

Ivana Brlić-Mažuranić kao hrvatski Tolkien

Martinović, Anamaria

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:219179>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Anamaria Martinović

**IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ KAO
HRVATSKI TOLKIEN**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2023.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

ANAMARIA MARTINOVIĆ

**IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ KAO
HRVATSKI TOLKIEN**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2023.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ	2
3. PRIČE IZ DAVNINE	6
4. JOHN R. R. TOLKIEN.....	11
5. HOBIT	16
6. BAJKA I FANTASTIKA	18
7. JUNAČKA POTRAGA	25
8. HRVATSKI TOLKIEN?	38
9. ZAKLJUČAK.....	41
10. LITERATURA.....	42

SAŽETAK:

Cilj ovog rada je odgovoriti na pitanje može li se Ivana Brlić-Mažuranić zvati hrvatskim Tolkienom. Rad proučava život i djelovanje Ivane Brlić-Mažuranić i J. R. R. Tolkiena. Predstavlja se dječji fantastični roman *Hobit* i zbirka bajki *Priče iz davnine* te se određuju temeljne poveznice žanra bajke i fantastike. Provodi se i analiza *Hobita* i bajke *Ribar Palunko i njegova žena* iz zbirke *Priča iz davnina* s obzirom na teoriju monomita Josepha Campbella s ciljem utvrđivanja zajedničkih točki fabule ta dva djela. Zadnji dio rada koristi literaturu kako bi odgovorio na istraživačko pitanje oko naziva hrvatski Tolkien.

Ključne riječi: bajka, fantastika, Ivana Brlić-Mažuranić, hrvatski Tolkien, J. R. R. Tolkien

SUMMARY:

The aim of this paper is to answer the question whether Ivana Brlić-Mažuranić can be called the Croatian Tolkien. The paper studies the life and activities of Ivana Brlić-Mažuranić and J. R. R. Tolkien. The children's fantasy novel *The Hobbit* and the collection of fairy tales *Croatian tales from long ago* are presented, and the fundamental links between the genres of fairy tales and fantasy are determined. The Hobbit and the tale *Fisherman Plunk and His Wife* from the collection *Croatian tales from long ago* are conducted and analyzed with regard to Joseph Campbell's monomyth theory with the aim of determining the common points of the plot of these two works. The last part of the paper uses literature to answer the research question about the name Croatian Tolkien.

Key words: Croatian Tolkien, fairytale, fantasy, Ivana Brlić-Mažuranić, J. R. R. Tolkien

1. UVOD

Cilj je ovog diplomskog rada prikazati život i djelovanje najpoznatije hrvatske dječje spisateljice Ivane Brlić Mažuranić i najpoznatijeg svjetskog pisca visoke fantastike J. R. R. Tolkiena te pomoću njihovih djela ustvrditi možemo li Ivanu Brlić-Mažuranić nazvati hrvatskim Tolkienom. Rad je podijeljen u devet poglavlja. Nakon *Uvoda* upoznat ćemo se s likom i djelom Ivane Brlić-Mažuranić. Slijedi poglavlje *Priče iz davnine* koje donosi pregled temeljnih odrednica njene zbirke bajki. Poglavlje *J. R. R. Tolkien* donosi pregled djelovanja i stvaralaštva britanskog autora. Poglavlje *Hobit* upoznaje nas s Tolkienovim dječjim fantastičnim romanom. Šesto poglavlje objašnjava žanr bajke i fantastike te im određuje temeljne poveznice. Nakon toga slijedi analiza *Hobita* i bajke *Ribar Palunko i njegova žena* iz zbirke *Priča iz davnina* s obzirom na teoriju monomita Josepha Campbella s ciljem utvrđivanja zajedničkih točki fabule ta dva djela. Zadnje poglavlje će pomoću literature pokušati odgovoriti na pitanje može li se nadimak hrvatski Tolkien dodijeliti Ivani Brlić-Mažuranić. Rad će se većinom osloniti na monografiju Ivane-Brlić Mažuranić čija je autorica Dubravka Zima te na knjigu *Prstenovi koji se šire: junačka potraga u djelima J. R. R. Tolkiena* Petre Mrduljaš Doležal.

2. IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ

Ivana Brlić-Mažuranić rođena je u Ogulinu 18. travnja 1874. godine. S obitelji se često seli zbog namještenja oca Vladimira Mažuranića. Nakon Ogulina obitelj odlazi u Karlovac, zatim u Jastrebarsko, pa ponovno u Karlovac te od 1882. godine žive u Zagrebu (Zima 2001: 13–31). Ivana je u djetinjstvu imala privatne učitelje, naučila je najvažnije europske jezike te je povremeno posjećivala Hrvatsko primorje i majčinu rodbinu u Hališću blizu Varaždina. Zasigurno „su te sredine ostavile traga u njezinoj duši i mogle ponuditi djelić sebe za čudesne arhitekture što ih je gradila u svojim djelima.“ (Crnković, Težak 2002: 255).

Ivana Brlić-Mažuranić potječe iz obitelji koja je „kao neka književna dinastija u hrvatskoj književnosti.“ (Crnković, Težak 2002: 254). Djed Ivan Mažuranić jedan je od najvećih hrvatskih pisaca i autor najznačajnijeg djela hrvatskog narodnog preporoda, spjeva *Smrt Smail-age Čengića*. Ima značajan utjecaj na autoricu i postaje joj uzor. Njegov brat Matija piše putopis *Pogled u Bosnu*, a Matijin sin Fran piše knjižice *Od zore do mraka* i *Lišće*. Otac Ivane Brlić-Mažuranić napisao je *Prinos za hrvatski pravnopovijesni rječnik* (Crnković, Težak 2002: 254). Na nagovor roditelja autorica se udaje za odvjetnika Vatroslava Brlića na svoj osamnaesti rođendan 1892. godine te seli u Brod na Savi. Tamo će ostati većinu života. Vatroslav, kao i ona, potječe iz ugledne hrvatske obitelji. Majka mu je slikarica Fanika Daubachy; otac odvjetnik, političar i diplomat Andrija Torkvat Brlić, a djed Ignjat Alojzije Brlić autor je ilirske gramatike *Grammatik der illyrischen Sprache* iz 1833. godine (Zima 2001: 19). I ovaj mali broj najistaknutijih članova autoričine obitelji dobar je pokazatelj okoline u kojoj se kretala i koja je morala utjecati na njezino stvaralaštvo (Crnković, Težak 2002: 254). Ona je slika hrvatskog građanskog elitnog društva 19. i 20. stoljeća, a činjenicu da je cijenila ostavštinu obitelji potvrđuje i njeno objavljivanje tri knjižice *Iz arhiva obitelji Brlić* u starijoj dobi u kojoj iznosi povijest muževe obitelji. Njezin sin Ivo Brlić pak, uz kazališnu kritiku i društvenu djelatnost, proučava obitelj Mažuranić. Skupljat će i objaviti razne dokumente vezane i uz svoju majku. I Mažuraniće i Brliće krasi s jedne strane bogat poslovan život, društveni status i hedonizam, a s druge strane privrženost kulturi, umjetnosti i skromnosti. Kako tumači Miroslav Vaupotić, Ivana Brlić-Mažuranić u svom životu sintetizira obilježja svojih prethodnika (Vaupotić 2002: 524-527).

Razlozi slabe književne proizvodnje u prvih deset godina braka prvenstveno su vezani uz autoričin stav kako se književno stvaralaštvo ne slaže sa ženskim dužnostima (Zima 2001: 22). Ipak, do tada potisnutu želju za pisanjem ispunjava u trenutku kad joj djeca počinju čitati.

Iz želje da ih zabavi, nastaju njena prva djela prvenstveno namijenjena mladima: knjižica *Valjani i nevaljani* iz 1901. te zbirka *Škola i praznici* iz 1905. (Vaupotić 2002: 530). Milan Crnković i Dubravka Težak smatraju da svoj karakterističan, bogat stil pisanja koji krasi *Priče iz davnine* i *Hlapića* Ivana Brlić-Mažuranić pronalazi već u drugoj objavljenoj zbirci (Crnković, Težak 2002: 257). Činjenica da joj djecu počinje zanimati čitanje bila je možda prijelomni trenutak za početak pisanja, ali svakako nije bila jedini preduvjet. Još u mladosti sluša savjet Frana Mažuranića da piše dnevnik, ostvaruje kontakt s pjesnikom Franjom Markovićem te proučava biblioteke prvo svoje, a onda muževe obitelji. Iako se u kritici zastupa teza da njezina zbirka pjesama *Slike* iz 1912. ne dostiže umjetničke dosege moderne, Miroslav Vaupotić tumači kako je u njima ipak vidljiv utjecaj duha narodne poezije te osjećajnosti i ljubavi prema domovini (Vaupotić 2002: 530-532). Dubravka Zima kao najznačajnije godine autoričinog stvaralaštva navodi 1913. i 1916. godinu. Prve je od tih godina objavljen dječji roman *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića*, a druge *Priče iz davnine* (Zima 2001: 25). Već se u autoričnim prvim pričama mogu promatrati odlike *Priča iz davnina*. Pojavljuju se kao likovi djeca i starci koji do sretnog kraja stižu pomoću nevinosti, a ne snage ili lukavstva. Vidljivi su i elementi etičkih stavova autoričine obitelji, a to su, kako interpretiraju Milan Crnković i Dubravka Težak, „vjera u pravdu koja prije ili poslije pogađa krivce, a da pritom pozitivni junaci ne moraju prljati ruke; u svijetu ima zla, ali ono ne prevladava; ne treba se plašiti života niti klonuti, nego ići s pouzdanjem svojim putem.“ (Crnković, Težak 2002: 258). Zanimljivo je da se nakon autoričine smrti objavljuje knjiga *Basne i bajke* u kojoj bajke većinom nisu bile na istoj umjetničkoj razini kao one iz *Priča iz davnine*. Vesna Crnković-Nosić u analitičkom članku o *Basnama i bajkama* iz 1994. samo bajke *Priča o Zorku Bistozorkom i o Sreći i Trgovac Nav* ističe kao one koju su na istoj umjetničkoj razini kao i *Priče*. (prema Zima 2001: 134-135). Bajke iz knjige *Basne i bajke* nastajale su u različito vrijeme te se, budući da su samo dvije objavljene za autoričina života, može pretpostaviti da su neke od njih skice ili nedovršeni radovi. One nemaju zajednički kršćanski podtekst koji se prepoznaje kao jedinstveni projekt umjetničkog oblikovanja u *Pričama iz davnine*. Ono malo zajedničko s *Pričama* su im neoromantičarska odnosno secesijska estetska uporišta u oblikovanju prostora i obraćanja imaginarnoj prošlosti (Zima 2001: 137).

Djelo *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića* Ivanu Brlić-Mažuranić uzdiže na mjesto jednog od najboljih hrvatskih pisaca. Njime završava razvojno razdoblje hrvatske dječje književnosti koje karakterizira amaterizam, moralistička pripovijetka, sentimentalna tematika i utilitaristička književnost (Crnković, Težak 2002: 260-261). To je, uz kapitalno djelo hrvatske

književnosti kakvo je zbirka *Priče iz davnine*, njezino najvažnije djelo. *Šegrta Hlapića* krase obilježja modernog dječjeg romana: „ima simpatičnog junaka i junakinju, vedrog i samosvjesnog Hlapića i nježnu i privlačnu Gitu; ima bogatu radnju gotovo s elementima akcijskog romana (borba s negativnim licem, Crnim Čovjekom); ima pothvat koji će mali postolarski šegrt izvesti s uspjehom; ima potvrde o vrijednosti i mogućnostima djece u ozbiljnim situacijama a da nikad ne prijeđu dječju mjeru...“ (Crnković, Težak 2002: 260-261). Crnković i Težak smatraju da *Šegrt Hlapić* odbacuje strogi realizam, a uvodi koincidencije, simbolizam i bajkovito ozračje koji ga donekle razlikuju od modernog dječjeg romana (Crnković, Težak 2002: 262). Milan Crnković 1970. taj roman izdvaja kao prvi hrvatski dječji roman te kasnije taj zaključak preuzimaju i neki drugi autori. Taj se podatak ponegdje i danas koristi, iako ga je 2005. godine Berislav Majhut uvjerljivo opovrgnuo (prema Hameršak, Zima 2015: 208). On smatra kako se suvremeno poimanje književne vrste ili oblika ne može primjenjivati na druga povijesna razdoblja jer studije o dječjem romanu prate današnje predodžbe o djetetu, a takva djela se ne pronalaze prije početka 20. stoljeća (prema Hameršak, Zima 2015: 208). *Šegrt Hlapić* primjer je obrasca dječje literature koji nalazimo u svim romanima svjetske književnosti, a koji je pun pustolovina, promjena i raznih zbivanja te se u najnovije vrijeme pojavljuje u fantastičnim pričama o pustolovinama junaka u svemiru. U takvoj literaturi u samom središtu djela jest pričanje nekog događaja. U usputnim komentarima uz pripovijedanje, napomenama, i humorom u djelu pronalazimo ironičnu liniju u autoričinom shvaćanju života. Hlapića krase vrline poštenja, vedrine, hrabrosti, plemenitosti koje na kraju pobjeđuje intrige. Na kraju svog putovanja, glavni junak vraća se na početak priče, u svoj dom i utočište i tamo konačno pronalazi harmoniju. Vaupotić tumači da Ivana Brlić-Mažuranić kao žena i majka, za razliku od muških članova svoje obitelji, na takve pustolovine može ići samo uz pomoć svojih imaginarnih likova. Dok je njezin svekar Andrija Torkvat Brlić, kao diplomat i revolucionar iz 1848., doživljavao pustolovine do smirivanja u Slavanskom Brodu, ili dok je primjerice Vladimir Fran Mažuranić sudjelovao u bursko-engleskom ratu i istraživao i lovio na egzotičnim mjestima u Africi i Indiji, ona je bila čuvarica ognjišta (Vaupotić 2002: 533-534). Iako su *Čudnovate zgone šegrta Hlapića* i *Priče iz davnine* prevedene na više svjetskih jezika te dosežu visok umjetnički domet, Ivana Brlić-Mažuranić ne spominje se često u svjetskim priručnicima dječje književnosti, a ona je prva od nekoliko hrvatskih dječjih pisaca koja to zaslužuje (Crnković-Težak 2002: 93).

Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti u veljači 1916. autorici šalje upitnik čiji bi podaci bili dio budućeg *Hrvatskog biografskog rječnika*. Iste godine autorica na taj

upitnik odgovara *Autobiografijom* (Zima 2001: 24-25). Vinko Brešić u svome članku *Sklad kao načelo* promatra tu *Autobiografiju* na razini autobiografskog „ugovora“ te zaključuje da je ona zbog pristajanja na taj „ugovor“ osoba s visokom razinom društvene odgovornosti (prema Zima 2001: 172). Godine 1923., iste godine kada joj umire suprug, objavljuje *Knjigu omladini* u kojoj se nalaze pripovijetke, pjesme, eseji i crtice od kojih su neki već ranije objavljivani u periodici ili knjigama (Zima 2001: 25). U predgovoru knjige kao najvažniji stvaralački poticaj ističe prirodu. U većini autoričinih kraćih formi priroda je izvor njenih simbola, doživljava ju kao alegoriju kojom se mogu predočiti sva ljudska pitanja te je vrijedna strahopoštovanja i divljenja. Takav stav o prirodi imala je i umjetnost s kraja 19. stoljeća čije je poetičke odrednice Ivana Brlić-Mažuranić koristila u velikom dijelu svoga korpusa (Zima 2001: 161-163). Autoričina želja da duhovno pomogne djeci i mladim ljudima svijeta vidljiva je i u malom filozofskom eseju *Mir u duši* kojeg objavljuje 1929. u Hrvatskoj reviji. U njemu biva inspirirana kršćanskim vrednotama – traženju mira, opraštanju, brizi za druge i potiskivanju vlastite boli. Sve te vrednote autorica je zaista i posjedovala i u svom književnom djelovanju i u privatnom životu, o čemu svjedoče njezini suvremenici (Vaupotić 2002: 531). U ovom razmatranju autoričin je djelatni uzor opet – priroda. „Mala siva ptičica“ autorici je poslužila kao ilustracija spokoja i prihvaćanja dužnosti, a primjeri iz ljudske povijesti ilustriraju nespokoj. Muškarcima koje spominje kao primjere nespokoja nedostaje element majčinstva, pa je u eseju osjećaj dužnosti povezan s dužnostima majke. Za Ivanu Brlić-Mažuranić majčina odgovornost i prema djeci i prema društvu bila je bitan element društvenog poretka, a majčinstvo temeljna odrednica ženskosti. Odgovornost za drugog jedna je od bitnijih odrednica autoričinog kršćanskog stava, pa možda ne bi bilo pogrešno pretpostaviti da od tuda dolazi njezina vjera u pojedinca i potreba da se na njega djeluje koja je karakteristična za njezin esejistički opus, a može je se prepoznati i u crticama i bajkama (Zima 2001: 166-168). Ipak, moguće da je „autoričina trajna briga oko pojedinca i usmjeravanje pozornosti na pojedinačna rješenja možda djelomice oblikovana pod utjecajem iste neoromantičarske poetike koja dominira u njezinim bajkama“ (Zima 2001: 168). Godine 1931. nekoliko je uglednih osoba iz javnoga života uputilo prijedlog Kraljevskoj švedskoj akademiji u Stockholmu za dodjelu Nobelove nagrade za književnost Ivani Brlić-Mažuranić. Taj je prijedlog ponovljen još triput (1935., 1937. i 1938.), a 1937. je izabrana za dopisnog člana u Umjetničkom razredu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti kao prva žena u Akademiji od njezina osnutka (Zima 2001: 27-29). Te godine objavljuje posljednje izdano djelo: pustolovno – povijesni roman *Jaša Dalmatin, potkralj Gudžerata*. Roman je napisan na temelju istraživanja Vladimira Mažuranića o litalici iz srednjovjekovne Indije. Iako sadrži lijepo pripovijedanje i napetu radnju, ipak nije dosegao „čarobnost“ *Čudnovatih zgoda*

šegrta Hlapića i Priča iz davnina (Vaupotić 2002: 532). Osim što su zadnje godine njena života bile obilježene uspjesima i društvenim ugledom, povremeno se javlja u periodici te radi na povijesnim i arhivskim istraživanjima u obiteljskom arhivu (Zima 2001: 11).

Od 1926. sve češće pobolijeva pa tijekom dužih razdoblja povremeno boravi u raznim lječilištima u Hrvatskoj, Sloveniji i Austriji. Ivana Brlić-Mažuranić umire u Bergerovu sanatoriju na Srebrnjaku u Zagrebu 21. rujna 1938. u šezdeset i četvrtoj godini života te biva pokopana u obiteljskoj grobnici u arkadama na zagrebačkom Mirogoju. Iste godine nakon smrti objavljena je knjiga *Srce od licitara* koja se sastojala od izbora pjesama i pripovijedaka iz prve dvije knjige, a 1943. već spomenuta knjiga *Basne i bajke* koja je sadržavala basne i bajke prethodno objavljene u periodici te one pronađene u rukopisnoj ostavštini (Zima 2001: 29).

3. PRIČE IZ DAVNINE

Priče iz davnine zasigurno su najpoznatija zbirka bajki u hrvatskoj dječjoj književnosti i temeljna knjiga Ivane Brlić-Mažuranić. Prvobitno su objavljene kao zbirka od šest bajki, a to su: *Kako je Potjeh tražio istinu, Šuma Striborova, Regoč, Ribar Palunko i njegova žena, Sunce djever i Neva Nevičica* te *Bratac Jaglenac i sestrice Rutvica*. Bajke *Jagor* te *Lutonjica Toporko i devet župančića* dodane su trećem izdanju iz 1926. tako da zbirka sadrži ukupno osam bajki (Zima 2001: 96). Na pisanje zbirke autoricu je potaknulo zanimanje za slavensku mitologiju, kršćansku filozofiju i za pripovijedanje općenito. Kroz bajke se prožima više tema. Prije svega tu je tema majčinstva koja se pojavljuje u čak šest bajki, iako su u njima predodžbe o majčinstvu različite. Pojavljuju se i motivi djeteta kao simbola života, tema prirode uz koju se vežu i fantastični likovi nastali iz zanimanja za slavensku mitologiju, prostor koji za uzor ima vizualnost secesije te obrazac u kojem malo uvijek pobjeđuje veliko (Zima 2013). Od bitnijih osobina djela svakako bi trebalo istaknuti bliskost folklornoj tradiciji, kako u autoričinom izvornom jezičnom stilu, tako i u njegovoj duhovnoj i moralno-psihološkoj vezi. Autorica na stvaralački način uklapa djelo u duh legendi i lirskih priča, ali i prepoznaje unutarnju vezu djela s usmenim pjesništvom (Vaupotić 2002: 536). Sve te književne kategorije se poetički i interesno ne uklapaju u ondašnje prevladavajuće književne tokove. *Priče iz davnine* se javljaju nakon vrhunca hrvatske moderne, u vrijeme prvog svjetskog rata i polaganog nestanka intimnog i esteticističkog pjesništva koje je odgovaralo umjetnosti s kraja 19. stoljeća. U takvoj književnoj situaciji Ivana Brlić-Mažuranić piše djelo koje korespondira s neoromantičarskim književnim idejama koje su nastale u vrijeme književnih i umjetničkih sklonosti kojima je glavno obilježje

bilo razočarenje, osjećaj dekadencije te nepovjerenje u stvarnost (Zima 2001: 10-11). Iako je objavljivanjem *Čudnovatih zgoda Šegrt Hlapića* zadobila veću pozornost književne javnosti, za ne-dječju književnost postaje zanimljiva tek objavljivanjem *Priča iz davnine* (Zima 2001: 9). *Priče* su izazovne čitateljima i književnoj kritici zbog nemogućnosti da budu apsolutno smještene u područje dječjeg interesa, ili u područje regularne ne-dječje književnosti (Zima 2001: 184). To je djelo koje je podjednako zanimljivo ljudima svih uzrasta, pa tako Milan Crnković i Dubravka Težak autoricu stavljaju „u red onih velikih dječjih pisaca – kakvi su, na primjer, Andersen, Carroll ili Saint-Exupéry – koji su na području dječjeg svijeta izvanrednom snagom umjetnika znali otkriti dimenzije opće ljudskog na način koji će privući djecu i odrasle.“ (Crnković, Težak 2002: 253).

Poticaj za pisanje *Priča* autorica je dobila kada ju je na male slavenske kućne duhove Domaće podsjetila žeravica koja je izletjela iz kamina. Poznavala ih je iz djela *Poetsko gledanje Slavena na prirodu* ruskog znanstvenika Aleksandra Afanasjeva iz 1865. godine te su oni kasnije postali dio *Šume Striborove* (prema Zima 2001: 97). Čitalačkoj publici, pa i domaćim i stranim kritičarima bilo je teško povjerovati, s obzirom na njihovo oduševljenje duhom i narodnim predajama koje se nalaze u *Pričama*, da je djelo plod autoričine mašte. Ona zato 1929. svom sinu Ivanu piše pismo u kojem objašnjava kako su *Priče* zaista njeno originalno djelo, kako u srži tako i u izvedbi (prema Vaupotić 2002: 533). Tvrdi da je, istražujući krnje pripovijesti i mitološke sklopove slavenskih naroda, kao jedinu konstantu pronašla pojedine likove odnosno njihova imena. Njima je potom sama dodavala karakteristike i značenje (prema Zima 2001: 96-97). Dok je *Šegrt Hlapić* najveći značaj stekao u nacionalnim okvirima, *Priče iz davnine* doživljavaju međunarodni uspjeh (Zima 2001: 185). Ipak, i *Priče* i *Hlapić* dokaz su „književnog talenta pisca koji je uspio stvoriti djela koja su ušla u najodabraniju riznicu narodne mudrosti i kongenijalnog podražavanja pučkog iskonskog fabuliranja i izražavanja mentalnih osobina hrvatske i slavenske duše nacije“ (Vaupotić 2002: 533). *Priče iz davnine* prevode se na engleski jezik 1924. i izlaze pod naslovom *Croatian tales of long ago*. Objavljuje ih ugledni londonski nakladnik George Allen et Unwin, a na engleski prevodi lektorica engleskog jezika na sveučilištu u Ljubljani Fany Copeland (Zima 2001: 25). Englesko izdanje sadržavalo je do tada objavljenih šest priča (Zima 2001: 186). Djelo Ivani donosi svjetsku slavu: jedan engleski književni list ga je nazvao *Parabole o životu pune značenja i ljepote*, predložena je kao kandidat za Nobelovu nagradu za književnost te dobiva nadimak *hrvatski Andersen* (Vaupotić 2002: 535). Takav naziv prvi joj put dodjeljuje recenzent časopisa *Daily Dispatch*, iako je i većina drugih kritičara u engleskom tisku uočavala bliskost ta dva pisca. Naziv *hrvatskog Andersena*

dobiva i uz niz odličnih kritika kojima je Švedska javnost popratila švedski prijevod *Priča iz davnine* iz 1928. (Zima 2001: 186). Kritičari su isticali „autoričinu pjesničku fantaziju, njezino profinjeno, kulturno shvaćanje prirode, narativnu dosljednost, kršćansko doživljavanje svijeta i prepoznavanje u pričama nasljeđa južnoslavenskih usmenih književnosti.“ (Zima 2001: 187). Prijevod *Priča* izlazi i u Danskoj, državi koja postaje žarište dječje svjetske književnosti upravo s Hansom Christianom Andersenom (Crnković-Težak 2002: 57). Nakon izlaska prijevoda 1930. godine kritike u tamošnjim novinama opet povezuju autoricu s Andersenom te ističu kako, budući da su joj priče prekrasne i originalne, usporedbe s velikim Dancem ne idu na štetu (Zima 2001: 188). Razlog uspjeha priča 1920-ih i 1930-ih u skandinavskom i anglofonom svijetu je kombinacija kršćanskog svjetonazora s (pseudo)mitološkom nadogradnjom na udaljeno i egzotično slavensko podneblje. One su istodobno i egzotične i bliske, odnosno imaju i univerzalno značenje. Iako Englezi i Skandinavci prepoznaju neodređenu povezanost autorice s Andersenom, njihova veza ipak nije tako nedvojbeno. Iako postoji djelomična strukturna podudarnost *Priča iz davnine* s određenim tipom priča Hansa Christiana Andersena, njihova je prava zajednička karakteristika sličnost s narodnim oblicima pripovijedanja te korištenje usmene i mitološke tradicije. Tu je i vremenska nepodudarnost njihova stvaranja, razlika u načinu pripovijedanja, pripovjedno-motivska neusklađenost te činjenica da je Ivana Brlić-Mažuranić naziv *hrvatskog Andersena* dobila na osnovi jedne zbirke bajki, a Andersen je bio autor većeg opusa (Zima 2001: 193-194). U slučaju da ga je slijedila, već u prvim nezrelim radovima to bi došlo do izražaja puno više nego u kasnijim zrelim (Crnković-Težak 2002: 259). Ono što je posve sigurno je da je autorica Andersena poznavala i voljela jer u *Šegrtu Hlapiću* Hlapić pripovijeda Giti upravo njegovu priču. Bez obzira na nepreciznost tog naziva on može sugerirati klasičnost Ivane Brlić-Mažuranić na području dječje književnosti, svijest Engleza i Skandinavaca o visokoj vrijednosti *Priča* ili prepoznavanje zajedničkog stvaralačkog poticaja oba autora u svojim nacionalnim usmenim tradicijama (Zima 2001: 194).

Iako bajke piše u vrijeme avangarde kada dolazi do afirmacije novih pobuna protiv postojećih književnih i izvanknjiževnih modela, u *Pričama* postoje neki tematski, strukturni i značenjski elementi jednog od nekoliko poetičkih sklopova koji se oblikuju na prijelomu 19. i 20. stoljeća – neoromantizma. Čitanje bajki tako možemo usmjeriti na dva različita pravca. Prvi je slavenska mitologija iz koje je preuzela imena i neke osnovne karakteristike fantastičnih likova, a drugi je veza bajki s idejama o književnosti u europskom kulturnom prostoru potkraj 19. stoljeća (Zima 2001: 98). Ranije zapisane i sabrane usmene tradicije, arhaična vjerovanja i drevne mitove kao znanstvenu građu i kao inspiraciju za stvaranje umjetnosti ponovno

aktualizira građansko društvo. Zbog nemogućnosti ponude konačnih odgovora na temeljna pitanja ljudske egzistencije, javlja se remitologizacija. S poetikom umjetnosti kraja stoljeća podudaraju se mitske poetičke i semantičke specifičnosti (Banov 2018: 113-114). Stav da je „mitologizam“ karakteristična pojava u književnosti 20. stoljeća ima i Eleazar Moiseevič Meletinskij u svojoj knjizi *Poetika mita*. Smatra da se on pojavljuje kao umjetnički postupak, ali i kao odnos prema svijetu na kojem se temelji taj postupak (prema Banov 2018: 114). Maja Bošković-Stulli u članku „*Priče iz davnine*“ i *usmena književnost* iz 1970. vezu s mitološkom podlogom u *Pričama* traži u već spomenutom djelu A. Afanasjeva te u djelu Natka Nodila *Religija Srba i Hrvata na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog* iz 1887. Iako su oni u izučavanju usmene književnosti predstavnici mitološke škole čija koncepcija u znanosti više nije prisutna, ta veza se traži u njihovim djelima zato što je Brlić-Mažuranić sama spomenula utjecaj Afanasjeva na svoje pisanje te autorica članka zaključuje da je morala znati i Nodila (prema Zima 2001: 99). Pripadnici mitološke škole u narativnim su temeljima bajki i epskih tvorevina uočavali simbole nepogoda, solarne simbole, Sunčeve i Mjesečeve cikluse i ostale mitske predodžbe, a građa im se većinom sastojala od tradicijske usmene bajke (Banov 2018: 116). Iako u *Pričama* nema gotovih preuzetih prizora, fabula, razvoja i tendencija iz narodne tradicije i mitološke literature, Maja Bošković-Stulli piše da su ti poticaji kod Ivane Brlić-Mažuranić ipak bili širi od samo imena i likova (prema Zima 2001: 101). Imena i motivi u *Pričama* dolaze i iz usmene književnosti, pa je tako primjerice Lutonjica Toporko poznat iz ruske narodne bajke, a iz usmene tradicije otoka Mljeta stiže Regoč (prema Zima 2001: 101-102). Preuzeti su i neki motivi, osobine likova, jezične konstrukcije i mjestimice ritam proze, no Maja Bošković-Stulli zaključuje kako se *Priče iz davnine* i narodna bajka po mnogočemu razlikuju i ne dijele veliku vezu. Dok je mašta narodne književnosti disciplinirana, mašta Ivane Brlić-Mažuranić je bujna i razigrana. Njena slobodna kompozicija razlikuje se od čvrste i motivirane pripovjedne logike narodne bajke. Autoričini likovi prolaze kroz preobrazbu u skladu s kršćanskom pripovjednom vizurom, dok su narodnoj bajci veze među likovima čvrsto određene i nepromjenjive. Predivni opisi i pjesničke slike u suprotnosti su sa strogim oblikovanjem narodne bajke. Povezanost bajki s usmenom književnošću i mitološkom predajom upućuje na to da je romantizam jedan od izvorišta autoričine poetike (prema Zima 2001: 102-103). Budući da Ivana Brlić-Mažuranić piše bajke u vrijeme zalaska moderne, takav zaključak može se interpretirati u skladu s neoromantizmom kao jednim od poetičkih pravaca tog razdoblja.

Neoromantizam bi se mogao definirati kao ponovno zanimanje za neke od romantičarskih književnih interesa (Zima 2001: 103-106). Ljiljana Gjurgjan u knjizi *Mit, nacija i književnost „kraja stoljeća“*. Vladimir Nazor i W. B. Yeats iz 1995. piše kako su odrednice neoromantizma subjektivizam, esteticizam, osjećaj klonuća i zamora, bijeg u univerzalnost prirode, besmrtnost umjetnosti, zanimanje za prošlost i književnu egzotičnost u bilo kojem obliku te bajkovitost odnosno književna fantastika s naglaskom na poseban osjećaj za nacionalno (prema Zima 2001: 106). Jedna od karakteristika romantizma koja se javlja i u ovom razdoblju bila je interes za usmenu i narodnu književnost te narodnu bajku koja takvu književnost spaja s fantastičnim. Shvaćanje umjetnosti s kraja 19. stoljeća kao oblika paralelne i fantastične stvarnosti idealno se poklapa s autonomnosti književnog prostora narodne bajke (Zima 2001: 107).

Joža Skok u analizi pod nazivom *Čudnovate zgone Šegrta Hlapića i Priče iz davnine Ivane Brlić – Mažuranić* iz 1995. shodno simbolima koji se pojavljuju bajke dijeli na „pretkršćansko“ i „ranokršćansko“ vrijeme (prema Zima 2001: 113). Budući da više analiza pokazuje da sve bajke imaju kršćanski podtekst, izgleda da je vremenska neodređenost bila svjesno odabrana. Neke bajke, kao što je primjerice bajka *Kako je Potjeh tražio istinu*, sadrže kršćansku mitsku osnovu iako u bajci ne nalazimo kršćanske simbole. Kršćanska simbolika bajki je dakle u drugom planu, dok im je struktura temeljno kršćanska i taj zajednički podtekst ih povezuje u cjelinu i stvara privid fantastičnog svijeta koji je blizak našem, ali nije isti (Zima 2001: 113-114). Ivana Brlić-Mažuranić je svoj kršćanski životni stav, budući da je pisala za djecu kojoj je htjela prenijeti određene vrijednosti, utkala u svoja djela. Sva njena djela govore o dubokim moralnim vrijednostima koja su utemeljena na vrednotama kao što je ljubav prema bližnjemu, opraštanju, dobroti i poniznosti. Mitologija u *Pričama* tako je u službi kršćanskog svjetonazora. Primjerice, priča *Kako je Potjeh tražio istinu* pripada skupini priča iz drevnog slavenskog poganskog razdoblja jer se u njima ne spominje riječ „Bog“ ili „Božji“. Ipak, kršćanski duh nalazi se u radnji, postupcima likova i tijeku priče. U njoj ne postoje kršćanski znakovi, ali autorica naglasak stavlja na već spomenute kršćanske vrednote. U priči je Potjeh toliko opsjednut traženjem istine da je zaboravio na ljubav. Djed Vijest je pravedan i pošten, Marun i Ljutiša ostanu zavedeni lažnim obećanjima, a Isusa možemo prepoznati u liku boga Svarožića. U bajci *Šuma Striborova* starica se pred Striborom, personifikacijom Boga, odriče svog povratka u mladost jer bi tako izgubila svoga sina. Na kraju sin, spoznavši da je pogriješio, moli i Boga i majku za oprost (Salopek, Špehar 2015: 111-115). Kao središnja tema njenih djela

može se odrediti borba između dobra i zla iza koje stoji Bog kao središnji ideal (Salopek, Špehar 2015: 127).

4. JOHN R. R. TOLKIEN

John Ronald Reuel Tolkien bio je vrhunski britanski znanstvenik, stručnjak za anglosaksonski i staronorveški jezik te profesor na fakultetu. Egzaktan znanstveni rad pomogao mu je pri stvaranju dva opsežna romana – *The Hobbit (Hobit)* iz 1937. i *The Lord of the Rings (Gospodar prstenova)* koji je objavljen 1954.-1955. U romanima maštovito stvara izmišljeni svijet koji je potaknut fantastičnim pričama njegovih sunarodnjaka i koji se naslanja na stare saksonske i nordijske priče. Tolkien smješta radnju svojih romana u vrijeme prije postajanja ove zemlje, u razdoblje Srednje Zemlje (Middle Earth). On „podstvara“ bića, prostore, način života, sukobe i kulturu, a sam izraz „podstvaranje“ (subcreation) iskaz je njegova zdušnog katolicizma i uvjerenja da je samo Bog istinski stvaratelj (Crnković-Težak 2002: 101). Tolkien je smatrao da su ljudi, a time i mitovi, potekli od Boga i da bez obzira na to što će ti mitovi sadržavati u sebi neke pogreške, isto će tako u sebi sadržavati barem mali dio vječne Božje istine. Smatrao je da se samo stvaranjem mitova, postajanjem „podstvaratelja“ i pričanjem priča može težiti stanju savršenstva koje je postojalo prije Čovjekovog pada. Iako su možda mitovi pogrešni oni mogu, koliko god nesigurno, usmjeravati prema istini, dok materijalistički „napredak“ može voditi samo u zlo. Vodeći diskusije s prijateljima o svom vjerovanju u inherentnu istinu mitologije, Tolkien je iskazao središte svoje filozofije kao pisca (Carpenter 1977: 165). Bitno svojstvo Tolkienovog pisanja je činjenica da on stvara pradačne svjetove koji se mogu promatrati kao da su postojali ili su mogli postojati, pa bi se moglo reći da je njegova fantastika pripada obrnutoj znanstvenoj fantastici. *Gospodar prstenova* podsjeća na moderne znanstvenofantastične romane i stripove jer se u njemu događa borba između predstavnika dobra i zla. Kao pisac fantastičnih priča on isto tako izdašno uzima iz folklora i nadograđuje ga (Crnković-Težak 2002: 101). Iako je roman o hobitima opteretio težim mjestima, on je ipak namijenjen djeci i nastaje iz Tolkienove želje za pričanjem priča svojoj djeci. *Gospodar prstenova* nije bio prvotno namijenjen djeci, ali ga ona prihvaćaju te on postaje kulturni roman hippie generacije (Crnković-Težak 2002: 101). Godine 1939. u predavanju *On Fairy-Stories (O bajkama)* prvi puta izlaže svoju teoriju fantastike koja je u osnovi njegovih romana. Radeći na nastavku *Hobita*, sustavno je razradio svoja razmišljanja o bajkama. Esej je nastao iz predavanja koje je održao 1939. na Sveučilištu St. Andrews u Škotskoj, gdje je ta razmišljanja

izložio. Diskusije o „mitu“ vodio je i prije, posebno s C. S. Lewisom, kojeg su one na kraju navele da se preobrati na katoličanstvo. 1930-ih godina, nakon diskusije o svrsi mita, Tolkien piše pjesmu *Mythopoeia* o stvaranju mitova. U predavanju o bajkama koje je održao na Sveučilištu St. Andrews izložio je svoje razmišljanje kako se „bajka“ i „mit“ razlikuju (Michelson 2012: 2). Ovo predavanje je važno zato što ga je napisao u vrijeme početka rada na *Gospodaru prstenova*, u kritičnom trenutku njegova kreativnog razvoja kada biva nezadovoljan svojom karakterizacijom kao dječjeg pisca. Ono označava prijelaz između *Hobita* i *Gospodara prstenova* i djeluje kao most koji ih povezuje (Anderson, Flinger prema Michelson 2012: 3). Godine 1947. Tolkien revidira predavanje te ono biva objavljeno u djelu *Essays Presented to Charles Williams (Eseji predstavljani Charlesu Williamsu)*. U eseju se pojavljuju nove ideje o eukatastrofi, sekundarnom svijetu i sekundarnom vjerovanju (prema Michelson 2014: 5). Esej *O bajkama* je, uz esej o *Beowulfu* naziva *The Monsters and the Critics (Čudovišta i kritičari)* iz 1936., postao Tolkienov najutjecajniji znanstveni rad (Michelson 2012: 3-4).

J. R. R. Tolkien rođen je 3. siječnja 1892. u Bloemfonteinu u Južnoj Africi. Njegov otac Arthur Reuel Tolkien, inače bankovni upravitelj, i majka Mabel Suffield oboje potječu iz okolice Birminghama u Midlandsu. Arthur i Mabel su se vjenčali u Cape Townu nakon što je on dobio namještenje u The Bank of Africa. Prvo dijete im je bio J. R. R. Tolkien, zvan Ronald, a drugo sin Hilary Arthur Reuel. Godine 1895. Mabel Tolkien se s djecom vraća u Englesku u kratak posjet te zbog brige za Ronaldovo zdravlje. Arthur ostaje u Južnoj Africi te potkraj iste godine umire zbog bolesti. Do 1900. godine, kada se preobraća na katoličku vjeru, Mabel odgaja sinove blizu roditelja u okolini Birminghama. Zbog preobraćenja vjere Mabel gubi potporu protestantske rodbine te se dalje samostalno snalazi i djecu podučava katoličanstvu. Skrbnik mlade braće Tolkien 1904. godine, nakon Mabeline smrti, postaje velečasni Francis Morgan. Godine 1903. zaslužuje stipendiju pohađajući školu King Edward's u Birminghamu. Oko 1910. u pansion gdje su živjeli braća Tolkien nastanjuje se djevojka Edith Bratt, koja također nije imala roditelje, te ona i Ronald započinju tajnu vezu. Kada njihovi skrbnici otkriju vezu Ronald dobiva zabranu viđanja s Edith dok ne napuni dvadeset i jednu godinu (Anderson 2014: 1). Tolkien isprva studira klasike na Exeter Collageu na Oxfordu, ali uskoro shvaća da ga više zanima komparativna filologija, drugi jezici poput finskog te stvaranje osobnog jezika koji će se kasnije zvati kvenijski odnosno vilenjački. Godine 1913., na svoj dvadeset prvi rođendan, Ronald obnavlja vezu s Edith. Nakon što završava prvostupanjski studij engleskog jezika i književnosti i prolazi vojničku obuku, u proljeće 1916. vjenčao se s Edith (Anderson 2014: 2). Budući da je Edith bila nadarena za glazbu, trebala je biti učiteljica klavira ili možda

solistkinja. Međutim nakon udaje nije bilo potrebe da zarađuje, pa je njezino sviranje klavira ostalo na razini hobija. U to se vrijeme zarađivanje žene iz srednje klase nakon ulaska u brak nije prakticiralo, jer bi to bila indikacija da muž nije u stanju sam zaraditi dovoljno novaca. Ronald nije poticao Edith na bavljenje intelektualnim aktivnostima, dijelom jer nije smatrao to izrazito važnim za njenu ulogu žene i majke, a dijelom i zato što je njoj pokazivao svoju drugačiju stranu koja nije imala veze s njegovim intelektualnim životom (Carpenter 1977: 177-178). Na ljeto 1916. biva poslan na francusko bojište gdje izravno doživljava užase Prvog svjetskog rata. Zbog rovovske groznice vraća se u Englesku gdje uglavnom i ostaje do kraja rata (Anderson 2014: 2).

Prvu u nizu jezika koje će izmisliti bio je *animalic*, a razradio ga je još kao adolescent s dva bratića. Jezici su često bilo oblikovani vrlo složeno. Zanimao se i za slikanje, risanje i krasopis, vjerojatno potaknut majčinom podukom (Anderson 2014: 4). Otprilike u vrijeme početka Prvog svjetskog rata nailazi na stihove koji su se nalazili u poemi *Crist* anglosaskog pjesnika Cynewulfa za koje Clyde S. Kilby u knjizi *Tolkien and The Silmarillion (Tolkien i Silmarillion)* iz 1976. navodi da su početak Tolkienove mitologije (Kilby 1976: 57 prema Anderson 2014: 4) U njima se spominje riječ međuzemlje te riječ Earendel, za koju je Tolkien smatrao da je možda bilo ime Venere. Smatrao je da je njegovim izmišljenim jezicima za rast i razvoj kakav imaju stvarni jezici potreban narod, a budući da s narodom dolazi i povijest, slijedom toga nastaje i njegova mitologija. U njegovom svijetu koji je nazvao Međuzemlje (Middle-Earth) žive ljudi, vilenjaci i razna druga stvorenja. Middle-Earth je suvremena preinaka staroengleske riječi *middanggeard*, a označava svijet u kojem mi živimo. Stvaranje svoje mitologije započinje u rujnu 1914., kada piše pjesmu *The Voyage of Earendel the Evening Star (Putovanje Earendela, Zvijezde večernice)*. Godine 1916. londonska izdavačka kuća Sidgwick & Jackson odbija mu izdati zbirku pjesama *The Trumpets of Faerie (Trublje Vilindoma)*. Nakon toga piše zbirku priča *The Book of Lost Tales (Knjiga izgubljenih pripovijesti)* koja će postati izvornik legendarija *Silmarillion*. Tolkienov sin Christopher u serijalu *Povijest Međuzemlja* (1983.-1996.) prikazuje složen razvoj Tolkienovih pripovijesti i legendi (Anderson 2014: 4). Na Sveučilištu u Leedsu 1920. dobiva namještenje kao predavač engleskog jezika, a kasnije postaje i profesor. Ubrzo objavljuje svoje prvo značajno profesorsko djelo, *A Middle English Vocabulary (Vokabular srednjoengleskog jezika)* te postaje jedan od najeminentnijih filologa svoga vremena. Na katedri Rawlinson i Bosworth na Oxfordu uskoro stječe položaj profesora anglosaskog jezika. Za profesora engleskog jezika i književnosti na katedri Merton na Oxfordu izabran je 1945. i tamo ostaje sve do 1959. kada odlazi u mirovinu

(Anderson 2014: 2-3). U posljednjim godinama svog života dobiva razna akademska i književna odlikovanja (White 2006: 210). Umire poslije kratke bolesti 2. rujna 1973., dvije godine nakon smrti supruge Edith. (Anderson 2014: 3).

Afinitet za srednjovjekovne jezike i književnost gajio je od malena. *Beowulfa* je pročitao još kao učenik u školi King Edward's i u suvremenom prijevodu i na izvornom anglosaskom jeziku. Nakon toga čita islandske sage, dijelom u prijevodu Williama Morrisa koji je isto kao i Tolkien pohađao dodiplomski studij na Exeter Collageu pa je ta činjenica vjerojatno produbila zanimanje Tolkiena za Morrisova djela. Najveći interes pokazao je za njegove pripovjedne stihove i kasnije prozne romance koje su katkad bile prožete poezijom. Čitao je i izučavao ranogermanski jezik i književnost, a najviše se posvetio staroengleskom, staronordijskom i srednjoengleskom. Zanimao se posebno za srednjoengleski dijalekt West Midlandsa kojim je pisan skup religijskih napatuka za žene koje su živjele pobožno u malim ćelijama uz crkvena zdanja zvan *Ancrene Wisse*. Potreba za dijeljenje takvih zanimacija potaknula ga je da osnuje dva kluba u kojima su se čitale i prevodile sage i pilo pivo (Anderson 2014: 3). Tolkienovo dugo i kompleksno prijateljstvo s piscem C. S. Lewisom počelo je kada je Tolkien pozvao Lewisa da se pridruži klubu čitatelja islandskih saga zvan Coalbiters. Lewis u svom eseju *On Friendships (O prijateljstvu)* u knjizi *The Four Loves (Četiri ljubavi)* opisuje kako ljudi postaju prijatelji kada otkriju da dijele interese, kako im prijateljstvo nije ljubomorno nego traži društvo drugih ljudi te kako je za muškarce takvo prijateljstvo nužno. Takvo prijateljstvo bilo je istovremeno i izvanredno i prirodno, a nešto od njega može se pronaći i u *Gospodaru prstenova* (Carpenter 1977: 162).

Tolkien kao otac nikad nije bio suzdržan u svom iskazivanju ljubavi i topline, čak ni u javnosti (Carpenter 1977: 183). Godine 1920. počinje svojoj djeci slati ilustrirana pisma, navodna djela Djeda Božićnjaka o događajima na Sjevernom polu. S vremenom Tolkien počinje sve više razrađivati mitologiju Djeda Božićnjaka, vilenjaka, patuljaka i bijelih medvjeda pa pisma postaju sve složenija, a nakon njegove smrti objavljen je izbor iz tih pisama pod nazivom *The Father Christmas Letters (Pisma Djeda Božićnjaka)*, a kasnije i prošireno izdanje. Priče počinje pripovijedati djeci i ponekad zapisivati 1924., a jedan njegov rani pokušaj je i nedovršena pripovijest *The Orgog (Orgog)* koja govori o čudnom stvorenju i njegovom putovanju po fantastičnom krajoliku. Od ranijih radova posthumno je objavljena kratka novela *Roverandom* i ilustrirana knjižica *Tales and Songs of Bimble Bay (Pripovijesti i pjesme iz Bimble Baya)*, pjesme čija je radnja smještena oko izmišljenog primorskog mjesta Bimble Bay, počinje pisati oko 1928. (Anderson 2014: 5). Djelo *Hobit* sadrži stil i pristupačnost njegovih

radova za djecu sa zaigranosti koja se temelji na njegovom profesionalnom poznavanju srednjovjekovnih jezika i književnosti. Ono je sjecište njegove poezije, likovnosti i naroda i mjesta koje je smjestio u svoju izmišljenu mitologiju (Anderson 2014: 5). Tolkien je često prepričavao kako je pisanje djela započelo. Bilo je to jednog vrućeg ljetnog popodneva kada je kod kuće ispravljao ispite za radnim stolom. Jedan je kandidat ostavio praznu stranicu na papiru, pa je na njoj napisao: „U rupi u zemlji živio je hobit.“ (Biografija 172 prema Anderson 2014: 8). Od tog početka pa do 1930., kada je djelo podijelio sa svojom djecom, prošlo je nekoliko godina. Do 1932. dovršava rukopis i dijeli ga prijateljima s Oxforda, a 1936. studentica Elaine Griffiths rukopis pokazuje osobi iz izdavačke kuće George Allen & Unwin. Knjiga je sljedeće godine objavljena, a naslovnica je bila ukrašena staroengleskim runama i a dizajnirao ju je sam autor. Prvo izdanje bilo je brzo rasprodano, pa izdavačka kuća inzistira na nastavku. Tolkien počinje pisati *Gospodara prstenova* te revidira poglavlje u *Hobitu* zvano *Riddles in the Dark* (*Zagonetke u mraku*) kako bi se *Hobit* što bolje uklopio kao „preteča“ *Gospodara prstenova*. To poglavlje objavljeno je u drugom izdanju 1951. godine (Mambrol 2021). U Sjedinjenim Američkim Državama *Hobit* je izašao 2. ožujka 1938. i doživio uspjeh. Djelo je dio zamaha izgubilo zbog štednje papira koja je izbila u Engleskoj 1940. kao posljedica početka Drugog svjetskog rata. Štednja papira trajala je sve do 1949., pa je *Hobit* bio nedostupan u Engleskoj tijekom dužeg razdoblja. Nakon toga opet počinje privlačiti pozornost, prodaja se poboljšala te nakon objavljivanja nastavka *Gospodar prstenova* doživljava dramatičniji uspon (Anderson 2014: 22).

5. HOBIT

Hobit se, kako je i sam Tolkien izjavio, temelji na epovima, mitologijama i bajkama s kojima se do tada susretao. Jedini svjesni utjecaj došao je iz njegovih vlastitih legendi iz djela *Silmarillion*. Manje uočljiv utjecaj na djelo imala je dječja knjiga naziva *The Marvellous Land of Snergs* (*Čudesna zemlja Snergova*) spisatelja E. A. Wykea-Smitha iz 1927. U središtu priče su pustolovine Snerga imena Gorbo. U knjizi su Snergovi opisani kao rasa snažnih, ali niskih ljudi. U radnim verzijama svog poznatog predavanja *On Fairy-Stories* (*O bajkama*) Tolkien spominje ljubav koju su on i njegova djeca gajili prema toj knjizi. Između dvije knjige postoje tematske sličnosti i sličnosti nekoliko konkretnih događaja, a zaigranost i duhovitost *Čudesne Zemlje Snergova* podsjećaju na stil *Hobita* (Anderson 2014: 6-7). Nakon što su knjige *Hobit* i *Gospodar prstenova* postale poznate, Tolkien izjavljuje da je i on sam hobit. Iako je to bilo rečeno u šali, između njihova karaktera postoje određene sličnosti. Bio je na protivnik tehnološkog napretka – nije želio kupiti vlastiti automobil, nije posjedovao TV, nije mu se sviđala moderna glazba, kazalište ni suvremena politika. Takvo neodobravanje vremena u kojem živi potaknulo je njegovo stvaralaštvo; preferirao je svoje Međuzemlje (White 2006: 128-145).

Radnja djela odvija se oko hobita Bilba. Jednog dana neobični posjetitelj, čarobnjak Gandalf, šalje Bilba kao profesionalnog provalnika u potragu za zlatom zmaja Smauga s trinaest patuljaka. Djelo se može promatrati na više načina – kao bajka za djecu, kao bildungsroman ili roman o odrastanju te u smislu onoga što je Carl Jung nazvao arhetipovima. Bilbo je svojim odlaskom od kuće na neki način tipičan junak kakvog pronalazimo u bajkama, no on je i netipičan junak jer ima pedeset godina (Mambrol 2021). Iako je djelo integrirano u mitologiju koja je namijenjena starijoj publici te je napisano zrelijim tonom, ipak je to priča za djecu (Poveda prema Carpenter 1977: 200). Ne pokušava doseći moralnu ni emocionalnu intenzivnost *Gospodara prstenova*, stilski je opušteno, a strukturalno jednostavno. Djelo se uklapa u strukturu dječje fikcije čije su sastavnice: sveznajući pripovjedač koji raspravlja o događajima i obraća se čitatelju, likovi s kojima se pred-adolescentska publika može poistovjetiti, istaknuta veza između vremena i razvitka pripovijedanja unutar okvira kondenziranog narativnog vremena te definirana geografija u kojoj su sigurna i nesigurna mjesta separirana. Zbog svoje osobine, vesele osobnosti i navika djeca se lako mogu povezati s hobitima i patuljcima iz djela. Rupe u kojima hobiti žive podsjećaju na mjesta gdje se djeca vole skrivati, a pjesme koje Bilbo pjeva prilagođene su djeci te dodatno pojačavaju već živahan

ton djela. Tipično obilježje priča koje su tradicionalno namijenjene djeci je i izostavljanje bilo kakvih seksualnih konotacija, kao i tendencija antropomorfiziranja životinja (Poveda 2003-2004: 8-12). Djelo je i u skladu s konvencionalnim strukturama narodnih priča i mitskih arhetipova junaka kako ih predstavljaju istraživači poput Vladimira Proppa i Josepha Campbella. Posebno slijedi obrasce narativne romanse koje opisuje Northrop Frye u svom djelu *Anatomy of Criticism (Anatomija kritike)* iz 1957. Budući da je Tolkien koristio tradicionalnu staroenglesku i staronordijsku književnost te srednjovjekovnu vitešku romansu kao izvore za svoja djela, konvencionalni obrasci koji se mogu prepoznati u romanu ne bi trebali biti iznenađujući. Bildungsroman prati razvoj i potragu za identitetom mlade osobe od djetinjstva ili adolescencije do zrelosti. Bilbo možda nije mlad, ali svakako mora sazrijeti. Dorothy Matthews u članku *The Psychological Journey of Bilbo Baggins (Psihološko putovanje Bilba Bagginsa)* iz 1974. započela je s primjenom Jungovih načela na proučavanje psihološkog razvoja glavnog junaka *Hobita* (Mambrol 2021). Hobiti nastaju po predlošku ljudi koje je Tolkien poznavao i s kojima je odrastao. To su tipovi engleskih muškaraca i žena koji su živjeli prije Drugog svjetskog rata. Bilbo je utjelovljenje Engleza srednje klase koji ne pozdravlja napredak i inovaciju. Voli svoju udobnost i teško ga se može nagovoriti na pustolovine. Ipak, kad u nju krene, pokaže se pravim junakom (White 2006: 145). U djelu nailazimo na mnoge neoromantičarske tendencije, kao što su bijeg u univerzalnost prirode koju simboliziraju Hobiti, zanimanje za prošlost koja je vidljiva u ruralnim opisima Međuzemlja te bajkovitost.

6. BAJKA I FANTASTIKA

Najobuhvatnija i glavna vrsta dječje književnosti svakako je priča, a njena bitna odrednica je fantastično ili čarobno u smislu bilo kakvog odstupanja od stvarnosti, odnosno od konvencionalne stvarnosti kakvu spoznajemo osjetilima. Unutarnja ili prava stvarnost ne mora biti isto što i pojavna stvarnost. Priča, iskrivljujući i nadomještajući stvarnost onom izmišljenom, bolje tumači pravu stvarnost nego njezin realistički prikaz. Ona odstupa od zakona kojima je određena stvarnost koju shvaćamo konvencionalnom. Budući da dijete nema dovoljno iskustva i jasnih spoznaja o svijetu kao odrasli, ono bez čuđenja prihvaća likove i pojave koji ne postoje u stvarnosti kao što su divovi, patuljci, vile, vještice ili svladavanje golemih daljina trenutačno. Prema podjeli Milana Crnkovića i Dubravke Težak, priča se po postanku dijeli na narodnu, koja postoji isto koliko i jezik i koja se prenosila usmenim putem i umjetničku, koja se postupno razvila iz narodne unošenjem u nju vlastitih elementa do potpunog oslobođenja od nje. Znanost o narodnoj književnosti narodnu je priču podijelila na mit, legendu, anegdotu ili šaljivu pričicu te najvažnije bajku i novelu ili pripovijetku (Crnković-Težak 2002: 21-22).

Bajka je književna vrsta u kojoj dolazi do ispreplitanja čudesnog i nadnaravnog sa zbiljskim tako da nema pravih suprotnosti između prirodnog i natprirodnog, stvarnog i izmišljenog te mogućeg i nemogućeg. Naziv dolazi od glagola „bajati“ čije je značenje vraćati, čarati. Zbog stilskih osobina kao što su sklonost prema formulaičnom načinu izražavanja i ponavljajućim varijacijama istih motiva bliska je poeziji. Likovi su ustaljeni, imaju ustaljeni tip ponašanja te izostanak psihološke karakterizacije, nikog ne začuđuje i ne plaši svojstvo čudesnog, prisutnost polariteta dobra i zla te nesputane moći mašte i želje nad stvarnošću. Te ostale stilske osobine bajku čine književnom vrstom čije su konvencije izražavanja relativno strogo utvrdive pa, slijedom toga, dolazi do formulacije tzv. umjetničke bajke koju mnogi autori razvijaju u složene oblike umjetničke proze. Predstavnici umjetničke bajke su Hans Christian Andersen i Oscar Wilde te kod nas Ivana Brlić-Mažuranić (Solar 1990: 169). U okviru modernističkih kretanja na početku 20. stoljeća u hrvatskoj se književnosti počinju objavljivati zbirke folklornih priča i bajki koje se svojim tekstovima vežu s nacionalnointegracijskim imperativima koji su uspostavljeni s prvim takvim zbirkama za djecu. Te zbirke u hrvatskoj književnosti snažno odgovaraju težnjama tadašnje umjetnosti, posebno grafičkim izgledom i ilustracijama. U bajkama Vladimira Nazora i Ivane-Brlić Mažuranić najjasnije je vidljiv sklad s modernističkim poetikama i ideologijama (Hameršak, Zima 2015: 242). Dubravka Zima ističe

kako je u *Pričama iz davnine* Ivana Brlić-Mažuranić usustavila žanr bajke u hrvatskoj književnosti i definirala vlastito književno stvaralaštvo (Zima 2001: 135). Napuštajući mitološki svijet kao paralelnu stvarnost fantastična priča (eng. phantasy) polagano se odvaja od folklorne priče. U fantastičnoj priči se unutarnja stvarnost prikazuje kao pojavna te tako nastaje čudesno, a kao ključni trenutak pokazuje se tzv. pomak u irealno koji se izvodi pomoću posebnog postupka kao što je san, nesvijest, bolest, igra itd. U lažnoj pojavnoj stvarnosti skriva se ona unutarnja koja se oslobađa pomakom u irealno. Ona se dalje razvija u obliku nove pojavne stvarnosti odnosno istine o osnovnom doživljaju ili stanju, koja funkcionira u drugom sustavu. Bajku i fantastičnu priču razlikujemo po tome što su mogućnosti bajke podložne shemama, dok su u fantastičnoj priči široke. U bajci izvan bajke izmišljeni svijet promatra se kao paralelna realnost, a u fantastičnoj priči su djeca najčešći junaci (Crnković-Težak 2002: 23-24).

Termin fantastična književnost kompleksan je i teorijski zahtjevan (Pavičić 1996:133). Giulio Lepschy piše kako termin „fantastika“ ili fantastično“ dolazi iz grčke riječi *fantastikos* i označava sposobnost predočavanja, odnosno tvorenja slike. Veže se uz grčku riječ *fantasia* koja označava predstavu, predodžbu ili uobrazilju (Lepschy prema Pavičić 1996: 133). U 18. stoljeću kada se pojavljuje i fantastična književnost termin se koristi u svrhu označavanja svojstva nekog umjetničkog djela te Neil Cornwell ukazuje na to da termin tada implicira na podcjenjivanje određenog djela. Takve stavove ponekad nalazimo sve do sedamdesetih godina 20. stoljeća ne samo kod svjetskih, već i kod hrvatskih pisaca. Zanimljivo je i da u 19. stoljeću nalazimo na razvijenu teoriju realizma, ali ne i na sustavnu poetiku koja se bavi fantastičnom književnosti. (Cornwell prema Pavičić 1996: 133). Iako je u 18. stoljeću fantastika bila omalovažavana, ona tada poprima svoj današnji oblik i to zato što dolazi do razdvajanja granica između onoga što je po mišljenju većine stvarno i onoga što je nestvarno. Fantastika u 19. stoljeću opstaje zahvaljujući braći Grimm zbog kojih u Europi postaje popularno otkrivanje usmene kulture te zbog romantičarskog zanimanja za mračne srednjovjekovne oblike. Oba književna utočišta fantastike ostat će utkana u temelje fantastike 20. stoljeća, koja će biti posebno vitalna u dječjoj književnosti i u tradiciji horora. U 19. stoljeću nastaje i prvi fantastični roman za odrasle *Phantasies* Georgea MacDonalda i romance Williama Morrisa, jednog od prvih Tolkienovih uzora (Mrduljaš Doležal 2012: 18-19). Prvu ozbiljnu i utemeljenu teoriju fantastike, u vrijeme kada dolazi do njene popularizacije, piše Tzvetan Todorov 1970. godine pod naslovom *Introduction a la literature fantastique (Uvod u fantastičnu književnost)* (prema Pavičić 1996: 133).

U 19. stoljeću nastaje jezična zavrzlama (Mrduljaš Doležal 2012: 19). U hrvatskom jeziku postoji imenica *fantastika* i pridjev *fantastično*, međutim takva situacija nije u svim jezicima. Budući da je naziv za te dvije riječi u engleskom jeziku *fantastic*, neki autori koriste veliko početno slovo ili termin *fantasy*. Neki pak autori koriste termin *fantasy* za žanr, a drugi termin za impuls ili određenje i obrnuto (Pavičić 1996: 133). Riječ *fantastika* opisuje svaki književni otklon od mogućeg, a u to spada mit, srednjovjekovna romanca, bajka, horor, magijski realizam i još neki žanrovi. Ustručavamo se nazvati fantastičnim i djela u kojima je jasan otklon od mogućeg, primjerice Shakespeareova *Hamleta* u kojem radnju pokreće sablast. Uz to, postoji i književni žanr popularan na policama knjižara, zvan *fantasy*. Fantastika sama po sebi nije isključiva kategorija jer neka djela prožima, a u neka prodire na margini. U svakodnevnom govoru preuzeli smo riječ *fantasy* za imenovanje vrste koja se izdvojila iz mnogih fantastičnih oblika u književnosti, i tu postoji poteškoća. U engleskom jeziku riječ *fantasy* „označava i cjelokupnu nerealističku književnost i suvremenu vrstu, a i imaginaciju općenito sa svim uobičajenim konotacijama iluzornosti i neutemeljenosti.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 20). Autori obilježavaju fantastiku u najširem značenju riječju *the fantastic*, pa „taj pojam obuhvaća i predrealističnu fantastiku, *fantasy* kao vrstu, ali i sve oblike suvremene fantastike koji ne pripadaju *fantasyju*: znanstvenu fantastiku, magijski realizam, nadrealizam, horor (Mrduljaš Doležal 2012: 20). Niz sintagmi kojima je cilj pobliže opisati *fantasy* kao vrstu pojavio se u engleskom jeziku, a trenutačno najšire prihvaćeni nazivi su epska ili visoka fantastika. Sintagma „visoka fantastika“, koju je prihvatio Zoran Kravar, se „podatno podaje deklinaciji i ostalim zahtjevima jezika, a izdvaja specifičan oblik iz sveobuhvatnog spektra fantastike, ističući njezino ishodište u epici visokoga stila.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 21). Zbog svog velikog utjecaja na visoku fantastiku, u njeno središte postavljen je J. R. R. Tolkien (Mrduljaš Doležal 2012: 22).

Vrlo važno pitanje na koje teorija fantastike pokušava dati odgovor glasi: je li fantastika obilježje određenog broja tekstova ili se može promatrati kao žanr? (Pavičić 1996: 133). Teoretičari fantastike koji fantastiku shvaćaju kao svojstvo genealoško različitih tekstova smatraju da je područje koje se odnosi na taj termin preopširno jer ono uključuje tekstove koji pripadaju već formiranim žanrovima kao što su gotski roman, priča o duhovima, hororu, znanstvenoj fantastici, utopijskim tekstovima, žanru *mača i magije* te žanru *fantasy* nasuprot *fantastic* (prema Pavičić 1996: 135). Pobornici genealoškog određenja fantastike smatraju kako ne postoji logička barijera da se taj termin ne proširi „na bilo koju književnu vrstu koja nije lirika.“ (Todorov prema Pavičić 1996: 135). Teoretičari koji se ne slažu s konceptom fantastike

kao žanra prigovaraju kako većina djela koje smatramo fantastičnima još uvijek nisu pokrivena generičkom definicijom fantastike, te smatraju kako bi se trebao uspostaviti generički model koji bi se primjenjivao na djelima u praksi. Todorovljeva uskoća definicija bila je predmetom kritika pa on svoju metodu brani tako da tvrdi kako na razmjerno malom broju slučajeva izvodi opću pretpostavku te ju provjerava u drugim djelima. Ta dva stava o teoriji fantastike može pomiriti ruski formalizam. Prema njemu, korištenje fantastike u nekom djelu može biti u različitim kontekstima, ali samo u žanru fantastike ono je dominantan postupak koji određuje žanr. Ipak, Todorovljevo poimanje fantastike koje se temelji na neizvjesnosti između *čudesnog* i *čudnog* te kolebanju pripovjedača ili lika oko prirode zbivanja oko njega ne postoji u određenim skupinama tekstova kojima bismo pridodali epitet fantastičnih. Za Todorova i njegove poklonike to dvoumljenje ili kolebanje lika postaje jedna od tema fantastičnog djela. U najvećem broju slučajeva ono se razrješuje tako da postaje ili prirodno, odnosno transformira se u fantastično-čudno, ili natprirodno, odnosno fantastično-čudesno. Prema njemu ti pojmovi bi onda istovremeno bili i podžanrovi fantastike i različiti polovi koji bi uključivali i tekstove koji ne sadrže kolebanje, tj. koji nisu fantastični (Pavičić 1996: 135-137). Tekstovi u kojima natprirodne pojave ne izazivaju posebnu reakciju ni kod junaka djela ni kod čitatelja, odnosno gdje čudesno nije značajka odnosa prema događajima u djelu već je značajka same prirode događaja pripadaju polu čudesnog (Todorov prema Pavičić 1996: 137). Bajka, SF, hiperbolično čudesno, egzotično čudesno i instrumentalno čudesno spadaju pod takve tekstove. Na kraju svog djela Todorov zaključuje kako je fantastika samo povijesna kategorija koja traje od Cazottea do Maussapanta. Nakon njega mnoga pitanja o teoriji fantastike ostaju otvorena (Pavičić 1996: 138).

Teoretičari koji fantastiku promatraju kao svojstvo smatraju fantastičnim bilo koji tekst čiji se pripovjedni svijet razlikuje od „stvarnog“. Najglasovitija teorija takvog definiranja fantastike je ona koju opisuje Northrop Frye 1957. u knjizi *Anatomija kritike*. Njegova teorija o modusima izravno se bavi problematikom razrađivanja teorije fantastike, iako joj to nije bila namjena (Pavičić 1996: 139-140). U njoj razlikuje pet modusa pripovjedačkih djela koji se razlikuju prema junakovoj moći djelovanja koja može biti veća, manja ili jednaka kao naša (Frye prema Pavičić 1996: 140). Modus u kojem je junak nadmoćan prema vrsti, ljudima i okolini naziva se mit. Kada je junak nadmoćan u stupnju ljudima i okolini modus se naziva romansa. U visokomimetskom modusu junak je nadmoćan ljudima, ali ne i okolini, u niskomimetskom nije nadmoćan ni ljudima ni okolini, a u ironijskom modusu je inferioran i ljudima i okolini. Uglavnom utemeljenim argumentima Todorov u *Uvodu u fantastičnu*

književnost žestoko kritizira teoriju modusa smatrajući je nepovezanom i proizvoljnom, dok se istovremeno uopće ne dotiče onog dijela te teorije koja se izravno bavi teorijom fantastike. U tom dijelu teorije Frye implicira da bi šire shvaćena fantastika uključivala visokomimetski modus i možda modus mita te da moduse razdvajaju osobine junaka. Takvo naivno definiranje fantastike kritizirano je zbog svog „dogmatskog i apsolutizirajućeg poimanja stvarnosti kao nečeg spram čijeg je predstavljanja fantastika puka devijacija.“ (Pavičić 1996: 140). Takvo definiranje zanemaruje činjenicu da je i sama stvarnost povijesno promjenjiv socijalni konstrukt te da ju literatura prije oblikuje nego što je prozor u nju. Osim toga, literatura „nekritički slijedi ideju antičke estetike o umjetnosti kao oponašanju – u ovom slučaju materijalnoga – svijeta.“ (Pavičić 1996: 140). Ipak, Petra Mrduljaš Doležal u knjizi *Prstenovi koji se šire* iz 2012. piše kako se od prosvjetiteljstva do danas shvaćanje koncenzusne stvarnosti nije promijenilo te da je stvarno ono što je racionalno i empirijski dokazivo (Mrduljaš Doležal 2012: 17). Teorija fantastične književnosti i u slučaju promatranja fantastike kao žanra i u slučaju promatranja fantastičnog kao svojstva dolazi do sličnih postavki i ograničenja. Zbog činjenice da se koristila samo malim brojem glasovitih književnih tekstova nailazila je na otpor od strane pisaca, žanrovske kritike i publike. Posttodorovljevske teoriji fantastike dva najveća konkurenta su žanrovska kritika i tradicija proučavanja te psihoanalitička, feministička i politička kritika, što dovodi do zaključka da je stvarna budućnost teorije fantastike u studijima psihologije i sociologije (Pavičić 1996: 145).

Književni povjesničari i teoretičari nisu skloni klasifikaciji po kojoj bi fantastična književnost obuhvatila bajke (Brozović 2018: 37). Po Todorovljevoj distinkciji između čudnog i čudesnog, kategoriju čudnog karakterizira začudan događaj koji je objašnjiv u okviru postojećih i poznatih zakona. Kategorija čudnog tako je vezana isključivo uz osjećaj protagonista. Kategoriju čudesnoga karakterizira prisutnost neobjašnjivog za razrješenje začudnih događaja za koju se trebaju prizvati novi zakonu, a takvo narativno objašnjenje ne treba biti konvencija. U bajkama, primjerice, ni likovi ni čitatelji ne čude se fantastičnom. Tradicionalna teorija i historiografija na tragu Todorova izvela je zaključak kako za ulazak bajke u korpus fantastike nije garancija pripadnost natprirodnom i neobjašnjivom. Michael Moorcock iznosi prihvatljivo objašnjenje razgraničenja bajke i fantastike. Po njemu je ključ distinkcije u autorskoj intenciji i medijskoj prezentaciji fantastičnoga materijala. Po Moorcocku tradicionalni fantastički motivi podvrgnuti su individualnim autorskim konceptima i interpretacijama u prvoj polovici 19. stoljeća s pojavom ranih gotičkih romana, pa su tako od tada do danas moderna fantastična djela namjerno fiktivna (prema Brozović 2018: 38).

Moorcock je jedan od najglasnijih Tolkenovih osporavatelja (Mrduljaš Doležal 2012: 30). U svom eseju *The Epic Pooh* klasična djela epske fantastike, u koju spadaju i Tolkienova djela, prikazuje „u svjetlu njezine negativističke težnje prema lažnim romantičkim idealima, duboko upisanom konzervativizmu i ponudi eskapističke i ne-kritički usmjerene fantastičke književnosti“ (Moorcock prema Brozović 2018: 38). Tolkienu prigovara da malograđane i poštene seljake (misleći pritom na hobite), prikazuje kao obrambeni zid od kaosa, dok oni u engleskoj tradiciji predstavljaju nostalgичnu klasu koju krasi umjerenost, tradicija i konvencija te zdrav razum nasuprot nastranom intelektualizmu (Mrduljaš Doležal 2012: 30). U visokoj fantastici, kao i u bajci, neuobičajeno je prihvaćeno kao dio neke druge, paralogične realnosti. Kao i u bajci, visoka fantastična fikcionalna naracija u potpunosti se događa u jedinstvenom fantastičnom svijetu (Brozović 2018: 39). On je obično potpuno izmišljen i iznova kreiran, a često ima i detaljno osmišljenu geografiju i povijest (Brzović 2018: 37). Kristina Giacometti u članku *Dimenzije svjetova Ivane Brlić-Mažuranić i Nade Iveljić* iz 2013. opisuje odnos bajke i fantastike, a pod nazivom fantastika podrazumijeva fantastiku kao skupinu žanrova (Giacometti 2013: 52). Definicija bajke prema tradicionalnim pristupima je razmjerno čvrsta struktura koja prati prepoznatljive pripovjedne obrasce i jezično-stilske formule. Najprepoznatljivija karakteristika bajke je korištenje iracionalnih i fantastičnih motiva koji na alegoričan i simboličan način ukazuju koja je osnova za razrješenje sukoba i u pojedincu i društvu (Hamersak, Zima prema Brozović 2018: 35). Giacometti koristi tipologiju fantastike koju donosi kritičar Dieter Petzold u članku *Fantastic, Fiction and Related Genres* iz 1986., a koji svjedoči da se bajku i fantastiku često poistovjećuje (Giacometti 2013: 53). Petzold za fantastični fikcionalni svijet koristi naziv sekundarni svijet, kojeg prvi put spominje J. R. R. Tolkien. Za njega je to svijet „u kojemu se čudesno prikazuje kao normalno, a da pritom ne izaziva ni iznenađenje niti čuđenje ni kod likova u priči niti kod samoga pripovjedača“ (Petzold prema Giacometti 2013: 54). Svoju tipologiju fantastike temelji na četiri različita načina odnošenja sekundarnog svijeta fantazmatskih tekstova prema izvornoj stvarnosti. U subverzivnom načinu sekundarni svijet se doima realističan sve do trenutka kada se ne dogodi neki neobičan događaj. Tipični žanrovi u kojima ga pronalazimo su gotička i jeziva priča. U alternativnom načinu su sekundarni svjetovi prikazani kao alternativa mogućoj zbilji, a pronalazimo ga najčešće u znanstvenoj fantastici i gotičkoj književnosti. Ljubavni i pustolovni romani prevladavaju u deziderativnom načinu u kojem tekstovi impliciraju da je sekundarni svijet bolji od zbilje. U aplikativnom načinu sekundarni svjetovi izgledaju drugačije od izvorne stvarnosti, ali postoje paralelno s njom. To su djela visoke razine apstrakcije (npr. *Gospodar prstenova*) i tipične bajke (Petzold 1996: 73-74). Može se zaključiti da se sekundarni svjetovi

bajke i fantastike na isti način odnose prema izvornoj stvarnosti. Bajka, međutim, nema primarni i sekundarni svijet nego samo sekundarni (Giacometti 2013: 55). Bajka zbog svoje temeljno govorne tradicije ima relativno čvrste konvencije o duljini, građi, likovima, prostoru i vremenu zbivanja, dok fantastika nije toliko zavisna o tim ograničenjima (Petzold 1996: 74). Ako u razlike ubrojimo i nevjerodostojnost bajke nasuprot vjerodostojnosti fantastike, onda se razlika može promatrati na tri razine. Prva razina je strukturna, a odnosi se na duljinu i građu priče. Druga je epistemološka te se odnosi na pitanje vjerodostojnosti, a treća je ontološka i odnosi se na građu i međusobne odnose fikcionalnih svjetova (Giacometti 2013: 55). Prema Dubravki Težak usmena bajka određena je kratkoćom i lako prepoznatljivom strukturom priče. Odlikuje ju i stereotipni početak i završetak te specifičan leksik, struktura rečenice i stilska izražajna sredstva (Težak prema Giacometti 2013: 56). Fantastika, ovisno o tematici, manje ili više preuzima kompoziciju priče takve bajke. Za fantastiku koja najmanje mijenja strukturu bajki nije ustaljen termin, iako ju Farah Mendlesohn u djelu *Rhetorics of Fantasy* iz 2008. naziva fantastika potrage (Mendlesohn prema Giacometti 2013: 56). Priča s takvom strukturom ima realan završetak koji nije uvijek sretan. Bajku od fantastike razlikuje konačna namjera, pa je tako namjera bajke didaktička, a namjera fantastike je ispričati priču koliko god je moguće kvalitetno. Bajka bi izgubila svoju vrijednost kada bi se povijesno i vremenski odredila, pa s obzirom na to proistječe da je ona nastala iz priče o nečem nevjerodostojnom (Giacometti 2013: 56-57). Njezin formularni početak: *Jednom davno bijaše...* ne zahtijeva da joj se vjeruje. Kod fantastike je situacija obrnuta jer ona počinje bez stereotipnog početka, a njezini svjetovi uvjeravaju čitatelja u svoju istinitost. U fantastici postoji i mogućnost objašnjenja fantastičnih događaja, primjerice kao junakovih snova ili halucinacija (Nikolajeva prema Giacometti 2013: 57). Radnja bajke odvija se u sekundarnom svijetu koji uključuje i primarni svijet, odnosno u sekundarnom svijetu paralelno postoje i čudesni i realistični elementi koji se međusobno prožimaju. Kod fantastike u najvećem broju djela postoji jedan primarni i jedan sekundarni svijet. Bajka je bezvremenska i besprostorna, u fantastici je sekundarni svijet ima neko ime i najčešće je visokoapstraktno razveden i nepostojeći, a primarni svijet čini povijesno i zemljopisno provjerljivu vremensko-prostornu povezanost pripovjednoga teksta. U fikcionalnom svijetu fantastike naglašene su granice između primarnog i sekundarnog svijeta, a te granice mogu prelaziti samo određeni likovi kod kojih onda dolazi do čuđenja. To čuđenje jedna je od odlika fantastične književnosti. Kristina Giacometti tvrdi da je još jedna razlika između bajke i fantastike to što u bajci likovi bivaju ili dobri ili loši, dok je u fantastici i jednima i drugima dodana individualnost. U fantastici postoje i likovi koji se katkad priklanjaju strani dobra, a katkad strani zla (Giacometti 2013: 57-58). Termini primarni i sekundarni svijet često

se koriste i ako se radnja visoke fantastike u cijelosti događa u izmišljenom svijetu, primjerice Tolkienovu Međuzemlju. Tada „primarni svijet može označavati realistički intonirani prostor unutar toga cjelokupnog izmišljenog svijeta, tj, prostor koji je svjestan postojanja fantastičnih elemenata, no u njemu ti elementi ne postoje niti ga remete.“ (Brozović 2018: 39). Prosječni čitatelj može se lakše poistovjetiti s tako uređenim prostorom, odnosno primarnim svijetom. Primjerice, čitatelji se lako poistovjećuju sa stanovnicima pokrajine Hobiton u Međuzemlju (Brozović 2018: 39).

Iako književni teoretičari većinom ne klasificiraju bajke kao fantastičnu književnost, između bajke i fantastike kao žanra postoje poveznice. U bajkama, kao i u fantastičnim djelima visoke apstrakcije, ni likovi ni čitatelji ne čude se fantastičnom. Najvažnija poveznica bajki i djela visoke fantastike kao što je *Hobit* je postojanje samo jedinstvenog sekundarnog svijeta.

7. JUNAČKA POTRAGA

Komparativna mitologija koja je procvatila u 19. stoljeću pokazuje da se isti obrasci obrednog ponašanja ponavljaju u mnogim kulturama, a razlikuju se samo po detaljima s obzirom na prirodno podneblje i na stupanj razvoja društva iz kojeg dolaze. Antropološka studija *Zlatna grana* Jamesa G. Frazera iz 1890. jedno je od prvih djela te vrste te je potaknula zanimanje teoretičara mita Josepha Campbella, teoretičara književnosti Northropa Fryea i psihologa Sigmunda Freuda (Mrduljaš Doležal 2012: 103). Northrop Frye idejni je začetnik i najvažniji predstavnik arhetipske kritike. U svom poznatom djelu *Anatomija kritike* iz 1957. iznosi teoriju da u cjelokupnoj književnosti djeluju isti arhetipovi koji se u visokokonvencionalnoj književnosti javljaju u čistom obliku. Ono što je u književnosti specifično književno arhetipska kritika prepoznaje u stalnim motivima (Mrduljaš Doležal 2012: 97). Utemeljitelj analitičke psihologije Carl Gustav Jung otvara vrata Freudovoj tezi i simboličkim oblicima i ustvrđuje kako u ljudskoj psihi postoje obrasci karakteristični za ljude kao vrstu. On zaključuje kako „narodne priče nisu hir individualne uobrazilje nepoznatog autora, već da su određene univerzalnim misaonim procesima.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 115). Jung je ta „iskonska, urođena, naslijeđena obličja ljudskog duha“ nazvao arhetipovima (Mrduljaš Doležal 2012: 116). Joseph Campbell u djelu *Junak s tisuću lica* iz 1949. smatra kako upravo ti Jungovi arhetipovi nadahnjuju ključne prizore iz rituala, mitologije i vizija (Campbell 2007: 43). On mitove o božanskom junaku iz različitih kultura sažima u jedinstveni *monomit*. U svakom mitu pronalazimo epizode tog univerzalnog mitskog pothvata, ali svaki mit ne mora

sadržavati sve epizode. *Odvajanje-upućivanje-povratak* tročlana je formula koja se pojavljuje i u obredima inicijacije, a za Campbella je svaka mitološka pustolovina razrada te formule. Budući da u tradicionalnoj bajci postoje oblici obredne smrti za kojom slijedi prijelaz na višu razinu postojanja ili svijesti, Vladimir Propp i u bajkama prepoznaje ostatke drevnih obreda inicijacije (prema Mrduljaš Doležal 2012: 105). Prvi veliki stadij Campbellovog monomita sastoji se od sljedećih pet mitema: 1) *Zov u pustolovinu* 2) *Odbijanje zova* 3) *Nadnaravna pomoć* 4) *Prijelaz prvoga praga* i 5) *Utroba kita* (Campbell, 2007: 59). Drugi stadij sastoji se od šest mitema: 1) *Put iskušenja* 2) *Susret s božicom* 3) *Žena kao zavodnica* 4) *Pomirba s ocem* 5) *Apoteoza* i 6) *Konačna dobrobit* (Campbell, 2007: 59). Posljednji stadij sastoji se od sljedećih šest mitema: 1) *Odbijanje povratka* 2) *Čarobni bijeg* 3) *Spas izvana* 4) *Prijelaz praga povratka* 5) *Vladar dvaju svjetova* 6) *Sloboda življenja* (Campbell, 2007: 60). Dva Tolkienova središnja djela, *Gospodar prstenova* i *Hobit*, svodiva su na Campbellovu elementarnu tročlanu strukturu (Mrduljaš Doležal 2012: 135). Junak monomita sastavljen je od mnogih pojedinačnih junaka. Posjeduje iznimne darove te ga se u društvu često ili cijeni ili prezire i ne prepoznaje. Junak ili svijet u kojem se nalazi pate od pomanjkanja nekog simbola. Dok junak bajke odnosi mikrokozmičku pobjedu, junak mita donosi pobjedu koja će obnoviti cijelo društvo. S obzirom na to kakav je junak i koja je vrsta priče u kojoj se nalazi, njegovo putovanje razlikovat će se u nekim manjim odrednicama. Ipak, postojat će vrlo malo razlika u samoj morfologiji pustolovine, ulogama sudionika ili pobjedama. Izostavljanje temeljnog arhetipskog obrasca dovest će do toga da će se on na neki način implicirati (Campbell 2007: 61).

Prikazat će se Campbellova teorija monomita, odnosno junakova pustolovina, na primjeru Bilba Torbara iz djela *Hobit* i na Palunka iz priče *Palunko i njegova žena* koja se nalazi u djelu *Priče iz davnine*. Cilj je utvrditi postoje li zajedničke točke njihovih pustolovina, što će posljedično pokazati postoje li zajedničke značajke fabule u djelima Ivane Brlić-Mažuranić i J. R. R. Tolkiena.

ODVAJANJE

1. Zov u pustolovinu

Ovaj prvi stadij mitološkog putovanja junaka predstavlja zov sudbine iz usporedivih društvenih okvira u nepoznato. To sudbonosno područje može se predstaviti na razne načine, ali uvijek je puno čudnih bića, teških muka i nadljudskih djela. Junak odlazi u nepoznato područje na razne načine, bilo to slučajno, samovoljno ili tako što ga u pustolovinu odnese ili uputi dobroćudni ili zloćudni činitelj (Campbell 2007: 79).

U slučaju Bilba, on iz svoje udobne hobitske rupe odlazi u nepoznato na poziv čarobnjaka Gandalfa. Bilbo nije inače sklon pustolovinama: „Torbari su od pamtivijeka živjeli u Brijegu i oko njega, a narod ih je smatrao vrlo uglednima, ne samo zato što je većina Torbara bila bogata, nego i zato što nikad nisu imali nikakvih pustolovina i nisu radili ništa neočekivano...“ (Tolkien 2020: 9). Gandalf se nepozvan pojavljuje na Bilbovu pragu i izjavljuje „kako traži nekoga tko će sudjelovati u pustolovini koju priprema.“ (Tolkien 2020: 11). U folkloristici i Campbellovu sustavu Gandalf predstavlja „natprirodnog pomoćnika“, a u Jungovom sustavu on odgovara arhetipu mudrog starca koji utjelovljuje sebstvo. To sebstvo je ujedno i cilj potrage i vodič na putu (Mrduljaš Doležal 2012: 149). Tek u trenutku kada trinaest patuljaka kojima se treba pridružiti na putovanje otpjeva svoju pjesmu, Bilbo počinje osjećati želju da vidi planine, borove i vodopade o kojima pjevaju. U njemu se probudi „nešto tukovsko“, što označava želju za putovanjem jer Bilbova majka potječe iz obitelji Tuk koja je poznata po tome što su neki njeni članovi znali ići u pustolovine.

Ribar Palunko na početku priče nije bio zadovoljan svojim životom: „Dozlogrdio Palunku njegov bijedni život. Živio sam na pustome morskome kraju i hvatao po vas dan ribe na koštanu udicu, jer se za mreže u onome kraju još nije znalo.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 33) Odlučio se zavjetovati sam sebi kako će tri dana sjediti u čamcu, postiti i ne loviti ribe u nadi kako će mu taj zavjet pomoći da se obogati. Nakon tri dana pojavi se Zora-djevojka i ponudi mu dobročinstvo zato što je „tri dana čuvao život njenim ribicama“ (Brlić-Mažuranić 1999: 33). Palunko odluči samovoljno otići u pustolovinu zbog svog nezadovoljstva i želje za bogatstvom (Zima 2001: 115). Ipak, Zora-djevojka je dobroćudni činitelj koja ga upućuje na nastavak putovanja.

2. Odbijanje zova

Odbijanje poziva prema mitovima i narodnim legendama zapravo znači odbijanje odricanja od vlastitih interesa. U psihoanalitičkoj literaturi takvo stanje označava stanje nemoći da se odbaci pripadajuća sfera emotivnih odnosa i ideala te infantilni ego (Campbell 2007: 80-83).

Bilbo odbija poziv nekoliko puta prilikom Gandalfovog dolaska. Nakon što mu Gandalf obznani kako traži nekoga za pustolovinu, Bilbo mu odgovori: „Mi smo obični mirni ljudi kojima ne trebaju pustolovine. Gadne, uznemirujuće, neugodne stvari!“ (Tolkien 2020: 11). Odbijanjem poziva junak postaje žrtva koju treba spasiti od dosade, napornog rada ili „kulture“ u kojoj živi (Campbell 2007: 80). Kada se Bilbo probudi sljedeće jutro i vidi da su

patuljci otišli bez njega, istovremeno mu je bilo i drago i razočaravajuće. U tom trenutku ušeta Gandalf i čudi se što Bilbo nije krenuo. Tada Bilbo konačno prihvaća poći na putovanje.

Palunko u svojoj kući pronade sirotu djevojku: „Vidi Palunko, da je ono bijedna sirotinja kao i on, al opet se boji, da ne bi krivo učinio i svoju sreću proigrao.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 34). Oženi sirotu djevojku, nadajući se da je ona zapravo vila koja će mu pokazati put do bogatstva. Jedne večeri, dok mu je pričala o bogatstvu Kralja Morskoga, Palunko izgubi strpljenje i zapovijedi ženi: „Sada više oklijevanja nema, nego ti mene sutra na uranku vodi do dvorova Morskoga Kralja.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 34). Palunko ne prepoznaje vrijednost svoje žene i tako odbija svoje „duhovno sazrijevanje“ (Šepić 2018: 692). Nije mu dovoljna žena kao supruga i majka, već želi i fantastično biće koje će mu ispuniti želje te zato primjenjuje fizičko nasilje. Autorica tim činom prikazuje traumu žene nad kojom je izvršeno nasilje od strane muškarca koji je nezreo, nemoćan i nezadovoljan svojim životom (Kuvač-Levačić prema Milković 2018: 104). Ovdje počinje transformacija identiteta Palunkove žene iz supruge i majke u junakinju (Milković 2018: 104).

3. Nadnaravna pomoć

Sljedeća etapa junakovog putovanja je susretanje zaštitnika koji će junaku dati talismane za zaštitu na putovanju. Često je to neki neugledan starac ili starica, a najčešće ima muško obličje. U bajkovitoj predaji to može biti šumski čovjek, čarobnjak, pastir ili kovač. Zov na putovanje obično je prva objava tog svećenika-inicijatora koji predstavlja zaštitničku silu sudbine (Campbell 2007: 89-92).

U slučaju *Hobita* nadnaravnu pomoć utjelovljuje stari čarobnjak Gandalf: „Sve što je bezazleni Bilbo vidio tog jutra bio je starac sa štapom. Imao je visok zašiljeni plavi šešir, dugi sivi plašt, srebrni šal preko kojeg se njegova duga bijela brada spuštala niže od pasa, i goleme crne čizme.“ (Tolkien 2020: 11). Gandalf se vrlo dobro uklapa u model zaštitnika kakvog opisuje Campbell.

Poznati likovi iz europske narodne predaje znaju biti susretljiva bakica ili dobra vila, a u legendama o kršćanskim svecima njihovu ulogu često igra Majka Božja (Campbell 2007: 90). Palunkova žena dva tjedna je bezuspješno tražila Morskog Kralja s malim sinom Vlatkom. Izgubila je sina i od tuge zanijemila. Palunku nakon nekog vremena više ne može izdržati jad u kući pa ponovno ode potražiti Zoru-djevojku. Ona junaku „otkriva magijske riječi, formulu koja će mu otvoriti put do Kralja Morskoga.“ (Šepić 2018: 697).

4. Prijelaz prvoga praga

Junak nastavlja putovanje uz vodiča ili pomagača koji djeluje kao personifikacija sudbine. Stiže do „zaštitnika praga“ na ulazu u zonu uvećane moći. Oni djeluju kao prikazi ograničenja junakovog sadašnjeg životnog obzorja (Campbell 2007: 95). Prelazak praga pojedinca izdvaja iz društva i tjera ga na duhovno putovanje na koje može ići ili sam ili s prijateljima (Mrduljaš-Doležal 2012: 152).

Prelazak prvog praga u *Hobitu* događa se kada Bilba, a zatim i patuljke, uhvate trolovi koji predstavljaju zaštitnike praga. Pojavljuje se Gandalf koji je prije nekog vremena nestao i spašava ih. Budući da trolovi moraju u zemlju prije zore, Gandalf počne „podjarivati svađu i prepirku između trolova sve dok nije došlo svjetlo i upropastilo ih.“ (Tolkien 2020: 38) Bilbo dobiva nož, koji je za hobita bio kao pravi bodež i uz pomoć vodiča prolazi prvi prag.

Slušajući upute Zore-djevojke, koja ovdje preuzima ulogu vodiča, Palunko dolazi do mjesta gdje ga ona opet čeka. Ondje mu je dala upute kako da namoli plivajuće mlinsko kolo oko kojeg igraju igre Morske Djevice da ga spusti do Morskog Kralja, a da ga ne progutaju morski jazi. Kada je izgovorio ono što ga je naučila Zora-djevojka, Morske Djevice zavrte kolo i: „Učini se vir u moru, učini se vir strahovit, vir dubok, utegnu vir Palunka, zakruži Palunkom kao tananom šibicom i spušta ga do silnih dvorova Kralja Morskoga.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 37). Morske Djevice i morski jazi ovdje djeluju kao zaštitnici praga.

5. Utroba kita

Popularni motiv maternične utrobe kita donosi poruku da je prelazak preko praga na neki način poništavanje sebe. Junak je naizgled mrtav i propada u nepoznato. Nestanak junaka može se usporediti s ulaskom štovatelja u hram, gdje se će se prisjetiti tko je on zapravo (Campbell 2007: 106-107). Ulaze u hramove štite kolosalne nemani jer oni, isto kao i utroba kita, predstavljaju rajsku zemlju i odbijaju sve koji se ne mogu nositi s „uzvišenijim visinama unutrašnjosti“ (Campbell 2007: 108). Etapa je dobila naziv prema iskustvu biblijskog Jone koji nakon obredne smrti u truhu kita iz njega izlazi preporođen i spreman na služenje bogu (Mrduljaš Doležal 2012: 156-157).

Nakon što je družina dobila važne informacije od vilenjaka Elronda, nastavljaju putovanje. Doživljavaju napad goblina od kojeg ih spašava Gandalf, ali Bilbo se otkotrlja u špilju koja se nalazi ispod Maglenih planina, odnosno pada u kitovu utrobu. Tamo pronalazi moćan prsten s natprirodnim sposobnostima kojeg je skrivao Golum i koji mu je pomogao

kasnije na putovanju. U špilji Bilbo riješi Golumove zagonetke i nakon toga ga napadne Golum: „Bilbo je zamalo prestao disati i ukipio se jednako kao Golum. Bio je očajan. Morao je izaći iz te strašne tame, dok još ima snage. Mora se boriti. Mora probosti tog odurnog stvora, iskopati mu oči, ubiti ga. Ovaj je htio ubiti njega. Ne, borba ne bi bila poštena... Nenadano razumijevanje, sućut pomiješana s užasom, razbudi se u Bilbovu srcu...“ (Tolkien 2020: 70). Bilbo uspije pobjeći iz „kitove utrobe“ osvještavajući suosjećanje koje ima za druge.

Kitova utroba za Palunka je velika dvorana Morskog Kralja. Tamo „za junaka započinje njegovo sazrijevanje i duhovna preobrazba, dok će istodobno njegova žena morati svladati niz prepreka i iskušenja kako bi izbacila muža i spasila obitelj.“ (Šepić 2018: 692). Kod Morskog Kralja Palunko uživa u pogledu na materijalno bogatstvo o kojem je sanjao: „Pomahnitao Palunko od puste radosti, učinilo mu se, kao da se vinca nakitio, zaigralo mu srce, pljesnuo o dlanove, potrkao po zlatnome pijesku ko hitronogo dijete, prebacio se po dva, po tri puta, ko ludi derančić.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 37). Kod Morskog Kralja vidio je svog sina Vlatka i, kada je shvatio da ga se sin više ne sjeća, obuzela ga je velika tuga: „Ujede ovo za srce Palunka, od srdžbe bi svisnuo. Ode on tako i rasplače se od gorkoga jada.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 38).

UPUĆIVANJE

1. Put iskušenja

U ovoj etapi mita-pustolovine junak prolazi razna iskušenja. Junaku pomažu skriveni suradnici nadnaravnog pomagača, hamajlije i savjeti (Campbell 2007: 113). Onaj tko uđe u mrak, odnosno u svoj duhovni, labirint zateći će razne simboličke figure koje ga mogu a i ne moraju proždrijeti (Campbell 2007: 116).

Prvo iskušenje počinje nakon Bilbovog povratka družini. Bježeći od goblina i vukova sakriju se na drveću gdje ih spašavaju orlovi, skriveni suradnici nadnaravnog pomagača. Smještaj nakon toga pronalaze kod Beorna, čovjeka koji može promijeniti obličje i postati medvjed. Najveće iskušenje dolazi kada Bilbo i patuljci bez Gandalfa uđu u Mrku šumu. U trenutku kada Bilbo ostane sam, a prije nego što otkrije da su patuljke zatočili golemi pauci, Bilbu iskušenje dolazi u obliku sjećanja na njegov „stari život“: „To mu je bio jedan od najgorih trenutaka u životu... Zato sjedne naslonivši se leđima na stablo i još jednom – ne posljednji put – pomisli na svoju beskrajno daleku hobitsku rupu s divnim smočnicama...“ (Tolkien 2020: 116). Ubivši pauka, Bilbo doživljava preobražaj: „Pauk je ležao mrtav kraj njega, a ostrica mača imala je crne mrlje na sebi. To što je ubio divovskog pauka, sam samcat u mraku bez pomoći

čarobnjaka, patuljka i bilo koga drugoga, mnogo je značilo gospodinu Torbaru. Dok je brisao mač o travu i vraćao ga u korice, unatoč praznom želucu osjećao se kao druga osoba, mnogo žešća i smionija.“ (Tolkien 2020: 116). Nadalje, uz pomoć prstena s nadnaravnim moćima Bilbo spasi patuljke koji su bili zatočeni kod vilin-kralja. Kada dođu do zmaja Smauga koji čuva zlato u Samotnoj gori, Bilbo mu ukrade pehar dok je zmaj spavao. Tim činom Bilbo pokazuje veliku hrabrost i promjenu od onoga što je bio na početku putovanja.

U ovom djelu bajke ulogu junaka preuzima Palunkova žena. Nakon Palunkovog nestanka, ona tuguje sama u kući. Odlazi na grob svoje majke gdje se pojavljuje košuta, nadnaravni pomagač i daje joj savjete. Kada se nakon tri mjeseca Palunko još uvijek nije vratio, vraća se na majčin grob gdje joj košuta savjetuje da u moru uhvati lubin sa zlatnom perajom na kojem je zlatna jabuka. Tako će pomoći Palunku. Do mora treba proći tri špilje u kojoj se nalaze nemani. Palunkova žena svoju nemoć i tjelesni nedostatak pretvara u djelatnu energiju i kreće u potragu za mužem, iako se isprva čini kao pasivna žrtva (Šepić 2018: 698). Uz pomoć košutinih savjeta i odolijevajući najvećim iskušenjima, Palunkova žena uspijeva proći sve tri pećine i time dokazuje svoju ustrajnost, požrtvovnost, majčinsku ljubav i vjernost (Šepić 2018: 696).

2. Susret s božicom

Kao krajnja pustolovina predstavlja se ulazak junaka u mistični brak s Kraljicom Božicom Svijeta (Campbell 2007: 123). Svjesna pedagoška uporaba ovog arhetipskog prizora postojala je u brojnim religijama, a svrha joj je „pročišćavanje, uravnoteženje i iniciranje uma u prirodu vidljiva svijeta“ (Campbell 2007: 127). U mitološkom jeziku lik žene predstavlja ukupnost svega spoznatljivog, a taj koji spoznaje je junak. Ona junaku uvijek može obećati više nego što je on sposoban shvatiti. Nalaže mu da slomi okove i on, ako je prihvati onakvom kakva ona jest, može postati utjelovljeni bog njezina svijeta koji je stvorila (Campbell 2007: 129-130). Susret s božicom je junakova krajnja kušnja za osvajanje blagodati ljubavi, što je sam život koji je shvaćen kao uprizorenje vječnosti (Campbell 2007: 132).

Budući da u *Hobitu* ne postoje žene koje je Bilbo susretao na svom putovanju, ulogu žene može preuzeti arken-kamen odnosno Gorsko Srce koje simbolizira materijalizam i pohlepu. Iako je znao koliko kamen znači Thorinu, Bilbo ga je ipak uzeo nakon smrti zmaja: „Napokon spusti pogled na kamen i ostane bez daha. Pred nogama mu je veliki dragulj sjao svojim unutarnjim svjetlom, a ipak, rezan i oblikovan rukama patuljaka koji su ga odavno iskopali iz srca planine...Odjednom mu se ruka ispruži prema kamenu, privučena njegovim

čarima. Bilbova mala šaka nije ga mogla obuhvatiti cijeloga, jer je to bio velik i težak dragulj. Ali on ga podigne, sklopi oči i spremi ga u najdublji džep.“ (Tolkien 2020: 172).

U *Ribaru Palunku i njegovoj ženi* ova etapa događa se istovremeno s etapom „Konačna dobrobit“ kada se Palunko ponovno susretne sa ženom, ali sada shvaćajući njezinu pravu vrijednost.

3. Žena kao zavodnica

Budući da je žena život, a muškarac vladar, mistični brak predstavlja junakovo sveopće ovladavanje životom. Junakova se svijest unaprijedila pomoći svih iskušenja kroz koje je prošao i sada je sposobna podnijeti puno posjedovanje kraljice božice svijeta. Kod ove etape ključno je to ograničavanje svijesti zbog koje ljudi ne mogu izaći na kraj s nekom životnom situacijom. Putovanje junaka služi tome da ljudi prepoznaju sebe u nekim etapama i da onda, shodno tome, prijeđu zidove koji ih sputavaju (Campbell 2007: 134-135).

Bilbo naposljetku ipak preda kamen kada shvati da on može spriječiti rat između ljudi, patuljaka i vilenjaka. Tako dokazuje da je njegova svijest ipak unaprijeđena i da može odoljeti iskušenjima materijalnog svijeta: „Ovo je Thrainov arken-kamen – reče Bilbo – Gorsko Srce, ali i srce Thorinovo. Njemu je vredniji od zlatne rijeke. Dajem vam ga. Pomoći će vam u pregovorima. – Zatim Bilbo, ne bez drhtaja, ne bez čeznutljiva pogleda, preda čudesni kamen Bardu, a ovaj ga zadrži na dlanu kao da je ošamućen.“ (Tolkien 2020: 197).

U trećoj pećini koju je Palunkova žena morala proći kako bi spasila Palunka čekala ju je zlatna pčela. Sjetivši se majčina savjeta, uspije uhvatiti pčelu u svoj desni rukav. Pčela ju je molila da je oslobodi obećavši joj sina: „Doći ćeš do malog kralja, do sinka tvoga, s njim ćeš u sreći boraviti. Al me prije puštaj na slobodu, da ja križam po pećini munje, i nemoj mi pećinom prolaziti.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 42). Palunkova žena ne pristaje na pčelinu nagodbu: „Ne pečali me, zlatna pčelo! Ne puštam te na slobodu, jer ja moram kroz pećinu proći. Ja sam svoje čedo oplakala i u srcu svome pokopala. Nisam amo došla radi sreće svoje, već radi male stvari: rad lubina iz mora neznanoga.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 44). Pred Palunkovu ženu stavljena je najveća moguća kušnja. Svojom žrtvom ona dokazuje vjernost Palunku.

4. Pomirba s ocem

U ovoj etapi događa se susret junaka s ocem-nemani. Taj otac je refleks ega junaka koji ograđuje potencijalno zdravi duh od uravnoteženijeg gledanja na oca, odnosno na život. Pomirba ili poistovjećenje s ocem sastoji se od „napuštanja tog dvojakog čudovišta u nama

samima – zmaja kojeg smatramo Bogom (superego) i zmaja kojeg smatramo Grijehom (potisnuti id).“ (Campbell 2007: 142). Tu se od junaka traži napuštanje privrženosti samom egu i pouzdanje u očevo milosrđe (Campbell 2007: 142).

Bard, čovjek koji je ubio zmaja Smauga, dolazi pred Thorina i traži dio zlata kako bi mogao obnoviti svoj grad nakon što ga je Smaug opustošio. Međutim, Thorin nije želio pomoći Bardu: „Ali nije ni računao na moć zlata nad kojim je dugo bdio zmaj, kao ni na narav patuljačkog srca. U proteklim danima Thorin je proveo mnogo sati u riznici, pa ga pritisnula žudnja za zlatom.“ (Tolkien 2020: 192). Thorina možemo promatrati kao utjelovljenje Bilbova oca-nemani. Thorinova opsjednutost zlatom i traženjem arken-kamena može poslužiti kao prikaz onoga što je Bilbo mogao postati, ali nije: „Ipak, gospodinu Torbaru je hrpa blaga manje zavrtjela pameću nego patuljcima. Mnogo prije nego su se patuljci odmorili od razgledavanja dragocjenosti, njemu je bilo dosta. Sjeo je na pod i tjeskobno se zapitao kako će sve to završiti.“ (Tolkien 2020: 174). Iako se Thorin jako naljutio kada je saznao da je Bilbo dao arken-kamen Bardu i vilin-kralju kako bi pokušao spriječiti rat, oni se nakon Bitke pet vojski u kojoj su goblini poraženi ipak pomire. Thorin tek pred smrt uviđa prave životne vrijednosti i razgovara s Bilbom: „Idem u dvorane čekanja da sjedim kraj svojih očeva dok se svijet ne obnovi. Budući da sada ostavljam sve zlato i srebro, i idem tamo gdje ono nema vrijednosti, želim se od tebe rastati u prijateljstvu i povući svoje riječi i djela na ulazu.“ (Tolkien 2020: 209).

U bajci *Palunko i njegova žena* ova se etapa se ostvaruje tako da se Palunko, boraveći kod Morskog Kralja, počne poistovjećivati s njim: „Duše mi, bio sam isti kao i Kralj Morski. Imao sam dijete, što mi se u bradu penjalo, ženu, što mi čuda kazivala – a lobode, brate, koliko hoćeš, ne trebaš se ni pred kim prebacivati!“ (Brlić-Mažuranić 1999: 38).

5. Apoteoza

Ova etapa junakova putovanja označava svojevrsno prosvjetljenje junaka i njegovo postajanje Bogom. Junak u ovoj etapi predstavlja obrazac uzvišenog stanja do kojeg se dolazi prevladavanjem neznanja (Campbell 2007: 161).

Iako Bilbo nije smatran bogom, čin njegove predaje arken-kamena dokazuje uzvišenje svijesti i od drugih je zaslužio divljenje: „Vilin-kralj pogleda Bilba s udivljenjem. – Bilbo Torbaru! – reče. – Više ste zaslužili nositi oklop vilin-knezova nego mnogi koji su ljepše izgledali u njemu.“ (Tolkien 2020: 197). Na rastanku Thorin kaže Bilbu: „U tebi je više dobra nego što znaš, dijete dobrog Zapada. Nešto hrabrosti i nešto mudrosti, pomiješano u pravoj mjeri. Kad bismo mi ostali cijenili hranu, radost i pjesmu više od hrpe zlata, svijet bi bio

sretniji.“ (Tolkien 2020: 209). Bilbo se svojim nesebičnim činom uzdignuo iznad pohlepnosti i želje za materijalnim bogatstvima, te pokazao kako je pravo bogatstvo u malim, svakodnevnim stvarima.

U ovoj etapi junakova putovanja Palunko, gledajući Morskog Kralja, shvati da su njegova žena i dijete pravo bogatstvo i odluči se vratiti kući sa sinom. Odrasla simbolična pročišćenja vidljiv je i u Palunkovom odnosu prema hrani. Prije nego što je došao u dvor Morskog Kralja, odbacuje i jednoličnu prehranu te žudi za raskošnim gozbama. Kada pak dođe na dvor, žudi za jednostavnošću lobode koju mu je pripravljala žena (Zima 2018: 270). Došao je tiho do kolijevke „gdje mu sinak tvrdo spavaše, provukao uzice kroz žice od kolijevke, svezao kolijevku sebi na leđa te pošao da utekne za sinom.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 44).

6. Konačna dobrobit

Pustolovina se u ovoj točki monomita odvija lako jer je junak sada nadmoćan čovjek, rođeni kralj. Više ne postoje prepreke koje bi ga zadržale (Campbell 2007-179).

Nakon bitke poginulo je mnogo goblina, a u planinama je još mnogo godina vladao mir. Thorin je pokopan ispod gore s arken-kamenom, simbolom svog naroda. Dio zlata predan je Bardu, koji ga je poklonio kralju Jezer-grada. Osjeća se veselje: „Vilinska vojska bila je u pokretu, i premda se na žalost smanjila, mnogi su se radovali što će sjeverni svijet biti veseliji mnogo dugih dana. Zmaj je bio mrtav, goblini poraženi, i njihova su srca iščekivala radosno proljeće nakon zime.“ (Tolkien 2020: 212). Transformacija koju je Bilbo prošao do ovog trenutka odražava se na cijeli njegov svijet.

Palunko sa sinom bježi od Morskog Kralja prema površini. Taman kad je već bio iznemogao, osjeti da ga nešto vuče prema površini. Mislio je da je to morska neman, ali to je bila njegova žena koja je išla na mjesecinu loviti lubina po savjetu košute. Uslijedila je velika radost: „E, rode moj rođeni, tko bi znao lijepo iskazati, kako im je od prevelike radosti bilo, gdje se ovako u čunu sastadoše sve troje, a na mjesecini, usred mora neznanoga!“ (Brlić-Mažuranić 1999: 45).

POVRATAK

1. Odbijanje povratka

Nakon ostvarenja svog pohoda, junak se mora vratiti s „preobražajnim trofejom“. Da bi napravio puni krug, odnosno ostvario uvjet monomita, mora vratiti blagodati koje je na putu

dobio kako bi potaknuo obnovu čovječanstva. Junak tu dužnost često odbija (Campbell 2007: 199).

Iako Bilbo nije vratio moćan prsten koji je našao u Golumovoj špilji, on i Gandalf na povratku s putovanja nailaze na zlato koje su trolovi zakopali i ne uzima ga: „Imam dovoljno da mi potraje do kraja života – reče Bilbo kad su ga iskopali. – Bolje da ga ti uzmeš, Gandalfe. Siguran sam da ćeš ga ti dobro iskoristiti.“ (Campbell 2007: 217).

U *Palunku i njegovoj ženi* ova etapa događa se nakon etape „Čarobni bijeg“. Nakon bijega od Morskog Kralja, Palunko se sa ženom i sinom nasukao na krševitu obalu i sve blagodati koje su nosili sa sobom nestaju: „Naletio čunak do obale, preletio preko bijelog pruda, udario o hridinu. Razbio se čunak o hridinu, potonulo jadro i kormilo, propala u more zlatna kolijevka, utekla pčela zlatokrila...“ (Brlić-Mažuranić 1999: 46). Blagodati „božanskog“ svijeta odlaze čim se junak vraća u „ljudski“ svijet. Jedino što im je preostalo su dvojnice koje je Palunkova žena svirala po uputstvima košute.

2. Čarobni bijeg

Ako junak zadobi blagoslov božice ili boga te mu bude rečeno da se vrati s nekim eliksirom za obnovu društva, moći nadnaravnog zaštitnika pomoći će mu u krajnjem stadiju njegove pustolovine. Ako pak junak dođe „do trofeja usprkos protivljenju onoga koji ga čuva, ili ako junakova želja da se vrati u svijet ne bude po volji bogovima ili demonima, zadnji će se stadij mitološkog kruga prometnuti u živahnu, često komičnu potjeru“ (Campbell, 2007: 202).

Bilbovo putovanje prošlo je uspješno, pa se može reći da je dobio trofej te se kući vraća s bogatstvom i nadnaravnim zaštitnicima.

Kada je Palunkova žena izvukla Palunka i sina Vlatka na površinu, Vlatku od sreće ispadne zlatna jabuka u more i padne na rame Morskom Kralju. Morski Kralj je bio jako ljut što mu je nestao sluga i mali kraljević pa podigne za njima potjeru: „Šibaju za njima Morske Djevice, lete za čunom hitre prekomorke, valja se za njima more uzburkano, maše, vija bura s oblaka.“ (Brlić-Mažuranić 1999: 45).

3. Izvanjski spas

U ovoj etapi putovanja junaku može zatrebati pomoć pri povratku (Campbell 2007: 2012).

Bilbo ima pratnju tijekom cijelog putovanja kući. Kreće na putovanje natrag s Gandalfom, Beornom i šumskim vilenjancima. Nakon nekog vremena odvoje se od šumskih vilenjaka i nastavljaju dalje do Beornove kuće gdje provode zimu. Prije nego što se vrati kući Bilbo s Gandalfom posjećuje i Elrondovu kuću: „Tamo su bili srdačno dočekani, a te večeri mnogo je znatiželjnih ušiju slušalo priču o njihovim pustolovinama.“ (Tolkien 2020: 215).

Pomoć Palunku i njegovog ženi dolazi u obliku Zore-djevojke. Palunko ju zazove tijekom bijega od Morskih Djevoja: „Oj pomoz, jasna Zoro-djevojko!“ (Brlić-Mažuranić 1999: 45) Ona se izdignula iz mora na Palunkov poziv i Palunkovoj je ženi darovala vezeni rubac i iglu pribadaču. Od darova su napravili jedro i kormilo i nastavili ploviti prema kući.

4. Prijelaz praga povratka

Cijelo junakovo putovanje bilo je uvod zaključnoj krizi ciklusa u kojoj dolazi do teškog prelaska praga pri povratku junaka u svakodnevni život (Campbell 2007: 220). On se sada s eliksirom što razbija ego vraća u svijet gdje „razlomljeni ljudi vjeruju da su cjeloviti“ (Campbell 2007: 221). Junak iz znane, ljudske zemlje odlazi u pustolovinu u mrak, odnosno u božansku zemlju. Temelj za razumijevanje mita i simbola jest da su te dvije zemlje zapravo jednake i da je božanski svijet zapravo zaboravljena dimenzija nama znanog svijeta (Campbell 2007: 221). Junak se vraća kući sa svim znanjem koje je stekao na putovanju i naučio se nositi s njim u svijetu iz kojeg je došao.

Kada su Bilbo i Gandalf na povratku ugledali zemlju iz koje Bilbo potječe, Bilbo počne pjevati pjesmu. Gandalf potvrđuje da je Bilbo doživio preobrazbu: „Gandalf ga pogleda. – Dragi moj Bilbo! – reče. – Što ti se dogodilo? Nisi više onaj hobit koji si nekad bio.“ (Tolkien 2020: 218). Iako se junak vratio kući, neće sve biti isto kako je i bilo jer ni on nije kakav je bio prije početka svog putovanja (Mrduljaš Doležal 2012: 191).

Nakon što se Palunko i njegova žena sa sinom vrate kući, zaborave na nemile događaje. Obitelj je ponovno na okupu i vraća se skromnom načinu života (Šepić 2018: 692). Ali, s obzirom na sve što se dogodilo tijekom putovanja, može se zaključiti kako sada žive puno sretnijim životom. Ova etapa u bajci je usko povezana sa sljedeće dvije.

5. Vladar dvaju svjetova

Junak u ovoj točki putovanja, nakon dugotrajnog psihološkog discipliniranja, odriče vlastitih ambicija i više ne pokušava živjeti, nego se predaje svemu što se u njemu može dogoditi i postaje anonimn (Campbell 2007: 241-242).

Bilbo se vratio u Torbarevo u Podbrežju u Hobitovcu i odmah ostao iznenađen kada je vidio da upravo tada događa dražba imovine pokojnog Bilba. Bio je proglašen mrtvim i trebalo je dugo vremena da se službeno potvrdi da je živ. Mnogim hobitima nije bilo drago što ipak nije mrtav jer su htjeli živjeti u njegovoj hobitskoj rupi. Neki ni nisu vjerovali da je to uistinu on i više nisu bili s njim u dobrim odnosima: „Štoviše, svi hobiti u susjedstvu smatrali su ga čudakom, osim njegovih nećaka i nećakinja iz tukovske loze, ali čak ni njihovi roditelji nisu blagonaklono gledali na druženje s njim“ (Tolkien 2020: 219). On pak nije mario za takva mišljenja i bio je zadovoljan, a s vilenjacima je ostao u dobrim odnosima. Bilbo je tako uspješno prešao i ovu etapu junakova putovanja. Prihvativši i svoju tukovsku stranu i ostajući u dobrim odnosima s prijateljima koje je susreo na putovanju, postao je „vladar dvaju svjetova“.

6. Sloboda življenja

U zadnjoj etapi putovanja junak „shvaća stvarni odnos između prolaznih fenomena vremena i neuništiva života što živi i umire u svima.“ (Campbell 2007: 242). Pomirbom individualne svijesti i univerzalne volje ukida se neznanje (Campbell 2007: 242).

Nekoliko godina nakon putovanja Bilbo piše memoare o svojim iskustvima i u posjet mu dolaze Gandalf i Balin od kojih saznaje da je sada stanje pod Gorom prosperitetno: „Po svemu sudeći, živjelo se vrlo dobro. Bard je obnovio grad u Dolu, ljudi su mu hrlili s jezera, s juga i sa zapada, i cijela je nizina opet obrađena i bogata, a pustoš je bila puna ptica i pupoljaka u proljeće, kao i voća i slavlja u jesen. U Jezer-gradu, koji je ponovno utemeljen, vladalo je veće blagostanje nego ikada...U tim krajevima vladalo je prijateljstvo između vilenjaka, patuljaka i ljudi.“ (Tolkien 2020: 220). Blagostanje i obnova prirode oblik su klasičnog blaga koje Bilbo donosi kući (Mrduljaš Doležal 2012: 191). Činjenica da Bilbo piše o svojim putovanjima dokazuje da je sretan što ih je prošao i da želi da ih i drugi pročitaju. U razgovoru između njega i Gandalfa Bilbo potvrđuje da je sretan što je „sitan stvor u bijelome svijetu“ (Tolkien 2020: 220). Može se zaključiti da je junak u ovom djelu uspješno prošao i zadnju etapu putovanja. U *Ribaru Palunku i njegovoj ženi*, kao i u *Hobitu*, priča je završila tamo gdje je i počela.

8. HRVATSKI TOLKIEN?

Iako su *Priče iz davnine* tradicionalno svrstavane u žanr bajke u hrvatskoj književnoj historiografiji, moguće ih je tumačiti i kao bajke i kao fantastičnu prozu. U prilog toj tezi ide činjenica kako je u *Pričama* uočena većina mehanizama koje fantastika zahtijeva, kao i temeljita reinterpretacija motiva iz slavenske prekršćanske mitologije (Brozović 2018: 35). Bajka je problematičan i teško odrediv žanr jer je spada u polje interesa povijesti književnosti, teorije književnosti i folkloristike. Pojava autorskih bajki na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće dovela je u pitanje romantičarsko viđenje bajke kao usmenog odraza narodnoga duga i mitske prošlosti naroda iz kojeg potječu. Romantičarsko viđenje bajke dovodi u pitanje i činjenica da su još od doba renesanse uočeni slični bajkoviti sižei u književnostima većine europskih naroda. Teško je ne uočiti visoki stupanj sličnosti „davnine“ Ivane Brlić-Mažuranić, koja se tumači kao zamišljeni pripovjedni konstrukt i nova realnost, s gradnjom zamišljenoga epskog svijeta Međuzemlja J. R. R. Tolkiena. Činjenice da su se fantastična djela intenzivnije pojavljivala od romantizma, da se u vrijeme pojave *Priča iz davnine* na prijelazu stoljeća javljaju prva djela visoke fantastike te da pojedini motivski elementi visoke fantastike ulaze u dječju književnost ide u prilog povlačenju takvih paralela (Brozović 2018: 36). Kao podvrsta fantastične književnosti, svojom konstrukcijom sekundarnih svjetova visoka se fantastika nameće kao dominantan žanrovski model koji je najbliži bajci (Brozović 2018: 37).

Priče iz davnine moguće je tumačiti kroz aktualne teorije fantastične književnosti s obzirom na zajednički motivski opus bajki i fantastičnih priča te uz navedene književnopovijesne razloge. Zajedničko svojstvo bajke i fantastike je i odvojena stvarnost ili svijet od onoga u kojem živi čitatelj (Brozović 2018: 37). Farah Mendlesohn u svojoj studiji *Rhetorics of Fantasy* iz 2008. nudi model u kojem *Priče* mogu pronaći primjenu. Fantastičnu književnost klasificira u četiri osnovne kategorije: fantastika portala i potrage, preplavljujuća fantastika, upadajuća fantastika i rubna fantastika. Odnos primarnog i sekundarnog svijeta te odnos čitatelja i glavnog lika dvije su paradigme koje su osnovni kriterij razgraničenja navedenih kategorija (Brozović 2018: 39). Mendlesohn granice među svojim tipovima fantastike ocjenjuje visoko propusnima, pa je tako ovisno o promatranom djelu u njemu moguće pronaći elemente više od jedne predložene kategorije (Brozović 2018: 40). Domagoj Brozović u članku *Žanrovski obrasci fantastične književnosti u Pričama iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić* problematizira teoriju Tzvetana Todorova po kojoj bajkoviti žanrovi nisu dio

fantastične književnosti (Brozović 2018: 44). Klasifikacijski obrazac Farah Mendlesohn primjenjuje na *Priče* i u svakoj bajci potvrđuje tri od ukupno četiri tipa fantastike. U *Pričama* nije pronađen samo najrjeđi tip fantastične književnosti, rubna fantastika. Taj izostanak nije zabrinjavajući jer su takva djela rijetka i u svjetskoj književnosti. Kao najprisutniji motiv pokazao se motiv portala i potrage iz istoimenog tipa fantastike, a istraživački zanimljivim pokazao se tip preplavljujuće fantastike (Brozović 2018: 43-45). U preplavljujućoj fantastici stupanj kohezije fantastičnoga i nefantastičnoga je toliko visok da se neobičnom ne čudi ni čitatelj ni likova, pa su po tome fabule bajka, visoka fantastika i znanstvena fantastika vrlo srodni (Brozović 2018: 42). U tradicionalnim todorovljevim okvirima istraživanja fantastične književnosti nije uzimana u obzir jer oni nisu skloni uvrštavanju bajki u korpus fantastične književnosti. Na kraju analize Brozović zaključuje kako „alternativni pristup autorskim bajkama i njihovo čitanje u okviru suvremenih teorija fantastične književnosti daju utemeljene i poticajne rezultate koji potvrđuju početne istraživačke premise o visokom stupnju sličnosti bajki i tekstova visoke fantastike“ (Brozović 2018: 45). S obzirom na to, može se reći da Ivana Brlić-Mažuranić i J. R. R. Tolkien pišu žanrovski slična djela.

Autori isto tako pišu djela koja su svjetonazorski bila izdvojena iz aktualnih strujanja. Viktor Žmegač u djelu *Književni protusvjetovi* koristi bajke Ivane Brlić-Mažuranić u svrhu propitivanja poetičkih i značenjskih silnica moderne. Po njemu, dok se zbirka u nekoj mjeri značenjski podudara s antimodernističkom historiozofijom, s obzirom na procesualnost sižea od nje odudara (Batušić, Kravar, Žmegač prema Zima 2018: 268). Neke bajke u zbirci ne sadrže procesualnost i transformativnost, već se završna promjena shvaća kao povratak mitskom ishodištu, odnosno ponovno uspostavljanju tradicionalnih paradigmi. U bajci *Ribar Palunko i njegova žena* tako na kraju dolazi do uspostavljanja patrijarhalnog obiteljskog sklada, a žensko junaštvo i loša iskustva se zaboravljaju. Na tragu antimodernističke historiozofije jest i hijerarhijsko očuvanje poretka pod svaku cijenu kakvo vidimo u *Lutonjici Toporku i devet župančića*. Antimodernistička misao na značenjskim razinama vidljiva je i u kontekstu prostornosti. Dok je grad povlašteni prostor građanske moderne, u Ivaninoj zbirci on se izostavlja. Ipak, *Priče iz davnine* se u potpunosti uklapaju u esteticistički „moderni“ poetički i filozofski obzor ako uzmemo u kontekst da se u esteticizmu gradu suprotstavljaju „cjeloviti protusvjetovi čija konstrukcija počiva na apsolutizaciji estetičkoga senzibiliteta, na oponašanju mitskoga mišljenja i religioznih iskustava, a čiji sadržaji (motivi, likovi, prostori, radnje) potječu iz tematskih izvora onkraj civilizacijske moderne.“ (Kravar prema Zima 2018: 268-269). Odnos Ivane Brlić-Mažuranić prema prošlosti može se dovesti u vezu s esteticističkim i

antimodernističkim vrijednosnim i poetičkim shvaćanjima: radnja bajki zbiva se u ruralnim prostorima, zbivanja se odvijaju prema naglašeno tradicionalnim modelima u kojima nije zastupljena građanska kultura. U bajkama gdje je prikazana društvena struktura ona se temelji na hijerarhiji, dok je povlašćena mikrostruktura obitelj temeljena na kršćanskim, patrijarhalnim i običajnim vrijednostima (Zima 2018: 269). Vrlo sličan odnos prema prošlosti nalazimo i u djelima J. R. R. Tolkiena. Što se tiče kulturne prezentacije teme hrane, u *Pričama* se uočava paradigma po kojoj se jednostavna, asketska, tradicionalna i teško dostupna hrana vrednuje i etički povlašćuje, primjerice u bajci *Ribar Palunko i njegova žena* (Zima 2018: 270). Kod Tolkiena hrana je isto tako važan element pripovijedanja. Hobiti, iako jedu često i puno, jedu jednostavnu lokalno uzgojenu hranu. Obroci su im tradicionalni i neegzotični. Obilni obroci ne predstavljaju pohlepu, već dobroćudnost hobita u smislu bliskih veza u zajednici u kojoj jesu. Ljubav hobita prema hrani povezana je s njihovom humanošću i prizemljenošću (Santra 2021: 250-252). Tolkien je imao otpor prema civilizacijskim tekovinama i suvremenoj književnosti, pa se smješta u nišu antimodernističke misli. Ona suvremenoj zbilji stvara protusvijet koji je najčešće smješten u predmoderno doba, ponekad najavljujući povratak tog doba nakon moderne. Tolkienova djela su kasan, ali i snažan odjek antimodernističke misli koja gubi na snazi u visokoj kulturi filozofije i književnosti nakon druge trećine 20. stoljeća. Zajednice u njegovim djelima su hijerarhijske i feudalne. Časni likovi djeluju za nadindividualne potrebe, što je u suprotnosti s individualizmom moderne. Idealu napretka Tolkien suprotstavlja važnost očuvanja sjećanja, pragmatizmu požrtvovnost, a reformama tradiciju (Mrduljaš Doležal 2012: 271-272).

Ivana Brlić-Mažuranić zbirku bajki *Priče iz davnine* izdaje 1916. godine, a 1924. engleski prijevod objavljuje izdavačka kuća George Allen et Unwin, u kojoj J. R. R. Tolkien 1937. objavljuje fantastični roman *Hobit*. Oba autora objavljuju priče za djecu koje su i danas iznimno popularne te su doživjele mnoga izdanja i prijevode. Ivana Brlić-Mažuranić uspostavlja žanr autorske bajke u hrvatskoj, a Tolkien žanr visoke fantastike na svjetskoj razini. Iako književni teoretičari većinom ne klasificiraju bajke kao fantastičnu književnost, između bajke i fantastike kao žanra postoje poveznice. U bajkama, kao i u fantastičnim djelima visoke apstrakcije, ni likovi ni čitatelji ne čude se fantastičnom. Najvažnija poveznica Ivaninih bajki i djela visoke fantastike kao što je *Hobit* je postojanje samo jedinstvenog sekundarnog svijeta unutar kojeg je primarni shvaćen kao realistički intonirani prostor unutar izmišljenog svijeta. *Hobit* i *Priče iz davnine* moguće je promatrati kroz prizmu bajke i fantastične književnosti. Oba djela slijede tradiciju usmene književnosti te ih odlikuje kršćanska filozofija njihovih autora,

antimodernističke i neoromantičarske tendencije i mitovi pod čijim su utjecajima bili. Analizirajući roman *Hobit* i bajku *Ribar Palunko i njegova žena* prema teoriji monomita Josepha Campbella dolazim do zaključka da oba dva djela slijede mitološku priču jer njihovi junaci većinom slijede etape koje autor opisuje u svom djelu *Junak s tisuću lica*. Junaci Bilbo i Palunko nemaju nadljudske moći, na putovanju nailaze na razna fantastična bića te priče imaju slične, univerzalno kršćanske poruke.

9. ZAKLJUČAK

Ivana Brlić-Mažuranić najistaknutija je i najpoznatija spisateljica dječje književnosti u Hrvatskoj. Dolazi iz obitelji Mažuranić koja je iznjedrila mnoge pisce, među kojima se ističe Ivanin djed Ivan Mažuranić, autor spjeva *Smrt Smail-age Čengića*. Bila je slika hrvatskog građanskog elitnog društva svog vremena. Književno stvaralaštvo nije se slagalo s njenim osjećajem za ženske dužnosti, ali potisnutu želju ispunjava pišući za svoju djecu. Iako su *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* i *Priče iz davnine* prevedene na više svjetskih jezika te dosežu visok umjetnički domet, ne spominje se često u svjetskim priručnicima dječje književnosti, iako uspostavlja žanr autorske bajke u Hrvatskoj te biva nominirana za Nobelovu nagradu za književnost. *Priče iz davnine* najpoznatija su zbirka bajki u hrvatskoj književnosti. Iako se javlja nakon vrhunca hrvatske moderne, djelo korespondira s neoromantičarskim književnim idejama. Djelo se može čitati i sa stajališta slavenske mitologije iz koje je preuzela imena i neke osnovne karakteristike fantastičnih likova, a zajednički kršćanski podtekst bajke povezuje u cjelinu i stvara privid fantastičnog svijeta koji je blizak našem, ali nije isti.

J. R. R. Tolkien autor je dva svjetski poznata romana u kojima stvara izmišljeni svijet koji se naslanja na stare saksonske i nordijske priče. Djelo *Hobit* dječji je fantastični roman temeljen na njegovom profesionalnom poznavanju srednjovjekovnih jezika i književnosti. Djelo je sjecište njegove poezije, likovnosti i naroda i mjesta koje je smjestio u svoju izmišljenu mitologiju. Najveću popularnost doživljava nakon objavljivanja nastavka, *Gospodara prstenova*.

Korištenjem teorije monomita Josepha Campbella može se zaključiti kako je teorija primjenjiva i na roman *Hobit* J. R. R. Tolkiena i na bajku *Ribar Palunko i njegova žena* Ivane Brlić-Mažurani. Postoje zajedničke točke putovanja junaka, odnosno zajedničke točke fabule i u romanu i u bajci. Naziv hrvatski Tolkien sugerira u prvom redu sličnost izgradnje

sekundarnog svijeta kod autora, ali i prepoznavanje utjecaja mitoloških tradicija i kršćanskog svjetonazora, kao i važnost autora za žanrove kojima pripadaju njihova najvažnija djela.

10. LITERATURA

1. Albero Poveda, J. (2003.-2004.) „Narrative Models in Tolkien's Stories of Middle-earth“. *Journal of English Studies*, Vol. 4., str. 7-22.
2. Banov, E. (2018.) „Nodilova mitološka razmatranja kao arhitekst *Pričama iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić.“ Kos-Lajtman, Andrijana; Sanja Lovrić Kralj; Nada Kujundžić, ur. Zbornik radova „Stoljeće Priča iz davnine“. Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, 113-131.
3. Brlić-Mažuranić, I. (1999.) *Priče iz davnine*. Ogulin: Matica hrvatska.
4. Brozović, D. (2018) „Žanrovski obrasci fantastične književnosti u *Pričama iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić“. Kos-Lajtman, Andrijana; Sanja Lovrić Kralj; Nada Kujundžić, ur. Zbornik radova „Stoljeće Priča iz davnine“. Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, 35–46.
5. Campbell, J. (2007.) *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Fabula Nova.
6. Carpenter, H. (1977.) *J. R. R. Tolkien - A Biography*. London: Unwin Paperbacks, PDF.
7. Crnković, M. i Težak, D. (2002.) *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.
8. Giacometti, K. (2013.) „Od čudesnoga do fantastičnoga: dimenzije svjetova Ivane Brlić-Mažuranić i Nade Iveljić“, *Libri & Liberi*, 2 (1), 51-64.
9. Hameršak, M. i Zima, D. (2015.) *Uvod u dječju književnost*, Zagreb: Leykam international d.o.o.
10. Mambrol, N. (2021.) Analysis of Tolkien's *The Hobbit*, tekst s web stranice *Literary Theory and Criticism*, <https://literariness.org/2021/02/18/analysis-of-tolkiens-the-hobbit/> (stranica posjećena: 10. kolovoza 2023.)

11. Michelson, P. E. (2012.) "The Development of J. R. R. Tolkien's Ideas on Fairy-stories," *Inklings Forever: Published Colloquium Proceedings 1997-2016*: Vol. 8, No. 13, str. 1-14.
12. Milković, I. (2018.) „Žena, Majka, Mit: Žena ribara Palunka“. Kos-Lajtman, Andrijana; Sanja Lovrić Kralj; Nada Kujundžić, ur. Zbornik radova „Stoljeće Priča iz davnine“. Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, 101-109.
13. Mrduljaš Doležal, P. (2012.) *Prstenovi koji se šire: junačka potraga u djelima J. R. R. Tolkiena*. Zagreb: Algoritam.
14. Pavičić, J. (1996.) „Neka pitanja teorije fantastične književnosti“. *Mogućnosti* (XLIII), br. 4–6, str. 133–147.
15. Petzold, D. (1996.) „Fantastična književnost i srodni žanrovi“. *Mogućnosti* (XLIII), br. 4–6, str. 68-76.
16. Salopek, A. i Špehar, M. (2015.) „Kršćanstvo u djelima Ivane Brlić Mažuranić“, *Riječki teološki časopis*, Vol. 45, No. 1, str. 109-130.
17. Santra, Mounamita (2021.) „We are What We Eat: Food, Society and Culture in J. R. R. Tolkien’s *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*“, *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. 12, No. 1, str. 249-257.
18. Solar, M. (1990.) *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
19. Tolkien, J. R. R. (2014.) *Hobit*. Zagreb: Algoritam. Anotacije D. A. Anderson.
20. Tolkien, J. R. R. (2020.) *Hobit*. Zagreb: Lumen.
21. Šepić, T. (2018.) „*Ribar Palunko i njegova žena* Ivane Brlić Mažuranić i *Dvorac Pictordu* George Sand kao kodirane autobiografije.“ Kos-Lajtman, Andrijana; Sanja Lovrić Kralj; Nada Kujundžić, ur. Zbornik radova „Stoljeće Priča iz davnine“. Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, 689-707.
22. Vaupotić, M. (2002.) *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska.
23. White, M. (2006.) *Tolkien – biografija*. Zagreb: V.B.Z.
24. Zima, D. (2001.) *Ivana Brlić-Mažuranić: monografija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
25. Zima, D. (2013.) *Priče iz davnine, tekst s web stranice Ivanine kuće bajke u Ogulinu*, <https://baza.ivaninakucabajke.hr/hr/o-bajkama/ivana-brlic-mazuranic-knjizevnost/price-iz-davnine/> (stranica posjećena: 10. lipnja 2023.)
26. Zima, D. (2018.) „*Priče iz davnine* i hrvatska moderna: o mitskom secesionizmu, folklornim šarama, neoromantizmu i antimodernizmu.“ Kos-Lajtman, Andrijana;

Sanja Lovrić Kralj; Nada Kujundžić, ur. Zbornik radova „Stoljeće Priča iz davnine“.
Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, 249-273.