

Recepcija bajke iz perspektive psihoanalitičke književne kritike

Kvaranta, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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:137:368740>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2020-10-21**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

ANA KVARANTA

RECEPCIJA BAJKE IZ PERSPEKTIVE PSIHOANALITIČKE KNJIŽEVNE KRITIKE

Diplomski rad

Pula, ožujak, 2019.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

ANA KVARANTA

RECEPCIJA BAJKE IZ PERSPEKTIVE PSIHOANALITIČKE KNJIŽEVNE KRITIKE

Diplomski rad

JMBAG: 0303039290, redoviti student

Studijski smjer: Integrirani sveučilišni Učiteljski studij

Predmet: Medijska kultura

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Filologija

Znanstvena grana: Teorija i povijest književnosti

Mentor: izv. prof. dr. sc. Kristina Riman

Pula, ožujak 2019.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Ana Kvaranta, kandidatkinja za magistru primarne edukacije 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.

Student

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA o korištenju autorskog djela

Ja, Ana Kvaranta dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom Recepcija bajke iz perspektive psihoanalitičke književne kritike 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, _____ (datum)

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	7
2. DJEČJA KNJIŽEVNOST.....	8
3. BAJKA.....	10
3.1. NARODNA BAJKA.....	11
3.2. UMJETNIČKA BAJKA.....	12
3.3. ZNAČAJKE BAJKE.....	12
3.3.1. Tematika bajki.....	12
3.3.2. Kompozicija djela.....	13
3.3.3. Likovi.....	14
3.3.3.1. Vještice.....	14
3.3.3.2. Vile.....	15
3.3.3.3. Zmajevi.....	15
3.3.3.4. Patuljci.....	16
3.3.3.5. Divovi.....	16
3.3.4. Brojevi u bajkama	
3.3.4.1. Broj 1.....	17
3.3.4.2. Broj 2.....	17
3.3.4.3. Broj 3.....	18
3.3.4.4. Broj 4.....	18
3.3.4.5. Broj 5.....	18
3.3.4.6. Broj 6.....	19
3.3.4.7. Broj 7.....	19
3.3.4.8. Broj 8.....	19
3.3.4.9. Broj 9.....	19
3.3.4.10. Broj 10.....	20
3.3.4.11. Broj 13.....	20
3.3.4.12. Broj 100.....	20
3.3.5. Dobro i zlo.....	20
4. PSIHOANALITIČKA I ARHETIPSKA KNJIŽEVNA KRITIKA.....	22
4.1. SIGMUND FREUD.....	22
4.2. CARL GUSTAV JUNG.....	25

4.3. BRUNO BETTELHEIM.....	27
5. TEORIJA RECEPCIJE.....	30
6. BAJKA PEPELJUGA U SVJETLU PSIHOANALITIČKE I ARHETIPSE KRITIKE.....	32
6.1. ODNOS KNJIŽEVNOSTI I FILMA.....	33
6.2. USPOREDBA SADRŽAJA TRIJU INAČICA BAJKI PEPELJUGA.....	36
6.3. LIKOVI.....	36
6.3.1. Pepeljuga.....	36
6.3.2. Maćeha.....	39
6.3.3. Dvije polusestre.....	42
6.3.4. Otac.....	46
6.3.5. Kraljević.....	48
6.3.6. Kuma vila.....	50
6.3.7. Miševi i ptičice – Pepeljugini pomagači.....	51
6.4. MOTIVI KAO SIMBOLI.....	52
6.4.1. Život u pepelu.....	52
6.4.2. Tri dana bala.....	53
6.4.3. Bijela ptica.....	54
6.4.4. Ljeskova grančica.....	55
6.4.5. Staklena cipelica.....	55
6.5. SIMBOLIKA BROJEVA U BAJCI PEPELJUGI.....	57
6.6. VRIJEME I MJESTO RADNJE.....	58
7. ZNAČAJKE PSIHOANALITIČKOG ČITANJA KNJIŽEVNE BAJKE I FILMA....	60
8. ZAKLJUČAK.....	62
POPIS LITERATURE.....	64
SAŽETAK.....	67
SUMMARY.....	68

1. UVOD

Svijet današnjice uvelike je promijenio način čovjekova življenja. Za ove promjene najviše je zaslužan brzi razvitak tehnologije. Ona nam između ostalog pruža lak i jednostavan pristup bilo kakvoj vrsti informacija, na različite nam načine olakšava svakodnevne aktivnosti, a komunikaciju među ljudima čini lakšom i dostupnijom. Nažalost, možemo reći da ove aktivnosti sve više zamjenjuju dodir s pisanom i živom riječju. Čitanje priča za laku noć sve je rjeđe, a dijete je sve udaljenije od knjige. Na ovu se pojavu posebno mora obratiti pažnja jer je djetetov doticaj sa svijetom fantazije i čarolije prijeko potreban za njegov pravilan rast i razvoj.

Djetetu su potrebne bajka i priča jer njima razvija svoju maštu, kreativnost, vokabular i sposobnost logičkog razmišljanja. Bajke djetetu ne omogućuju samo istraživanje i uživljanje u nove svjetove, već su mu potrebne za širenje njegovih vidika i učenje moralnih vrijednosti. U prilog tome da je bajka važna u dječjem razvoju govore i riječi Alberta Einsteina: „Ako želite da vam dijete bude pametno, čitajte mu bajke! Ako želite da bude još pametnije, čitajte mu još više bajki!“ (Kovačić 2011).

U narednim stranicama ovog rada predstaviti će se bajka iz perspektive psihoanalitičke književne kritike. Navedene su značajke bajke kao književne vrste, prikazan je njezin povijesni razvoj, istaknute su značajke relevantne za psihoanalitički pristup bajci i naznačene su mogućnosti dječje recepcije bajke. Opisane se značajke promatraju na primjeru bajke Pepeljuga, koja postoji u čak nekoliko stotina verzija. Za potrebe rada uspoređene su Pepeljuga: Jacoba i Wilhelma Grimma, Charlesa Perraulta te crtani film iz 1950. godine Walta Disneya. U svakoj se inačici prepoznaju, izdvajaju i tumače simboli relevantni za razumijevanje i tumačenje bajke prema postavkama psihoanalitičke teorije.

Cilj rada je promotriti pojedine motive u bajci na temelju psihoanalitičkog pristupa bajci te otkriti moguće asocijacije i reakcije koje oni mogu izazvati u djetetu. Osim toga, ispituje se način na koji bajka funkcionira u pisanom i ekraniziranom obliku s obzirom na psihoanalitički i arhetipski pristup sadržaju bajke, te se procjenjuje dječja recepcija Pepeljuge kao zapisane bajke i crtanoga filma.

2. DJEČJA KNJIŽEVNOST

„Dječja književnost je književnost namijenjena djeci. To je posebni dio književnosti koji obuhvaća djela što po tematici i formi odgovaraju dječjoj dobi“ (Crnković i Težak 2002:7). Postoje različite definicije dječje književnosti pa tako Hameršak i Zima (2015:36) nude još jednu Crnkovićevu definiciju koja navodi da je dječja književnost „umjetnost koja se služi riječima i opisuje život na način dostupan djetetu.“ Osim toga, citiraju definiciju Jože Skoka prema kojoj je dječja književnost „umjetnost riječi koja izražava specifično, dječje viđenje svijeta, njegov doživljaj dostupan iskustvu i psihologiji djeteta“ (Hameršak i Zima 2015:36). Nekoliko godina kasnije, Skok upotpunjuje svoju definiciju „kao autohtonu, stvaralačku viziju djetinjstva ostvarenu riječima, dakle kao umjetnost riječi kojom se izražava dječja vizija i perspektiva svijeta i potvrđuje, dakako, jedan isključivo ličan doživljaj autora“ (Hameršak i Zima 2015: 36). Dječja književnost može podrazumijevati djela koja su autori svjesno ili nesvjesno namijenili djeci. Kategorija djela koja je nesvjesno namijenjena djeci najčešće je napisana u dalekoj prošlosti pa je tijekom vremena izgubila mnoge osobine koje su ju vezale za njeno doba te je sada postala prikladna za dječju dob. Potrebna je za estetski i društveni razvoj djece te ju ona sama najviše i čitaju. „Likovi dječje književnosti nisu nužno uvijek djeca, dječja književnost nije nužno jednostavna, kao što nije nužno ni namijenjena djetetu. Književni su tekstovi, pa tako i tekstovi dječje književnosti, kompleksne kulturne pojave, svaki je oblik njihova svrstavanja u ovu ili onu skupinu nerijetko visoko rizičan pothvat ovisan o cijelom nizu elemenata“ (Hameršak i Zima 2015:39). Djela koja se nude djeci moraju biti pomno odabrana kako bi u njima već od najranije dobi probudila „glad“ za knjigom. Ona ne samo da utječu na djetetov estetski i društveni razvoj, već doprinose njegovom znanju, iskustvu i poznavanju jezika.

Knjiga je namijenjena djetetu ako temom, likovima i događajima odgovara njegovom uzrastu i interesu. Osim toga, velike su razlike u sklonostima i mogućnostima djece što upućuje na to da je potrebno individualno prilagoditi pristup književnim djelima (Crnković i Težak 2002). „Povijesno gledano dječja se književnost često pokušavala definirati uz pomoć pojma namjene. Taj se pojam u predakademske tekstovima o dječjoj književnosti obično odnosio na obrazovnu ili neku drugu namjenu dječje književnosti, dakle njezinu funkciju, dok se od prvih akademskih tekstova pa sve do danas najčešće vezuje uz usmjerenost tekstova dječje književnosti na dječje čitatelje“ (Hameršak i Zima 2015:33).

Dijete se susreće s književnošću u najranijoj fazi svoga života, najčešće u jaslicama, vrtiću ili u obitelji, u obliku „priče za laku noć“. Time razvija sposobnost govora te logičke i intelektualne mogućnosti.

Književne vrste koje se nude djeci jesu pjesme, priče, slikovnice, basne, romani, novele, pripovijetke i bajke. Najčešća književna vrsta koja se čita među pripadnicima predškolske i mlađe školske dobi svakako je bajka. Bettelheim (2000) u svojoj knjizi navodi kako bajka odgovara na pitanja koja si dijete postavlja. Bajka će mu dati odgovore jer se poklapa s njegovim načinom razmišljanja i viđenjem svijeta, a osim toga prepušta djetetovoj mašti hoće li i koliko će primijeniti ono što mu kazuje o životu i ljudskoj prirodi (Crnković i Težak 2002).

3. BAJKA

Bajka kao književna vrsta ima puno definicija različitih autora jer je kompleksna književna vrsta, pogotovo ako se uspoređuje s novelom i pripovijetkom.

Riječ *bajka* dolazi od glagola *bajati* (Pintarić 1999). Anićev (2003:82) *Hrvatski enciklopedijski rječnik* nesvršeni glagol *bajati* objašnjava riječima *pričati*, *kazivati*. Isto tako, definira ga na dva načina: „1. govorenjem posebnih riječi i obavljanjem posebnih radnji, tjerati od koga ili navlačiti na koga bolest ili kakvo zlo; vraćati 2. lijepo pričati, plesti priču oko čega netočnog ili sa željom da se prevari.“ Anić je u svom rječniku samu riječ *bajka* u književnom smislu definirao kao a) kratku poetsku priču fantastična sadržaja; b) priču o nevjerojatnim doživljajima realnih bića i susreta s nerealnim bićima. U razgovornom ju je smislu definirao kao svakojako pretjeranu priču o nečemu; izmišljotinu (Anić 1996:27).

Postoje brojne definicije bajke, a Pintarić (1999.) ih u svojoj knjizi navodi nekoliko. Ističe osobine bajke koje Karl Justus Obenauer „vidi u jasnoj strukturi i raščlanjenosti na više epizoda, lakoći igre, miješanju stvarnoga i nestvarnoga, beznačajnosti pouke, sretnom završetku, čudesnom i čarobnom, ostvarenju dječjih želja, pradoživljaju romantike“ (Pintarić 1999:7). U svojoj definiciji bajke Vladimir Jakovljević Propp naglašava „strogu strukturu bajke, stvarno i čudesno u međusobnom skladu, nizanje pojedinosti bez opisa“ (Pintarić 1999:9). Nadalje, Pintarić (1999:7) navodi riječi Andrea Ollesa koji „ističe da je u bajci sve napravljeno tako da odgovara naivnom moralu“. Također, navedena je i tvrdnja Milana Crnkovića koji je „istaknuo čudesnost kao bitnu odrednicu bajke. Ustvrdio je da se prijelazu iz jednoga u drugi svijet, iz stvarnoga u nadnaravni, nitko ne čudi. To znači da čudesno u bajci živi kao da je stvarno i daje joj osnovno obilježje. Bajka je osobita književna vrsta u kojoj se čudesno i nadnaravno isprepliću sa zbiljskim na takav način da između čudesnog i zbiljskog, prirodnog i natprirodnog, mogućeg i nemogućeg i nema pravih suprotnosti. Sklonošću prema formulaičnom načinu izražavanja te prema ponavljanjima i varijacijama istih motiva, bajka se u mnogočemu približava poeziji, a niz njenih ostalih stilskih osobina, kao što su odsutnost psihološke karakterizacije, ustaljeni tipovi ponašanja i ustaljeni likovi, svojstvo čudesnog da nikog ne začuđuje i plaši, polarnost dobra i zla, te nesputana moć mašte i želje nad stvarnošću npr., čini je strogo određenom književnom vrstom, tj. književnom vrstom s relativno strogo utvrdivim konvencijama izražavanja“ (Pintarić 1999:8). Na kraju, Pintarić navodi i definiciju Ive Zalara koji kaže da „bajke, iako

različite po tematici, motivima, tendenciji i osnovnom raspoloženju, imaju neke zajedničke crte. Uz zbiljske likove ljudi i životinja javljaju se često i natprirodna bića, dobra i zla: vještice, vile, zmajevi, vukodlaci, vampiri, divovi i patuljci. Susreću se i metamorfoze i preobrazbe: zmije se pretvaraju u djevojke i obrnuto, žabe u kraljeviće, čarobnjaci u miševе i lavove, riječi u žabe ili dukate, itd.; nema dugih opisa ni oznaka mjesta i vremena, likovi su jednodimenzionalni, stil je pričanja jednostavan“ (Pintarić 1999:8).

Pintarić zaključuje kako se navedene definicije u svojoj suštini ne razlikuju. Primijetila je da postoji nekoliko ključnih riječi koje su u cjelini sinonim za bajku: čudesno, nadnaravno, zbiljsko, slika svijeta, ponavljanje, igra.

3.1. NARODNA BAJKA

Bajka se po postanku dijeli na narodnu i umjetničku. Narodna je bajka vrlo stara. Prenosila se usmenim putem, a stara je otprilike koliko i jezik. Iako prvenstveno nije bila namijenjena djeci, ona su je vrlo često slušala u društvu odraslih. Posrednik između usmenih i napisanih narodnih priča jest pisac. On samostalno prepričava priču, unoseći vlastite elemente u nju, a tijekom prepričavanja on ju mijenja i oblikuje u svoje vlastito djelo.

Znanost o narodnoj književnosti je narodnu priču podijelila na mit, legendu, bajku, novelu ili pripovijetku te anegdotu ili šaljivu priču (Pintarić 1999). Jedno od najvažnijih mjesta među njima ipak zauzimaju bajke. One se od ostalih vrsta razlikuju po stalnoj prisutnosti čudnog, što je ujedno njihova glavna karakteristika. „Narodna bajka ima strogo određenu i lako prepoznatljivu strukturu; da stvarno i čudesno postoje u njoj paralelno ne onemogućujući se međusobno; da je bitno nizanje događaja i epizoda bez opisa; da lica nisu detaljno opisana ni u fizičkom, a kamoli u psihičkom pogledu; da nema ni traga statičkim opisima prirode; da je čudesno mitološkog podrijetla; da je moral specifičan (pobijediti, snaći se na bilo koji način, imati sreću) i da se sve događa u neodređenu prostoru i vremenu“ (Crnković i Težak 2002.:22-23). Razvitkom pisane bajke mijenja se i stil pisanja pa se pomalo počinju uvoditi opisi ambijenta, prirode, izgleda i osobnosti likova, dok se moral i naglašavanje pozitivnih osobina likova uzdižu na viši stupanj.

Charles Perrault, jedan od poznatijih basnopisaca koji je objavio zbirku priča pod nazivom *Bajke moje majke guske, ili priče i bajke iz starih vremena s poukama*.

Perraultovove su bajke obilježene brojnim surovostima i grubostima. Neki su teoretičari čak zazirali od njegovih bajki upravo zbog te brutalnosti. Primjerice, u njegovoj verziji bajke *Crvenkapica* vuk pojede i baku i Crvenkapicu. Nema lovca ili Crvenkapičine lukavosti da ih izbave iz nevolje. Korak ka finijem izričaju u estetskom smjeru stila bajke napravili su braća Wilhelm i Jacob Grimm. Oni su preradili neke Perraultove bajke u jezičnom, stilskom i etičkom smislu, pritom ostavljajući duh istinske narodne bajke (Diklić i dr. 1996). Razvitkom jezika, pisanja i iskustva razvijala se narodna bajka. Na njenoj osnovi nastaje umjetnička bajka.

3.2. UMJETNIČKA BAJKA

Umjetničke su bajke priče koje, iako su umjetnički oblikovane, i dalje održavaju snažnu vezu s narodnom bajkom (Crnković i Težak 2002). One su razrađene do najfinijih detalja jezika i njegove umjetničke funkcije. Samim time što su ove bajke razvijenijeg stila te imaju određenu cenzuru (utoliko što nemaju izražene nasilne ili nastrane epizode i opise) ponajviše su namijenjene djeci. Osnovna razlika koja dijeli umjetničku od narodne bajke je u tome što umjetnička bajka ima autora. Charles Perrault i braća Grimm zapisivali su i nadopunjavali bajke koje su se pričale u narodu, dok je, primjerice, Hans Christian Andersen pisao priče koje je sam izmislio. Andersen svakako najviše doprinosi razvoju umjetničke bajke tako što u njima otkriva čuda u svakodnevnim, običnim i očekivanim stvarima. Kako i sam kaže: „Ovaj svijet je prepun čudesa, ali mi smo na njih tako navikli te ih smatramo svakidašnjim stvarima“ (Diklić i dr. 1996).

3.3. ZNAČAJKE BAJKE

Bajka je književna vrsta koja ima niz značajki po kojima se razlikuje od ostalih književnih tvorevina. Za potrebe rada izdvojene su one značajke koje su relevantne za promatranje dječje recepcije bajke u kontekstu psihoanalitičke književne kritike.

3.3.1. Tematika bajki

Tematika bajki se temelji na moralu uvjetovanom pravednim i ispravnim ljudskim postupcima. Uobičajeno je da bajka priča o tome kako je siromašan postao bogat, kako je pravda pobijedila nad nepravdom te ljubav nad mržnjom. Izražena je vjera u dobro,

no to dobro ima svoju težinu pa je za postizanje dobra potrebno odricanje i žrtva koju podnose glavni junaci. Na početku radnje „zlo“ se čini nadmoćnim u odnosu na „dobro“. No, lik koji se bori za pravdu i pobjedu „dobra“ tijekom radnje prolazi kroz proces transformacije pa na kraju za svoju hrabrost i plemenitost biva nagrađen ispunjenjem cilja (Pintarić 1999). Hameršak i Zima (2015) u svojoj knjizi navode Max Luthijevo razmišljanje, o tome da u bajci ne postoji razlika između ovoga i onoga (realnog i irealnog) svijeta. „Svijet bajke je, zaključuje Luthi, jednodimenzionalan. Stoga čudesno u bajci ne čudi ni likove, ni čitatelje, slušatelje. Ono se prima kao samorazumljivo. Drugim riječima, pojave i događaje na koje bi se u drugom kontekstu reagiralo s čuđenjem, zazorom, strahom ili odbacivanjem, likovi i čitatelji u bajkama jednostavno prihvaćaju, kao primjerice, stogodišnji san, čizme od sedam milja i vuka koji govori“ (Hameršak i Zima 2015:255).

3.3.2. Kompozicija djela

Za bajke je karakterističan formulaičan način izražavanja, a kompozicija bajke se temelji na ponavljanju. U uvodnom djelu koji je vrlo kratak, dužine jedne do dvije rečenice, uglavnom se predstavljaju likovi i njihove moralne osobine koje su relevantne za radnju. Na primjer, bajka Ivica i Marica započinje predstavljanjem likova: „Živio jednom pokraj velike šume siromašan drvosječa sa ženom i dvoje djece. Dječak se zvao Ivica, a djevojčica Marica“ (Grimm i Grimm 2006:7), Crvenkapica započinje informacijom o izgledu: „Bila jednom jedna slatka, mala djevojčica, draga svakome tko bi je samo pogledao“ (Grimm i Grimm 2006:66), a Ljepotica i zvijer materijalnim statusom lika: „Bio jednom jedan trgovac koji bijaše neizmjereno bogat“ (Perrault 2006:164).

Vrijeme i mjesto radnje su neodređeni, najčešće naznačeni kao „jednom davno“, „bio/bila jednom“, „živjeli pored šume“, „u nekom kraljevstvu“ i slično. Cijela je fabula ispričana jednostavnim rečenicama. Opisi su kratki i u funkciji su radnje. Vrhunac radnje fokusiran je na obračun dobrih i zlih likova, u kojem dobro pobjeđuje. Zaključak priče nagoviještava sretan ostatak života pozitivnih likova, a kaznu zlim likovima (Pintarić 1999).

3.3.3. Likovi

Likovi su u narodnim bajkama najčešće odrasli. S obzirom na socijalni status oni mogu biti bogati (kraljevi i kraljice, princeze i prinčevi, bogati trgovci) ili siromašni (ribari, drvosječe, mlinari, trgovci). S obzirom na svijet iz kojega dolaze, mogu biti realni i irealni. Nadnaravni likovi koji se najčešće pojavljuju u radnjama bajki jesu vještice, vile, zmajevi, patuljci i divovi.

Svi oni mogu biti dobri ili zli. Vrlo su često dobro i zlo izgledom iskazani. Ukoliko je zlom liku darovana ljepota, on ju ne zna nositi. Primjerice, zla maćeha u bajci „Snjeguljica“ koja je gotovo najljepša na svijetu, u sebi nosi pakost i taštinu pa ju na kraju bajke ljubomora na Snjeguljčinu ljepotu odvodi u smrt (Pintarić 1999.).

3.3.3.1. Vještice

„Vještica *pov.* žena koja ima moć da ljudima nanosi zlo“ (Anić 2003:1433). Rječnik također pejorativno, podcjenjivački definira vješticu kao zlu, svadljivu ženu, a kolokvijalno, kao „onu“ koja sve dobro predosjeća.

Danas vlada kolektivno razumno mišljenje da su vještice izmišljeni likovi koji su se pojavljivali u bajkama, mitovima i legendama. No, u povijesti su one imale sasvim drugačije značenje. Današnji čovjek srednjovjekovni „lov na vještice“ (koji je trajao u Europi tijekom 15. i 16. stoljeća) osuđuje i smatra da je to rezultat zlobnih i pakosnih izmišljotina iz različitih razloga usmjerenih na pojedine žene ili oblik nezrelog ponašanja naših predaka. Inkvizitori su često mučili, spaljivali i masakrirali žene, ali i muškarce koji su se na bilo koji način isticali u okolini u kojoj su živjeli, te su na bilo koji način odstupali od pravila ili propitivali vjerovanja i opće prihvaćene standarde koje je nametala tadašnja dominantna religija. Takva se politika provodila diljem Europe, a ponajviše na područjima Španjolske i Njemačke. Ova mračna praksa koja se provodila više od stotinu godina ostavila je dubokog traga u kolektivnoj mašti i sjećanju (Didier 2004).

Kada se govori o vješticama, zamišlja ih se kao žene koje su pod mukama morale priznavati svoja nedjela, nakon što bi bile zarobljene i zatočene. Predodžba vještice asocira na „ženu – nagu ili odjevenu u crno, koja jaše na metli ili kakvoj čudovišnoj životinji, koja spravlja čarobne napitke i baca uroke, koja je potpisala savez sa Đavlom čiji znak nosi na tijelu“ (Didier 2004:452). Vještica je u svom simboličkom značenju obdarena mračnim silama nesvjesnog. Koristi ih i služi se njima kako bi stekla moć nad drugima (Chevalier i Gheerbrant 2007).

3.3.3.2. Vile

Anić (2003:1425) vilu definira kao „1. mit. mlado i lijepo žensko biće obdareno magičnim moćima 2. knjiš. retor. zamišljeno biće koje nadahnjuje umjetnike, odgovara klasičnoj muzi. Vilenjak je biće natprirodne moći, vještac.“

Vila je gospodarica magije. Ona je dio nadnaravnog svijeta jer živi vječno, izvodi najneobičnije preobrazbe te trenutačno ispunjava ili odbija želje drugih. Simbolizira paranormalne moći duha i čudesnost mašte. No, kako bi se bolje shvatio i objasnio simbolizam vila, potrebno je vratiti se u davnu grčku mitologiju. Prema Ilijadi, one određuju sudbinu junaka, kojima ponude izbor o kojemu ovisi povoljan ili nepovoljan ishod svakog pojedinca. „U psihičkom razvoju one pripadaju procesima prilagodbe zbilji i prihvaćanja sebe sa svojim granicama. Njihov štapić i prsten znakovi su njihove moći“ (Chevalier i Gheerbrant 2007:816).

Prema nekim vjerovanjima, ime vile se ne bi smjelo izgovarati naglas, a niti misliti o njemu previše. To su načini na koje bi se vile mogle dozvati, što može biti i opasno jer se nikad ne zna njihova namjera i mogući ishod susreta s vilom. U stanju je učiniti ono najbolje ili ono najgore jer njezino ponašanje nije dosljedno, a misli, stavovi, djela i pothvati posve su nepredvidivi. Vile su anđeoskog i božanskog podrijetla. One imaju puno zajedničkog sa šumskim duhovima pa ih se najčešće može vidjeti u šumarcima, proplancima, uz izvore ili jezera. Odlikuju se ljudskim karakteristikama koje su karikirane ili pretjerane, odnosno prenaplašene (Didier 2004).

3.3.3.3. Zmajevi

Anić (2003:1494) navodi da je „zmaj *mit.* krilata neman, čudovište kojega je tijelo sastavljeno od tijela raznih životinja.“

Zmajevi se u bajkama uglavnom pojavljuju kao simboli strogih čuvara odnosno zlih i demonskih težnji (Chevalier i Gheerbrant 2007). Najčešće čuvaju neko vrijedno blago te su završni i najzahtjevniji izazov onima koji tragaju za materijalnim vrijednostima.

„U mitologijama mnogih naroda, čudovište (mješavina ptice i gmaza) natprirodne snage; riga vatru plamenim jezicima. Ima tijelo zmije, krokodila; glavu (ili više njih) lava, orla, sove, čovjeka; pandže lava, vuka; krila ptice, šišmiša itd. Zmaj utjelovljuje neprijateljsku i zlu silu: zaustavlja vode što plode polja, želi progutati Sunce i Mjesec, prijeti majkama što rađaju junake, a kako bi svijet mogao nastati i opstati, zmaj mora biti ubijen. Njegova prolivena krv pritom postaje plodonosna, a blagovanje zmajeva srca ili krvi daju natprirodnu snagu“ (Hrvatska enciklopedija 2018).

3.3.3.4. Patuljci

Anić (2003: 927) navodi da je „patuljak čovjek niska rasta, malen čovjek iz bajke“. Chevalier i Gheerbrant (2007) u svojem *Rječniku simbola* pojam patuljka definiraju kao biće koje je povezano sa špiljama, pećinama koje se nalaze na padinama planina, a u kojima kriju svoje kovačke radionice. Općenito, u raznim djelima u kojima se pojavljuju, svojim govorom i ponašanjem pred raznim uglednicima, kraljevima i ljudi viših položaja, personificiraju nekontrolirano očitovanje nesvjesnog. Smatraju ih neodgovornima i ranjivima pa ih slušaju uz osmjeh, kao što bi slušali kakvu umobolnu osobu koja pripada nekom drugom svijetu. Samim time ispada da poprimaju oblik luđaka ili dvorske lude. Također, po nekim je tumačima patuljak simbol čudovišta *čuvara blaga* ili *čuvara tame*. Prema predaji, on je brbljivi čuvar koji govori u zagonetkama. S obzirom na fizički izgled patuljka (niskog stasa, ponekad i nakaznosti) često ih izjednačuju s demonima. U tom slučaju predstavljaju grešku prirode.

S druge strane, Didier (2004) u suštini opisuje i definira patuljke kao dobroćudne, simpatične „male ljude“. Likovi tih sićušnih stvorenja koristili su se u djelima kako bi se naglasile osobine dosjetljivosti, inteligencije, lukavosti i razboritosti glavnih junaka. Time se htjelo naglasiti kako zapravo fizički izgled nije hendikep. Nije važna visina i veličina već um i inteligencija.

3.3.3.5. Divovi

Anić (2003.:253) govori kako je „div 1. a. zao duh, kreatura; b. ljudsko biće nadnaravne veličine i snage; 2. pren. neobično jak i velik čovjek.“

Divovi su bića koja svojom fizičkom veličinom, ali duhovnim siromaštvom simboliziraju nadmoć sile koja je potekla iz zemlje. S obzirom da izgledaju kao ljudi te imaju slične osobine, možemo reći za njih da su uvećana običnost. Može ih pobijediti samo udružena snaga Boga i ljudi, što ukazuje na to da je ljudima potreban Bog, kao što su Bogu potrebni ljudi (Chevalier i Gheerbrant 2007).

Lik diva može simbolizirati oholost, samosvijest ili uobraženost. Kada čovjek pati od takvih kompleksa, često se događa da u snovima vidi diva ili vidi sebe u njegovu liku pri čemu bi trebao promatrati njegove postupke i ponašanje u pokušaju tumačenja vlastite podsvijesti (Didier 2004).

3.3.4. Brojevi u bajkama

Brojevi su oduvijek uznemirivali ljudski duh i bili izazov ljudskoj mašti i kognitivnim sposobnostima. Još su stari Egipćani i Sumerani brojevima pridavali veliku važnost i smatrali kako imaju božansku prirodu, magijsku snagu i simboličke sadržaje (Germ 2004). Iako je primarna funkcija brojeva izražavanje količine, u književnosti oni poprimaju novo značenje – ideju i silu. Može se zaključiti kako je važnost i utjecaj riječi velika, ali moć brojeva i simbolika koju oni nose u sebi – još veća (Pintarić 1999).

3.3.4.1. Broj 1

Jedinica među brojevima ima posebnu važnost i značenje. Još u Antici i Srednjem vijeku jedinica je zauzimala mjesto izvora svih ostalih brojeva. U mistici brojeva pitagorejaca jedan simbolizira energiju iz kojeg se rađa svemir i božanski princip njegova postojanja. Jedan je u prvom redu simbol Boga što je jasno izraženo u monoteističkim religijama (vjerovanje u jedno, univerzalno božanstvo). Što se tiče politeističkih religija (vjera u više bogova), ovaj broj najčešće označava najvišeg među bogovima. Simbolika broja jedan je jedinstvena, bez obzira na kulturu jedinica predstavlja najviše počelo i simbol je svakog početka (Germ 2004).

3.3.4.2. Broj 2

„Broj dva simbolizira svako dvojstvo, odstupanje od jednog, prvu diobu, oblikovanje suprotnog spola i zbog toga u dualistički obojenim mitologijama i religijama znači suprotnost idealnom (pozitivnom, nebeskom, vječnom, dobrom, svijetlom...), dakle materijalno (negativno, zemaljsko, prolazno, zlo, tamno...)“ (Germ 2004:22). Blizanci su karakteristični izraz za prikaz dualnosti, bez obzira na njihove minimalne razlike. Oni mogu simbolizirati, kao i neki drugi parovi, jednakovrijednu, ali podvojenju harmonično usklađenu moć. U kršćanstvu, dvojka može simbolizirati onu koja prva odstupa od jedinstva te označava grijeh. Ona je broj onih koji krše „jednost“ prave vjere. Ovo je malen dio simbolike sadržaja broja dva. Većina je njegovog značenja zapravo pozitivna ili barem bez negativnog predznaka. Tako dvojka može označavati podvojenost, stupnjevanje moći, vrijednosti ili svetosti. Iako postoji puno vidika na značenje broja dva, temeljni sadržaj ove brojke ostaje isti: dvojka je simbol dvojnosti, dvojstva, odnosno bipolarnosti, bez obzira na to radi li se o suprotstavljanju ili plodnom dopunjavanju (Germ 2004).

3.3.4.3. Broj 3

Broj tri ima šaroliko i raznovrsno značenje. Većinom ovaj sveti broj predstavlja savršenost, zaokruženost, plodnost, rast i napredak. Simbolizam ovog broja često se očituje u pričama, bajkama i legendama. Likovi se često pojavljuju u trojstvu ili prolaze kroz trodijelne događaje i izazove. U bajkama se tako mogu pronaći troglavi zmajevi, tri vile, tri brata, a junak može biti stavljen pred tri kušnje, tri zagonetke ili tri godine čekanja i traženja. U religiji, preciznije kršćanstvu trojka zauzima posebno mjesto. Bog je stvorio zemlju trećeg dana te odvojio vodu od neba. Time su nastala tri temeljna dijela svijeta: nebo, more i kopno. Brojka tri je općenito simbol života, plodnosti, i rođenja novih stvari. Car Aurelije Augustin zapisao je kako se potpunost ovog broja iskazuje u njegovoj cjelini jer ima: početak, sredinu i kraj (Germ 2004).

3.3.4.4. Broj 4

Broj četiri simbolizira uravnoteženost i sklad svijeta. Prema vjerovanju starih Grka, cijeli je svijet uređen u znaku četvorke. Postoje četiri osnovna elementa: vatra, voda, zemlja, zrak. Prema svojoj kvaliteti ovi se elementi dijele na vruće, hladno, suho i mokro. Četiri su strane svijeta – sjever, jug, istok, zapad, i četiri dimenzije – visina, dubina, duljina i širina. U kršćanstvu je broj četiri najuže povezan s križem. Križ je simbol kršćanske vjere koja se kroz četiri pravca križa preko četiri evanđelja širi na četiri strane svijeta (Germ 2004). Čovjek se može kretati u četiri osnovna smjera – naprijed, natrag, lijevo, desno. To dovodi do simboličkog područja raskrižja. Ondje može birati smjer u skladu sa svojim željama što broju četiri daje simboliku sudbine. Ovdje čovjek izražava svoju slobodnu volju i kada kreće baš ovim, a ne onim smjerom, zapravo određuje vlastitu sudbinu (Didier 2004).

3.3.4.5. Broj 5

Osnovne proporcije čovjeka su da na svakoj ruci i nozi ima po pet prstiju. Svijet percipira i spoznaje kroz pet osjetila, prema tome broj pet simbolizira čovječanstvo (Didier 2004). Pet je androgini broj, što znači da je zbroj prvog parnog i prvog neparnog broja (2+3) što označava spajanje ženskog i muškog principa. Povezuje se s vjenčanjem i ljubavi koja spaja dvije suprotnosti. U antičkoj je kulturi broj pet sveti broj božice ljubavi, Afrodite. S njom je povezan pentagram (peterokraka zvijezda) koji je još od drevnih kultura bio simbol zaštite i sreće (Germ 2004).

3.3.4.6. Broj 6

Broj šest u prvom redu simbolizira dovršenost, harmoniju, uravnoteženost i sklad. Pitagorejci su posebno cijenili šesticu jer je ona zbroj i umnožak svih svojih djelitelja ($1+2+3=6=1 \times 2 \times 3$). Ima sličnosti u značenju sa brojem 5. Umjesto zbrajanja šest je umnožak prvog parnog i prvog neparnog broja gdje kao broj pet ima funkciju spajanja muškog i ženskog principa (Germ 2004). Chevalier i Gheerbrant (2007) nešto drukčije definiraju simboliku broja šest pa kažu da je šest broj uzajamnog darivanja, a istovremeno sukob suprotnih sila te broj mistične sudbine.

3.3.4.7. Broj 7

Sedam se slično kao broj tri često pojavljuje u bajkama. Ima široki spektar simbolike i značenja, u većini se kultura smatra simbolom savršenstva, cjelovitosti te zaokružena sklada vremena i prostora jer su u njemu simbolički spojeni zemlja i nebo (Germ 2004). Često se u uvodnom djelu bajke može naći opis nekog mjesta kao *iza sedam mora, sedam gora i sedam brežuljaka*. Upravo se sedmicom želi naglasiti savršena cjelina nekog mjesta gdje žive glavni likovi djela.

3.3.4.8. Broj 8

Osmica je zbroj dvije četvorke što ju čini simbolom potpune ravnoteže, čvrstoće, reda i pravde. „Osam je sretan i harmoničan broj koji se odlikuje matematičkom uravnoteženošću i zato je simbol ravnoteže i postojanosti. Ujedno je osmica broj preporoda i novog početka, simbol vječnosti“ (Germ 2004:58). Chevalier i Gheerbrant (2007.) tvrde kako je osam broj kozmičke ravnoteže.

3.3.4.9. Broj 9

Broj devet najčešće označava stremljenje ka dovršenosti koju predstavlja broj deset. Također simbolizira ispunjenje i duhovno savršenstvo. Platonovi učenici na devetku su gledali kao na znak duhovne i nebeske harmonije. „Njezino značenje dodatno su oplemenili simbolikom broja tri jer je u devetki utrostručena moć trojke, koja je temeljni oblikovni princip svijeta“ (Germ 2004:65).

3.3.4.10. Broj 10

„Deset je broj koji simbolički spaja sve prijašnje; simbol je u sebe zatvorene mnogostrukosti, zaokruženosti, sveopsežnosti i vječnosti. Zbog decimalnog sustava deset je ujedno mjerilo svega brojenog i mjenog, sveprisutan u ustroju svijeta koji nas okružuje“ (Germ 2004:70). Izidor Seviljski u svom djelu *Liber numerorum* o broju deset kaže kako desetica nadilazi sve druge jer ona sama u sebi sadrži različite karakteristike svih brojeva (Germ 2004).

3.3.4.11. Broj 13

Broj trinaest se smatra sudbonosnim brojem koji slijedi iza dvanaestice i na taj način prekoračuje njezino savršenstvo. To znači rušenje postojećeg reda, nesreću i smrt. Iako je još i danas broj trinaest na lošem glasu, u kršćanskoj ikonografiji on ima sasvim suprotno značenje. Označava sreću, savršenstvo prave vjere i spas. Taj je zaključak proizveden iz jednadžbe $10+3=13$, pri čemu desetka označava savršenstvo, a trojka Sveto Trojstvo (Germ 2004).

3.3.4.12. Broj 100

„Broj sto jedan je od savršenih brojeva, njegova odličnost tijesno je povezana s glasovitošću jedinice i desetke koje su u njemu simbolički prisutne i stupnjevane“ (Germ 2004:106). Njegova je simbolika zaokruživanje vremena i prostora, cjelina, čvrstoća i postojanost. Broju sto je još antička tradicija pridavala sadržaj koji se povezuje s uzvišenošću Boga, dovršenošću djela i ljepotom rajskog života (Germ 2004). Često se u bajkama spominje na završetku priče gdje svojom simbolikom upotpunjuje sadržaj rečenice *I živjeli su sretno još stotinu godina*.

3.3.5. Dobro i zlo

Polarizacija dobra i zla prisutna je u svim bajkama. Dobro se podjednako nudi i pozitivnim i negativnim likovima, međutim ono je kamuflirano. Ne pojavljuje se u materijalnom i opipljivom obliku, već je skriveno da bi ga pronašli oni koji ga istinski zaslužuju. Osim toga, dobro je najčešće odgođeno. Potrebni su žrtva i strpljenje glavnih likova da odole kušnji na putu do vječnog dobra (Pintarić 1999). U sukobu dobra i zla često se mogu vidjeti etičke suprotnosti, kao što su: hrabrost i kukavičluk,

pravda i nepravda, istina i laž. Čitatelj može vrlo jasno iščitati piščevo opredjeljenje koje se vrlo jasno vidi u književnom djelu (Težak i Čudina-Obradović 1996).

Temeljna je i osnovna tematika bajki u najširem smislu sukob dobra i zla. To potvrđuje pronalazak jedne od najstarijih zapisanih bajki *Bajke o pravdi i krivdi* (egipatske bajke). Taj se sukob stoljećima provlači kroz dijela, ali u drukčijim formama, oblicima i djelovanju. U klasičnim je bajkama zlo utjelovljeno u čudovištima i irealnim bićima (vještice, zmajevi, duhovi), a u slučaju da je ljudski lik utjelovitelj zla, on obično biva nakaradan. Zlo se prikazuje metaforički pa se može zaključiti kako ono utjelovljuje ružnoću. Ovisno o tome koliko je zlo veliko i opasno, toliko će djelovati strašnije i razornije (Pintarić 1999).

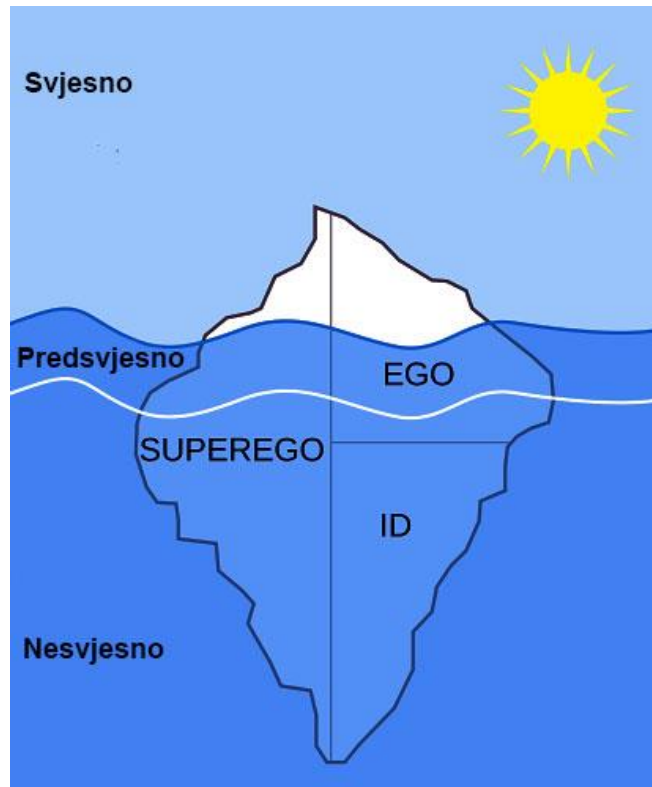
4. PSIHOANALITIČKA I ARHETIPSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

„Riječ kritika odnosi se na suđenje, prosuđivanje, ocjenjivanje vrijednosti, pridjev književna na područje, što svakako upućuje na pojedinačna književna djela. (...) Najčešće se književna kritika određuje kao dio znanosti o književnosti, koji se za razliku od teorije i povijesti usredotočuje na prosuđivanje pojedinačnih književnih djela“ (Solar 2014:195).

U dvadesetom stoljeću razvijaju se tipovi književne kritike. Tipovi književne kritike jesu oblici koji se iz aspekta znanstvenog proučavanja bave tumačenjem tematike književnih djela. Solar (2001:271) navodi kako se tip psihoanalitičke književne kritike temelji na psihoanalizi, odnosno „pravcu u psihologiji i određenom postupku u istraživanju psihičkog života, odnosno na metodi liječenja psihičkih poremećaja koja su se s vremenom razvila u cjelovito učenje o čovjeku.“

4.1. SIGMUND FREUD (1856.-1939.)

Sigmund Freud, osnivač psihoanalitičke teorije ličnosti, razvio je učenje o konstitutivnim elementima psihičkog života („ono“, „ja“, „nad-ja“). Metaforički je, simbolom sante leda prikazao tri psihička sustava koji utječu na ponašanje svakog čovjeka (Slika 1. Psihički sustavi čovjeka).



Slika 1. Psihički sustavi čovjeka

(<https://tamoiovde.wordpress.com/2016/05/08/struktura-licnosti/>)

To su psihički sustavi čovjeka koji „upravljaju“ čovjekovim svjesnim i nesvjesnim psihičkim procesima. Freud je definirao pojam osobe kao dinamički sustav kojim upravljaju tri činioca id, ego i superego.

„Prvi je od tih sustava već spomenuti id, koji predstavlja biološku osnovicu svih aktivnosti, svojevrni rezervoar energije, kako to kaže Freud, a on zahtijeva jedino smanjenje napetosti. Id nema mogućnosti razlikovanja stvarnog i nestvarnog; on naprosto zahtijeva da se neugoda zamijeni ugodom, pa proizvodi barem imaginarno smanjenje napetosti: ako je želja, recimo, hrana, id odmah proizvodi sliku jela. Poticaja koji dolaze iz ida osoba u pravilu i nije neposredno svjesna jer se radi o nekoj vrsti nagonске aktivnosti koja upravlja svim drugim vrstama aktivnosti“ (Solar 2008:93-4). Vidljivo je i na Slici 1. kako je id smješten u nesvjesni predio čovjekove ličnosti.

Obzirom da organizam treba stvarno zadovoljenje te ne može opstati samo na načelu prelaska iz neugode u ugodu, razvio se i drugi sustav, ego. Ego je za razliku od ida smješten i u predivjesno i svjesno stanje. On se ravna po načelu stvarnosti, odnosno „brine se“ da ugoda ne bude postignuta samo u imaginaciji već i u zbilji. „To je sustav koji omogućuje da razlikujemo između slike jela i stvarnog jela, između

sisanja palca i sisanja bočice s mlijekom, recimo. (...) Ego mora u nekoj mjeri obuzdati id, premda se u bitnim stvarima ravna po signalima odnosno „naredbama“ koje dolaze iz ida, jer jedino u idu postoji „energetski napon“, energija koja omogućuje djelovanje i koja je time pokretač cjelokupnog djelovanja pojedinca“ (Solar 2008:94). Iako je njegovo djelovanje „egoističko“, on obraća pažnju na stvarnost što omogućava događanje niza postupaka i mehanizama koji su potrebni za preživljavanje svakog pojedinca. Iako se iz svega navedenog može zaključiti da organizam može preživjeti samo na osnovu ida i ega, ovi sustavi ipak nisu dovoljni za preživljavanje organizma u društvu. Ljudi ne žive samo u okolini i nije im jedina svrha razlikovanje stvarnog i nestvarnog. Čovjek je svakodnevno okružen drugim ljudima koji se mogu naći u različitim ulogama, a to mogu biti pomagači, protivnici ili suparnici.

„Tako se oblikuje treći sustav koji Freud zove super-ego, a taj se sustav oblikuje preko nagrade i kazne kao neka vrsta unutarnje konzistencije osobe. Super-ego tako se javlja otprilike kao savjest, ali je zapravo cjelokupni činilac osobe koji respektira život sa drugim ljudima“ (Solar 2008.:94-5). Super-ego možemo usporediti s moralom, odnosno savjesti koja nam govori jesmo li u određenoj situaciji dobro postupili.

Ova tri psihička sustava (id, ego i super-ego) su u stalnom međusobnom odnosu u kojem se tek ponekad postigne relativna ravnoteža. Neravnoteža nastaje kada bilo koji od sustava prevlada nad drugim sustavima. Tako Freud smatra da je normalna i psihički zdrava osoba ona koja ima sposobnost i snagu održavanja ova tri sustava, a nestabilna osoba doživljava „naprosto manji ili veći, povremeni ili trajniji, gubitak sposobnosti postizanja ravnoteže i uspješne koordinacije poticaja koji dolaze iz pojedinih slojeva, odnosno konstitutivnih činilaca osobe“ (Solar 2008:95).

Umjetnost je stoga, prema Freudovom mišljenju, idealna za fiktivno razrješenje unutarnjih napetosti između podsvijesti i svjesnih postupaka pojedinca. Razlog tomu je što umjetnost u „šiframa“ simbola predstavlja, te na neki način osvješćuje primarne ljudske nagone. U tom smislu, Freud razvija učenje o katarzi koja je u ovom slučaju shvaćena na poseban način.

„Aristotel, prvi teoretičar tragedije, smatrao je da tragedija treba izazvati strah i sažaljenje te tako pročistiti osjećaje gledatelja. To pročišćenje naziva on katarzom (od grčkog *katharsis*, prema *kathairo* čistim). Na temelju Aristotelova mišljenja o katarzi razvile su se kasnije mnoge teorije o katarktičkom djelovanju tragedije ili drame u

cjelini, pa i takve teorije koje svrhu cjelokupne književnosti tumače u smislu pročišćenja odnosno oplemenjivanja osjećajnosti“ (Solar 2001:241). Freud je stvorio uzorak tumačenja o učestalosti pojedinih motiva u književnosti te razloge djelovanja tih istih sklopova motiva na publiku. Zaključio je kako publika zapravo u književnim djelima kroz simbole i motive vidi vlastite sukobe s kojima se poistovjećuje.

Osim što je djelovala na psihoanalitičku književnu kritiku, psihoanaliza je uvelike utjecala i na posebnu znanstvenu disciplinu, psihologiju književnosti. „Psihologija književnosti proučava psihičku zakonitost književnog stvaralaštva, kako s obzirom na književnika koji stvara djelo, tako i s obzirom na čitatelja i način njegova prihvaćanja književnog ostvarenja“ (Solar 2001: 272).

4.2. CARL GUSTAV JUNG

Na temelju Freudove psihoanalitičke teorije, javilo se proučavanje književnosti koje analizira ustaljene slike, likove i uzorke ponašanja u raznim književnim djelima, nastojeći pronaći temelje za razumijevanjem cjelokupnog književnog stvaralaštva. Carl Gustav Jung, koji je bio Freudov učenik, najprije je preuzeo Freudovu koncepciju nesvjesnog, a kasnije razvitkom svoje vlastite teorije mijenja i pogled na „frojdizam“. Umjesto Freudovog ida, ega i super-ega Jung „razlikuje između sustava „ja“, koji zadržava ulogu svjesnih aktivnosti i koji vodi računa o stvarnosti, ali uvodi zatim sustav „individualnog nesvjesnog“, unutar kojeg se oblikuju kompleksi koji mogu zavladatai i osobom u cjelini, a zatim sustav „kolektivnog nesvjesnog“ u kojem se kao strukturne komponente pojavljuju arhetipovi. Arhetipovi pri tome nastaju kao svojevrsni talog kolektivnog iskustva koje se kroz generacije i generacije ustalilo, koje nije neposredno prisutno u svijesti pojedinca, ali izbija preko slika, emocija i situacija, najviše tada kada je svjesna aktivnost smanjena i kada se pojavljuje spontanost. To je očito najčešće slučaj u snovima, halucinacijama i vizijama, u psihičkim poremećajima, ali i u umjetnosti, mitovima, obredima i religijskim vjerovanjima“ (Solar 2008:109).

Arhetipovi su motivi koji psihičke sadržaje i procese svrstavaju u slike koje karakteriziramo kao arhetipske. On predstavlja „živi sistem reakcija, spremnosti na reakciju i način razmišljanja koji određuju život pojedinca na nevidljiv način. (...) Psihologija životinja je organizirana na taj način da određena slika pokreće određenu reakciju specifičnu za tu životinjsku vrstu. Gradnja gnijezda, ritualni ples pčela,

obrambeni mehanizam hobotnice i otvaranje paunovog repa su neki od primjera. Takvo uređenje života životinja je određeno unutarnjim faktorima čije djelovanje u psihologiji ljudi nazivamo arhetip“ (Vučković 2013a). Jung je pojam podsvijesti tumačio u smislu kolektivne podsvijesti. Kolektivna podsvijest se definira kao psihički sloj koji je zajednički svim ljudima te sadrži kolektivno iskustvo čovjeka. Prema tome, arhetipovi su oblici psihičke energije koji se simbolima manifestiraju u snovima, mitovima i umjetnosti (Solar 2001).

Prema Jungu, najvažniji arhetipovi jesu „persona“, „animus“, „anima“ i sjenka“. Persona je „maska“ koju ima svaka osoba u svrhu zaštite od zahtjeva drugih, pritiska okoline te društvenih pravila i normi koje otežavaju da osoba izravno zadovolji zahtjeve nesvjesnog. Ona se donekle može poistovjetiti sa Freudovim super-egom, dakle nekakvim moralom. Osoba kod koje je sustav persone najzastupljeniji, vjerojatno neće znati što ona sama jest jer ne ide za svojim iskonskim željama i interesima, već živi po pravilima drugih i crpi energiju na zadovoljenje tuđih želja, mišljenja i potreba.

Animus i anima su drugi najvažniji sustavi kod Junga. To su arhetipi suprotnog spola koje svaka osoba nosi u sebi kao određeno iskustvo, odnosno ideju o tome kako živi drugi spol. Osoba i psihički i fizički ima elemente oba spola, dok je jedan u prevlasti.

Anima je kontraseksualni aspekt psihe kod muškaraca. Anima, kao i animus generalno, spada u nesvjesni dio psihe te se manifestira u snovima ili slikama u personificiranom obliku. „Psihološki gledano, te presonifikacije mogu predstavljati neodređena raspoloženja i osjećaje kod muškarca, intuitivne slutnje, otvorenost prema iracionalnom, sposobnost za ljubav, osjećaj za prirodu i njegov odnos s nesvjesnim. Ako je stav svijesti negativniji prema takvim psihološkiim tendencijama, anima poprima negativniji i opasniji oblik“ (Vučković 2013c). Kada muškarac ima uravnotežen sustav anime, on reagira i djeluje u skladu sa svojim osjećajima i emocijama, a to rezultira pronalaskom odgovarajuće partnerice (Vučković 2013c).

Animus je kontraseksualni aspekt psihe kod žena. U određenom razdoblju života, žena može osjetiti potrebu za asimilacijom s animusom. Ukoliko je potisnuto ili neodobreno lako se može dogoditi da ta neiskorištena psihološka energija aktivira arhetip animusa te na taj način može doći takozvane „opsjednutosti animusom“.U negativnom obliku, on se može manifestirati kao neumoljivi stav, tvrdoglavost, hladnoća i nedodirljivost. Animus je „glas“ koji komentira različite situacije u kojima se osoba nađe. Daje kritički komentar na ponašanje i odluke, analizira motive i namjere,

uzrokuje osjećaj manje vrijednosti te daje upute i zabrane. Kada žena uspješno asimilira animusa u svoj svakodnevni život te shvati njegovu namjeru, on postaje vrijedan unutarnji suputnik koji joj daje pozitivne muške karakteristike kao što su hrabrost, objektivnost te duhovna mudrost i snaga (Vučković 2013b).

Sjenka je za Junga treći, najvažniji arhetip. Ona se donekle, no ne u potpunosti, može poistovjetiti s Freudovim idom. Sjenka je arhetip „druge strane osobe“ koja je izravna opozicija drugim sustavima, primjerice personi. Istovremeno je i nosilac nagonske i životinjske strane osobe pa se simbolizira u obliku vraga, demona ili dvojnika. Također je simbol tajanstvenih dubina iz kojih poticaji i motivacija izviru neobjašnjivom snagom (Solar 2008). Sjenka je „odcjepljeni aspekt ličnosti koji se ipak nalazi usko povezan sa osobom i njezinim nediferenciranim funkcijama, tj. psihološkim funkcijama koje nisu dovoljno razvijene. Ona predstavlja urođenu predispoziciju koju odbacujemo na osnovi etičkog, estetskog ili nekog drugog razloga jer nije u skladu sa našim svjesnim stavom i uvjerenjima“ (Vučković 2013a).

Naime, Freud u svojoj psihoanalitičkoj teoriji tvrdi kako su svi kompleksi, želje, nagoni i potrebe osobe uvjetovani već u najranijem djetinjstvu, no Jung smatra kako je bitno cjelokupno ponašanje osobe te ono nije razumljivo isključivo na temelju proučavanja djetinjstva. „Jung u tom pogledu prigovara Freudu sklonost prema redukciji: osoba se prema njegovu mišljenju ne može samo uzročno objasniti jer se ona neprestano, tokom cijelog života razvija“ (Solar 2008:111). Osoba se tijekom cijelog života pokušava ostvariti pa je bitno razumjeti sadašnje motive i želje. Uzrok i posljedica se prema Jungovu mišljenju u razumijevanju osobe, moraju upotpunjavati. To je osnovna i ključna razlika Freudovog i Jungovog shvaćanja osobe (Solar 2008).

4.3. BRUNO BETTELHEIM

Kada se djetetu pripovijeda bajka, često se ne razmišlja o njezinom simboličnom značenju i porukama koje ona nosi. lako se smatra da su njihovi maštoviti sadržaji prikladni dječjem umu, bajke, likovi i događaji koji su dio njihova sadržaja obiluju simbolima čija značenja uvelike utječu na nesvjesnu recepciju i dojam o bajci (Didier 2004).

Bettelheim (2000) ističe da se djetetu bajka treba obraćati na nesvjesnoj i pre-svjesnoj razini simbolima i arhetipovima kako bi dijete vodila zamršenim putem

odrastanja. Djetetu se ne može objasniti odraslim i zrelim rječnikom postojanje unutarnjeg života, silovitost osjećaja ili smisao konflikata i prekretnica s kojima će se tijekom života susretati. Ali zato bajka to radi na neusporedivo najbolji način. Bajka oslikava posljedice izbora ovog ili onog oblika ponašanja, ohrabruje odvajanje od roditelja i kretanje na put u nepoznato, upućuje na borbu protiv zla i izvršavanje teških zadataka. Ova čarobna književna vrsta djetete upućuje na niz pozitivnih koraka, a pritom se nijednom ne služi riječju – moraš.

Da bi se djetete moglo poistovjetiti s bajkom, ona mora biti prikazana na jasan i konkretan način. Dakle, glavni junaci su dobri, a primjerice vještice i maćeha zli likovi – sivoga nema. Svaka prava bajka završava sretnim završetkom, što je ujedno i njezin glavni atribut. Ako svijet nije pravedan i ako zlo nadjača dobro, a krivci ostaju nekažnjeni, djetete bi se bojalo odvažiti da krene na zahtjevan put odrastanja. Sretnim krajem bajka ohrabruje djetete da spozna svoje emocije ukazujući mu na smisao borbe i postizanje samoostvarenja. Ona umirujuće djeluje na djetete u procesima formiranja njegove ličnosti i oblikovanja ega.

Mnogim je psihijatrima bajka osnovno terapijsko sredstvo. „Bajka je i puno prije otkrića i spoznaja psihoanalize, uspješno „rješavala“ probleme oko suparništva i posesivnosti u odnosu djece i roditelja, zle maćeha, Edipova kompleksa, fiksacije na oralnu fazu, incestnih pomisli, suparništva među braćom i sestrama. Kako se nositi s prvim provalama bijesa, ljutnje ili tuge, kako preživjeti nesreću i „zlu sudbinu“, kako izdržati nepodnošljivo ugnjetavanje od strane starijeg brata ili sestre – kako se uopće uhvatiti u koštac s „divovima“ (odraslima), i kako se spasiti u „dubokoj i mračnoj šumi“ (svijetu)“ (Bettelheim 2000:9). Način na koji djetete reagira na pojedinu bajku u određenoj situaciji otkriva vrstu problema s kojim se djetete u dubini psihe bori. Tako ono može imati fiksaciju na određenu bajku, odnosno samo jednu bajku želi slušati ili gledati u ekraniziranoj verziji. Na ovakve bi znakove roditelji trebali obratiti pažnju jer bi im uočavanje situacije u kojoj djetete inzistira na jednoj bajci moglo ukazati na teškoće s kojima se njihovo djetete možda susreće. S obzirom da se ne zna kada će koja bajka pojedinom djetetu biti najvažnija, djetetu se mogu ponuditi različite bajke, a ono će samo pokazati pojačan interes prema nekoj od njih. Svojim interesom pokazuje da je neka bajka izazvala različite procese na njegovoj svjesnoj i nesvjesnoj razini. Ukoliko djetete nije zainteresirano za pojedinu bajku, znači da motivi koji se pojavljuju u njoj nisu uspjeli izazvati reakciju u tom trenutku njegova života. Zato bi trebalo mijenjati bajke

sve dok dijete neposredno ne reagira na neku za koju će tražiti da mu se čita uvijek iznova. Djetetu se mogu ponuditi različite bajke, a ono će samo pokazati pojačan interes prema nekoj od njih. Ako roditelj shvati zašto se djetetu dogodila fiksacija za određenom bajkom, on to mora zadržati za sebe. Najvažniji doživljaji i reakcije djeteta većinom su podsvjesni, a takvi trebaju ostati sve dok ono ne dođe u zreliju dob. Da bi dijete osjećalo ugodu, ne smije mu se nametljivo pokušavati osvijestiti ono što se nalazi u predsvijesnom aspektu njegove ličnosti. Važan mu je osjećaj da njegove skrivene misli nisu poznate roditelju, dok mu ih on sam ne odluči otkriti. Ako roditelj napravi grešku i pokaže djetetu da njegove misli već zna, oduzima mu najdragocjenije, ono što je do tada bilo samo njegovo. Dijete i tako doživljava roditelje kao svemoćne, a u slučaju da ono pomisli kako mu roditelj može čitati tajne misli, njegova se nadmoć može činiti neograničenom i stoga opasno premoćnom (Bettelheim 2000).

5. TEORIJA RECEPCIJE

Književnost je komunikacija između autora i čitatelja. Ona čini strukturu koja se sastoji od tri člana: autor – djelo – čitatelj, što znači da se u tumačenju i objašnjavanju književnih djela ne može polaziti isključivo ili pretežito samo od jednog činioca te strukture. Pramac pozitivizma postavlja autora u središte promatranja. Taj pravac tvrdi kako se književno djelo ne može objasniti ukoliko se prvenstveno ne istraži osobnost autora, odnosno treba utvrditi značenje koje je vlastitom djelu htio dati sam književnik. Kritika na pozitivizam u središte znanstvenog promatranja umjesto autora postavlja samo književno djelo. Ovdje se polazi od točke da je upravo djelo medij koji povezuje autora i čitatelja te jedino u njemu valja tražiti značenje koje se ostvaruje u komunikaciji između ta dva posrednika. No, također, pažnja samo na ovom čimbeniku prethodno navedenog trojstva nije točna jer djelo kao takvo, a pored njega niti sama književnost, ne bi imali smisla ukoliko ne postoji recipijent i naravno, autor. Takvo je razmišljanje dovelo do sve većeg zanimanja za čitatelje. Teorija kojoj je čitatelj u prvom planu proučavanja naziva se teorijom recepcije. Ona se kasnije razvila u svojevrsnu disciplinu pod nazivom estetika recepcije. Utemeljitelj ove teorije je Hans Robert Jauss, uz kojeg su i radovi Wolfganga Isera najviše pridonijeli razradi ovoga učenja. S obzirom da su Jauss i Iser uz nekoliko sljedbenika djelovali na sveučilištu u Konstanzu (Njemačka), ovakva se orijentacija naziva i školom iz Konstanze. Teoretičari recepcije obratili su pažnju i na tradiciju proučavanja književnosti te su zaključili kako su važnost recepcije zamijetili još Platon i Aristotel koji su je u svojim djelima analizirali.

Roman Ingarden naglašavao je kako književno djelo ima mjesta neodređenosti i moguće dvosmislenosti. Umjetnički dio proizlazi u trenutku kada čitatelj tu neodređenost konkretizira te na temelju nedovršenih opisa, nagovještaja i sugestija koje mu djelo predlaže ostvaruje smislenu tvorevinu. Čitatelj zato više nije shvaćen kao pasivni promatrač književnog djela, već sudjeluje u stvaranju. „Pa u tome bitnu ulogu ima ono što on očekuje, kao ono što je za njega neočekivano, a što ipak može razumjeti. Jasno je pri tome da se sve ono što je novo i neočekivano mora javiti jedino u nekoj mjeri u kojoj ga čitatelj može prihvatiti, jer u suprotnom književno djelo mu više ne omogućuje konkretizaciju, pa za njega i ne postoji kao književno djelo“ (Solar 2001: 282-3). Horizont očekivanja jest pojam kojim se nastoje obuhvatiti okviri mogućeg razumijevanja književnosti. To znači da, primjerice, čitatelji trivijalne književnosti prihvaćaju isključivo ono što očekuju da će se dogoditi u djelu. Čitatelji umjetničke

književnosti očekuju nepredvidivo, ali ipak do neke mjere koja se ne bi trebala prekoračiti jer takva djela više neće biti razumljiva pa ih ni autori neće pisati. Zato, kako je navedeno u teoriji recepcije, uvijek mora postojati nekakva okvirna granica, a horizont očekivanja treba biti zadovoljen (Solar 2001).

6. BAJKA PEPELJUGA U SVJETLU PSIHOANALITIČKE I ARHETIPESKE KRITIKE

U nastavku rada analizira se Pepeljuga, bajka koja postoji u mnogim verzijama i vuče korijene iz dalekog devetog stoljeća u Kini pod imenom Yeh-Hsien, iako se pretpostavlja da je postojala i ranije. Poznato je da je u staroj Kineskoj tradiciji malo stopalo pojam iznimne vrijednosti, otmjenosti i ljepote. Suvremeni recipijent ove bajke možda u prvom redu neće primijetiti seksualnu privlačnost iznimno sitnim stopalom, ali Kinezi su običavali na različite načine svakojakim rekvizitima stezati i uvijati stopala kako bi dobila poseban malen oblik (Bettelheim 2000). Može se reći da u ovoj verziji ulogu vile preuzima riba (ovo je simbol magične životinje koji pomaže glavnom liku, ponavljajući je pa ga se može naći i u drugim istočnjačkim inačicama). Postoji još nekoliko sličnosti s verzijom bajke koju danas poznajemo. U bajci se javlja motiv zle maćehe, kao i sudjelovanje glavne junakinje na javnom skupu u kraljevstvu te njezino dokazivanje identiteta pomoću cipelice.

U Europi se bajka Pepeljuga prvi puta pojavljuje 1664. godine. Napisao ju je Giambattista Basile – *Il Pentamerone*. Objavljena je na napuljskom dijalektu i bila je nejasna. Iz tog razloga kasnije nije previše služila stranim piscima. Najpoznatija inačica je ona Charlesa Perraulta¹, ali bila je namijenjena odrasloj dvorskoj publici. Perrault je u svoju verziju uveo magične motive poput vile, čarobnog štapića, staklene cipelice i kočije od bundeve. Međutim, stručnjaci za narodnu baštinu preferiraju verziju braće Grimm² tvrdeći da je Perraultova inačica umnogome netipična po svojoj razini

¹ Charles Perrault rođen je 12. siječnja 1628. godine u Francuskoj. Diplomirao je na Pravnom fakultetu u Orleansu. Godine 1660. Perrault objavljuje svoje prve naslove posvećene kralju Luju XIV: *Oda kralju*, *Oda kraljevu vjenčanju*, i *Razgovor o ljubavi i prijateljstvu*. Nakon duge uspješne životne karijere, umirovljuje se i u potpunosti posvećuje odgoju djece i književnosti. Godine 1691. započeo je objavljivati bajke. Prva je bila *Griselda* (La Marquise de Saluces ou la patience de Griselidis). Preminuo je u noći 15. i 16. svibnja 1703. godine u svom pariškom domu. Perraultovo najpoznatije djelo svakako je zbirka bajki pod naslovom *Priče iz prošlih vremena s poukom*. One su služile kao inspiracija najvećim svjetskim piscima i umjetnicima u različitim razdobljima, kao što su braća Grimm, Hans Christian Andersen, a u novije vrijeme njegove je bajke ekranizirao Walt Disney (Vučić 2006a).

² Jacob Ludwig Carl Grimm rođen je 1785., a njegov brat Wilhelm Carl Grimm 1786. godine. Godine 1802. godine Jacob odlazi studirati pravo na Sveučilište u Marburgu. Godinu dana kasnije priključuje mu se i brat Wilhelm. Za vrijeme studentskih dana počinju se zanimati za narodne priče o njemačkoj kulturi i povijesti, te započinju s njihovim prikupljanjem i zapisivanjem. Braća objavljuju svoju prvu knjigu

rafiniranosti i društvenim pojedinostima te nekim hirovitim ukrasima. Danas se, s obzirom na utjecaj medija, standardom smatra Perraultova verzija, upravo zbog Disneyeve³ svjetski poznate inačice (Vučić 2006a).

6.1. ODNOS KNJIŽEVNOSTI I FILMA

Dok se književnost kategorizira kao umjetnost nizanja riječi, filmski je osnovni materijal umijeće oblikovanja prizora iz stvarnosti, što ukazuje na velike razlike u percepciji ovih medija. Dakle, književnost sadrži estetiku u obliku riječi, dok u filmu vlada organizacija materijala koji su uvjetovani stvarnošću. Riječi mogu u sebi sadržati simbole ili znakove koji označuju druge pojmove. Tako, primjerice, riječ stablo označava svako stablo, čak i svaku vrstu. U filmu bi kadar precizirao točnu vrstu i točnu jedinku stabla o kojem se radi. Iz toga proizlazi zaključak kako književnost ima puno

bajki – *Dječje i domaće bajke*, 1812. godine, a u njoj se nalazilo 86 narodnih priča. Tri godine kasnije, braća objavljuju drugi svezak bajki u kojem je objavljeno 70 novih naslova. Tijekom njihova života objavljeno je 6 izdanja, a završna verzija sadržavala je čak 200 bajki i 10 dječjih legendi. Ovo je najpoznatija njemačka knjiga, a znalci još uvijek tvrde kako je upravo ona najviše utjecala na druge književnosti. Objavili su, također, dva sveska *Njemačkih priča* u kojima se nalazi 585 njemačkih legendi. Bavili su se lingvistikom, folklorom i srednjovjekovljem te objavljuju znanstvene radove s tog područja. Godine 1854. braća započinju s radom na njemačkom rječniku *Deutsches Wörterbuch* koji je dovršen nakon njihove smrti. Ovo se smatra prvim korakom u stvaranju standardnoga modernog njemačkog jezika. Rječnik je napisan u 32 sveska, a teži 84 kilograma. Smrt prekida braću u radu na rječniku pa tako Wilhelm umire u 73. godini – 1859., a njegov brat Jacob četiri godine kasnije, u svojoj 78. godini života (Vučić 2006b).

³ Walter Elias, znan kao Walt Disney, rođen je 5. prosinca 1901. godine u Chicagu. Od najranijeg djetinjstva pokazivao je interes za umjetnost. Pohađao je tečaj crtanja na Institutu Kansas City te počinje crtati za lokalne školske novine. Osnovao je vlastitu tvrtku Laugh – O – Gram. Obzirom da tvrtka nije imala previše prometa i brzo je bankrotirala, Walter se seli u Hollywood koji je bio dom filmske industrije u Americi, te tamo s bratom Royem osniva drugu kompaniju – Alice Comedies. Godine 1932. prvi puta biva nagrađen za kratkometražni crtani film *Cvijeće i drveće* i za lika Mickey Mousea. Završetkom Drugog svjetskog rata, Disney producira *Pepeljugu* koja biva prvi puta prikazana 1950. godine. Iste je godine otvoren zabavni park Disneyland. Disney se ne zadržava samo na animaciji, već snima i igrane filmove. Umro je 12. prosinca 1965. godine. Za svojega života često je bio nagrađivan. Osvojio je 22 Oskara i tri Zlatna globusa. Umro je 12. prosinca 1965. godine (Walt Disney Biography n.d.).

više „prostora“ za izražavanje u simbolima, dok je filmska umjetnost u toj domeni nešto ograničenija (Peterlić 2010).

U književnosti je opis likova, ambijenata ili stvari zaseban dio književne tvorevine. U filmskom je dijelu opis zapravo prizor stvarnosti te sama pojava određenog elementa nužno opisuje nju samu. Književni i filmski mediji bitno se razlikuju u obliku prezentacije sadržaja. Primjerice, u književnosti je puno lakše opisati unutrašnji svijet pojedinog lika te na taj način čitatelju dočarati o kakvom se stanju radi. Jezikom i umjetnošću skladanja riječi puno se direktnije mogu iskazati i najkompleksnija duševna stanja u samo nekoliko rečenica. Film to prenosi na nešto ograničeniji i manje efikasan način. Stoga se redatelj, da bi kod recipijenta postigao sličan učinak koji se postiže tekstom, mora vrlo spretno prikloniti različitim indirektnim metodama prenošenja poruke. To ponekad podrazumijeva i mijenjanje književnog djela s izmišljanjem posve novih situacija i dodavanjem likova kako bi se izrazila simbolizacija pojedinih osjećaja, misli, poriva i dilema likova u djelu. To je nužno jer niti najvještiji glumac svojim zamišljenim licem ne može prenijeti svoje unutarnje misli, a da publici priopćuje od događaja do događaja ono što osjeća, bilo bi filmski krajnje neuvjerljivo (Peterlić 2010). Scenarist je suočen s vrlo teškim odlukama oko uključivanja i isključivanja pojedinih elemenata iz filma, dvojbama kako će spojiti likove i događaje, te procjenama čime nadomjestiti izrezivanja radnje. Najvažnija odluka odnosi se na način koji će prikazati što pisac pripovijeda.

Književno se djelo može ekranizirati na tri načina. Prvi način je da se književno „doslovno“ pretoči iz tekstualnog u filmski oblik. Pri tome tvorci filma prikazuju književno što je moguće vjernije, koristeći se svojim jezikom prizora iz stvarnosti. Ovaj će način „prevođenja“ često izazvati negodovanje kod recipijenta jer je često nužno da se pojedine scene ili likovi izostave radi dosljednosti i logičnosti radnje u filmu. Drugi način književno-filmskog prevođenja nalikuje komentiranju, odnosno reinterpetaciji umjetničkog djela. U njemu će se nalaziti površne izmjene i pridodat će se velik broj interpretacijskih slojeva. Treći je način ekranizacije imitacija u kojoj je, primjerice, roman polazište za film, a radnja se vrlo površno temelji na književnom djelu (Pulverness 2002).

Pokušaj transformiranja umjetničkog dijela iz književnog u filmski medij, i obratno, autora nužno prisiljava na poništavanje svega što izvorno pripada prvotnom mediju. Ova promjena strukture izmijenit će i sam duh djela, no vještim baratanjem pozicije

kadrova, karakterizacijom likova te biranjem primjerenih mjesta i ambijenata za snimanjem filma, uvelike se može dočarati ono što je rečeno književnim tekstom. Iako umjetnik neće ostati vjeran originalu, postoji mogućnost da će stvoriti djelo koje samosvojno egzistira u ukupnom svijetu umjetnosti (Peterlić 2010).

6.2. USPOREDBA SADRŽAJA TRIJU INAČICA BAJKI PEPELJUGA

Za potrebe analize pristupilo se usporedbi fabule na sadržajnoj razini. U Tablici 1. prikazane su osnovne razlike između promatranih verzija Pepeljuge. U polju kompozicije mogu se površinski vidjeti različitosti koje svaku verziju čine autentičnom za njezinog autora. Razlike se također mogu vidjeti u polju likova i brojeva od kojih neki imaju drugačije značenje u svakoj inačici Pepeljuge.

		Jacob i Wilhelm Grimm: Pepeljuga	Charles Perrault: Pepeljuga ili Priča o staklenoj cipelici	Walt Disney: Pepeljuga
TEMA		Priča o djetinjstvu i mladosti djevojke Pepeljuge.		
K O M P O Z I C I J	1. UVOD	Smrt Pepeljuginе majke i dolazak zle maćehе sa kćerima.	Život Pepeljuge s ocem, maćehom i polusestrama.	Težak život Pepeljuge s maćehom i polusestrama nakon smrti oca i majke.
	2. ZAPLET	Kraljev sin organizira bal kako bi pronašao nevjestu.	Poziv na bal.	Kralj želi da se njegov sin oženi pa organizira bal za cijelo kraljevstvo.
	3. VRHUNAC	Pepeljuga odlazi na trodnevni bal: 1) Bijeg u golubinjak 2) Bijeg na stablo kruške 3) Cipelica ostaje zalijepljena na smoli	Pomoć kume vile i Pepeljugin odlazak na dvodnevni bal.	Susret Pepeljuge i princa na balu.

A	4. RASPLET	Zlatna izgubljena cipelica ne pristaje zlim polusestrama, iako su se osakatile.	Prinčeva potraga za kneginjom kojoj pristaje staklena cipelica.	Pepeljuga se uspijeva izbaviti iz maćehine zamke i dobiva priliku probati staklenu cipelicu
	5. KRAJ	Pepeljuga i princ se vjenčaju, a polusestre su kažnjene sljepoćom.	Vjenčanje Pepeljuge i princa te polusestra s visokim dvorskim gospodama.	Vjenčanje Pepeljuge i princa.
LIKОВИ		Pepeljuga, maćeha, otac, dvije polusestre, princ		
		Bijela golubica, kralj, ptice	Vila	Vila, kralj, kraljev savjetnik, miševi i ptičice – pomagači
MOTIVI		Život u pepelu		
		Tri dana bala Bijela ptica Ljeskova grančica	Staklena cipelica	

Tablica 1. Analiza sadržaja

6.3. LIKОВИ

6.3.1. Pepeljuga

U bajci Jacoba i Wilhelma Grimma, o Pepeljugi se saznaje već u prvoj rečenici djela: „Oboljela žena jednoga bogatog čovjeka i kad je osjetila da joj se bliži kraj, ona pozove k svojoj postelji svoju jedinu kćerkicu i reče joj: - Drago dijete, ostani smjerna i dobra pa će dragi Bog biti uz tebe, a ja ću te gledati s neba i biti pokraj tebe“ (2006: 49). Bila je jako vezana za majku koja ima velik utjecaj na radnju, iako je umrla. „Djevojčica je svakoga dana odlazila na majčin grob i plakala; ostala je dobra i smjerna“ (Grimm 2006:49). Dolaskom maćeha, Pepeljuga je postala robinjom u vlastitoj kući i spavala je ispred kamina u pepelu. Ovdje je prikazana kušnja kroz koju Pepeljuga prolazi, odnosno testirane su njezina snaga i ustrajnost koje kasnije bivaju nagrađene: „Navečer kad bi se umorila od rada, nije smjela spavati u postelji, nego je morala leći pokraj ognjišta u pepeo. I kako je zbog toga uvijek izgledala prašno i prljavo, prozvaše je Pepeljugom“ (Grimm 2006:50).

U Inačici Charlesa Perraulta navedene su Pepeljuginе osobine koje ju karakteriziraju kao krajnost dobra koje kasnije prolazi kroz kušnje i sukobe sa zlom: „Muž je otprije imao kćer, no bez premca po blagosti i dobroti: bila ona u tome na majku koja bijaše najbolji stvor na svijetu (...) Jadna je djevojka sve to strpljivo podnosila. (Perrault 2006:62). Perrault Pepeljuginu ljepotu dočarava njezinim opisima, naglašavajući kako se iza neprivlačne površne vanjštine sakriva sjajna i čista nutrina: „Ni bijedni dronjci nisu, međutim, smetali Pepeljugi da bude sto puta ljepša od svojih polusestara, koliko god one bile bajno odjevene“ (Perrault 2006:63). „Čuo se prigušen mrmor: - Ah, kako je lijepa! I sam kralj, iako već u godinama, ne skidaše očiju s nje i potihom ponavljaše kraljici kako već dugo nije vidio tako krasna i ljupka stvora“ (Perrault 2006:67). Pepeljuginа se dobrota očituje i u odnosu s polusestrama. Iako ju zlostavljaju i ponižavaju, ona im svejedno nesebično pomaže: „Ona ih posavjetova najbolje što je mogla pa se čak ponudi da ih počešlja, što polusestre rado prihvatiše. Neka druga na Pepeljuginu mjestu bila bi ih naopako počešljala, no Pepeljuga bijaše dobra pa ih počešlja upravo savršeno“ (Perrault 2006:64). „Pepeljuga, međutim, bijaše dobra koliko i lijepa pa u dvorima smjesti i svoje sestre te ih još istoga dana udade za dvojicu visoke dvorske gospode“ (Perrault 2006:75).

Osim na temelju izgleda, u crtanom filmu Walta Disneya o Pepeljuzi doznajemo i na temelju njezinih postupaka. O njenim osobinama doznaje se iz pjesme kojom započinje crtani. „Pepeljuga, / Lijepa kao ime tvoje / Pepeljuga / Kao kad sunce i zemlja se spoje. / Iako odjevena u prnje, zrak ispuniš ljepotom. / I svi govore da snuju za kraljicom takvom. // Pepeljuga, / Kad moja bila bi / Poveo bih te u kraljevstvo ljubavi. / Ondje bi ti se ostvarili sni, / Pepeljuga, Pepeljuga / U najljepšoj ikad ispričanoj priči“ (Disney 1950). S obzirom da je Disneyeva inačica napravljena prema Perraultovoj, vide se sličnosti u opisu Pepeljuge kao pozitivne glavne junakinje priče: „A ipak usprkos svemu, Pepeljuga je ostala nježna i draga. Sa rađanjem novog jutra rađala se i nova nada da će se njeni snovi o sreći napokon ostvariti“ (Disney 1950).



Slika 2. Pepeljuga

(<https://cinderella1950.weebly.com/photo-gallery.html/>)

Na temelju navedenoga može se zaključiti da Pepeljuga ima izrazito plemenitu i dobroćudnu narav. Ona strpljivo podnosi sve hirove maćehe i sestara, a pomirila se i s očevom ravnodušnosti. Ovo pokazuje kako Pepeljuga zna da je vrijednija i bolja u odnosu na maćehu i polusestre. Kao da misli: „Možete me natjerati na sve prljave poslove, i ja se pravim da jesam prljava, ali u sebi znam da se prema meni ovako ponašate jer ste ljubomorne što sam toliko bolja od vas“ (Bettelheim 2000:208). Također, pod ovim uvjerenjem sama priča završava, jer zna da je cijelo vrijeme bila u pravu i dobila je nagradu – prinčevu ljubav.

Bettelheim izriče svoje viđenje Perraultove inačice Pepeljuge: „Perraultova priča, i one što se na njoj neposredno zasnivaju, oslikavaju junakinjin karakter sasvim drukčije nego ostale verzije. Perraultova je Pepeljuga sladunjava i bljutavo dobra i potpuno joj nedostaje poduzimljivost (što vjerojatno objašnjava Disneyevo opredjeljenje za Perraultovu verziju kao osnovu za njegovu obradu priče)“ (Bettelheim 2000:216). Perrault svoju Pepeljugu opisuje kao bezuvjetno dobru osobu, kojoj se može nanijeti beskonačno zla, a ona će uvijek uzvraćati dobrotom. Ona svojevrijedno spava u pepelu, sama od sebe dobrovoljno pomaže polusestrama oko frizure i priprema za bal, lako pristaje na maćehinu zabranu odlaska na bal, a kad sat otkuca ponoć ona odlazi zbog uvjeta koji joj je nametnula vila. Pasivna je, ali joj se dobro ipak vraća u obliku kume vile, a naposljetku i ljubavi princa. Na kraju svega, čak pomaže svojim zlim polusestrama u pronalasku njihovih muževa pa im dopušta da i one zajedno s njom

dođu živjeti u kraljeve dvore. Braća Grimm svoju Pepeljugu prikazuju na malo drukčiji način. U njihovoj je verziji Pepeljuga primorana spavati u pepelu, naređeno joj je da mora napraviti polusestrama frizuru i očistiti im cipele (to napravi, ali pritom plače), zabranjen joj je odlazak na bal nakon što je izvršila zadatke koji su bili uvjet da ode na njega. Sama preuzima inicijativu, ne čeka dobru vilu, i odlazi na majčin grob gdje zatraži haljinu i cipele primjerene za bal. Na poslijetku ona svojevolumeno odlazi s bala, potaknuta željom da stigne prije obitelji kući.

S obzirom na medij u kojem je realizirao Pepeljugu, Disney koristi vizualne i auditivne elemente kako bi pridonio prikazu lika Pepeljuge. U animiranom se filmu može vidjeti kuća u kojoj se odvija radnja. Maćeha i polusestre su smještene u kući, a Pepeljuga na tavanu. Ovdje se očitava simbolika kako je ona zapravo po svojoj dobroti, plemenitosti, ali i vanjskoj ljepoti pozicionirana visoko iznad karikaturalno prikazanih sestara i maćeha. Odjevena je u smeđu haljinu ispod bijele kute i sa smeđim klompama i kosom vezanom u nisku punđu. Iako je njezina odjeća vrlo neatraktivna, u cijelom su animiranom filmu prepoznatljivi i vidljivi Pepeljugini ljepota i sjaj kojima zrači. To se očituje u načinu na koji su prikazani njezini pokreti koji su nježni, ženstveni i meki, osim toga nekoliko puta i zapjeva neusporedivo ljepše od svojih polusestra. Crte lica su joj blage i pravilne.

6.3.2. Maćeha

Jacob i Wilhelm Grimm su u svojoj inačici maćehu prikazali kao zlog i negativnog glavnog lika. Ona bez imalo grižnje savjesti svoju mržnju i frustracije ispoljava na Pepeljugu. Njezino zlo nema granica, što je prikazano i time da je spremna i svoje kćeri žrtvovati za svoje sebične više ciljeve: „No nije mogla ugurati veliki palac, cipela joj je bila premalena. Tada joj majka doda nož i reče: - Odreži palac. Kad budeš kraljica, ne ćeš morati ići pješice.“ (...) „Odreži komad pete. Kada budeš kraljica, ne ćeš više morati ići pješice“ (Grimm 2006:60). Na kraju bajke, kada Pepeljuga proba cipelicu koja joj savršeno pristaje, napokon dolazi trenutak kada su maćeha i polusestre poražene: „Maćeha i obje sestre prestrašile se i proplijedješe od bijesa. A kraljev sin podiže Pepeljugu na konja i odjaše s njom“ (Grimm 2006:64).

Charles Perrault već u prvoj rečenici bajke spominje maćehu i njene negativne osobine: „Bio jednom jedan plemić pa se drugi put oženio, i to ženom najoholijom i

najuznositijom što ju je svijet ikada vidio. (...) Svadba još pravo i ne prođe, a maćeha već stala pokazivati opaku ćud“ (Perrault 2006.:62.). Perrault nije posvetio puno panje opisu maćehe kao osobe, već je to pokazao njezinim djelima.

Disney pak u uvodnom djelu crtanog filma pomoću pripovjedača govori o maćehi te prigodnim bojama i prizorima dočarava njezinu zlobu: „Međutim, nakon prerane smrti ovog dobrog čovjeka, pokazala se maćehina prava narav. Hladna, okrutna i ljubomorna na Pepeljugin šarm i ljepotu, podlo je odlučila tjerati interese svoje dvije neugledne kćeri“ (Disney 1950.).



Slika 3. Maćeha

<https://nationalpost.com/life/parenting/something-wicked-this-way-comes-how-real-life-stepmothers-are-battling-centuries-of-fiction-to-overcome-stereotypes>

U svakoj od ovih inačica Pepeljuge, maćeha je prikazana kao zlobna i ohola. Njezina namjera je uništiti Pepeljugu kako bi sigurno mogla zavladata kućom i u potpunosti imati kontrolu nad svojim mužem. Dodatno je ljuti pomisao na to kako je Pepeljuga zapravo uspomena mužu na njegovu prijašnju ženu te je i iz tog razloga vjerojatno ljubomorna i zavidna Pepeljugi na njezinoj nevinoj dobroti, čistom duhu i besprijekornoj ljepoti. Osim toga, u interesu joj je udovoljiti prohtjevima vlastitih kćeri, a Pepeljugine potrebe minimalno zadovoljavati – tek toliko da živi i bude sluškinja u vlastitoj kući. Perraultova i Grimmova verzija, s obzirom da su u tekstualnom obliku, sličnim opisima predstavljaju zlobu maćehe. Disney je, osim maćehinog kratkog opisa u uvodnom dijelu priče, zlobu maćehe naglasio oštrim i tankim crtama njenog lica. Ima male usne i nos, a oči su joj okarakterizirane mračnom notom koja se pretvara u izraz nesavladive mržnje u trenucima Pepeljugine sreće. U crtanom je filmu prikazana i

njezina soba u kojoj prevladava ljubičasta boja. Chevalier i Gheerbrant (2007) ljubičastu boju povezuju sa alkemijom, odnosno duhovnom transfuzijom. Ovu boju povezuju sa utjecaj što jedan čovjek može imati na drugoga, kao primjerice maćeha na Pepeljugu – hiptonski utjecaj, hiptonski nadzor i napokon magiju. U maćehinoj se sobi nalazi i krevet na kojemu spava mačka Lucifer, koja je izgledom slična maćehi. Ima izražene očnjake i kose zločeste oči, a kandže su joj uvijek spremne ugrabiti kojeg nedužnog mišića.

Iako ju je otac na neki način napustio i iznevjerio, Pepeljuga i dalje ostaje neiskvarena i dobroćudna radi vjere u majku i njezine zadnje riječi (u Perraultovoj inačici): „Drago dijete, ostani smjerna i dobra pa će dragi Bog uvijek biti uz tebe, a ja ću te gledati s neba i biti pokraj tebe“ (Perrault 2006:49). Dijete koje čita ovu bajku može se na podsvjesnoj, ali i svjesnoj razini, poistovjetiti s Pepeljugom. Naime, Bettelheim ovo poistovjećivanje naziva fantazijom o zloj maćehi. Dijete ima predodžbu o majci kao o zaštitnici koja je uvijek tu za njega, želi mu dobro te strpljivo udovoljava svim njegovim potrebama. No, kada se ne ponaša u skladu s djetetovim željama i zahtjevima, ona se pretvara u surovu maćehu koja uskraćuje želje svom djetetu. Ovo podvajanje osobe događa se kod mnoge djece, a razlog tome je očuvanje majčine neokaljane slike kao razrješenje tog odnosa koji je pretežak da bi ga dijete moglo percipirati i shvatiti. Većina djece ne pronalazi izlaz iz slijepe ulice gdje se dobra majka odjednom pretvara u zlu maćehu sličnog izgleda pa tako ovo razdvajanje na dobru (u bajkama je najčešće prikazana kao mrtva) i zlu maćehu djetetu odlično služi. „Na univerzalnost ovakvih fantazija podsjeća ono što je u psihoanalizi poznato kao „romantiziranje obitelji“ kod djeteta u pubertetu. To su fantazije ili sanjarije što ih normalno dijete dijelom kao takve i uzima, ali im ipak dijelom i vjeruje. One se osnivaju na zamisli da djetetovi roditelji nisu to uistinu, već da je ono čedo uzvišene ličnosti i da je, zbog nesretnih okolnosti, prisiljeno živjeti s ovim ljudima koji tvrde da su mu roditelji. Ova maštanja poprimaju različite oblike: nerijetko se samo jedan roditelj smatra lažnim – što odgovara situaciji čestoj u bajkama, gdje je jedan roditelj pravi, a drugi maćeha ili očuh“ (Bettelheim 2000:66.). Ovo sanjarenje zapravo pomaže djetetu da se bez krivnje stvarno naljuti na „maćehu“, a pritom ne ugrožava dobronamjernost prave majke. Ovakvo se razmišljanje najčešće počne javljati u vrijeme kada osjećaj krivnje postaje sastavnim dijelom djetetove osobnosti. U bajci su sve osobine preuveličane, pa tako dobra majka nema ni jednu manu, a zla maćeha ima iznimno loše i zle osobine.

No to je način na koji dijete zapravo doživljava svijet – ili kao najviše blaženstvo ili pravi pakao.

Maćeha ni u jednoj inačici priče na kraju ne biva kažnjena za svoja nedjela, jednostavno ju se više ne spominje. To bi moglo značiti da zapravo majka ne treba kaznu i sve joj je oprošteno radi njezine druge strane, one plemenite i prepune vrlina o kojima je malo prije bilo navoda.

6.3.3. Dvije polusestre

U Grimmovoj verziji, polusestre su fizičkim karakteristikama prikazane kao lijepe djevojke, ali njihova je nutrina neprivlačna i odbojna: „Ta je žena u kuću dovela i dvije kćeri koje licem bijahu lijepe i bijele, no u srcu ružne i crne. I otada počеше loši dani za sirotu pastorku“ (Grimm 2006:50). Cijelo su vrijeme ponižavale i zlostavljale Pepeljugu: „K tome su je sestre žalostile kako god su znale, rugale joj se i bacale grašak i leću u pepeo samo zato da ih ona mora prebirati“ (Grimm 2006:50). Na kraju djela se može vidjeti kako su spremne na sve za postizanje svojih nemoralnih ciljeva pa čak i samosakaćenje: „No nije mogla ugurati veliki palac, cipela joj je bila premalena. Djevojka odreže palac, ugura nogu u cipelu, otrpi bol i izađe pred kraljeva sina. (...) Djevojka odreže komad pete, ugura stopalo u cipeli, otrpi bol i izađe pred kraljeva sina“ (Grimm 2006:59). Nakon što su napravile Pepeljugi toliko zla, besramno su i dalje htjele iskoristiti Pepeljugu, ali su zato kažnjene: „Kad se trebalo održati vjenčanje Pepeljuge i kraljevića, došle su i obje prijetvorne polusestre; htjele su joj se dodvoriti i sudjelovati u njezinoj sreći.(...) I tako su sljepoćom bile kažnjene do kraja života za svoju zloću i prijetvornost“ (Grimm 2006:61).

U Perraultovoj inačici, na početku se doznaje da maćeha i njezine dvije kćeri dijele jednake negativne osobine: „Imala ona dvije kćeri, jednake ćudi kakva bijaše i njezina, a u svemu ostalome na nju nalikovahu“ (Perrault 2006:62). Javnost ih je, vjerojatno zbog ponosnog držanja i lijepih haljina, doživljavala kao dobrostojeće poželjne djevojke. „Pozvane bijahu i naše dvije gospođice jer su u tom kraju slovile kao vrlo ugledne“ (Perrault 2006:63). Za razliku od Grimmove verzije, Perrault u svojoj inačici navodi kako se polusestre na kraju ipak pokaju pa vjerojatno iz tog razloga ne bivaju kažnjene, već nagrađene radi Pepeljuginе dobroćudne naravi: „Polusestre tada u Pepeljugi prepoznaše ljepoticu koju bijahu vidjele na plesu. Baciše joj se pred noge i

zamoliše je za oprostaj zbog svega zla koje je od njih morala pretrpjeti“ (Perrault 2006:75).

Disney je i u ovom slučaju polusestre prikazivao prizorima i njihovim djelima, a na početku ih je ukratko predstavio: „Njegova druga žena bila je iz dobre obitelji i imala je dvije kćeri Pepeljuginih godina. Zvale su se Anastazija i Drizela. (...) Obiteljsko bogatstvo su potrošile tašte i sebične polusestre“ (Disney 1950).



Slika 4. Polusestre Anastasia i Drizela

<http://www.fanpop.com/clubs/cinderella/images/1974433/title/evil-stepsisters-photo>

Dvije polusestre dijele slične, odnosno iste osobine s majkom. Jedina je razlika u tome što je majka autoritet nad svim likovima u kući, dok su polusestre jednu stepenicu ispod nje. One su zapravo „kanal“ kroz koji maćeha svoju zlobu i mržnju ispoljava nad Pepeljgom, dopuštajući im nasilje i zlobno ponašanje prema njoj, ma da ga i ona sama provodi.

Kako je i vidljivo u prethodnom navodu, Disney daje imena polusestrama – Anastazija i Drizela. One su prikazane pomalo karikaturalno, u skladu sa svojim karakterom. Imaju velike noseve, uši i stopala, a držanje im je nezgrapno i neženstveno. Na satovima pjevanja koje im održava majka za glasovirom, dodatno se može vidjeti njihova nezgrapnost jer zvuče grubo, sirovo i nemelodično. Za razliku od njih, Pepeljuga posjeduje prirodni dar pjevanja, ugodnog i harmoničnog glasa. Disney svoju inačicu dijela završava tako da uopće ne spominje sudbinu dviju polusestara. Nakon što im cipelica nije pristajala nozi, one naglo nestaju iz priče, kao sporedni likovi u nastavku radnje. Očekivano, s obzirom na pretpostavljenu, dječju publiku, Disney izbjegava nasilne i zastrašujuće scene poput sakaćenja vlastitog stopala. Pepeljuga

na kraju animiranog filma ne pomaže svojim zlim polusestrama da se udaju na dvoru, ali ju one to niti ne traže. Vjenčanje Pepeljuge i princa je Disney na kraju stavio u prvi plan, izostavljajući sudbinu polusestara.

U prvom djelu bajke Pepeljuga fokus je na sestrinskim odnosima. Dijete često osjeti suparništvo sa svojom braćom ili sestrama gdje misli kako su ga oni beznadno nadmašili. Polusestre neprekidno zlostavljaju Pepeljugu dok im maćeha to opravdava i dopušta. Iako Pepeljuga dobro obavlja sve najteže i najprljavije poslove, od nje se samo još više traži. Slično se osjeća i dijete kada se poistovjećuje s Pepeljugom, iako je gotovo uvijek njegova situacija nemjerljivo bolja. No „suparništvo braće (sestara) zapravo nije toliko povezano sa samom braćom i sestrama već u ovom sukobu glavnu ulogu imaju roditelji. Kada je primjerice stariji brat bolji ili sposobniji u nečemu, on samo privremeno u djetetu izaziva osjećaj ljubomore. Ukazivanjem posebne pažnje roditelja prema jednom djetetu, ovo drugo se istovremeno osjeća napadnutim. Boji se kako je ovo prvo dijete zaokupilo potpunu pažnju roditelja i sada dobiva njihovu ljubav i poštovanje, a ono se osjeća podcijenjeno i odbačeno. Ovo je u suštini i pravi razlog postojanja suparništva među djecom, no u bajkama je to prikazano činjenicom kako zapravo nije bitno posjeduje li brat/sestra veće kvalitete od djeteta.“ (Bettelheim 2000:227). Ovo se odnosi i na jedince. Razlika je u tome što su jedinci ljubomorni na vršnjake i prijatelje za koje osjećaju kako imaju puno veće prednosti naspram njih. Pepeljuga je omiljena među muškom i ženskom djecom jer oba spola doživljavaju jednu vrstu ovakvog suparništva. Osjećaju kako žele biti izbavljeni iz trenutnog ponižavajućeg položaja te nadmašiti svoje suparnike tako da pokažu svoju nadmoć nad njima. Postoji mogućnost da dijete ima grižnju savjesti radi svojih potajnih želja, eventualno i postupaka kojima je u cilju uništiti suparnika. Vjeruje kako zaslužuje biti kažnjeno i poniženo baš kao Pepeljuga. Boji se da njegovi roditelji ili braća ne saznaju za njegove želje jer je uvjeren kako njihove misli nisu ni približno zločeste kao njegove. Ako oni to znaju, dijete misli kako će zaslužen biti poniženo baš kao Pepeljuga. Želi da ga svi vide kao nevino i bezbrižno i zato mu olakšava pomisao na to kako Pepeljugu svi vide upravo tim očima. Budući da vjeruju u njezinu dobrotu, vjerovat će i u djetetovu (Bettelheim 2000).

Ova bajka djetetu nudi suosjećanje, tako što mu pruža razumijevanje da nije problem u njemu već u zloći braće/sestara. Kakvi god da jesu njegovi nedostaci, oni u potpunosti blijede u usporedbi sa opakošću polusestara i maćeha. Sve ono što one

rade Pepeljugi, opravdava djetetove zle misli i drži kako se ne treba osjećati krivim radi svog mišljenja. Isto tako, bez obzira koliko se dijete poraženo osjećalo radi suparništva ili nekog drugog razloga, uvijek može sublimirati jad i tugu te samo posložiti svoj život tako da on postane valjan, baš kao što je to i Pepeljuga napravila u verziji braće Grimm gdje zasadi grančicu i zaljeva ju suzama i osjećajima, a naposljetku dobiva stablo koje predstavlja duh njezine majke (Bettelheim 2000).

Promatrajući osobine polusestra u odnosu na postupke koje poduzimaju, može se reći da su sebične, uobražene i podrugljive. Postupkom odsijecanja vlastitog palca, kasnije i pete, u verziji braće Grimm, pokazuju koliko su zapravo nepromišljene i nesposobne razmišljati zrelo i samostalno, već slijepo vjeruju svojoj majci koja ih na kraju „nenamjerno“ uništi. Ovo sljepilo dodatno je simbolizirano krajem bajke. Sestre ne samo da nepozvane dolaze na vjenčanje Pepeljuge i kraljevića, već joj se na bilo koji način pokušavaju umiliti i s njom podijeliti njezinu sreću. Dobile su što su zaslužile, nakon što su same sebi osakatile stopala, na putu prema crkvi golubovi – vjerojatno one ptice koje su prije u radnji bile Pepeljugini vjerni pomagači, isključuju svakoj sestri po jedno oko, a na povratku iz crkve i drugo. Tako su polusestre za svoja nedjela kažnjene sakatošću i sljepoćom.

Iako Perraultova verzija ovaj dio isključuje iz svog sadržaja, on je vrlo poznat u svim inačicama Pepeljuge, osim u onim izvedenim na temelju Perraultove bajke, a može se smatrati simboličnim izrazom nekih vidova ženskog kompleksa kastracije. Samosakaćenje za polusestre predstavlja posljednju prepreku koju trebaju prijeći kako bi osvojile princa i zauvijek uništile Pepeljugu. Nakon što si prvo starija polusestra odsječe palac, a potom mlađa petu, dvije bijele golubice doviknu kako im niz cipelu curi krv, a prava je mlada još kod kuće. Ovaj prizor dodatno upućuje na dubinu grubosti polusestara i na što su sve spremne kako bi postigle svoje sebične ciljeve. One se do kraja priče oslanjaju na obmanu i lažljivost za što su napokon i kažnjene na kraju priče tako što im golubovi isključuju oči na Pepeljuginom i prinčevom vjenčanju. Pepeljuga ima malo stopalo koje između ostalog također predstavlja njezinu ženstvenost. Veliko stopalo koje ne može ući u cipelicu čini polusestre muškobanjastima, a stoga i manje poželjnim. Pokušaj polusestara da se naprave ženstvenijima nego što to jesu, otkriva krv koja curi niz cipelicu: „Dale su se na simboličko kastriranje ne bi li dokazale ženstvenost; krvarenje iz onog djela tijela na kojem je samokastriranje izvršeno možda je još jedan dokaz njihove ženstvenosti, jer može označavati menstruaciju. Bilo ili ne

bilo samosakaćenje, ili sakaćenje od strane majke, bilo ili ne bilo krvarenje simbol menstruacije, priča pokazuje kako pokušaji polusestara ne uspijevaju. (...) Pepeljuga je djevičanska nevjesta; u podsvijesti, za djevojku koja još nema menstruaciju vjerojatnije je da je djevica nego za onu koja je već ima. A djevojka koja dopušta da joj se krvarenje vidi, a naročito da ga vidi muškarac – što sestre kojima noge krvare, ne mogu izbjeći – nije samo prosta, već je i manje djevičanska od one koja ne krvari. Tako se čini da ova epizoda, na jednoj drugoj razini podsvjesnog poimanja, suprotstavlja Pepeljuginu djevičanstvo nepostojanju djevičanstva u polusestara“ (Bettelheim 2000:230).

6.3.4. Otac

Grimmova inačica na početku djela definira očev financijski status: „Oboljela žena jednog bogatog čovjeka“ (Grimm 2006:49). Otac nije mogao vjerovati da je Pepeljuga na balu, iako je u njemu bila prisutna doza sumnje: „Kraljević pričekava dok nije došao njezin otac pa mu ispriča kako je nepoznata djevojka skočila u golubinjak. A starac pomisli: „Da nije Pepeljuga?“ (Grimm 2006:55). Pepeljugu je doživljavao vjerojatno kao svoju bivšu ženu, kržljavu, slabu i krhku: „– Imate li još koju kćer? – ne – Odvрати otac. – Samo je još od moje pokojne žene ostala mala kržljava Pepeljuga. Ali ona nikako ne može biti nevjesta“ (Grimm 2006:61).

Verzija Perraulta na početku opisuje oca kao dobrostojećeg udovca: „Bio jednom jedan plemić pa se drugi put oženio“ (Perrault 2006:62). Kasnije se potpuno predao maćehinu utjecaju i u potpunosti zanemario Pepeljugu: „Jadna je djevojka sve to strpljivo podnosila, a ocu se nije usuđivala požaliti iz straha da je ne izgrdi jer plemić u potpunosti bijaše pod ženinom vlašću“ (Perrault 2006:63).

Disney je oca u svojoj inačici prikazao kao jedini Pepeljugin oslonac koji je sve bio spreman učiniti za nju, pogotovo nakon majčine smrti: „Iako je bio divan i predan otac i pružao svojoj miljenici sve što se poželjeti može, smatrao je da joj je potrebna majčinska pažnja“ (Disney 1950). Jedino u ovoj verziji otac umire te je to razlog zašto je Pepeljuga prepuštena na milost i nemilost maćehe.



Slika 5. Otac

(https://disney.fandom.com/wiki/Cinderella%27s_Father)

Otac pretežito na početku radnje dobiva pažnju čitatelja ili gledaoca. Iako je njegova uloga u verziji Charlesa Perraulta nezamjetna (u potpunosti pada u maćehinu sjenu i do kraja priče ga se više ne spominje), braća Grimm ga vraćaju u radnju u sredini dijela, za vrijeme trodnevnog bala. Ovdje bezuspješno pokušava pomoći princu pronaći djevojku koja mu bježi. U Disneyevoj inačici, koja je rađena prema Perraultu, otac na početku umire i time je njegov lik eliminiran iz daljnje radnje.

Prije majčine smrti, Pepeljugin odnos s ocem bio je ispunjen ljubavlju i poštovanjem. Edipovski problemi za djevojčicu započinju dolaskom maćehe. Ona se vidi kao naivna, netaknuta djevica koju zlobna i pakosna maćeha želi uništiti. I ne samo to, već joj želi oduzeti očevu ljubav. Otac je prikazan kao blagonaklon, ali nemoćan da izbavi svoju djevojčicu. U tipičnoj užoj obitelji, uloga oca je zaštititi dijete od vanjskih neizravnih utjecaja. Majčin zadatak je odgoj, te zadovoljavanje primarnih djetetovih potreba da bi ono preživjelo. U slučaju kada majka zanemaruje dijete, djetetov je život iznimno ugrožen. No, ako otac zanemaruje dijete, ne čini izravnu štetu, iako se dijete lišeno očeve zaštite mora snalaziti kako najbolje može. Slab otac malo vrijedi Pepeljugi, iako joj je očajnički potrebna njegova zaštita i pomoć. „Nerijetka pojava takvih likova u bajkama pokazuje kako muševci papučari nisu baš takva novina u svijetu. I točnije, takvi očevi stvaraju djetetu nesavladive teškoće, ili ih ne pomažu riješiti“ (Bettelheim 2000:178). No, ovaj težak odnos s roditeljem ne samo u Pepeljugi, već i u mnoštvu drugih bajki, na kraju rezultira pronalaskom sreće s bračnim partnerom koji ima ulogu spasitelja.

6.3.5. Kraljević

U bajci braće Grimm, kraljević se na prvi pogled zaljubljuje u Pepeljugu i nikome ne želi dopustiti da joj se pokuša približiti: „Kraljević ju je čekao, odmah je uzeo za ruku i plesao samo s njom. Kad bi je netko drugi pozvao na ples, kraljev je sin odgovarao: - To je moja plesačica“ (Grimm 2006: 56). Pokazuje lukavstvo pokušavši nadmudriti Pepeljugu i spriječiti njezin odlazak: „Ali kraljević se ovaj put poslužio lukavstvom, te je dao cijelo stubište premazati smolom. Kad je djevojka potrčala, lijeva joj je cipelica ostala na stubama“ (Grimm 2006: 59).

U Perraultovoj verziji, kraljević također istog trena primjećuje Pepeljugu i ne ispušta je iz vida: „Kraljev se sin stalno držao uz nju i neprestano joj govorio slatke riječi te se mlada gospođica nimalo ne dosađivaše, već potpuno zaboravi na kumine preporuke“ (Perrault 2006:72). „A koju je kraljev sin podigao i gledao u nju sve do kraja plesa te da je zasigurno silno zaljubljen u lijepu neznanku kojoj ta cipelica pripada“ (Perrault 2006:74).

U Disneyevoj se inačici o kraljeviću doznaje u razgovoru njegova oca-kralja i vojvode: „Nema ali! Moj sin već dugo izbjegava svoje obaveze! Krajnje je vrijeme da se oženi i već jednom skrasi! (...) Taj dečko uopće ne surađuje! Bar jedna od njih bi bila dobra majka!“ (Disney 1950).



Slika 6. Kraljević

<http://spanish.fansshare.com/gallery/photos/10958294/walt-disney-screencaps-prince-charming-cinderella-wallpaper/?displaying>)

Kraljević ni u jednoj inačici Pepeljuge nije okarakteriziran nekakvim posebnim osobinama, već je bitnija njegova spasiteljska uloga koja Pepeljugu izbavlja iz pakla u kojemu se trenutno nalazi. Za njega se iz dijela može iščitati jedino da je uporan u

onome što naumi, odnosno ne staje s potragom za Pepeljgom do tog trenutka kada je jedino njezina noga pristajala cipelici. U Disneyevoj je inačici prikazan kao crnokosi markantni muškarac odjeven u raskošnu kraljevsku uniformu. Pažljiv je i nježan prema Pepeljgi. Prije njihovog prvog susreta upoznaje mnogo djevojaka, no gestom zijevanja pokazuje kako mu se niti jedna zapravo ne sviđa. Nakon prvog plesa odvodi Pepeljgu na skrivena i romantična mjesta u svome kraljevstvu. Potrese ga njezin odlazak jer je napokon pronašao djevojku koja ga je očarala.

Pepeljgin odlazak s bala, odnosno njezino izbjegavanje kraljevića, govori kako ona zapravo želi biti izabrana radi svojega karaktera, a ne radi bespriječnog izgleda. Jedino ako ju njezina ljubav vidi u dronjcima i stvarnom stanju, a i dalje ju bude želio, ona će biti njegova. U Grimmovoj verziji, Pepeljga sve tri noći bježi od kraljevića, koji ju prati u prisustvu oca. On kao da razumije da je Pepeljga još vezana za oca edipovskom vezom pa ju ne slijedi sam. Kada otac daje zapovijed da se sruši golubinjak, a drugu večer i stablo kruške, kao da simbolički ruši edipovske veze sa Pepeljgom. Ona je sada spremna prenijeti svoju ljubav s nezrelog objekta (oca), na zreli – kraljevića (Bettelheim 2000).

Jasno je da se u priči kraljevićev izbor Pepeljge zasniva na cipelici. To se može vidjeti također u Grimmovoj inačici, gdje kraljević tek treći put odlazi s pravom mladenkom. Prva dva puta otišao je s njezinim polusestrama. Da mu se izbor temeljio na Pepeljginoj dobroti ili osobnosti, polusestre ga nikada ne bi mogle obmanuti. Tek su mu ptice, dok je prolazio pored groba Pepeljgine majke, ukazale na krv koja prvo jednoj pa drugoj polusestri teče niz cipelicu. Izgleda kao da kraljević sam to nije mogao primijetiti, te je uočio krv tek kada je njegovoj pažnji to bilo nametnuto. To bi se moglo, prema Bettelheimu objasniti na način da kraljević ima strah od kastracije, povezanu s krvarenjem pri menstruaciji. Krv što curi iz cipelice – simbola vagine, predstavlja krvarenje pri menstruaciji. To što kraljević ne primjećuje ovu epizodu, ukazuje na to da se brani od nelagode koja to u njemu budi. Pepeljga je ona prava jer kraljevića oslobađa ove nelagode te ni iz kojeg djela tijela ne krvari. Njezino strpljivo čekanje da bude izabrana, indicira kako nasuprot polusestrama nije u svojoj spolnosti agresivna i nametljiva (Bettelheim 2000).

6.3.6. Kuma vila

Vila dolazi u trenutku Pepeljugin najdubljeg očaja: „Plakala je tako jako da nije mogla doreći što je započela. Kuma, koja inače bijaše vila, kaza: - Da bar možeš poći na ples, je li tako?“ (Perrault 2006:65). Ne daje svoju čaroliju bezuvjetno, već govori pravila kojih se Pepeljuga mora pridržavati da bi čarolija uspjela: „Pa dobro – reče Kuma – budeš li me u svemu slušala, ići ćeš na ples“ (Perrault 2006:66).



Slika 7. Kuma vila

(<https://www.miifotos.com/im%C3%A1genes/godmother-meme-06.html>)

Kuma vila pojavljuje se u Perraultovoj i Disneyevoj inačici, dok ju u Grimmovoj zamjenjuje bijela ptica na stablu majčina groba. Ona se ubacuje u radnju dijela u trenutku kada je Pepeljuga najočajnija i kada joj se čini da nema izlaza iz njezine teške situacije. Zabranjen joj je odlazak na bal i sama ostaje kod kuće, iako je izvršila sve zahtjevne zadatke koje joj je maćeha prethodno dala kao uvjet odlaska. U tom trenutku njezina očaja pojavljuje se kuma vila kao zadnji mogući spas i izlaz iz ove situacije. Ona joj pomaže u pripremi i odlasku na bal. No, ipak, vila joj postavlja uvjete kojih se mora držati da bi čarolija trajala. Vila zahtjeva bundevu koju joj Pepeljuga mora donijeti, a onda ju ona izdubi i pretvori u pozlaćenu kočiju. Zatim joj mora donijeti 6 miševa koji se nalaze u mišolovci pa ih pretvara u konje. Ovo izgleda kao da se te večeri nije posrećilo samo Pepeljugi. Miševi koji su maleni, hrane se različitim prljavim ostacima, a pored toga cijelo su vrijeme na oprezu od mogućih opasnosti, dobili su priliku zablistati kao velike, ponosne, neustrašive i plemenite životinje – konji. Vila je potom štakora pretvorila u kočijaša. On je u odnosu na male miševe veći, pa je zbog toga i stavljen na mjesto upravljanja „manjima“ od sebe, kao kočijaš. Na kraju, Pepeljuga

mora donijeti šest guštera koji se čarolijom pretvaraju u lakaje. Postoji francuski izraz „lijen kao gušter“, što vjerojatno i objašnjava zašto je Perrault upotrijebio upravo ove životinje da naglasi lijenost kao osobinu lakaja. Na kraju, vila dotiče Pepeljugu čarobnim štapićem i dronjke koji su se do tada nalazili na njoj, pretvara u divnu haljinu, a papučice joj postaju staklene cipelice. Kada krene na bal, vila joj naređuje da mora stići kući do ponoći jer čarolija s posljednjim otkucajem nestaje. Ovo podsjeća na roditeljske uvijete koji se postavljaju pred dijete koje odlazi na zabavu, zbog straha što bi se moglo dogoditi ako ostane. Njezin je bijeg sa bala potaknut željom da se zaštiti od silovanja ili da je ne zanesu vlastite želje.

Kuma vila u Perraultovoj verziji nije opisana fizički, a u Disneyu je prikazana kao starica sa sijedom kosom, punije građe. Ima odjeven svijetlo plavi mantil. Plava je boja put u beskonačnost. Upućuje na predodžbu o mirnoj i uzvišenoj vječnosti koja je nadljudska ili neljudska. Ova boja predstavlja neustrašivost, neodređenost i mir. Vila je prikazana kao starica, što bi moglo ukazivati na to da je ovo zapravo lik njezine majke koja je nakon puno godina došla posjetiti svoju kćer, u trenutku kad joj je najviše potrebna. Pri svom pojavljivanju čak i oslovljava Pepeljugu riječima „moje dijete“.

6.3.7. Miševi i ptičice – Pepeljugini pomagači



Slika 8. Pepeljugini pomagači

(<https://www.pinterest.com/pin/75083518758946818/?lp=true>)

Pepeljuga u Perraultovoj i Grimmovoj inačici ima pomagače ptičice, a u Disneyevoj uz njih ima i male miševe. Oni se pojavljuju u više navrata u animiranom filmu.

Bettelheim (2000:221) njihovu simboliku tumači na sljedeći način. „Miševi i štakori obitavaju u mračnim i prljavim zakutcima i krađu hranu, sve što i dijete rado čini.“ Dijete još nije potisnuo želju da se dobro zaprlja pa mu kao takvom još niti nisu odbojni štakori i miševi. Ono ih doživljava još uvijek kao prijatelje pa se duboko može poistovjetiti s Pepeljgom na još jednoj razini.

Bettelheim (2000) spominje Eriksona koji govori o „oćutku osnovnog pouzdanja“. To je odnos prema djetetu samom i prema svijetu temeljenom na prvoj godini njegova života. Ovu pouzdanost djetetu usađuje dobro i primjereno majčinstvo. Ako je taj dio zadovoljen i kvalitetno odrađen, dijete će imati vjere u sebe i u svijet. „Životinja – pomoćnica, ili čarobno drvo, jest slika, utjelovljenje, vanjski prikaz ovog osnovnog pouzdanja. To je nasljeđe koje dobra majka predaje svome djetetu, koje će ostati s njim, i očuvat će ga i podržati u najstrašnjoj pogibelji“ (Bettelheim 2000:222).

6.4. MOTIVI KAO SIMBOLI

Budući da je Pepeljga jedna od najpoznatijih i najrasprostranjenijih bajki današnjice, zanimljivo je promotriti motive koji ju čine jedinstvenom i autentičnom. S obzirom na male razlike u Grimmovoj te Perraultovoj i Disneyevoj verziji, u nastavku je analizirana simbolika pojedinog motiva koji se pojavljuje u bajci.

6.4.1. Život u pepelu

Pepeljgu su u načelu slično, ali u brojnim nijansama različito na svoj način interpretirali braća Wilhelm i Jacob Grimm te Charles Perrault. Davno prije negoli je Perrault ovoj bajci dao oblik u kojem je danas opće poznata, „život u pepelu“ bio je simbol za poniženost (Bettelheim 2000). Braća Grimm svojoj njemačkoj verziji daju naslov *Aschenputtel* koja u doslovnom prijevodu znači „čistačica pepela“. „Taj naslov zapravo označava onu koja se bavi pepelom, što je ironično poniženje otpada: onoga što ostane kada se više ništa ne može iskoristiti“ (Girard 2013:43). Stoga samo značenje riječi prikladno oslikava težinu situacije s kojom se nosi Pepeljga.

Metafora Pepeljginog života u pepelu specifična je pojedinost. Njezin je naziv naime vrlo nespretno preveden s francuskog *Cendrillon* na engleski jezik kao *Cinderella*. *Ashes* je doslovni prijevod s francuskog, koji vuče korijene iz latinskog

izraza *cinerem*, a preveden je u *cinders* što označava ugljevlje. „Ugljevlje – 1. žar u vatri, u peći; razgorijeli ugljen ili drvo, 2. ugašen žar, ostatak vatre“ (Anić 1996:1103). Iako život u pepelu simbolizira zlostavljanje i pad sa sretnog položaja u kojem se Pepeljuga nalazila prije početka priče, Perrault je ipak s razlogom ovaj motiv stavio u prvi plan svoje priče. Naime, biti čuvaricom ognjišta u starom Rimu bio je vrlo poželjan i uzvišen položaj. U to je vrijeme tako zvana dužnost vestalki izazivala veliku zavist među pripadnicama ženskog spola. Za tu se čast biralo djevojčicu između šeste i desete godine života, koliko je i Pepeljuga imala u godinama svog robovanja. Biti vestalkom označavalo je biti čuvaricom ognjišta. Kada bi se žene pozitivno iskazale u ovoj ulozi, obično su sklapale dobre brakove – gdje se opet vidi sličnost s Pepeljuginom pričom. Tako u drevnim značenjima čuvarica ognjišta označava nevinost i čistoću. „Čistoća svećenice odgovorne za svetu vatru, i sama vatra koja pročišćava, pridaju odgovarajuća značenja pepelu. U mnogim društvima pepeo se upotrebljavao za umivanje, kao sredstvo da se čovjek očisti. To je bilo jedno od značenja pepela, premda danas više nije široko rasprostranjeno. Drugo značenje pepela vezano je za žalost. Posipanje glave pepelom kao na Pepelnicu, još uvijek je znak žalosti kao u drevna vremena. (...) Posadivši Pepeljugu da sjedi među ugljevljem i zasnivajući na tome njeno ime, ova upućivanja na čistoću i duboku žalost, povezana s njenim prvobitnim imenom u talijanskoj priči (koja daleko prethodi Perraultovoj), kao i njenim francuskim i njemačkim imenima, u engleskom su promijenjena u upravo suprotna značenja, koja upućuju na gar i prljavštinu“ (Bettelheim 2000:219). Po odbacivanju poganstva (poganska vjera je protivna kršćanstvu i judaizmu) gubi svoje značenje i vrijednost. Vestalke su služile Heri, božici majki, a dolaskom boga oca stara su materinska božanstva degradirana i podcijenjena, zajedno s počasnim mjestom uz ognjište (Bettelheim 2000).

6.4.2. Tri dana bala

U priči braće Grimm, Pepeljuga odlazi na tri dana bala. Svake večeri kada bi odlučila otići sa svečanosti kraljević to nije htio i pokušavao ju je uhvatiti. Prvu noć pobjegla mu je u golubinjak. Ondje ju je pokušao pronaći zajedno s njezinim ocem, tako što je sjekirom srušio golubinjak, ali ondje nije bilo nikoga. Drugu mu je noć Pepeljuga pobjegla na stablo kruške. Ondje otac također sjekirom ruši stablo, ali ponovo je uspjela pobjeći. Treću noć, kraljević je dao dvorske stepenice namazati

smolom, misleći da će tako uspjeti prisiliti Pepeljugu da ostane na svečanosti. Međutim, na smoli ostaje samo mala zlatna cipelica, a Pepeljuga opet uspijeva pobjeći.

„Zašto Pepeljuga tri put odlazi na ples da sretne kraljevića, samo da bi od njega pobjegla i vratila se u svoje poniženo stanje? Kao što to često biva, triput ponovljeno ponašanje odražava djetetov položaj prema roditeljima, i stremljenje istinskoj samosvojnosti dok se bori sa svojim ranim uvjerenjem da je ono najvažniji član u ovom trojstvu, i kasnijom bojazni da je najbeznačajnije. Prava se samosvojnost ne postiže ovim trostrukim ponavljanjem, već nečim drugim čemu ponavljanja vode – uklapanjem noge u cipelicu“ (Bettelheim 2000: 226). Na dubljoj razini, ovo posjećivanje bala više puta predstavlja ambivalentnost, odnosno unutarne sukobe koji se događaju u Pepeljugi. Ona se istovremeno želi zbližiti s kraljevićem, a u isti mah mu bježi.

Golubinjak i stablo kruške predstavljaju magične predmete koji su do tada podržavali Pepeljugu. Golubinjak predstavlja boravište njezinih ptica – pomoćnica koje su pomogle Pepeljugi istrijebiti leću iz pepela prije nego odlazi na bal te bijela ptica koja joj sa stabla spušta haljinu i cipelice za bal. Stablo kruške, podsjeća na stablo s majčina groba, što također predstavlja Pepeljuginu utočište (Bettelheim 2000).

6.4.3. Bijela ptica

Bijela ptica koja se pojavljuje u dijelu braće Grimm zapravo je zamjena za vilu iz Perraultove i Disneyeve verzije. Prije no što je Pepeljuga došla na majčin grob, pokušala je izvršiti maćehine besmislene zadatke da bi mogla poći na bal. Ovo je jedan od prividno nemogućih zadataka koje glavni junaci bajki moraju izvršiti. Pepeljuga je morala izdvojiti zdjelu leće iz pepela. Ovdje joj ptičice priskaču u pomoć te zdravu leću vraćaju u posudicu, a onu neiskoristivu jedu. Kada je maćeha vidjela da je „Pepeljuga“ ovaj nemoguć zadatak uspjela obaviti, sada joj zadaje dvostruko teži u dvostruko manje vremena pa tako sada mora izdvojiti dvije zdjele leće u samo jednom satu. Ovime se naglašava kako je Pepeljuga morala proći kroz izrazito teške zadatke te na neki način zaraditi svoj sretan kraj. Uz ptičju pomoć, Pepeljuga opet uspijeva izvršiti zadatak, ali ju maćeha ponovo ne pušta na bal iako joj je dva puta već dala obećanje.

Pepeljuga u trenutku očaja, odlazi do majčina groba. Na stablu se nalazi ptica koju Pepeljuga moli za pomoć. U tom joj trenutku ptica sa stabla spušta zlatno – srebrnu

haljinu te cipelice urešene srebrom i svilom, a posljednju, treću večer bala uz haljinu dobiva i zlatne cipelice. U bijeloj ptici lako se može prepoznati majčin duh koji brižno svom djetetu pomaže u nevolji. Neke od karakteristika bijele boje jesu čistoća, jednostavnost, efikasnost i blagost. Simbol ove ptičice postaje Pepeljuginim duhom koji joj pomaže nadići sve tegobe koje ju snalaze i daje joj nadu u budućnost, ali i snagu i poticaj da izgradi valjan život.

6.4.4. Ljeskova grančica

Lijeska je grmolika biljka iz porodice breza. Samonikla je ili se uzgaja, a njezin plod je lješnjak (Hrvatski leksikon 2017). Lješnjak je stablo rodosti i postojanosti. Ona je simbol strpljenja i stalnosti čije plodove treba dugo i smireno čekati. Druidi ili pjesnici ju često upotrebljavaju kao podlogu za bajanje jer ju smatraju kao stablo s magičnim osobinama (Chevalier i Gheerbrant 2007). U verziji braće Grimm, otac odlazi na put. Iako dvije polusestre žele bisere i raskošne haljine, Pepeljuga od oca zahtjeva samo prvu grančicu koja mu stane na put na povratku kući. Grana koja mu odbaci šešir s glave te činjenica da iz nje kasnije raste drvo koje za Pepeljugu ima čarobne moći, može simbolizirati povećanje i prijenos moći na njezinu pokojnu majku. Obzirom na to da otac daje Pepeljugi grančicu lijeskova stabla, koja kasnije izrasta u veliko drvo, to može značiti kako otac podupire i podržava njezin odnos s majkom te odobrava njihovu jaku povezanost. Ovo umanjivanje očeve vlastite uloge, odnosno emocionalne važnosti, za Pepeljugu predstavlja konačno prenošenje ljubavi (koja je bila usmjerena prema ocu) na zrelu ljubav prema kraljeviću (Bettelheim 2000).

6.4.5. Staklena cipelica

Motiv staklene cipelice pojavljuje se samo u Perraultovoj inačici i naravno, onim verzijama koje su izvedene iz njegove. Oko ovog motiva postoji prilično nesuglasje. Naime, smatra se kako je staklena cipelica kod Perraulta zapravo slučajni motiv kojeg je on ubacio u svoju inačicu. Prijašnje verzije Pepeljuge imale su papučice načinjenih od svakakvih materijala, pa tako i od šarenog krzna što se u prijevodu na francuskom jeziku kaže *vair*. Obzirom na sličan izgovor sa francuskom riječi *verre* što u prijevodu znači staklo, smatralo se kako je Perrault zapravo zabunom motiv staklene cipelice

stavio u svoju inačicu. No ipak, Perrault je ovaj motiv nesumnjivo namjerno stavio u svoju priču, a time je morao izbaciti i bitne dijelove priče gdje si primjerice polusestre odsjecaju prst i petu. Da je cipelica bila transparentna, odnosno staklena, ova bi pojedinost odmah bila uočljiva (Bettelheim 2000).

Da bi proba cipelice bila prava, ona mora biti od čvrstog nerastezljivog materijala jer bi u suprotnom pristajala i polusestrama. Staklo, materijal od kojeg je cipelica načinjena, samo po sebi je krhko i lako lomljivo. „Tijesno obitavalište, u koje se može zavući i jedva u nj smjestiti neki dio tijela, može se smatrati simbolom vagine. Nešto krhko, što se ne smije rastezati jer bi puklo, podsjeća na himen, a nešto što se lako gubi na kraju plesa, kad ljubavnik pokušava zadržati draganu, izgleda kao prigodna metafora za djevičanstvo“ (Bettelheim 2000:227). Lijepa mala nožica Pepeljuge, na podsvjesnoj razini ima spolnu privlačnost, ali tek u spoju s prelijepom cipelicom. Kraljevićev izbor Pepeljuge zasniva se na cipelici. Ovaj čin se bez sumnje može usporediti sa zarukama. Kada Pepeljugi cipelica savršeno pristaje uz nogu, ona napokon biva prepoznata. „Uvlačeći nogu u cipelicu potvrđuje da će i ona biti aktivna u njihovu spolnu odnosu; i ona će sudjelovati. Također uvjerava kako joj ništa ne nedostaje, niti joj je ikada nedostajalo; ona ima sve što odgovara, kao što joj i noga udobno pristaje uz cipelicu. Razmišljanje o jednom općeprihvaćenom dijelu vjenčanog obreda može potkrijepiti ovu misao. Nevjesta pruža prst mladoženji da joj natakne prsten. Provlačenje prsta kroz krug načinjen od palca i kažiprsta druge ruke prostački je izraz za spolni čin. Međutim, ceremonija s prstenom simbolično izražava nešto sasvim drugo. Mladoženja daje nevjesti prsten, simbol vagine; ona mu zauzvrat nudi ispružen prst, tako da on može upotpuniti ovaj ritual. Ovom se ceremonijom iskazuju podsvjesne misli. Ritualnom razmjenoj prstenja muškarac izražava želju za vaginom i prihvaćanje vagine – nešto zbog čega se je žena mogla brinuti – a i želju za vlastitim penisom što ju je žena mogla imati“ (Bettelheim 2000: 232-3). Pristankom stavljanja prstena na prst, žena ovim činom priznaje da će od sada muž do neke mjere imati vlast nad njenom vaginom, kao i ona nad njegovim penisom. Kada kraljević stavlja cipelicu na nogu Pepeljuge, taj čin se može gledati kao drugi vid ovog rituala, gdje ju on na ovaj način bez prstena zaručuje (Bettelheim 2000).

6.5. SIMBOLIKA BROJEVA U BAJCI PEPELJUGI

Brojevi u bajkama unose zasebnu simboliku sadržaja te pridodaju značenju pojedinih motiva. Simbolička značenja pojedinih brojeva promatrana su u kontekstima u kojima se javljaju u bajci. U sve se tri inačice Pepeljuge pojavljuju dvije polusestre: „Ta je žena u kuću dovela i dvije kćeri...“ (Grimm 2000:50). „I tako se oženio po drugi put. (...) Njegova druga žena bila je iz dobre obitelji i imala je dvije kćeri Pepeljuginih godina“ (Disney 1950). Broj dva može označavati suprotstavljanje ili plodno dopunjavanje. U ovom slučaju, s polusestrama, dvojkom se dodatno ističe njihova loša osobnost. Broj dva simbolizira suprotnost idealnom (pozitivnom, dobru, svijetlu). U kršćanstvu, ovaj broj ukazuje na onoga koji prvi odstupa od jedinstva, što označava grijeh, (Germ 2004). Time se daje na znanje kako je otac zapravo pogrešno i grešno oženio drugu ženu. U Grimmovoj inačici Pepeljuga zamoli oca da joj sa puta donese samo grančicu, dok su polusestre zahtjevale haljine i nakit: „Za mene, oče, uberite prvu prančicu koja vam na putu kući zapne za šešir“ (Grimm 2006:51). Broj jedan označava početak brojeva. On prvi započinje krug i odvaja se od ništavila, odnosno nule (Germ 2004). Prva grančica koja zapne ocu za šešir označava početak bolje budućnosti za Pepeljugu. Kada joj je otac donio ovu ljeskovu grančicu iz nje se počinje rađati stablo na majčinu grobu koje joj kasnije pomaže na putu do sretnije sudbine. Pepeljugin je ljepota u usporedbi sa polusestrama naglašena brojkom sto: „Ni bijedni dronjci nisu, međutim, smetali Pepeljugi da bude sto puta ljepša od svojih polusestara, koliko god one bile bajno odjevene“ (Perrault 2006:63). U ovom se slučaju brojkom sto želi naglasiti koliko je Pepeljuga bila iznad svojih zlih polusestara. Brojka simbolizira čvrstoću i postojanost još od antičke tradicije koja je naglašavala povezanost sa uzvišenošću Boga. Pepeljuga je svakoga dana tri puta odlazila na grob svoje majke. Broj tri je simbol plodnosti, zaokruženosti, rasta i napretka (Germ 2004). Pepeljuga je svakoga dana tri puta odlazila na grob da bi ljeskovoju grančici pomogla da poraste u lješnjakovo stablo. Ona ju je održavala svojim suzama koje su plodno djelovale da bi stablo napredovalo. Na kraju priče se spominju dva goluba koja se nalaze na majčinu grobu. Dvojka može osim suprotnosti označavati savršeno nadopunjavanje. Ovdje dvojnost golubova simbolizira njihovu cjelinu i jedinstvo. Oba su bijela što ih čini jednakima. Pored toga, na kraju priče imaju zajednički cilj, a to je sljepoćom kazniti polusestre za njihova nedjela: „Ni bijedni dronjci nisu, međutim, smetali Pepeljugi da bude sto puta ljepša od svojih polusestara, koliko god one bile bajno odjevene“ (Perrault 2006:63).

U ovom se slučaju brojkom sto želi naglasiti koliko je Pepeljuga bila iznad svojih zlih polusestara. Brojka simbolizira čvrstoću i postojanost još od antičke tradicije koja je naglašavala povezanost s Božjom uzvišenošću. Kuma vila pomaže Pepeljugi oko odlaska na bal, a pri tom se koristi neobičnim detaljima i bićima: „Potom zaviri u mišolovku i ondje nađe šest još živih miševa (...) dodirrom štapića preobrazi svakoga od njih u divna konja, dobivši tako lijep šesteropreg... (...) Pođi u vrt. Iza vrča za zalijevanje naći ćeš šest guštera pa ih donesi ovamo“ (Perrault 2006:66). Broj šest prije svega simbolizira dovršenost, uravnoteženost i sklad. Kao umnožak prvog parnog i neparnog broja (3x2) ima funkciju spajanja muškog i ženskog principa, čime se može nagovijestiti da ovaj savršeni šesteropreg konja i šestorica guštera koji dobivaju ulogu lakaja vode Pepeljugu u spajanje s kraljevićem. U Disneyevoj je inačici isti ovaj motiv prikazan brojkom četiri. „Pokret štapića na četiri mišića!“ (Disney 1950). Kuma vila u Disneyevoj inačici, za razliku od Perraultove, odabire četiri mišića umjesto njih šestero. Četvorka je između ostalog broj slobodne volje. On predstavlja četiri strane svijeta i četiri osnovna smjera (naprijed, natrag, lijevo i desno). Pepeljuga ovdje izražava svoju slobodnu volju pa ju ova četiri mišića, kasnije konja vode na put koji je ona sama odabrala. Čarolija ne može trajati vječno pa vila daje Pepeljugi vremensko ograničenje. „Tako urešena, pope se Pepeljuga u kočiju, no kuma je nadasve opomenu da na plesu ne ostaje poslije ponoći...“ (Perrault 2006:67). „Da razjasnimo, draga moja, kad sat otkuca dvanaest, čini će prestati“ (Disney 1950). Dvanaestim otkucajem sata Pepeljugin čarolija nestaje. Ovaj broj predstavlja savršenost i sklad. Kao da je Pepeljugin i kraljevićev susret imao vrijeme do kojega je sve teklo savršeno. Broj koji slijedi je trinaest čime se nagovješta loša sreća koja bi mogla pogoditi Pepeljugu i stvarno, trinaesticom njezina sreća, odnosno čarolija, nestaje.

6.6. VRIJEME I MJESTO RADNJE

Mjesto i vrijeme radnje nikada ne polaze od djetetove fizičke stvarnosti jer bi ta sličnost za dijete bila suviše pogubna i stravična za njegovo poimanje i pogađala bi „preblizu cilju“, a jedna od najvažnijih namjena bajke je djetetu pružiti neki oblik utjehe i suosjećanja. Dijete koje je već dobro upoznato bajkama podsvjesno shvaća kako mu se one ne obraćaju jezikom svakodnevnosti, već posebnim jezikom simbola. Bajka već od samog početka, a kasnije svojim zapletom i krajem naznačuje kako činjenice koje se u njoj nalaze nisu opipljive, kao što nisu stvarne osobe, mjesta i

vrijeme. Dijete pridaje važnost događajima preko simboličkog značenja u kojima samo sebe pronalazi ili se s njima poistovjećuje.

Pepeljuga Charlesa Perraulta započinje riječima: „Bio jednom jedan plemić...“, dok Grimmova verzija započinje s: „Oboljela žena jednog bogatog čovjeka...“. Disney je svoju verziju započeo pripovijedanjem: „Nekoć davno u dalekoj zemlji, postojalo je maleno kraljevstvo...“ Ovo su primjeri početaka gdje se ne naznačuje ni vrijeme ni mjesto radnje, a simbolički naznačuju kako napuštamo svijet stvarnosti. Ove neodređene koordinate priču ne stavljaju u materijalizirani precizni prostor, već ju stavljaju u stanje duha. Smještena ondje, bajka se može bolje od bilo kakvog drugog književnog dijela poistovjetiti sa ovim duhovnim stanjem. „Uskoro se zbivaju događaji što pokazuju kako normalna logika i kauzalnost više ne vrijede, a tako je i sa našim podsvjesnim procesima gdje se odvijaju najdavniji, najjedinstveniji i zapanjujući događaji. Sadržaj je podsvijesti i najskriveniji i najpoznatiji, najmračniji i najizazovniji, te izaziva najžešću zebnju i najveću nadu. Nije vezan za određeno vrijeme, ili mjesto, ili logični slijed zbivanja kako ga definira naša racionalnost. Mimo naše svijesti, podsvijest nas vraća u najdavnija vremena našeg života. Čudna, najstarija, najudaljenija, a opet najprisnija mjesta o kojima govori bajka, nagovještaju put u nutrinu našeg uma, u području ne-svijesti i podsvijesti“ (Bettelheim 2000:61). Dijete je bajkom uvedeno u čudesni svijet, a naposljetku ga sretnim krajem i na krajnje ohrabrujući način bajka vraća u realnost, sretnu, ali lišenu čarolije. Ovdje je dijete na svom stupnju razvoja podučeno kako nije štetno dopustiti mašti da nas na izvjesno vrijeme prisvoji, ali u njoj ne smijemo ostati trajno zatočeni (Bettelheim 2000).

7. ZNAČAJKE PSIHOANALITIČKOG ČITANJA KNJIŽEVNE BAJKE I FILMA

Iako mediji filma i knjige imaju različite postupke kojima izražavaju sadržaj što ga žele prenijeti recipijentima, prenošenje djela iz pisanog u filmski medij obilježeno je prenošenjem tema i motiva na takav način da zadrže svoja izvorna značenja. Konkretno, u bajci Pepeljugi Charlesa Perraulta i Walta Disneya postoje mnoge sličnosti u interpretaciji i realizaciji pojedinih motiva i simbola. Isti elementi koji se pojavljuju u jednom i drugom djelu jesu: Pepeljuga, maćeha, dvije polusestre, smrt majke, kuma vila, Pepeljugin preobražaj čarobnim štapićem (bundeva, miševi, prelijepa haljina, staklena cipelica), kraljevski dvori, kraljević, pronalazak Pepeljuge pomoću staklene cipelice te naposljetku vjenčanje. Postoji nekoliko razlika, gdje je Disney izostavio ili izmijenio pojedine elemente kako bi pojednostavio radnju te zadržao jednaku poruku dijela. Primjerice, u njegovoj inačici Pepeljugin otac na početku radnje umire, što onda logički ojačava moć maćeha. Bilo bi pomalo nevjerojatno da otac koji na početku priče toliko voli Pepeljugu naglo promijeni osobnost te ju počne tretirati kao maćeha. U Perraultovoj inačici samo stoji rečenica da se on priklonio maćehi i od tada se više ne spominje do kraja dijela. Disney je sam dao predodžbu kuće u kojoj živi obitelj pa je tako postavio Pepeljugu na tavan i tom je simbolikom njezinu osobnost uzdignuo u odnosu na maćehu i polusestre. Također, za razliku od Perraultove inačice, Disney imenuje polusestre imenima Anastasia i Drizela, ali ova pojedinost nema poseban utjecaj na recepciju dijela. Pepeljugi je također u Disneyevoj inačici olakšana teška situacija u kojoj se nalazi jer ima male prijatelje, miševe, ptičice, psa i konja koji joj pomažu u teškom suživotu s maćehom i polusestrama. Oni joj izrađuju prvu haljinu za bal, koju kasnije polusestre rastrgaju, čime Disney naglašava njihovu zavist. Iako Perrault završava bajku prikazom Pepeljuginе plemenitosti, tako što pomaže svojim zlim polusestrama u pronalasku njihovih muževa na dvoru, Disney ovu pojedinost izostavlja jer prikazuje Pepeljugu kao osobu koja ima svoje granice. Ona nije prikazana kao djevojka koja će sve trpiti bez obzira na neprimjerene i zlobne postupke maćeha i sestara, kao što je to slučaj u Perraultovoj inačici bajke, već u manjoj mjeri pokazuje negodovanje i odbojnost prema maćehi i polusestrama. Stoga bi bilo nelogično da im usprkos negodovanju pomogne na kraju priče. Perrault je samo naveo da kraljević organizira bal, a u Disneyu glavni motiv priređivanja zabave ima kraljevićev otac. On želi oženiti sina kako bi dobio unuke

te si osigurao nasljednike. Kralj je prikazan šaljivo i strogo, ali ta promjena u odnosu na književni izvornik ne mijenja ideju djela.

Iako se u oba medija javljaju relativno malen broj razlika na sadržajnoj i značenjskoj razini, djeci je neusporedivo kvalitetnije i bolje dati pisanu ili govorenu riječ. Ona time pravilno razvijaju vokabular i jezik, a također se koriste i maštom u procesu stvaranja mentalnih slika koje im se čitaju. To, međutim, ne znači da ekranizirana verzija ne prenosi jasnu poruku književnog medija. U Disneyevoj su Pepeljugi ključni simboli i elementi vrlo dobro oslikani te je Disney uspio kod gledatelja stvoriti sličan ugođaj i dojam kao i kod samog čitanja bajke. Djetetu bi svakako trebalo prvo ponuditi bajku u književnom obliku, kako bi što više razvijalo svoje sposobnosti. Kasnije mu se može ponuditi ekranizirana verzija djela koja će pomoću vizualnih efekata i auditivnih dodataka još više proširiti granice njegove mašte.

8. ZAKLJUČAK

Čarolija i čudesnost bajki već stoljećima intrigiraju i zaokupljaju dječje umove. Čini se kako je od drevnih vremena pa sve do danas interes djece povezan tankom niti prema ovoj književnoj vrsti. Mjesto gdje je sve moguće, najmlađim čitateljima omogućuje putovanje u najdublje dijelove kolektivnog, ali i pojedinačnog nesvjesnog, te time obogaćuje i zadovoljava glad za fantazijom i irealnim.

Zadatak odgajatelja, učitelja, studenata, roditelja i svih onih koji su redovito u bliskom kontaktu s djetetom jest da bude dublje informiran o sadržaju kojeg nudi djetetu. Na taj način će znati koji sadržaj može ponuditi djetetu obzirom na njegov stupanj razvoja i njegove interese. Djetetu će ova dijela uvelike pomoći razviti komunikacijske i logičke vještine. Osim toga, ono će uz pomoć sadržaja bajki spoznavati nove informacije koje će mu u životu možda i na nesvjesnoj razini pomagati u odlukama ili formiranju mišljenja.

Bajke sadrže jake životne pouke koje nisu korisne isključivo dječjem uzrastu, već u pravom trenutku mogu snažno djelovati i na odraslog čovjeka. Govore o tajnim lekcijama te na alegorijski način nude upute da ako ih se pridržavamo možemo voditi skladan i sretan život. Uče o izdržljivosti, strpljivosti, upornosti, plemenitosti i brojnim drugim pozitivnim osobinama. Da bi vodili sretan život, ili na kraju teškog perioda bili nagrađeni skladom i harmonijom, potrebno je uporno i strpljivo biti odan vlastitim plemenitim namjerama.

U ovom je radu promatrana bajka Pepeljuga iz perspektive psihoanalitičke književne kritike. Zbivanja u Pepeljugi nude djetetu dojmive slike koje utjelovljuju njegova nesavladiva, no ipak često nejasna i neopisiva čuvstva pa mu se zbog toga bez obzira na svoju irealnost mogu doimati uvjerljivije od njegovih vlastitih životnih iskustava. Ovo je djelo izvana vrlo jednostavno i već stoljećima dijeli veliku omiljenost među najmlađim naraštajima. Govori o ostvarenju najdubljih želja, suparništvu sa braćom i sestrama, uzvišenju poniženog te nagrađenoj vrlini i kažnjenu zlu.

U svjetlu psihoanalitičke književne kritike veliku ulogu imaju simbolička značenja koja se pojavljuju u bajkama. Nisu bitni samo predmeti, događaji ili ponavljanja, bitan dio razumijevanja dijela zauzimaju i brojevi. Oni puno mogu reći o dubljem značenju pojava u bajkama, a autori ih najčešće biraju s predumišljajem, svjesni njihove simbolike. Može se zaključiti da ova naizgled jednostavna priča o običnoj djevojci i njezinoj sudbini krije brojne poruke, simbole i značenja.

Usporedba filmske i književne verzije pokazala je da se pojedine teze psihoanalitičke književne kritike mogu primijeniti i na crtani film. Disney koji je pretočio Perraultovu inačicu u crtani film bio je „prisiljen“ neke djelove ili motive izbaciti dok je neke nadodao kako bi napravio radnju jasnijom i zanimljivijom. Pritom je pazio da ne izbacuje ili ubacuje motive koji bitno mijenjaju sadržaj i poruku dijela. Prikazao je bajku animacijama koje su „ugodne oku“ i popraćene prigodnom glazbom. Ipak, djetetu bi se ova bajka trebala ponuditi prvo u književnom obliku kako bi ono samo razvijalo svoju maštu pri čitanju pojedinih prizora. Tek bi na poslijetku dijete trebalo doći u doticaj s ekraniziranom verzijom. Ekraniziranom verzijom će mu sadržaj biti jasniji i dostupniji, a vizualni i auditivni efekti će pridonijeti doživljaju bajke.

Ukoliko se djeci čitaju bajke, bitan je način na koji se one interpretiraju. Oni će ih doživjeti s uzbuđenjem i žarom kojim ih osoba čita. Neizbježno je da stvaranje slika i maštanje izravno ovisi o načinu prenošenja sadržaja. Iz ovog razloga treba znati i biti svjestan načina kako pravilno ponuditi djetetu književnost te pisanu i živu riječ. Uzimajući u obzir recepcijsku usmjerenost tekstova koji se nude djeci, treba naglasiti da Kada bajka odgovara djetetovim najdubljim osjećajima, ono u njoj pronalazi emocionalno svojstvo istine. „Bajka dijete zabavlja, govori mu o njemu samom, i potpomaže mu razvoj osobnosti. Bajka nudi značenja na toliko različitih razina i obogaćuje djetinje postojanje na toliko načina, da nikakva knjiga ne može dolično obraditi množinu i raznolikost doprinosa takvih priča djetetovu životu“ (Bettelheim 2000:20).

POPIS LITERATURE

1. ANIĆ, V. (1996). *Rječnik hrvatskog jezika*. Zagreb: Novi Liber.
2. ANIĆ, V. (2003). *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. Zagreb: Novi Liber.
3. BETTELHEIM, B. (2000). *Smisao i značenje bajki*. Cres: Poduzetništvo Jakić
4. CHEVALIER, J. i GHEERBRANT, A. (2007.) *Rječnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Jesenski & Turk.
5. CRNKOVIĆ, M. i TEŽAK, D. (2002). *Povijest hrvatske dječje književnosti (od početaka do 1955. godine)*. Zagreb: Znanje.
6. DIDIER, C. (2004.) *Rječnik simbola, mitova i legendi*. Zagreb: Naklada Ljevak
7. DIKLJIĆ, Z., TEŽAK, D., ZALAR, I. (1996). *Primjeri iz dječje književnosti*. Zagreb: DiVič.
8. DISNEY, W. (1950) *Pepeljuga*, crtani film, Walt Disney Productions.
9. GERM, T. (2004.) *Simbolika brojeva*. Zagreb: Mozaik knjiga.
10. GIRARD, M. (2013.) *Bajke braće Grimm – psihoanalitičko čitanje*. Četvrto izdanje. Zagreb: TIM press.
11. GRIMM, J. i GRIMM, W., (2006). *Bajke*. Zagreb: Školska knjiga.
12. HAMERŠAK, M. i ZIMA, D. (2015). *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
13. HRVATSKA ENCIKLOPEDIJA. (2018). Zmaj. (Online) Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67327> (Pristupljeno 5. studenog 2018.)
14. HRVATSKI LEKSIKON. (2017). Lijeska (Online) Dostupno na: <https://www.hrleksikon.info/definicija/lijeska.html> (Pristupljeno: 27. siječnja 2019.)
15. KOVAČIĆ, E. (2001). *Bajkovit sat hrvatskog jezika. Pogled kroz prozor (Digitalni časopis za obrazovne stručnjake)*. (Online) <https://pogledkrozprozor.wordpress.com/2011/08/31/bajkovit-sat-hrvatskog-jezika/> (Pristupljeno: 20. veljače 2019.)
16. PERRAULT, C. (2006). *Bakine priče ili priče iz drevnih vremena*. Zagreb: Školska knjiga
17. PETERLIĆ, A. (2010) . *Dodiri i međe između filma i književnosti. Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza* 69. (Online) Dostupno na:

- http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34185#.XGGKhlxKhPZ (Pristupljeno: 11. veljače 2019.)
18. PINTARIĆ, A. (1999). *Bajke (Pregled i interpretacije)*. Osijek: Matica hrvatska Osijek
 19. PULVERNESS, A. (2002). Film i književnost: dva načina pripovijedanja. *Kolo 4*. (Online) Dostupno na: http://www.matica.hr/kolo/287/film-i-knjizevnost-dva-nacina-pripovijedanja-19942/?fbclid=IwAR2PT8bBXKJrWWGt83iWAFCEom8yIEwnEVfZhRBf_-6tFuiCD6bCiZJyU9E (Pristupljeno: 11. veljače 2019.)
 20. SOLAR, M. (2001). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
 21. SOLAR, M. (2008). *Edipova braća i sinovi (eseji)*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
 22. SOLAR, M. (2014). *Književnost (Vrlo kratak uvod u njezinu teoriju, povijest i kritiku)*. Zagreb: Politička kultura.
 23. TEŽAK, D. I ČUDINA-OBRAĐOVIĆ, M. (1996). *Priče o dobru priče o zlu*. Zagreb: Školska knjiga.
 24. VUČIĆ, M. (2006a). *Kronologija života i rada Charlesa Perraulta. U: Perrault, Ch. Bakine priče ili Priče iz drevnih vremena*. Zagreb : Školska knjiga, 226-230.
 25. VUČIĆ, M. (2006b). *Kronologija života i rada braće Grimm. Grimm, J., Grimm, W., J. Bajke*. Zagreb: Školska knjiga, 223-240.
 26. VUČKOVIĆ, D. (2013a). Arhetip. Dostupno na: <http://hdap.hr/arhetip/> (Pristupljeno 26. studenog 2018.)
 27. VUČKOVIĆ, D. (2013b). Animus. Dostupno na: <http://hdap.hr/animus/> (Pristupljeno 26. studenog 2018.)
 28. VUČKOVIĆ, D. (2013c). Anima. Dostupno na: <http://hdap.hr/anima/> (Pristupljeno 26. studenog 2018.)
 29. WALT DISNEY BIOGRAPHY (Online) Dostupno na: <https://www.biographyonline.net/artists/walt-disney.html> (Pristupljeno: 17. siječnja 2019.)

PRILOZI

Slika 1. Psihički sustavi čovjeka. (Online) Dostupno na: <https://tamoiovde.wordpress.com/2016/05/08/struktura-licnosti/> (Preuzeto: 29. studenog 2018.)

Slika 2. Pepeljuga (Online) Dostupno na: <https://cinderella1950.weebly.com/photo-gallery.html> (Preuzeto: 26. veljače 2019.)

Slika 3. Maćeha (Online) Dostupno na: <https://nationalpost.com/life/parenting/something-wicked-this-way-comes-how-real-life-stepmothers-are-battling-centuries-of-fiction-to-overcome-stereotypes> (Preuzeto: 26. veljače 2019.)

Slika 4. Polusestre Anastasia i Drizela (Online) Dostupno na: <http://www.fanpop.com/clubs/cinderella/images/1974433/title/evil-stepsisters-photo> (Preuzeto: 26. veljače 2019.)

Slika 5. Otac (Online) Dostupno na: https://disney.fandom.com/wiki/Cinderella%27s_Father (Preuzeto 2. ožujka 2019.)

Slika 6. Kraljević (Online) Dostupno na: <http://spanish.fansshare.com/gallery/photos/10958294/walt-disney-screencaps-prince-charming-cinderella-wallpaper/?displaying> (Preuzeto 2. ožujka 2019.)

Slika 7. Kuma vila (Online) Dostupno na: <https://www.miifotos.com/im%C3%A1genes/godmother-meme-06.html> (Preuzeto: 2.ožujka 2019.)

Slika 8. Pepeljugini pomagači (Online) Dostupno na: <https://www.pinterest.com/pin/75083518758946818/?lp=true> (Preuzeto 2.ožujka 2019.)

SAŽETAK

Bajka je usmenoknjiževni oblik koji je u prvom redu bio namijenjen odraslima, ali s vremenom su upravo djeca postala najčešći recipijenti ove književne vrste. U radu se promatraju tri inačice bajke Pepeljuga s naglaskom na psihoanalitički i recepcijski pristup djelu. Rad je podijeljen na tri djela. U prvom je djelu objašnjena bajka, njezin povijesni razvitak te značajke koje ju karakteriziraju. Također, objašnjena je simbolika likova koji se najčešće pojavljuju u bajkama te simbolika brojeva koji dodatno utječu na značenje pojedine bajke. Drugi dio rada fokusiran je na psihoanalizu Sigmunda Freuda, arhetipsku teoriju Carla Gustava Junga te objašnjenje utjecaja bajke na dijete Bruna Bettelheima. U trećem se djelu nudi analiza triju inačica Pepeljuge (Jacob i Wilhelm Grimm, Charles Perrault i Walt Disney) koje su promatrane iz perspektive psihoanalitičke književne kritike. Uspoređeni su i karakterizirani likovi u sve tri inačice, te su promatrani simboli i brojevi koji se u ovoj bajci javljaju. Problematiziran je odnos bajke kao književnog djela i njezine ekranizacije u obliku crtanog filma.

SUMMARY

Fairy tale is an verbally-written form which was primary dedicated to adults, but over time children have become most common recipients of this literary kind. Here, in this work are observed three different versions of Cinderella with focus on psychoanalytic and reception access to work. Work is divided in three parts. First part explains fairy tale and its historical development. Furthermore is explained the symbolism of characters which are the most frequent in fairy tales. The symbolism of numbers is also explained because they affect meaning of fairy tales. Second part of work is focused on psychoanalysis by Sigmund Freud, archetype theory by Carl Gustav Jung and explanation of influence of fairy tales on children by Bruno Bettelheim. Third part of this work analyzes three versions of Cinderella (by Jacob and Wilhelm Grimm, Charles Perrault and Walt Disney) which are observed from psychoanalytic literary critic perspective. Characters are analysed and compared with each other and symbols and numbers that appear are explained. In the end, relationship between literary and screen form of fairy tale is problematized.