i autosugestivnu moć samokontrole. Situacije u kojima se nalazila, bila su potpuno nova iskustva za nju, nakon što se doslovno skoro utopila u vlastitim suzama, smogla je snagu da se suoči s ostalim iznenađenjima koja su ciklički slijedila do buđenja. U principu, stvaranje slike o Alisi generalno se svodi na njezina čuđenja, monologe, i eventualne manifestacije misli. Najveći udio u stvaranju mišljenja o protagonistici, slučajno ili namjerno ima pripovjedač. Čitatelj ima direktan odnos s pripovjedačem, jer ga on upućuje na što je točno Alisa mislila, što bi eventualno bilo dobro da u određenom trenutku napravi, itd. No, i dalje nekako nedostaje autentičnost same junakinje. Nadalje, uzimajući san kao cijelu jednu snažno oblikovanu metaforu, s višestrukim sublimacijama upućuju na probleme socijalne komparacije djevojčice, probleme društva i zajednice u kojoj ona odrasta, problemi puberteta i psiho-fizičkog stanja, problem školstva, i dr. Struktura romana odstupa od jednostavnosti kanonske književnosti, barem u hrvatskom prijevodu. Igre riječi, metafore, neologizmi, izgubili su svoj pravi puni smisao kao i parodije. No, najvažnije jest, unatoč tome što prijevod ne može biti identičan i što možda nije zadovoljio kriterije pojedinaca, *Alisa u Zemlji čudesa* je djelo koje ima neiscrpne potencijale za analizu, kritiku i

interpretaciju, i to sa bilo kojeg aspekta književne kritike. A, Alisa, ostati će sigurno svakome u sjećanju sa svojom radoznalošću, osebujnim karakterom i živopisnim događanjima u *Wonderlandu*.

6.2. Dorothy u smargdnom snu

Kliknula je od čuda gledajući oko sebe, a oči su joj se širile od prekrasnih prizora
(Baum, 2000, 14).

The Wonderful Wizard of Oz originalni je naziv američkog romana L. Franka Bauma. Po uzoru na Lewisa Carrolla i njegovu Alisu, nastaje Dorothy koja je u potpunoj suprotnosti u odnosu na viktorijansku eru. *Čarobnjak iz Oza* je američki alegorijski spektakl nekih značajnijih političkih, ekonomskih i društvenih zbivanja početkom dvadesetog stoljeća, točnije 1900. godine. Zbog tako strukturiranog sižea, vjerski su se fundamentalisti značajno zalagali za odbacivanje takve literature za djecu, smatrajući alegoriju neprimjerenom i bogohulničkom. Naime, radi se o romanu koji opisuje odrastanje djevojčice Dorothy. I sam Baum je u predgovoru svoga romana naglasio kako je čudesni roman, *Čarobnjak iz Oza* priča namijenjena djeci isključivo za zabavu i razonodu, gdje se isključuje horor noćnih mora, a ističe čuda i dječje radosti.

Roman započinje in medias res naznakom na nepouzdanog pripovjedača. (...) *U toj sobi bio je stari zahrđao štednjak, ormarić za posuđe, stol, tri-četiri stolice i njihovi kreveti.* Nije uobičajena situacija da pripovjedač nije siguran koliko točno stolica se nalazi u sobi, stoga se mladi čitatelji vjerojatno prvi put susreću s "ne sveznajućim" naratorom priče. Tipičan obrazac super junakinje očituje se u tome što se roditelji djevojke uopće ne spominju, što je čini siročem. Zaključujemo da se radi o odgoju tetka i tetke koji se kao sporedni likovi, a ipak ne manje važni, opisuju u prvom poglavlju³¹.

Putovanje djevojčice Dorothy oblikovano je u svim etapama sedamnaesto faznog monomita kojeg je konstruirao Joseph Campbell. Prezentirane faze u knjizi *Junak s tisuću*

³¹ *Dorothy kao siročica tek došla k njima, tetka Em se toliko čudila djetetovom odzvanjanjućem smijehu da bi vriskala i brzo rukom prekrila srce kad god bi Dorothy zvonki smijeh dopro do njezinih ušiju. No, stalno se čudila kako je malena tu uopće mogla naći išta vrijedno smijanja. (...) Tetak Henry se pak nije smijao baš nikada. Radio je vrijedno od jutra do mraka i nije znao što znači sreća. Od svoje duge brade do svojih grubih čizama bio je siv. Držao se strogo i ozbiljno i rijetko kad je razgovarao* (Baum, 2000, 10).

lica, spoznaje su vlastita identiteta junaka, a nastale su prema psihologiji nesvjesnog i zapisima arhetipova kolektivnog nesvjesnog C. G. Junga, mitovima i raznim religioznim motivima koji se prožimaju putovanjem kroz život. Pred raznim iskušenjima i zadaćama koje mora ispuniti, Dorothy pronalazi svoj identitet, ono najgore i najbolje u sebi kako bi zaokružila svoju osobnost i postala kompletna osoba. Pustolovina junakinje ciklički se kreće od *odlaska*, koji podrazumijeva *zov u pustolovinu* i prvo suočavanje s novonastalom situacijom.

Prva situacija, odnosno *poziv u avanturu* dogodila se kada je uragan³² započeo, a nedugo zatim i prošao, a Dorothy se probudila u čudnovato lijepom i neočekivanom okruženju³³. Već naviknuta na sivilo prerije u kojoj je živjela sa tetom i tetkom, nije mogla odoljeti šarenilu i svježini novonastalog prizora. Slijedom događaja, upoznaje i nove likove u zemlji *Žvakaća* gdje vlada vještica od Sjevera. Tu se javlja i osjećaj straha i nesigurnosti pa je uobičajeno da se prilikom takve konfuznosti *odbija zov u pustolovinu*, u ovom slučaju se Dorothy osjećala nesigurno i htjela se vratiti u Kansas čim joj se pripisalo da je ubila Zlu vješticu od Istoka, što se u zemlji *Žvakaća* itekako respektiralo jer ih je Dorothy napokon oslobodila.

Nadnaravna pomoć vještice Sjevera, koja joj pruža signifikantan poljubac³⁴ upućuje ju na *prijelaz prvog praga* gdje se pustolovina junakinje nastavlja. Nedugo zatim, shvaća da to nije ono isto okruženje gdje je prevladavalo sivilo i dosada, već *yellow brick road* koji će je odvesti na putovanje života i samospoznaje. Na tom putu ona upoznaje svoje prijatelje pomagače od kojih svatko ima jednu želju od vrhovnog Oza, pa se zbog konačnog ishoda svi zajedno upuštaju u avanturu. Strašilo je lik sačinjen od slame i jedina

³² U predajama američkih Indijanaca uragan se shvaća kao zavjera triju elemenata (zrak, vatra, voda) protiv zemlje i zemaljskog. "*Divljaštvo kozmičkih sila*" – što simbolizira svršetak jednog doba i obećanje novog, jer, vjeruje se da će nakon potpune destrukcije zemlja stvoriti nešto drugo. (Chevalier i Gheerbrant, 1983).

³³ *Djevojčica je uskliknula od divljenja kada je pogledala oko sebe, a oči su joj postajale sve veće i veće od prekrasnih prizora* (Baum, 2000, 14).

³⁴ Poljubac je simbol uzajamnog sjedinjenja i pristanka koji je od najdavnijih vremena poprimio duhovnu interpretaciju i značenje. Ne samo što prenosi milost i ljubav prema nekome, već i zaštitu duha i duše za vrijeme zemaljskog života. U ovom slučaju poljupcem je vještica zaštitila Dorothy: (...) *Prišla je k Dorothy i nježno je poljubila u čelo. Na mjestu gdje je usnama dotakla djevojčicu, ostao je okrugli, sjajni znak, što je Dorothy uskoro otkrila* (Baum, 2000). Takav položaj kruga koji je ostavio poljubac na njezinom čelu, možemo i u slobodnoj interpretaciji promatrati kao simbol Šivina trećeg oka (čeonog). Njegova se funkcija očituje u sjedinjujućem opažanju. Zapravo, to je oko (organ) unutrašnjeg viđenja koji u mnogim religijama predstavljaju nadljudsko stanje, kada pronicljivost postiže savršenstvo, kao na višoj razini, sunčevo sudjelovanje. Mentalno opažanje koje upotpunjuje Dorothy i njezine "moći". (Chevalier i Gheerbrant, 1983).

mu je želja da od Oza dobije mozak, kako ga nitko ne bi zvao budalom. No, stara vrana mu je ipak pojačala želju za pameću, uputivši mu da je pamet jedino što uistinu vrijedi na ovom svijetu, neovisno o tome jesi li vrana ili čovjek. I zaista, pamet nam nitko ne može oduzeti. Putovanjem kroz šumu Dorothy i Strašilo naišli su na Limenog Drvosječu, koji je imao želju za srcem. Nakon što je Limeni Drvosječa podijelio svoju tragičnu priču o prokletstvu Zle vještice od Istoka, bilo im je jasno zašto on traga za srcem. Zajedno su nastavili put raspravljajući o vrijednostima koje im nedostaju. Dorothy je za cijelo vrijeme osjećala strah i nelagodu, u šumi se osjećala izoliranost i vlastiti gubitak smisla. Čemu sve to i kamo ide, Dorothy nije mogla dokučiti, a kraj toj šumi nije niti na vidiku. Tu se javlja Plašljivi lav koji se pridružuje društvu u potrazi za hrabrošću. Strašilo, Limeni Drvosječa, Plašljivi lav i Toto simboli su primarnih psihičkih funkcija prema Jungu; racionalna, emocionalna, intuitivna i osjetilna. Racionalna počiva na mozgovnim operacijama, pa strašilo teži mozgu i pameti, odnosno moći mišljenja. Limeni Drvosječa teži srcu, točnije, nedostaje mu emocionalno rasuđivanje, jer kad se govori i o potpunom emocionalnom otuđenju postoji ravnodušnost koja je osjećajnog podrijetla. Iako su nam njegove suze manifestacija osjećaja koja ga metaforički čini "zahrđalim". Stoga predstavlja emocionalnu psihičku funkciju. Plašljivi lav, nadalje, priželjkuje hrabrost, koja će mu pomoći da se instinktom vodi kroz život, i time pripada intuitivnoj psihičkoj funkciji koja zaokružuje i emocionalno i intelektualno stanje nesvjesnog, a manifestira se u svjesnoj pojavnosti. Toto je, s druge strane, jedini lik koji ne govori, ali mu je osjetilni dar nešto čime se jedini kao takav ističe. U kombinaciji nadražaja i opažanja redovito reagira u pasivnom obliku, čime predstavlja osjetilnu psihičku funkciju. Zamisao o prolazu čarobnog praga koji se očituje vlastitim preporodom, simbolizira maternički prizor *utrobe kita*. To je prijelazna faza odlaska i ulazak u inicijacijski proces, gdje junakinju tek čeka mnogofazni put osobnih transformacija. Suočeni s kalidasima, morali su se na najbolji mogući način spasiti. Zajedničkim snagama i vještinom Limenog Drvosječe spasili su se od ružnih zvjeri i ostavili mračnu šumu iza njih. *Put iskušenja* zavladao je prijelazom rijeke, gdje su jedva spasivši se zaobišli put žutih opeka koji im je bio direktna veza sa Ozom.

Roda³⁵ je u ovom slučaju bila glasnik i spasitelj, prebacivši Strašila preko rijeke. Odmah iza ugla dočekala ih je nevolja opojnih makova, koji u toliko velikom broju djeluju omamljujuće po živo biće. Lav je bio pretežak da bi ga dvojica bez krvi i mesa prenijeli na sigurno, pa je Plašljivi lav ostao među makovima u dubokom snu. Na tom putu iskušenja Limeni se Drvosječa još jednom pokazao kao spasitelj, ovoga puta Kraljice poljskih miševa. Ubivši veliku žutu divlju mačku, utemeljio je quid pro quo s kraljicom, gdje mu je kraljica ponudila služenje miševa. Miševi su spasili lava, te se na obostrano zadovoljstvo nastavilo putovanje Dorothy i njezinih prijatelja.

Napokon su stigli do ulaza u Smaragdni grad. Tako ih je dočekao Čuvar Vrata koji im je uručio naočale³⁶ i doživjeli su Smaragdni grad u pravom smaragdnom duhu. Susret s Čarobnjakom nije prošao očekivano po družinu, svatko je svoju želju morao “zaslužiti”. Zadatak koji prethodi zadovoljstvu svakoga nije nimalo jednostavan, na što je Dorothy izgubila svu nadu i želju da uopće razmišlja o povratku. Prvotni odlazak u zemlju iskušenja predstavljao je tek početak dugog i iscrpnog puta inicijacijskih osvajanja i trenutaka koji su junakinju doveli do prosvjetljenja. Pritom se javljaju čudni osjećaji zbivanja, odnosno otpori koje Dorothy pruža bivaju slomljeni time što se ne naslućuje njezin cilj, a to je velika želja za povratkom. Vremena za očajavanje nije bilo, stoga se društvo ipak odlučilo pokušati smaknuti Zlu vješticu od Zapada. Zla se vještica strašno bojala vode, a Dorothy je intuitivno posegnula za lončićem vode i polila ju od glave do pete, uslijed čega se Zla vještica od Zapada otopila i zauvijek nestala s “lica” Oza. Takvo oslobođenje morali su prenijeti *velikom i groznom* čarobnjaku kako bi dosegli stadij *konačne dobrobiti*.

Samo ime glavne junakinje otkriva nam njezino poslanje, *Doro* što znači dar, *Thea* što znači Bog, *Dar Božji*, a kasnije, kroz kulminaciju događaja otkriva preokret u saznanju da je *Smaragdni grad*, eto, samo još jedna u nizu metafora s kojom se junakinja susreće. Smaragdni grad predstavljen je nalik raj, a Boga reprezentira Oz, za kojeg shvaćamo da je lažan, odnosno radi se o glumcu, cirkusantu iako nas roman navodi svakim opisom

³⁵ Općenito su rode simbol pozitivna predznaka, osim što predstavljaju buđenje prirode i povezujemo ih često, figurativno rečeno, s donošenjem djece na svijet one u mnogim kulturama predstavljaju i suprotnost zlu, odnosno da su iskonski neprijatelji zla.

³⁶ Plinije Stariji, pišući o svojstvima zelenih smaragda, usput je zabilježio da je car Neron običavao gledati borbe gladijatora kroz smaragd. Ne zna se je li to uveličavalo krvave detalje ili im je samo dalo zelenkastu nijansu, ali slična se priča nastavila u cijelom srednjem vijeku, jer je dragi kamen koji nije bio dostupan svima povećavao prizore (Manguel, 2001).

da pomislimo da je to pravi čarobnjak³⁷. Svojim je trikovima i moćima iluzije stvorio lažnu sliku o postojanju Smaragdnog grada. Prilikom tako dramatične ironije naslućujemo dubinu značenja koja doprinosi kvaliteti metafore, a rezultira humorom koji je svakako doziran i prikladno oblikovan s obzirom na tijek radnje. Nadalje, svatko od njih, Strašilo, Limeni Drvosječa i Plašljivi lav posjedovao je blago kojem je težio. A uvjerivši ih u to, Čarobnjak ih je uputio moralnim vrijednostima i svakome poklonimo ambleme, koji su u tom slučaju predstavljali srce, mozak i hrabrost.

Susret s božicom u ovom romanu reflektira se kroz razgovor s Glindom³⁸, dobrom vješticom od Juga. Ona je ovdje prikazana prema svim uzorima ljepote, blagodatni cilj zemaljskog i nezemaljskog pohoda svakog junaka/junakinje. Dorothy je kod Glinde osjetila utjelovljenje obećanja savršenstva. Naslutila je da će kraj uređenih nesavršenosti u svijetu u kojem se nalazi uskoro privesti nekoć znanom blaženstvu koje je pružalo samo okruženje Kanzasa i njezina doma. Dorothy za cijelog svojeg putovanja nije znala vlastite moći, no Glinda je je podučila da se srebrnim cipelicama može vratiti kući, što je i učinila tri put lupivši petom o petu. Procesom individuacije³⁹ Dorothy pronalazi sebe, i svoje vlastito *Ja*, konfrontirajući se sa praslikama kolektivnog nesvjesnog – arhetipovima; *persona*, *sjena*, *animus*, *anima* i *jastvo*. Svaka slika ima moć u onome što predstavlja i onoga koga predstavlja. *Persona* nije ništa drugo nego predstavljanje sebe prema vanjštini, odnosno na koji način nas drugi percipiraju, a suprotno je istinskom, pravom *Ja*. *Persona* je maska koju svaki čovjek posjeduje. *Sjena* pobuđuje ono najintimnije crnilo koje ne želimo objelodaniti. *Baza sjenki* jest poricanje te duboko ukorijenjene tame u čovjeku. *Jastvo* predstavlja cilj, Sveti Gral sazrijevanja, upotpunjenost vlastite osobnosti, identiteta i bivstva. A to je Dorothy na samom kraju i činilo sretnom, vlastita spoznaja i gdje pripada.

³⁷“Veliki čarobnjak je Oz osobno“, odgovori Vještica, pretopivši glas u šapat. „On je moćniji negoli svi mi zajedno. Živi u Smaragdnom gradu“ (Baum, 2000)

³⁸Izgleдала im je lijepo i mlado. Bila je crvenokosa, a kosa joj je u raskošnim uvojcima padala po ramenima. Haljina joj je bila bijela bjelcata, a plave su oči sa simpatijom gledale u djevojčicu (Baum, 2000, 163).

³⁹ Pojam kojeg je detaljno elaborirao C. G. Jung.

6.3. Mary u Tajnom vrtu

Odvedi me u vrt i ispričaj mi cijelu priču... (Burnett, 2002).

Frances Hodgson Burnett napisala je *Tajni vrt* koji je 1911. godine objavljen i ujedno postao jedan od njezinih najpoznatijih romana. *Ipak, za razliku od desetaka komercijalno uspješnih romana i za djecu i za odrasle koje je Frances Hodgson Burnett objavila do svoje smrti 1924. godine, samo su Mali lord Fauntleroy i Tajni vrt nadživjeli svoju autoricu i postali klasici književnosti za djecu i mlade* (Jukić, 2002, 235). Djelo je svoju slavu postiglo i kroz mnogo filmskih i dramskih adaptacija što rezultira scenskom kontinuiranom djelatnošću gotovo cijelo stoljeće. Struktura romana podijeljena je u dvadeset i sedam poglavlja u kojem se otkriva priča o mladoj, devetogodišnjoj djevojčici. Percepcija djeteta kao praznog bića, bića bez identiteta koje odrastanjem gubi prazninu djetinjstva i osvaja, odnosno zadobiva identitet težinom sukobljavanja sa svijetom oko sebe jest Mary Lennox. Fabula romana prati život djevojčice koja ostaje bez roditelja i dospjeva u dom jedina skrbnika, muža njezine pokojne tetke. Nažalost, vladala je epidemija kolere, pa je djevojčica zbog okrutne bolesti ostala sama bez oba roditelja. Mary je zapostavljeno dijete, odgajano od strane domorodačke služinčadi kojoj je u potpunosti narušen odnos s majkom. Majka je žena koja bi svojoj kćeri trebala biti uzor i podrška, no prikazana je kao ledena majka, koja se nije htjela odreći vlastitih vrijednosti⁴⁰ i prioriteta, što je bilo na uštrb njezine kćeri⁴¹. Svoje je zadovoljstvo majka pronalazila u društvenom životu, tamo gdje je bila i majka i gospodarica, žena i supruga, no njezina djevojčica to nikada nije vidjela u zatvorenim zidovima vlastita doma. U prvim stranicama romana osjeća se taj hladan jaz između majke i kćeri, odraslog i dječjeg. Mary se svojoj majci divi samo izdaleka, idealu ljepote, međutim ne shvaća tajnovitost toga jutra koji će ju dovesti do samoće i okretanja prema vlastitom pronalasku ljepote. Mary je *razdražljivo i nelijepo*

⁴⁰... majka joj je bila izuzetna ljepotica koja je živjela samo za zabave na kojima se družila s veselim ljudima. Nije joj bilo nimalo stalo do djevojčice pa je nakon rođenja brigu za Mary preuzela Aya, kojoj se dalo do znanja da će memsahib biti najzadovoljnija ako što manje bude gledala to dijete (Burnett, 2002, 5).

⁴¹Razdražena zato što je rodila ženu, majka je dočekuje sa sljedećim dvosmislenim prokletstvom: Biti ćeš žena. Nada se da će otkupiti svoju inferiornost pretvarajući onu koju smatra svojom dvojnicom u superiorno biće, a istodobno joj želi nametnuti manu koju je ona morala podnijeti. Katkad žena kćeri želi nametnuti upravo svoju vlastitu sudbinu Ono što je bilo dovoljno dobro za mene, bit će dovoljno dobro i za tebe. Tako su me odgojili, dijelit ćeš moju sudbinu (de Beauvoir, 2016, 557).

*djetešce*⁴² kojoj se dopuštalo da čini štogod ju je volja kako njezin plač ne bi razdražio njezinu majku. U nedostatku ljubavi i brige roditelja, djevojčica je svoju frustraciju manifestirala na sve koji su bili u njezinoj neposrednoj sredini.

Njezin se otac opisuje kao veoma zauzet službenik engleske uprave koji također nije brinuo za djevojčicu niti imao značajniju ulogu u odgoju djeteta. Patologija nastajanja osjećaja kod djevojčice odnosi se na sve olakotne i/ili otegotne okolnosti koje su izazvane u njezinom najranijem dobu pa sve do situacije kada ostaje bez roditelja. Nažalost, na putu spoznaje, otkriva da roditelje praktički nikada nije ni imala⁴³, što ju je na neki način obilježilo kao emocionalno zakinutu osobu. Njezina je mrzovoljnost, bezobzirnost i hladnoća nusprodukt ekvivalentnog roditeljskog participiranja u njezinu odrastanju. Čak i kada je Mary "osvijestila" da je sama, u njezinom sustavu mišljenja ona je pronašla nadomjestak za pokojnu Ayu⁴⁴. Činjenica jest da nije bila pretjerano osjetljivo dijete i nije nikad osobito ni za koga marila. Ono što je za nju, u trenutku kada je sjedila sama u kući i iščuđavala se nepodnošljivoj tišini bilo netolerantno, jest upravo nedopustiva zapuštenost i osjećaj gladi koji ju je razljutio jer se nitko nije sjetio njezinih primarnih potreba, a gotovo da ništa nije radila sama bez pomoći svoje služinčadi.

Mary je bila djevojčica zaokupljena sama sobom i svojim potrebama, ne promišljajući pritom o ispravnim manifestacijama i ponašajnim reakcijama, što je bilo i za očekivati s obzirom da nitko nije mario za nju, a odgoj se vršio mehanički preko posrednika roditeljske dužnosti jer se ipak netko treba brinuti za mrzovoljnu i razmaženu djevojčicu⁴⁵. Dolaskom u Englesku kod misterioznog i tajnovitog gospodina Cravena, život Mary Lennox poprima sasvim novu i neuobičajenu dimenziju. Upućena je u pravila koja bi trebala poštivati za vrijeme svoga boravka u kući gospodina Cravena, s naglaskom kako njega nikada ni nema u blizini. Naime, radi se o gospodinu koji nije prebolio smrt svoje voljene supruge, a pritom je i tjelesno zakinut zbog deformiteta kralježnice. *Bio je on čovjek čija je glava već deset godina bila ispunjena mračnim i bolnim mislima. Ispunjavala ga je duboka tuga,*

⁴²*U šestoj je godini već bila takva tiranka i samoživ stvor kakav se nije mogao zamisliti (Burnett, 2002, 7)*

⁴³*Počela se pitati kako je moguće da, čini se, nikomu nije pripadala, čak ni kad su joj otac i majka bili živi. Ostala djecu su, čini se, pripadala svojim očevima i majkama, no ona valjda nikada nije zaista bila nečija djevojčica. Imala je sluge, hranu i odjeću no nitko je nije primjećivao (Burnett, 2002, 11).*

⁴⁴*...doći će neka druga Aya, možda će znati i neke nove priče. Mary su dosadile stare (Burnett, 2002, 9).*

⁴⁵*Da je njezina majka malko češće u dječju sobu unosila to svoje lijepo lice i lijepo ponašanje, možda bi se i Mary bila naučila ljepše ponašati (Burnett, 2002, 12).*

čak i onda kad je mogao biti sretan; dopustio je da mu se duša ispuni tminom tvrdoglavo odbijajući da u nju prodre i najmanja zraka svjetla. Zaboravio je i napustio svoj dom i svoje obveze (Burnett, 2002, 221). Dok gospodin Craven potencijalno pati zbog tjelesne deformacije i duševne boli, Mary pati od emocionalne zakinutosti i izoliranosti. Zajednička nota im je upravo nemogućnost identifikacije sa samima sobom koja se manifestira kroz neadekvatne osjećaje, pasivnost i mrzovoljnost. Jedna od važnijih uloga u Marynu novom okruženju je mlada sluškinja koja se ne libi reći istinu koju Mary u procesu upoznavanja sredine strašno ljuti, jer *jorkširski je običaj da ljudi kažu što misle*. Tim saznanjem ljudi u Engleskoj nerijetko su znali skrenuti joj pažnju na njezino ponašanje i dojam koji ostavlja na druge ljude. Uspoređujući uslužnost služinčadi u Indiji i Engleskoj, počinje se navikavati na nove principe i sustave vrijednosti. Razgovori koji su se odvijali između Mary i Marthe probudili su njezino promišljanje o vlastitom bitku, razmatranje o uzročno-posljedičnim vezama koje su prethodile njezinom umnom stanju. Razbijale su se granice tabua i nedorečenosti njezinih osjećaja, mrzovoljna su jutra prerasla u ljepotu buđenja i udisanja vrištinskog zraka koji je za Mary vremenom zadobivao samo pozitivan predznak. Maryn ključni interes postaje tajnovitost ograđenog vrta pokojne tetke. Prema priči koju je ispričala gospođa Medlock budio je u Mary enorman kuriozitet i potrebu da se otkrije što je iza zidova vrta. Njezin glasnik u izobilju otkrivanja draži vrta bio je maleni crvendać koji joj svojim letom i pojavnošću otkrio ključ vrta. Središnja metafora primarno zapuštenog vrta navodi na razmišljanje o Marynoj praznini, dok njezina dedikacija i proces rada u vrtu, upućuje na izgradnju vlastitog identiteta. Boraveći u vrtu ona mijenja sebe, svoju osobnost i svjetonazor. Vrt je mjesto rasta, gajenja životnih i svih unutrašnjih pojavnosti. Život i njegovo bogatstvo postaju u njemu vidljivi na najčudesniji način. Ograda vrta čuva unutrašnje snage koje rastu (snage vlastitog Ja) i cvjetaju. U vrt se ulazi kroz uska vrata, gdje je Mary potragu za ključem vršila u više navrata, opipavajući teren i razmišljajući gdje bi mogao biti primarno ulaz, a potomje ključ. To je slikovit prikaz prilično duge psihičke i psihološke evolucije kojom djevojčica dolazi do svoga bogatstva, vrt je u suštini njezina najintimnija središnjica duše. Vrt je simbol zemaljskog raja, svijeta kojemu je on središte. Vrt je slika duhovnih stanja vječnog blaženstva. U vrtu možemo, na višoj razini, vidjeti i simbol kulture nasuprot divljoj prirodi, promišljenog nasuprot spontanom, reda nasuprot neredu, svjesnog nasuprot nesvjesnog. Crvendać bio mogao biti

reinkarnacija duše pokojne tetke koja je i sama obožavala svoj vrt, a takvu ljubav je dijelila i sa svojim suprugom koji je nakon njezine smrti zarobio tu ljepotu i život njihove ljubavi. Napustio je time sve što ga podsjeća na nju, pa čak i vlastito dijete, koje ga raskrinkava između tjelesnosti i emocija. Prelazak granice prema zrelosti i rad u zapuštenom vrtu traumatizirane Mary i njezina identiteta djeteta, ne osporava činjenicu odsustva roditelja i trajne oštećenosti koja apostrofira trajno nerazrješive odnose s figurom majke i oca. Zajedničkim druženjem s dječakom Colinom prosvjetljuje njezine emocije i spoznaju o sebi. Sve ono što nije voljela na Colinu i što ju je smetalo u njegovu ponašanju Mary se trudila da promijeni kod sebe. Oboje su djeca koja odrastaju bez roditelja, a opet mogu činiti što god ih je volja, što je Marthina majka smatrala da je nešto najgore što se djetetu može dogoditi; *da nikada ne bude po njihovom ili da uvijek bude po njihovom* (Burnett, 2002, 146). No, to nije bilo dovoljno za mladog Colina. Mary je Colinu otvorila oči i iskristalizirala umišljenost i opterećenost bolešću koja ga nije zarobila. Uz pomoć Mary, Colin se počeo radovati odlasku u vrt nadajući se pritom da će mu upravo tajni vrt omogućiti bezbolno odrastanje i promjenu. Napokon se hodnicima, umjesto nepodnošljivog plaća i jadikovki orio gromoglasni smijeh što je u čudu ostavljalo gospođu Medlock i njegovateljicu, a naposljetku i gospodina Cravena.

Otkrivajući putove prijateljstva, Mary je Colina postepeno uvodila u sve radosti što jedan dan može donijeti, a kamoli život kojem se neovisno o prošlosti daje važnost upravo na malim stvarima. Tako su Colin i Mary svakim susretom razgovarali o ljepotama vrta, o Dickonu i svemu što Mary čini sretnu. U namjeri da ga nagovori da napokon izađe iz tmurne sobe i udahne vrištinskog zraka Colina je uhvatio strah, jer Colin je kao i Mary kada je tek stigla u Englesku, mrzio ljude, zrak, prirodu i sve što ga okružuje⁴⁶. Dickon s druge strane predstavlja Marynu zaljubljenju narav. Dickon je dječak koji je obogatio njezine misli i svaki dan koji je s veseljem iščekivala. Kada bi netko samo spomenuo Dickona, Mary bi se sama ubacivala pridajući mu važnost i bogate opise koji su joj mamili osmijeh na lice. Mary je svojim razigranim duhom spojila Colina i Dickona, te su zajedničkim snagama planirali na koji način će potajice odvući Colina u tajni vrt. Colin je

⁴⁶*Ben Weatherstaff mi je rekao da sam mu slična – rekla je Mary. – Rekao je da oboje imamo gadnu narav. A mislim da si i ti takav. Nas troje smo vrlo slični, ti, ja i Ben Weatherstaff. Rekao je da nijedno od nas nije baš nekog izgleda, a osim toga izgledamo mrzovoljno. Ali otkako sam se upoznala s crvendaćem i Dickonom, više nisam tako mrzovoljna* (Burnett, 2002, 150).

smatrao da je najveća čarolija vrta upravo cijela tajnovitost koju mu je Mary danima prepričavala, pa su zajedno planirali kako će to izvesti, a da nitko ne otkrije njihovu tajnu. Vrt je uistinu bio čarobno mjesto za troje djece koji su uživali u radu i novom buđenju koje je nagovijestilo proljeće. Colin je napustio svoje crne misli i doživio prosvjetljenje životne snage. Stajao je na nogama zdrav i uspravan kao da nikada nije bio bolestan, sve su bolesti bile u njegovoj glavi. Nikada nije ništa radio, i ležeći sam u tmurnoj sobi imao je vremena razmišljati samo o lošim stvarima. *Živio je čitav život kao na nekom pustom otoku pa se kao neki njegov kralj ponašao kako je htio, a nije bilo nikoga s kim bi se mogao uspoređivati. I Mary je bila takva, ali otkako je došla u Misselthwaite, postupno je počela otkrivati da se njeno ponašanje ne bi moglo nazvati uobičajenim i omiljenim* (Burnett, 2002, 184). Mjesecima su kasnije gradili svoje odnose, čuvali svoje tajne i uživali u blagodatima vrta i ljepoti življenja. Colin je počeo vjerovati u životnu čaroliju koja mu pomaže svakim danom da bude bolji čovjek. Vratio je vjeru u sebe i snagom uma postigao transformaciju koja je napustila strah, prijezir i slabost dječaka. U posljednjem se poglavlju upravo govori o mračnoj strani uma, negativnim autosugestijama i “crnim” mislima⁴⁷ koje ubijaju svu čovjekovu volju, radost i vedrinu. Sve dok je Mary bila ispunjena negativnim mislima bila je nesretno i mrzovoljno dijete. Dolazak u Englesku i okolnosti u kojima se nalazila obogatila su njezinu osobnost, shvatila je da se za vlastitu sreću i postojanje treba izboriti. Zavoljela je ljude, stekla je nova prijateljstva, uživala u smijehu i naučila je cijeniti vrijednosti koje se ne kupuju niti se kome poklanjaju. U posljednjem se poglavlju također posvećuje pažnja i ocu, gospodinu Archibaldu Cravenu koji je usnuo čudnovati san i potaknuo ga da nakon toliko godina razmišlja o svome sinu. Tog su se jutro samo nizali neobični znakovi koji su gospodinu Cravenu ukazivali na povratak u Misselthwait. Njegove namjere nisu nikada bile zle, niti je htio biti loš otac. Pobrинуo se da njegov sin uvijek ima što poželi, da ima najbolje liječnike, sestre i njegovateljice i svu raskoš doma, ali se osobno odmicao sve dalje od vlastita sina zarobivši se u vlastitu nemoć i očaj. Roman završava uspjehom djece. Tajnovitost vrta sada ostaje u svakom pojedincu no njegova se raskoš dijeli sa svima tko poželi dobro samome sebi. Ponosni

⁴⁷(...) Jedno od tih novih do kojeg su ljudi došli u prošlom stoljeću bilo je da misli – obične misli – mogu biti snažne poput električne energije, katkad blagotvorne poput Sunčeva svjetla, ali i opasne poput otrova. Tužna ili pokvarena misao u nečijoj svijesti može biti jednako opasna kao klica šarlaha u tijelu. Ako je čovjek pusti da tu i ostane nakon što je ušla, možda je se više neće riješiti sve dok bude živ (Burnett, 2002, 220).

na svoju pobjedu, Colin, Mary i gospodin Craven napustili su prošlost i odlučno krenuli u život razmišljajući i vjerujući u "čaroliju"⁴⁸.

6.4. Male žene ili Meg, Jo, Beth i Amy

Svi mi imamo svoje breme, i svoj put, a čežnja za dobrotom i srećom vodi nas kroz mnoge naše nevolje, iskušenja i pogreške do mira i spokoja, istinskog Grada Nebeskog (Alcott, 1996, 18).

Gotovo istovremeno s pojavom *Alise u zemlji čudesa*, javljaju se *Male žene* (1868.) američke spisateljice Lousie May Alcott. Spisateljica potječe iz osiromašene obitelji koju je opisala i u samom romanu. Protagonistice romana Amy, Jo, Beth i Meg su zapravo autorica (Jo) i njezine sestre, gdje se u vremenu od godine dana, od Božića do Božića, opisuje njihov, nimalo lak život. U romanu o *Malim ženama* ponuđen je realističan prikaz djetinjstva i jedan je od prvih romana koji otvara podvrstu, *obiteljski roman*⁴⁹. Roman *Male žene* s takvim realističnim prikazom odrastanja četiriju djevojaka bio je inspiracija za mnoge filmove i kazališne adaptacije. Dirljiva priča o četiri mlade djevojke uvodi nas u odrastanje i sestrinsku ljubav, suočavanje s problemima egzistencije i životnim vrijednostima, te emocijama.

Priča o djevojkama iz Concorda započinje jedne zimske, predbožićne večeri. Svaki čitatelj/ica koji se upusti u izazove koje donosi roman o *Malim ženama*, dirljive priče o sestrinskoj ljubavi i problemima odrastanja, uvidjet će snažnu karakterizaciju i psihologizaciju djevojaka koje nisu nimalo obične i svojim su djelovanjem utjecale na mnoge generacije čitateljske publike. U samom početku doznajemo da se djevojke, zajedno sa svojom majkom bore sa siromaštvom i odsustvom oca koji se u doba građanskog rata bori za svoju državu. Njihova majka vidjela je sreću i uspjeh u svojim kćerima. Četiri su sestre bile njezine male žene, prijateljice, kćerke ljubimice. *Nije ona bila*

⁴⁸(...) *To ti je ono od čega sjeme bubri, od čega sunce sija, od čega netko postane dobar momak i sve je to jedna dobrota. A mi jadni budalaši mislimo da je važno da se to zove po nekim našim riječima. Ali hvala Bogu, ta velika dobrota se ne osvrće na to. Gura one milijune svjetova – svjetova sličnih našim. Nikad nemoj prestati vjerovati u veliku dobrotu jer znaj da je ima puno na svijetu – a ti je zovi kako hoćeš* (Burnett, 2002, 218).

⁴⁹ Hrvatski pandan *Malim ženama* je roman *Zlatni danci*, spisateljice Jagode Truhelke. Stoga, se za Truhelku može reći da je u *Hrvatsku dječju književnost* prva uvela opis djetinjstva na autobiografskoj osnovi.

osobito lijepa, ali majke su svojoj djeci uvijek lijepe, pa se djevojčicama činilo da sivi ogrtač i demodirani šeširić pokrivaju najveličajnju ženu na svijetu (May Alcott, 1996, 15).

Kako odrastaju u neimaštini, običaji darivanja u Božićnom duhu nikako ne odumiru u obitelji March. Djevojke planiraju poklanjanje skromno i požrtvovno kako bi si međusobno ugodile i bile sretno malim stvarima, jer Božić bez poklanjanja nije Božić. Uvečer su se posjele oko svoje majke u radosti da čuju što im otac pismom poručuje. Čitajući pismo koje im je otac poslao na Badnju večer i podijelio s njima vesele poruke i ljubavljive okupane rečenice, s velikom čežnjom za djevojčicama koje je ostavio za sobom, djevojke su, zajedno s majkom, suznih očiju ostale u razmišljanju i ganute emocijama konstatirale međusobno, kako se ne trude dovoljno biti dobre, misleći pritom da trebaju na tome raditi svakoga dana više nego jučer. Tako je svaka od njih načinila dobro djelo i uzimajući od sebe svojoj su majci pripremile raskošnu košaru njihovim simboličnim poklončićima, te su se za dobrobit siromašnih susjeda koji su također živjeli u bijedi odrekle svoga doručka kako bi djeca imala što jesti, te kako ne bi nitko bio u žalosti na dan Božića, jer sviđala im se gesta koja znači *više voljeti susjeda no samog sebe*. Djevojčice nikad nisu prerasle majčinu uspavanku. Majka je bila rođena pjevačica pa su često imale običaj zajedno zapjevati uz pratnju klavira. Iako nisu sve znale pjevati, primarna im je vrijednost bila njegovanje zajedničkih interesa i druženje. Njihova je majka često znala pričati priče s mudrim i svrhovitim porukama koje su djevojke s velikim žarom upijale. Ponekad je mudrost za svaku od njih značila sasvim drugačije, no kada bi se poneka od njih pronašla u likovima majčinih priča, konstruktivno su prihvatile svoje vlastite mane koje je bolje iskorijeniti iz uma nego živjeti u vlastitom nemiru.

Autorica se, obraćajući čitatelju, izjašnjava opisima sestara jer svatko želi znati kako netko izgleda i o kome se to priča priča. *Margaret, najstarija od njih četiri, imala je šesnaest godina i bila je vrlo lijepa, svijetla i zaobljena, velikih očiju, guste i meke smeđe kose, slatkih usta i bijelih ruku, na koje je bila posebno tašta* (May Alcott, 1996, 12). Meg je imala slatku i pobožnu narav pa je uvijek prema svojim sestrama bila obazriva i dobra savjetodavka. Njihove su igre često uključivale razmišljanje o drugim zemljama, kulturama i običajima što im je činilo toplinu oko srca i ispunjenje u trenutku teških situacija i zaborava. Meg je počela primjećivati kako se osjeća starom za izvođenje vragolija sa svojim sestrama, iako je imala najbolje glumačke sposobnosti i osjećaj za zabavu pa su

uvečer, prije spavanja znale dramtizirati određene dramske isječke ili teatralne performanse koje je pripremala Jo sa zadovoljstvom. Smatrale su da je takav oblik zabave izuzetno dobar za njihovo njegovanje intelekta, memorije i korisno trošenje mnogih sati koji bi inače bili dokoni, samotni ili pak provedeni u mnogo beskorisnijem društvu. Time je Meg zaboravljala na svoje godine i istinski uživala sa svojim sestrama izvađajući svakojake vragolije i osvajajući njihovu ljubav. Meg je bila opterećena taštinom i skupocjenim predmetima u nadi da će povoljnije proći u društvu. Patila je za damskim, aristokratskim manirama koje bi ju u socijalnom aspektu možda dovele i do bogate ljubavi. Prava se dama, po njezinom mišljenju uvijek prepozna po urednosti, ljubaznosti i kreposti čak i pod cijenu boli neudobnih potpetica, uništene kose i stegnutih rebara pod korzetom, jer za ljepotu treba patiti. Sestre su joj nerijetko spočitnule njezinu fascinaciju prema bogatstvu i materijalnim vrijednostima, pa im je to davala za pravo. Dok je s njima provodila vrijeme, iako se ponekad požalila, često je na materijalne vrijednosti i taštinu zaboravila. Kako su ona i Jo starije, često bi zajedno izlazile pa bi se Meg ljutila na Jo koja nimalo nije marila za damsko ponašanje i izgled, a još ju je manje zanimalo tuđe mišljenje o njoj. Jo je smatrala da se mlade dame profinjena izgleda ne zabavljaju ništa manje ili više od njih. *Što mi vrijedi uljepšavanje, kad me ne vidi nitko osim tih zločestih patuljaka, i koga briga jesam li lijepa ili ne – sav ću se život morati mučiti, tek tu i tamo mrvica kakve zabave, a onda ću ostarjeti i poružnjeti i skiseliti se, jer sam siromašna, i ne mogu uživati u životu kao ostale djevojke. Sramota!* (Alcott, 1996, 45). Meg je radila kao guvernanta i svaka joj se plaća činila malim bogatstvom jer joj je najveći problem bilo siromaštvo. I sama je često znala reći da teži luksuzu. Trudila se suzbiti nezadovoljstvo i zavist no ipak je smatrala da je sasvim normalna stvar da mlada djevojka čezne za lijepim stvarima i sretnom životu okupanom zabavom i društvom. Jednom je na elitnom okupljanju glumila jednu od dama pa je kasnije jako požalila jer to nije ona, a istovremeno se posramila pred svojim sestrama, *Ne daj Bože da saznaju kako se ponašala i što je sve izmislila* samo kako bi bila prihvaćena baš kao prava aristokratska dama. Bila je polaskana time da ju se smatra ljepoticom i lutkicom pa je time dopustila da se od nje napravi budala, priznajući to mladom gospodinu Laurieu koji je također prisustvovao večeri. Kada je majka čula što se dogodilo, nanovo joj je uputila mudri savjet rekavši da se što prije oslobodi tih misli i da zaboravi sve ono loše. Lijepo je kada ti se ljudi dive, no

kada takvo što preraste u strast, čovjek nikada ne nauči prepoznati vlastite vrijednosti i uspjehe.

Petnaestogodišnja Jo bila je vrlo visoka, tanka i smeđa, te je podsjećala na ždrijebe; jer nikad nije bila načisto što s dugim udovima, koji kao da su joj stalno bili na smetnji. Imala je izražena usta, komičan nos, oštre sive oči, za koje si imao osjećaj da sve vide, naizmjenice vatrene, šaljive ili zamišljene. Njezina duga, gusta kosa bijaše njezina jedina ljepota; no, obično bi je držala skupljenu u mreži, da joj ne smeta. Imala je Jo jaka ramena, velike ruke i noge, komotnu odjeću, i onaj nelagodni izgled djevojčice koja vrlo brzo izrasta u ženu, a to joj se ne sviđa (May Alcott, 1996, 12). Jo nije voljela predrasude koje su, onda gradile pojam žene i ženstvenosti. *Mrzim samu pomisao na to da moram odrasti i biti gđica March, nositi duge haljine, i kočiti se kao porculanska lutka. Dovoljno je loše već to što sam djevojka, jer mi se sviđaju i igre za dječake, i njihovi poslovi, i njihovo ponašanje. Ne mogu prežaliti što nisam dječak, a sad je gore no ikad, jer umirem od želje da odem i borim se s tatom, a mogu samo sjediti kod kuće i plesti kao stara baba* (May Alcott, 1996, 11). Njezin je odgoj bio vrlo jednostavan pa joj se po glavi nikada nisu motale nekakve besmislice. Jako je voljela svoje pisanje i maštu koju je oslanjala na talent kojeg su svi u obitelji jasno primjećivali, a već je u petnaestoj godini bila otvoreno i prostodušno dijete željno avanture, zabave i novih iskustava. Često je u noći znala pisati svoje priče, voljela je voditi duge razgovore s interesantnim i njoj dragim ljudima. Bila je glavna u noćnim prepričavanjima koje su uobičajeno sestre vodile prije polaska na počinak. Najveći osjećaji sreće i ispunjenja izlazili bi na vidjelo kada bi Jo bila okružena knjigama. Voljela je riječi, i umijeće slaganja rečenica koje je kasnije i implementirala u vlastiti rad čitajući mnoga poznata djela i kreirajući svoj književno-umjetnički stil. Iako nije voljela tetu March za koju je i radila, jedino što ju je privuklo kod nje jest čitanje i obilje knjiga koje je teta posjedovala, a bile su vlasništvo pokojnog ujka. Joina ambicija bila je da postigne nešto sjajno u životu, iako to kao mlada djevojka nije znala što bi moglo biti, težila je literarnom uspjehu i tome da se maksimalno posveti čitanju, što je na kraju i ostvarila objavivši svoju priču u lokalnom tisku. Redovito bi je u mislima mučila činjenica da je život prekratak da se pročitaju sve knjige. Jo se borila sa svojom naravi više od svojih sestara u čemu joj je majka bila velika podrška, a Jo je pokazivala veliku zahvalnost svim svojim bićem jer joj je majka bila osoba koju je najviše respektirala i zaista joj je njezino mišljenje

bilo važno. Također je dvostruko zadovoljstvo doživjela kada joj je majka u pismu to i potvrdila jer je smatrala da njezin trud i težnju za promjenom vlastite naravi nitko niti ne primjećuje. Bila je itekako svjesna da borba s vlastitim nedostacima nikad nije jednostavna, a nečija ljubazna riječ može biti od velike pomoći. Kao veliki borac za pravdu, Jo je argumentirano iznosila svoje stavove prkoseći pritom i vremenu i društvu. U svrhu dobrosusjedskih odnosa jako ju je mučila osamljenost i otuđenost mladog gospodina Laurencu. Postepeno je preuzela inicijativu da ga preuzmu u svoju sestričku družinu te da mu obogate dane i misli. Gospodin Laurie je uživao družeći se sa sestrama, napose s gospođicom Jo. San mu je i velika želja da jednog dana postane dio obitelji March. Jo i Laurie razvili su predivno prijateljstvo zabavljajući se i pričajući svaki dan, gdje je Laurie zadobio posebno mjesto u srcima sestara gotovo kao njihov brat involviran u njihove živote i radosti. Najviše im je bio zahvalan kada bi mu sestre istaknule njegove mane i savjetovale što bi od života mogao činiti, a da pritom ne besposličari. Mladi je Laurie također težio glazbenim putevima, no njegov se djed tome strašno protivio. Nije volio slušati kako njegov unuk svira jer ga je to podsjećalo na snahu koja mu nije bila prirasla srcu.

Elizabeth, ili Beth, kako su je svi zvali, bila je rumena djevojčica od trinaest godina, glatke kose i svijetlih očiju, plaha držanja, bojažljiva glasa i smirena, rijetko čime pomućena lica. Otac ju je zvao "Malo spokojstvo" i to joj je ime savršeno pristajalo, jer Beth kao da je živjela u vlastitom sretnom svijetu, izlazeći iz njega samo u susret malobrojnim kojima je vjerovala i koje je voljela (May Alcott, 1996, 12-13). Beth je na neki način odudarala od svojih sestara, nikad se pretjerano nije bavila stvarima koje nema i koje ne posjeduje u sadašnjem trenutku. Voljela je, osim svojih sestara i roditelja, svoje lutke koje su joj predstavljale sve na svijetu. Nije ju veselilo društvo ili ikakav oblik okupljanja na zabavama. Za razliku od njezinih sestara, bila je izuzetno glazbeno nadarena pa joj je klavir predstavljao utočište i bijeg od problema. Navela je jednom prilikom kroz igru da posjeduje strah od ljudi i pomalo zavidi djevojkama koje imaju krasne klavire. Beth je bila previše sramežljiva djevojka koja gotovo iz istog razloga nije odlazila u školu. Obrazovala se sama, uz pomoć oca i sestara, no osim sviranja, ljubavi prema lutkama i obitelji, nije joj trebalo mnogo. Provodila je duge i tihe dane u radu oko kuće i društvu imaginarnih prijateljica lutkica koje su bile toliko oštećene da ih je nježno i brižljivo

pazila te osnovala čak i bolnicu za njih. Često je oplakivala problem nemogućnosti razvijanja svog muzikalnog talenta upravo zato jer je jedna od njezinih ljubavi u velikoj mjeri bila zastupljena u glazbi. Na ovom svijetu mnogo je djevojčica kao što je Beth, tihih i skromnih, koje sjede u kutu dok ih netko ne pozove, koje vedro i usrdno žive za druge, tako da nitko ne primjećuje njihovo žrtvovanje (Alcott, 1996, 51). Kada nešto u životu jako priželjkujemo to nam se na neki način i ostvari, tako je i Beth dočekala svoju veliku sreću kada joj je djed mladoga gospodina Laurencea poklonio otmjeni klavir kako bi mogla na njemu vježbati i uživati.

Amy, iako najmlađa, bila je najbitnija, bar u vlastitim očima. Prava plavušica, plavih očiju i žute kose koja joj se kovrčala oko ramena; blijeda i tanka, i uvijek se držeći kao mlada dama koja drži do svojih manira (May Alcott, 1996, 12). U velikoj želji da što prije odraste i bude u ravnopravnom odnosu sa svojim sestrama, već je s dvanaest godina počela odricati se svoje djetinjastosti. Njezina ju je majka često znala upozoriti kako nikada ne bi trebala vjerovati u to da je prestara za igru, pogotovo kad su igrale igru hodočasnika⁵⁰ koja je jasna životna metafora, jer svatko svoje breme nosi u svakom danu koji dolazi. Tako su se sestre znale raširiti po cijeloj kući tražeći težinu svojih problema i njihovo rješenje, odnosno rješenje da se i u teškim životnim okolnostima mora pronaći nutarnja sreća koja će biti pokretač da ih gura naprijed i činiti unutarnji sklad i mir. Time su se znale osvijestiti kako je teško biti dobar, govoreći si međusobno kako često to zaborave i da se trebaju konstantno truditi. Amy je bila umjetnički nadarena, prekrasno je crtala i slikala, te je imala istančano oko za detalje. Dok su se starije sestre spremale za izlaske, znala im je savjetovati što da obuku i kako da se uredi, sve u nadi da će jednog dana i nju povesti sa sobom. Kako je bila jako mlada, nije mogla izlaziti sa sestrama pa se tako jednom prilikom strašno naljutila na Jo jer ju nije povel sa sobom u kazalište i osvetnički joj je spalila priče na kojima je Jo mukotrpno radila. Njih su se dvije znale posvađati i ne razgovarati dugo vremena, imale su sličnu naglu narav pa su im i svađe bile burne.

⁵⁰ Radi se o djelu *Pilgrim's Progress*, autora Johna Bunyana (1628. – 1688.) u kojem je kroz alegoriju predočeno tegobno i bremenito lutanje ljudske duše, njezina zemaljska iskušenja i njezin nebeski spas (Alcott, 1996, 18).

Iako se svaka od njih znala, na kraju dana, požaliti čime se koja bavi umjesto da rade ono što žele, promišljale su kako su u suštini sretna, neovisno o svim problemima koja svaka od njih ima, jer gaje veliku ljubav jedna prema drugoj. Znale su imati i jutro razbojničkog raspoloženja gdje bi se linearno uzdizale tenzije među njima, no djelujući jedna na drugu uspješno su svladavale svakodnevne prepreke i nezadovoljstva. Iako je svaka različita i svaka je posebna na svoj način, imaju jednu veliku stvar zajedničku, a to je ljubav, poštovanje i uviđavnost prema vlastitim i tuđim interesima i životnim izborima. Velika su si podrška neovisno o razlikama u godinama i neslaganjima glede svjetonazora. Amy je bila osoba kojoj je Meg, najstarija sestra, pružila najbolji i najjači oslonac. Pazila ju je i savjetovala, brinula se o njoj i zanimala se za njezine probleme, kao i za interese. Tako je i Beth u svojoj Jo vidjela veliku ljubav i pažnju. Beth se divila Joinom radu, pisanju i stvaranju. Uživala je u njezinim pričama i obožavala je njezinu vragolastu narav. Njezin ju je karakter upotpunio u njezinoj sramežljivosti i Joino joj je mišljenje bilo od velike važnosti. *Dvije starije djevojke jedna su drugoj mnogo značile, no svaka je na sebe preuzela po jednu mlađu, te ih na sebi svojstven način pazila; "igramo se majke", znale bi reći Meg i Jo, mlađim sestrama zamijenivši lutke, jer ih je na to tjerao majčinski nagon malih žena* (Alcott, 1996, 52). Sve bi se zabrinule kada bi njihova majka imala jedan od "loših" dana. Nije im uobičajeno bilo da ostaje kod kuće, sjedi i jednostavno se ne vrti po kući opterećena obavezama. To su bili rijetki dani kada bi majku prožela čežnja za ocem, briga za egzistencijom i strah za budućnost njezinih malih žena. Tako su djevojke, suosjećajući s majkom odlučile sprovesti eksperiment da određeno vrijeme ne rade ništa oko kuće, da odmaraju i besposličare. Shvatile su da svojim eksperimentom, ne radeći ništa ne pridonose ničemu, te da ih rad drži podalje od brige i žalosti, umora i zloće. Rad je dobro išao pod ruku s njihovim raspoloženjem i osjećajem nezavisnosti što je svaka od njih cijenila više od ijedne haljine ili novca, samo da budu "dobro". Naučile su da valja uvijek praviti ravnotežu između rada i zabave, jer odlazak u bilo kakvu krajnost nije dobar za čovjeka. Shvatile su da će im mladost biti lijepa, a starost zahvalna za ispunjene dane, a cijeli će im život biti obilježen uspjehom i radošću neovisno o siromaštvu.

Majka četiriju sestara uvijek je za njih željela samo najbolje, a kada su je jednog dana u razgovoru potakle da priča o svojim željama poručila im je sljedeće; *Želim da mi kćeri budu lijepe, izobražene i dobre; da im se dive, da ih vole, poštuju, da imaju sretnu*

mladost, da se dobro i mudro udaju, i vode koristan i ugodan život, i da im Bog kao iskušenje pošalje što manje briga i tuga. Najljepša stvar koja se ženi može dogoditi jest da je zavoli i sebi izabere dobar čovjek, i ja se iskreno nadam da će sve moje kćeri upoznati ovo prekrasno iskustvo. (...) Radije ću vas vidjeti udane za siromahe, a sretno, voljene i zadovoljne, nego kao kraljice na prijestolju, no bez mira i samopoštovanja. (Alcott, 1996, 115). Majčine želje djelomice se ostvaruju u drugom dijelu romana *Male žene*, pod nazivom *Dobre supruge* gdje se priča nastavlja o sestrama, Meg, Jo, Beth i Amy u njihovoj zrelijoj dobi.

6.5. Anica okupana Zlatnim dancima

Anica, kao najstarija, nije marila ni za pijesak ni za kopanje, već sa svojom Jelicom sjela u bašči na klupicu, odakle je promatrala svijet... (Truhelka, 2006).

Anica nije tek glavna junakinja romana. Iako Jagoda Truhelka piše u trećem licu i uzima lik autorskog pripovjedača koji ne pripada iskazanoj književnoj zbilji, nije teško zaključiti da su to romansirani autobiografski zapisi u kojima se pod imenom Anice krije i sama autorica, a Ćiro i Dragoš njezina su braća; njima nije promijenila čak ni autentična imena (Zalar, 1978, 23). Upravo Anici Truhelka posvećuje najviše pažnje i najdublje joj zadire u psihu. Njezino se djetinjstvo potanko obrazlaže i opisuje u svim segmentima odrastanja, upravo naglašavajući promijene koje slijede procesom sazrijevanja. Njezinu emancipiranost, naime, dovode u pitanje dvije bitne značajke, primarno njezin rodni identitet, a potom postulati odgojne primijene cjelokupne zajednice i njezine vlastite obitelji (Zima, 2011). Jagoda Truhelka u *Zlatnim dancima* opisuje Osijek i njegovu živahnost utkanu u društvenu sredinu, ulice, okoliš i djecu. Opisujući zgode iz vlastitog djetinjstva, Jagoda Truhelka u hrvatsku dječju književnost uvodi temu crtanja doživljaja iz autobiografske perspektive. U spisateljičinu opisivanju jasno se održavalo hrvatstvo i katoličanstvo zbog čega se Truhelku potiskivalo iz školske lektire. *Oni koji su je htjeli koliko toliko sačuvati za nove naraštaje morali su dokazivati kako su njezini dječji likovi usprkos starinskom okviru toliko snažno ocrtani da se u njima mogu prepoznati prošla, sadašnja i buduća djeca, istinska djeca* (Crnković u Truhelka, 2006, 275).

Anica je bila djevojčica željna znanja i novih avantura. Voljela je svoju braću i dobro se brinula o njima. Često bi znali izvađati dječje vragolaste nepodopštine koje su nerijetko završavale kritikom i ukorom odraslih. Živeći u svom imaginarnom svijetu, Anica je jako voljela svoju lutkicu Jelicu s kojom je često vodila razgovore i dijelila tajne, misli i osjećaje. Kako je bila mirno ali zaigrano dijete, pomalo i buntovnik topla srca, rano je krenula u školske klupe suočavajući se sa svakodnevnim životnim izazovima. Postepeno je razvijala svoju ljubav i aspiraciju prema glazbi, umjetnosti, riječima i svom svijetu u kojem je pronašla utočište sanjarenja o ljepoti življenja. Kako joj je otac bio učitelj, razmišljao je o Aničinu obrazovanju i edukaciji, te preuzeo inicijativu da počne učiti svirati glasovir kad joj je bilo osam godina. To je Anici činilo veliko zadovoljstvo jer *učiti glasovir davna je njena želja*. Anica je marljivo vježbala i svakodnevno klizila starim tipkama glasovira, činilo joj je to toplinu oko srca i mamilo osmijeh na lice. Tri su godine tako proletjele, sve do dana kada se Anica teško razboljela i danima bez snage i volje ležala nepomično. Cijela je obitelj zabrinuto molila i u brigama za njezin život bespomoćno brojala dane da vide osmijeh na Aničinu licu. Došao je i Božić, a s njime i novi glasovir, i napokon se Anici vraćala snaga i zdravlje. Teško se Anica opraštala od stvari, tako je dugo vremena po ulicama Osijeka i u raznim radnjama viđala svoj stari glasovir kojeg nitko nije cijenio više od nje same. Svaki put kada bi ga opazila duša joj se lomila, a bol u prsima tjerala je tugu da ovlada cijelim bićem djevojčice.

Takvu je tugu prolazila i sa svojom prijateljicom, lutkicom Jelicom koja je bila već jako stara, a njezinom je stanju naškodilo i mlađi brat koji je u igrama često htio vidjeti od čega su igračke satkane. U žalosti za svojom lutkicom Jelicom, Anici se činilo da nova i stara lutka razgovaraju o tome kako se Anica ne brine više za Jelicu i kako ju je zapostavila, što je Anicu natjeralo na tugu i bol, i suze koje nije mogla suzdržati pred svojom majkom moleći je pritom da nikome ne poklanja njezinu staru Jelicu. Iz svojih bi snova Anica znala izvući životnu pouku i osvijestila bi da čovjek zbog određenih okolnosti i utjecaja često zaboravlja ono do čega mu je najviše stalo. Anica je bila dobra prijateljica i cijnila je čin uzajamnog pomaganja, poštovanja, brige i sreće koju je dijelila s najboljom prijateljicom Milicom. Stjecala je nova iskustva koja su dovodila pitanje prijateljstva u razmatranje. Relativno rano, Anica je shvatila sustav međuljudskih odnosa koji nisu uvijek idilični kao što često djeca znaju projicirati subjektivni aspekt odnosa. Mnoge su životne nedoumice

emocionalno mučile Anicu te je još više usmjerile prema samoj sebi. Promatrajući nepravdu koja je i kod djece izlazila na vidjelo, Aničino ponašanje potaknulo je i drugu djecu da u određenim situacijama postupaju drugačije. Anica je bila velikodušno i dobro odgojeno dijete, voljela je svoju braću i cijelu svoju obitelj. Svojim pomaganjem i odricanjem kako bi ugodila drugome bila je primjer i uzor ostalima. Zanimljivo je razmišljanje djevojčice Anice koja tvrdi da ponekad ne može kontrolirati svoje misli, i da svakojake misli posjećuju njezin um i tamo se udomaćuju. Njezina prijateljica Milica u razgovorima često ima skromne i jednostavne odgovore na Aničina pitanja, a često su to i monolozi koje Milica jednostavno ne može popratiti. Melanka je Anici predstavljala centar socijalne komparacije. Sve što je Melanka posjedovala bilo je bolje, vrijednije i ljepše no što je imala Anica. Tu se kod Anice pojavila zavist, ljubomora i osjećaj inferiornosti kojem nije bilo mjesto u Aničinu umu. Kako je vrijeme odmicalo naučila je cijeniti vlastite vrijednosti, iako je uvijek razmišljala o svakojakim stvarima i težila odgovorima koji nose svoju težinu bila je vječito u pripravnosti pri prihvaćanju novih spoznajnih vrijednosti. Kao dijete suočila se i s okrutnom smrću prijateljice Milice koja je teško oboljela. *Prvi put se našla licem u lice pred strašnom silom, nepronicanom tajnom života koja razara isti taj život. I pograbi je strah i smilovanje i tuga i želja da Milicu obrani od te okrutne sile.* Razdoblje žalosti i tuge ostavilo je na Anicu traga, osjećaj praznine koji je djelovao na rano odmicanje od djetinjstva i shvaćanje mračnih sjenki života koje je Truhelka (Anica) kasnije obogatila u svojem radu. Posvetila je svu svoju ljubav i život za ravnopravnost i pomoć ljudima, naročito djeci.

7. Zaključak

Potruga, iskušenja i putovanje pragovi su za otkrivanjem vlastite slike o sebi. Individualni osjećaj sebe primarno je utemeljenje ljudskog identiteta. Povezanost uma, tijela i svijesti konstruira osobnost koja počiva na nesvjesnim manifestacijama koje u djetinjstvu otkrivaju i istovremeno stvaraju ožiljke koji će u ljudskoj svijesti ostaviti traga na putovanju pronalaska *sebe*. Koliko god si mi htjeli pripisivati zasluge za postignuća, ili pak očajavati zbog nemogućnosti ostvarivanja vlastitih ciljeva, sve je to posljedica nečega što je davno migoljilo u koljevkama djetinjstva.

Djevojke koje su predstavljene u ovom radu imaju zajedničko vrludanje svijetom imaginacije i zbilje, snalaženje u problemima odrastanja i imaju potencijalni utjecaj na sve generacije čitatelja. Na temelju okarakteriziranih ženskih likova u proznim djelima navedenih autora i autorica, možemo zaključiti da se svaka pojedina djevojka bori s odrastanjem i procesom sazrijevanja, tijelom, identitetom i socijalnom adaptacijom koja prethodi. Počevši od Alise koja u podsvijesti i imaginarnom svijetu usuglašava osobna iskustva i u domeni nesvjesnog pronalazi bijeg od postojećih problema. Najizraženija je tjelesna transformacija djevojke na pragu odrastanja, što Alisi predstavlja konfuznu identifikaciju s vlastitim tijelom jer njezine forme tjelesnog postaju osjećaj nesigurnosti i neupotpunjenosti. Dorothy, kao njezina sljedbenica prolazi slično putovanje nesvjesnog i zadire u sjene koje čine njezin identitet. Možemo zaključiti kako takav imaginativan pristup suočavanju problema prkosi mnogim životnim nedaćama koje se događaju djevojkama u pubertetu i adolescenciji. Igra metaforama, jezikom i pripovjednim stilom daje čitatelju osjećaj subjektivnog proživljavanja kroz trijadu imaginarnog, simboličkog i realnog svijeta koji određuje svakog čovjeka u svjesnoj, nesvjesnoj i podsvjesnoj naravi. Prijelazom u realnost Mary u Tajnom vrtu pronalazi smisao života, koji se potanko razlučuje u romanu. Djetinjstvo joj nije bilo naklonjeno u svijetlim crtama ljubavi koja nadopunjuje svaku lutajuću dušu. Kao siroče odlazi na "životni put" u Englesku gdje započinje njezina identifikacija sa samom sobom, svojim umom i tijelom. Promatrajući sebe i pritom mijenjajući svoje ponašanje i razmišljanje djeluje na druge lutajuće duše koje se spominju u romanu. Djevojke iz Concorda, Male žene djelo je koje je namijenjeno svakome. Priča o sestrinskoj ljubavi koja nas nadahnjuje da ne zaboravimo životne, nematerijalne

vrijednosti koje se odanošću i velikom privrženošću grade za života. Roman o malim ženama prožet je surovom realnošću, emocionalnom klackalicom koja kao što nam tjera osmijeh na lice, priziva i žalost, tugu koja je posljedica ljubavi prema nekome ili nečemu. Djevojke su, svaka na svoji način posebne te svojim karakternim crtama i ličnostima djeluju na recipijenta, jer svatko se od nas našao u istim i/ili sličnim situacijama. Hrvatski pandan Malim ženama jesu Truhelkine *Zlatni danci*. Autobiografski diskurs koji je prožet u svim segmentima romana otkriva život Anice, odnosno autorice Jagode Truhelke. U dječjoj idili prikazan je krajolik Osijeka i svih blagodati koji su autoricu nadahnuli da pripovijeda o svome djetinjstvu. Anica je djevojčica koja odrasta sa svojom braćom i upoznaje svijet odraslih puno ranije nego što se to očekuje od djece. Prijevremenim odlaskom u školu, radom u kućanstvu i obvezama intelektualnog sazrijevanja Anica postaje znatiželjna djevojka željna znanja i iskustva. Sukobljavajući se s gubitkom drage joj prijateljice Anica gubi djelić dječjeg osmijeha i nastavlja svoj život usmjeren na širenje dobrote, etičnosti i morala.

U odgoju i obrazovanju, dobro bi bilo uvijek širiti vijest, nuditi izbor i potaknuti ljude da čitaju uz konzumaciju ostalih medija, jer čitanje postaje jedan sveobuhvatan čin shvaćanja svijeta koji je naš izvor znanja i spoznaja, pomaže nam da stupimo u kontakt s našim tijelom, da stupimo u taj "oklijevajući odnos s tijelom" koji nas gura naprijed i istovremeno povlači u natrag. Čitanje nam služi da dopiremo do drugih ljudi, da saznamo što se krije iza njihovih oklijevajućih odnosa, čitanje otkriva emocije i iznenađuje našu narav svaki put iznova. Učimo se povezati s pripovijedanim radnjama i kako spoznati samoga sebe. Lica koja spoznajemo kroz književne junakinje i junake obogaćuju našu vlastitu spoznaju i interakciju s okolinom.

Literatura

1. Alcott, L. M. (1996) *Male žene*. Zagreb: Konzor.
2. Baum, L. F. (2000) *Čarobnjak iz Oza*. Zagreb: Biblioteka Krijesnica.
3. Beauvoir, Simone de (2016) *Drugi spol*. Zagreb: Ljevak.
4. Bećirbašić, B. (2011) *Tijelo, ženskost i moć, upisivanje patrijarhalnog diskursa u tijelo*. Zagreb – Sarajevo: Synopsis.
5. Biti, V. (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
6. Bordo, S. (2004) *The Body and the Reproduction of Femininity*, u *The Gendered Society Reader*. (ur.) Michael S. Kimmel, A. Aronson, Oxford University Press, New York, str. 309 – 326. (objavljeno na web stranici: <http://www.uio.no/studier/emner/annet/skk/KFL1020/h13/pensumliste/bordo-the-body-and-the-reproduction-of-femininity.pdf> - pregledano 26. veljače 2018.)
7. Borić, R. (1998) *Ženski identitet u jeziku*, u *Treća – časopis Centra za ženske studije*, br. 1, vol. 1, str. 37-44.
8. Borić, R. (2010) *Rod kao glagol ili o jeziku i rodnim identitetima*, u *Privilegiranje rubova. Intervencije i prilozi feminističkoj epistemologiji*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb: Filozofski fakultet.
9. Burnett, H. F. (2002) *Tajni vrt*. Zagreb: Školska knjiga.
10. Burnett, H. F. (2000) *The secret garden*. Oxford: Oxford Bookworms Library.
11. Butler, J. (2000) *Nevolje s rodom (Feminizam i subverzije identiteta)*. Zagreb: Ženska infoteka.
12. Campbell, J. (2007) *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Fabula Nova.
13. Carroll, L. (1989) *Alisa u zemlji čudesna*. Biblioteka Vjeverica, Zagreb: Mladost.
14. Chevalier, J. i Gheerbrant, A. (1983) *Rječnik simbola - mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
15. Chodorow, N. (1999) *The Reproduction of Mothering*. London: University of California Press.
16. Crnković, M. (1977) *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
17. Crnković, M. i Težak, D. (2002) *Povijest hrvatske dječje književnosti od početka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.

18. Čakardić, A. (ur.) (2010) *Privilegiranje rubova. Intervencije i prilozi feminističkoj epistemologiji*. Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb: Filozofski fakultet.
19. Čale – Feldman L., i Tomljenović, A. (2012) *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Uvodi.
20. Čolović, I. (ur.) (1983) *Antropologija žene*. zbornik radova, Beograd: Prosveta.
21. Damasio, A. (2005) *Osjećaj zbivanja: tijelo, emocije i postanak svijesti*. Zagreb: Algoritam.
22. Detoni Dujmić, D. (1998) *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.
23. Diklić, Z. (1978) *Književni lik u nastavi*. metodičke osnove za interpretaciju književnog lika, Zagreb: Školska knjiga.
24. Eagleton, T. (2003) *Literary Theory An Introduction*. Second edition, Library of Congress Cataloging in Publication Data, USA: Minnesota.
25. Estés Pinkola, C. (2004) *Žene koje trče s vukovima: mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Zagreb: Algoritam.
26. Foucault, M. (1994) *Znanje i moć*. Zagreb: Globus.
27. Fromm, E. (1986a) *Veličina i granice Freudove misli*. Erich Fromm: djela u 12 svezaka, Zagreb: Naprijed.
28. Fromm, E. (1986b) *Imati ili biti?* Erich Fromm: djela u 12 svezaka, Zagreb: Naprijed.
29. Hameršak, M. i Zima, D. (2015) *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Uvodi.
30. Hranjec, S. (2009) *Ogledi o dječjoj književnosti*. I. izdanje, Zagreb: Alfa.
31. Hranjec, S. (2008) *Suvremeni hod dječje hrvatske književnosti*. (objavljeno na web stranici: <http://www.matica.hr/kolo/309/suvremeni-hod-djecje-hrvatske-knjizevnosti-20531/> - pregledano 2. svibnja 2018.)
32. Hranjec, S. (1998) *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
33. Hrvatska enciklopedija: *Roman*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, (objavljeno na web stranici: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53278> pregledano 26. lipnja 2018.)
34. Hrvatska enciklopedija: *Milka Pogačić*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, (objavljeno na web stranici:

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48984>, pregledano 26. lipnja 2018.)

35. Irigaray, L. (1999) *Ja, ti, mi; za kulturu razlike*. Zagreb: Ženska infoteka.
36. Irigaray, L. i Wenzel, H. V. (1981) *And the One Doesn't Stir without the Other*. Signs – Journal of Women in Culture and Society, The University of Chicago Press, Vol. 7, No. 1 str. 60-67.
37. Jacobi, J. (2006) *Psihologija Carla Gustava Junga*. Uvod u cjelokupno djelo s uvodnom riječi C. G. Junga, Scarabeus naklada, Zagreb: Biblioteka "Anima".
38. Jankelevitch, V. (2004) *Paradoks morala*. Zagreb: Biblioteka Meta, AGM.
39. Jindra, R., Munjiza, E., Peko, A. (2004) *Kršćanstvo i dječja književnost. Zlatni danci 5*, zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa, Matica Hrvatska, (objavljeno na web stranici: https://bib.irb.hr/datoteka/388655.Microsoft_Word_388655.Sustav_vrijednosti_Ja_gode_Truhelke.pdf - pregledano 13. travnja 2018)
40. Jung, C. G. (1984) *Psihologija i alkemija*. Zagreb: Naprijed.
41. Jung, C. G. (1971) *O psihologiji nesvesnog*. Biblioteka Imago, Beograd: Matica Srpska.
42. Kodrnja, J. (ur.) (2006) *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*. Institut za znanstvena istraživanja, Zagreb: Biblioteka znanost i društvo.
43. Kovačević, M. i Badurina, L. (2001) *Raslojavanje jezične stvarnosti*. Rijeka: Filozofski fakultet.
44. Leach, E. (1982) *Claude Levi-Strauss*. Beograd: Prosveta.
45. Levi-Strauss, C. (1977) *Strukturalna antropologija*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb: Stvarnost.
46. Levi-Strauss, C. (1978) *Divlja misao*. II. izdanje, Beograd: Nolit.
47. Linker, K. (1999) *Prikazivanje spolnosti u Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Centar za ženske studije, Zagreb, str. 115-138.
48. Majcen Marinić, M. (2011) *Knjiga u Hrvatskoj – masovni medij?*, (41 - 65), u *Uvod u medije*, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

49. Majhut, B. (2005) *Pustolov, siročić i dječja družba, hrvatski dječji roman do 1945. godine*, Zagreb: FF Press.
50. Manguel, A. (2001) *Povijest čitanja*. Zagreb: Prometej.
51. Miles, R. (2009) *Tko je skuhao posljednju večeru?, ženska povijest svijeta*. Europapress holding, Zagreb: Novi liber.
52. Nemeć, K. (1995) *Tragom tradicije, ogledi iz novije hrvatske književnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.
53. Nietzsche, F. (1980) *Tako je govorio Zaratustra, knjiga za svakoga i ni za koga*. Beograd: Grafos.
54. Nochlin, L. (1988) *Why Have There Been No Great Women Artists?* u *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, str. 147-158 (objavljeno na web stranici: <http://www.miracosta.edu/home/gfloren/nochlin.htm> – pregledano 26. veljače 2018.)
55. Ortner, S. (1974) *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* u *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87.
56. Pelc, M. (2002) *Pismo – knjiga – slika*. Zagreb: Golden marketing.
57. Peleš, G. (1999) *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor naklada.
58. Pennac, D. (1996) *Od korica do korica*. Zagreb: Irida.
59. Perrot, M. (2009) *Moja povijest žena*. Zagreb: Ibis grafika.
60. Rosandić, D. (1986) *Metodika književnog odgoja i obrazovanja*. Zagreb: Školska knjiga.
61. Skok, J. (1991) *Prozori djetinjstva (I) – Antologija hrvatskog dječjeg romana*. Zagreb: Naša djeca.
62. Skok, J. (1991) *Prozori djetinjstva (II), antologija hrvatskog dječjeg romana*. Zagreb: Naša djeca.
63. Solar, M. (1997) *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
64. Težak, D. i Čudina-Obradović, M. (1996) *Priče o dobru priče o zlu, priručnik za razvijanje moralnog prosuđivanja u djece*. Zagreb: Školska knjiga.
65. Tournier, P. (1981) *Poslanje žene, putovi i zadaci feminizma*. Zagreb: Biblioteka Oko tri ujutro.

66. Trayler, M. (ur.) (2010) *The Little Prince and Other Stories*. The Collector's Edition, London: Wordsworth Library Collection.
67. Truhelka, J. (2006) *Zlatni danci*. Zagreb: Znanje.
68. Van Dijk, Teun A. (2006) *Ideologija, multidisciplinarni pristup*. Zagreb: Golden marketing.
69. Vukajlović, Ž. (2006) *Književnice (247-263)*, u *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*. Institut za znanstvena istraživanja, Biblioteka znanost i društvo, Zagreb.
70. Zalar, I. (1978) *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
71. Zima, D. (2001) *Ivana Brlić-Mažuranić*. Zagreb: Enciklopedija hrvatske književnosti.
72. Zima, D. (2011) *Kraći ljudi, povijest dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu*. Zagreb: Školska knjiga.
73. Zlatar, A. (2004) *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Naklada Ljevak, Zagreb.
74. Wiseman, B. i Groves, J. (2003) *Levi-Strauss i strukturalna antropologija, za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Sažetak

Rad se temelji na analizi ženskih likova u dječjem romanu iz područja dječje književnosti. Kroz diskurs dječje književnosti i uvodom u teoriju romana istražuje se ženski identitet u jeziku. Osim što se u radu analizira identitet okarakteriziranih djevojaka, istraživanje je obuhvatilo interpretacijska svojstva s psihoanalitičkog, antropološkog i jezičnog aspekta. Analiza identiteta ženskih likova u dječjem romanu obuhvaća djela koja su subjektivnim i vlastitim odabirom postala glavno žarište mitskog, psihoanalitičkog i književno-umjetničkog problematiziranja određenih etapa odrastanja i sazrijevanja junakinja. U potrazi za identitetom istaknute su djevojčice na pragu postojanja i osvješćivanja vlastite slike o sebi, kroz realistično i fantastično pisanje, odnosno svjesno i nesvjesno, metaforičko konstruiranje osobnog identiteta. Kroz prizmu junakinja, Dorothy i Alisu, predstavljeni su snovi kao simbolička interpretacija zbiljske pojavnosti i zrcaljenja realnih problema djetinjstva. Autobiografskom reminiscencijom djetinjstva Jagode Truhelke, predstavljena je interpretacija Anice, te utjecaj vremena i živopisne sredine koja je oblikovala njezinu osobnost. Na pragu emocionalne izoliranosti i otuđenosti, Mary otkriva tajne vlastite transformacije i ljepote življenja koja u interpretativnom segmentu ima bolni predznak neshvaćanja svijeta i težine djetinjstva, dok se skromnost, egzistencijalni problemi i proces identifikacije sustavno razlučuje kroz priču o četiri sestre, *Male žene*.

Ključne riječi: *identitet, djetinjstvo, roman, ženski likovi, djevojčice, Male žene*

Summary

The paper is based on the analysis of female characters in a children's novel from the field of children's literature. Female identity is explored in the language through the discourse of children's literature and through the introduction of the theory of novels. In addition to analyse the identity of the girls characterized in the novels, the study included interpretative features from a psychoanalytic, anthropological and linguistic aspect. The novels are chosen by subjective and personal choice of the author, and they have become the main focus of mythical, psychoanalytic and literary-artistic problematization of certain stages of growing up and maturing. In search of identity, girls are prominent on the threshold of existence and awareness of their own image of themselves. The heroines are represented through the realistic and fantastic writing, conscious and unconscious stages, and the author's metaphorical design of a personal identity. Through the prism of the heroine, Dorothy and Alisa, dreams are presented as a symbolic interpretations of real occurrences and the mirroring of real childhood problems. By autobiographical reminiscence of childhood, from Jagoda Truhelka, the interpretation of Anica was presented through the influence of time and vivid environment that shaped her personality. At the threshold of emotional isolation and alienation, Mary reveals the secrets of her own transformation and the beauty of life that has a painful sign in the interpretative segment of the world's ignorance and the weight of childhood, while modesty, existential problems and identification process systematically breaks through the story of four sisters, Little Women.

Key words: *identity, childhood, novel, female characters, girls, Little women*