

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ



Докторски уметнички пројекат

„A BOOK OUT OF THE BOX”
– илустрација као инсталација

Аутор:

Јасна Т. Јелић Обрадовић

Ментор:

мр Растко Ћирић ред. проф.

Београд, 2020.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF APPLIED ART



PhD art project

“A BOOK OUT OF THE BOX”
– Illustration as Installation

Author:

Jasna T. Jelić Obradović

Mentor:

Mag. Rastko Ćirić

Belgrade, 2020.

Чланови комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта:

1. др Владислав Шћепановић ред. проф. ФПУ Београд, председник комисије
2. др Марија Ћирић ванр. проф ФИЛУМ Крагујевац
3. др Димитрије Големовић ред. проф. ФМУ Београд у пензији
4. Слободан Кајтез ред. проф. ФПУ Београд
5. мр Растко Ћирић ред. проф. ФПУ Београд, ментор

ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Посебна захвалност мом ментору професору Растку Ђирићу на несебичној помоћи и стручном вођењу током реализације овог докторског уметничког пројекта.

Посебна захвалност професорима:

проф. Владиславу Шћепановићу на стицању нових увида,

проф. Димитрију Големовићу на мотивацији,

проф. Мирјани Живковић на великодушном преношењу знања

током предавања на докторским уметничким студијама.

Посебна захвалност мојој Мајци и мојој породици на свакој подршци.

Захваљујем се на подршци и мом сину,
мојој искри радости, коме посвећујем овај рад.

Аутор

Апстракт: Предмет докторског уметничког пројекта „A BOOK OUT OF THE BOX” – илустрација као инсталација” јесте ново тумачење илустрације кроз уметничку представу бајке у контексту инсталације. Истраживање полази од тога да се дете-читалац најраније у животу сусреће са књижевним жанром приче-бајке и истовремено се по први пут упознаје са уметничком формом илустрације. Теоријски део рада разматра особине и структуру бајке као књижевног рода, општи однос психологије према бајци, а потом и позитивне утицаје бајке на психологију деце и одраслих. Посебна пажња посвећена је психолошкој анализи илустрованих бајки које представљају део докторског уметничког пројекта. Повлачи се паралела између чулног, интуитивног и имагинативног као појавности везаних за психологију човека и човеково стваралаштво. Направљен је осврт на две битне уметничке области које чине костур пројекта: илустрацију и инсталацију. Ови садржаји се даље анализирају кроз разматрање креативног процеса које прати искорак од класичне илустрације књиге према илустрацији објеката постављених као инсталација у простору. Уметнички пројекат је у даљем току образложен мотивима да се у форми реализованих објеката изнесе посебно изабран сегмент садржаја одабраних бајки и реализација тог циља кроз експерименталну интерпретацију илустрације.

Кључне речи: бајка, књига уметника, експериментална илустрација, објекат, инсталација, атмосфера, психологија.

Уметничка област: Примењене уметности и дизајн

Ужа уметничка област: Графика књиге, илустрација

Abstract: The subject of the PhD art project „A BOOK OUT OF THE BOX – Illustration as an Installation” is a new interpretation of illustration through artistic representation of a fairy tale in the context of an installation. The research starts from the fact that a child - a reader first encounters the literary genre of a story - a fairy tale, and simultaneously gets acquainted for the first time with the artistic form of an illustration. The theoretical part of the thesis considers the characteristics and structure of a fairy tale as a literary genre, the general relationship between psychology and a fairy tale, as well as the favourable effects of a fairy tale on the psychology of children and adults. Special attention is paid to the psychological analysis of illustrated fairy tales that are part of the PhD art project. A parallel is drawn between the sensory, the intuitive and the imaginative as phenomena relevant to human psychology and human ingenuity. A review of two important artistic areas that make up the skeleton of the project has been made: illustration and installation. These contents are further analyzed through the consideration of the creative process that complies with the advancement from a classical illustration of a book to the illustration of objects placed as installations in a space. The art project is further explained by the motives to present a specially selected content segment of selected fairy tales in the form of realized objects and the realization of the objective through an experimental interpretation of the illustration.

Keywords: fairy tale, artist's book, experimental illustration, object, installation, atmosphere, psychology.

Artistic field: Applied arts and design

Narrow artistic field: Book graphics, illustration

Садржај:

| | |
|--|-----------|
| Апстракт | 5 |
| Abstract | 6 |
| | |
| 1. УВОД | 10 |
| 2. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА | 12 |
| 3. БАЈКА – ТЕОРИЈСКИ ДЕО | |
| 2.2 ПОЈАМ И ДЕФИНИЦИЈА БАЈКЕ | 13 |
| 2.3 ПОРЕКЛО И ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ БАЈКЕ | 14 |
| 4. КАРАКТЕР БАЈКЕ | 17 |
| 4.1 БАЈКА И МИТ | 18 |
| 4.2 БАЈКА И ФАНТАСТИЧНА ПРИЧА | 19 |
| 5. СТРУКТУРА БАЈКЕ | 21 |
| 6. ФЕНОМЕНОЛОГИЈА БАЈКЕ | 25 |
| | |
| 7. ПСИХОЛОГИЈА БАЈКЕ | |
| 7.1 Сто лица бајке – увод у психологију бајке | 25 |
| 7.2 Јунгов „дух“ бајке и архетипови | 26 |
| 7.3 Симболи у бајкама | 28 |
| 7.4 Добро и зло / Сенка и зло у бајкама | 29 |
| 7.5 Бајка као оптимистичка литература – значење бајке и позитивни рецепцијски утицаји бајке | 31 |
| 7.5 Библиотерапија | 34 |

| | |
|--|-----------|
| 8. ПСИХОЛОШКИ АСПЕКТИ БАЈКИ ОБУХВАЋЕНИХ ДОКТОРСКИМ УМЕТНИЧКИМ ПРОЈЕКТОМ..... | 36 |
| 8.1 Бајка „Трнова ружица“ – психолошки аспекти | 37 |
| 8.2 Бајка „Лепотица и звер“ – психолошки аспекти | 40 |
| 8.3 О Андерсеновим бајкама | 41 |
| 8.4 Бајка „Мала сирена“ – психолошки аспекти | 42 |
| 8.5 Бајка „Дивљи лабудови“ – психолошки аспекти | 44 |
| 8.6 Бајка „Принцеца на зрну грашка“ – психолошки аспекти | 45 |
| 8.7 Бајка „Шума Стриборова“ – психолошки аспекти | 47 |
| 8.8 Бајка „Златна јабука и девет пауница“ – психолошки аспекти.. | 49 |
| | |
| 9. О ИЛУСТРАЦИЈИ | 52 |
| 10. ПОП-АП КЊИГЕ | 55 |
| 11. О ИНСТАЛАЦИЈИ | 61 |
| 12. АНАЛИЗА ПОСТАВКЕ И РЕАЛИЗАЦИЈЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА „А ВООК ОУТ ОФ ТНЕ ВОХ“ – ИЛУСТРАЦИЈА КАО ИНСТАЛАЦИЈА | |
| • КОНЦЕПТ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА, ОДАБИР БАЈКИ ЗА ИЛУСТРАЦИЈУ, ИЗБОР СЦЕНА | 63 |
| • ЛИКОВНИ ЦИЉ И ТЕХНИКА | 65 |

- ПРОЦЕС ИЗРАДЕ ОБЈЕКАТА66
- ПОСТУПАК ОСЛИКАВАЊА ОБЈЕКАТА75
- „А ВООК ОУТ ОФ ТНЕ ВОХ“ – ПОСТАВКА ИНСТАЛАЦИЈЕ89

12. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

- ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ КАРАКТЕР ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....91
- ОСТВАРЕНОСТ УМЕТНИЧКОГ ЦИЉА.....91
- ДОПРИНОС ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....92

13. ПРИЛОГ – ФОТОГРАФИЈЕ94

- ПОСТАВКА РАДОВА У ИЗЛОЖБЕНОМ ПРОСТОРУ96
- ОТВАРАЊЕ ИЗЛОЖБЕ.....99
- ИЗЛОЖБЕНИ КАТАЛОГ.....101

14. БИБЛИОГРАФИЈА102

15. БИОГРАФИЈА АУТОРА105

УВОД

Избор теме овог докторског уметничког пројекта, произилази из две врсте интересовања. Једним делом ослања се на теоријска сазнања о бајци као књижевном роду, а другим делом на психологију бајке. Бављење дубоком студијском анализом и свесрдно уметничко деловање пре свега подразумевају проналажење извора стваралаштва.

Le motif, на француском језику из којег¹ је термин преузет означава покретачку снагу која уметника наводи да нешто реализује. Чињеница да је бајка била прва литература са којом сам се као читалац сусрела у детињству и непосредно уз њу са уметничком формом илустрације, довели су ме до увида који је то уметнички потицај и област којој желим да посветим овај рад. Богатство теме бајке омогућава разноврдне писане анализе које захтевају адекватан термилошки приступ везан за тумачење садржаја, приче, ликовна итд. Проблем терминологије осветљава А.Челебоновић:

“При сваком покушају да објаснимо естетичку суштину сликарских и вајарских дела, наилазимо на једну крупну тешкоћу: на питање терминологије. Она има два дејства: једно од ових произилази из чињенице да ликовни уметници оперишу са облицима који преко чула вида, могу непосредно деловати на психу и отуда се тешко поклапају са одређеним језичким појмовима, а други који је са тим у узрочној вези, састоји се у врло несређеној и разноврсној употреби већ усвојених термина како код стручњака тако и код публике.”²

Сама бајка је поље деловања изузетно плодно за илустрацију. Илустратору бајка у том смислу пружа прегршт информација и могућности у приступу у односу на порекло бајке, време бајке, веровања и обичаје који се провлаче кроз причу.

Први циљ овог уметничког пројекта је *артикулација игре*. Иницијална идеја подразумева удаљавање од класичне илустрације и улазак у сферу експерименталне илустрације.

Главна истраживачка питања која су везана за избор теме дала су одређену структуру писаном делу пројекта.

Прво питање било је како остварити уметничку слободу илустровања у оквиру теме која има сопствене датости условљене морфологијом бајке. Трагање за погодним *форматом* изражавања довело ме је до области *уметничке књиге* или *књиге уметника*.

Прве књиге уметника настале су почетком 20. века док је појам одређен шездестих година двадесетог века, како би се описали радови неоаде, процесуалне и концептуалне уметности.

¹ Челебоновић 1987, 13

² Исто, 22

По Шуваковићу³ разликујемо три категорије књиге уметника: књигу-објекат, књигу-рад, књигу-документ, и књигу-теоријски објекат.⁴ Управо је књига-објекат тема овог уметничког пројекта. У овој стваралачкој области условно речено нема ограничења, премда је назив везан за област и термин књиге. Књига не мора имати класичан облик књиге, не мора се читати⁵, не мора бити од хартије, дозвољава употребу разноврсних вештачких и природних материјала и комбиновање техника и што је од важности за овај уметнички пројекат, не постоји ограничење у погледу димензија.

А. Evenhaugen⁶ упознаје публику са појмом уметничке књиге и објашњава природу уметничке књиге као такве:

„What truly makes an artist’s book is the artist’s intent, and artists have used the book as inspiration in a myriad of ways and techniques, from traditional to the experimental. The book could be made through fine press printing or hand-crafted, the pages illustrated with computer-generated images or cheap photocopies; books became sculptures, tiny and gargantuan; books were sliced up and reconfigured, made from all kinds of materials with unconventional objects incorporated, in unique or limited editions, or produced in multiple copies. With all sorts of ideas behind them, artists continue to challenge the idea, content and structure of the traditional book.“⁷

Оваква конституција уметничке књиге као начина изражавања отворила је путеве за реализацију мојих идеја у форми илустрованих објеката. Сами објекти носиоци су илустрованих фрагмената одабраних бајки.

Даља истраживачка питања односила су се на моје занимање за психологију и психолошке аспекте бајке као и трансфер атмосфере бајки кроз илустрацију примењену на објекту. Посебно је занимљиво питање симбола бајки и њихов асоцијативан значај у оквиру моје ликовне представе.

У односу на постављене циљеве, структуру писаног дела рада чине у првом реду теоријска разматрања чија заступљеност је неопходна као водич кроз порекло, историјске корене, карактер и грађу бајке. Ова разматрања представљају оквир теме и ослањају се на проучавање и презентовање мишљења и идеја В. Ј. Пропа (В.Я. Пропп), К. Чапека (К. Сарек), М. Бошковић-Стули, Н. Вуковића и Д. Антонијевић. У другом делу теоријских

³ Šuvaković 2011, 362, 363

⁴ «Енглески уметник Џон Лејдам (John Latham) користио је књиге као елементе помоћу којих је градио скулптуре. Славко Богдановић (група Код) закивао је књиге ексерима. Изток Гајстер (Geister) Пламен (група ОХО) реализовао је *Звучну књигу* (1967), која при листању ствара звук, а Марко Погачник (група ОХО) *Књигу артикл* (1966), која је сам предмет. Владан Радовановић је у књизи *Пустолина* (1968) пошао од уобичајеног модела књиге као текстуалног посредника, да би је претворио у просторни рад: странице се не листају него чине траку, а отвор на једној страници омогућује читање речи на другој. Показује се да је тело књиге отворен трансформацијски простор који књигу претвара у ликовно дело, а ликовно дело у књигу.»

⁵ Овде се не мисли на форму сликовнице већ на одсуство текста.

⁶ Anne Evenhaugen, библиотекар и руководилац одељења америчке уметности и галерије портрета *Смитсон билбиотеке*, Вашингтон.

⁷ Evenhaugen 2012; E. Anne, *What is an artist’s book?*, <http://blog.library.si.edu/blog/2012/06/01>

разматрања ослањам се на проучавање значења бајки и њених психолошких утицаја кроз погледе и ставове Б. Бетелхајма (B. Battelheim), М. Л. Фон Франц (Marie-Louise von Franc), С. Димоски и мишљења још неколицине аутора и психолога.⁸

Након анализе бајке у теоријском делу дат је преглед о илустрацији и инсталацији као носилаца пројекта. Тежња да се пронађе *срећна* равнотежа ликовног језика илустрације и инсталације у оквиру пројекта отворила је зону интердисциплинарности са идејом проналажења нових могућности визуелног израза и другачијег начина презентације садржаја.

Завршни део рада посвећен је анализи докторског уметничког пројекта и концепта рада, технике извођења и реализације креативног процеса презентованог кроз изложбени материјал.

МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

Г.Ц. Арган (G.C. Aragan) на следећи начин објашњава замисао истраживања које прате критеријуме одређених вредности у уметности:⁹

„Битна разлика између истраживачке умјетности и неистраживачке умјетности чини се, дакле, да почива на чињеници што неистраживачка умјетност полази од устаљених вредности, док истраживачка умјетност тежи утврђивању вриједности и себе саме као вриједности. Заиста, истовремено с постављањем умјетности као истраживања, и истраживања саме себе, рађају се прве естетике које расправљају о самом проблему умјетности и о њеном мјесту међу активностима духа.“

Теоријско-методолошки приступ у писаном делу овог докторског уметничког пројекта обухвата више научних метода примењених сукцесивно према сегментима рада. Сходно природи предмета проучавања у овом истраживању биће примењене следеће методе:

Дијахронијска метода и метода дескриптивне анализе заступљене су првом делу рада. Разматрају се историјски корени бајке, њен развој и карактер. Ове две методе коришћене су и у делу рада који се односи на илустрацију и инсталацију као уметничке дисциплине.

У наставку рада примењена је метода компаративне анализе која се бави односом бајке и других блиских књижевних облика, односно мита и фантастичне приче.

Структурална анализа заступљена је у излагању посвећеном грађи бајке као књижевне форме.

Метода апстракције и конкретизације кључна је за теоријски део рада посвећен психологији бајке уопште. Метода анализе садржаја усмерена је на анализу сваке бајке понаособ од седам бајки које су део практично изведеног дела пројекта.

⁸ Детаљније о ауторима у каснијим поглављима рада

⁹ G.C. Aragan, *Umetnost kao istraživanje*, из *Studje o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd 1982, str. 154 и Šuvaković, 2007, 16

Писано образложење у пракси реализованог уметничког пројекта користи се методом анализе и синтезе. Хеуристичка метода најобухватније прати суштинске идеје пројекта у смислу експерименталне илустрације.

Шуваковић даје адекватно и егзактно објашњење методе хеуристике:

„Хеуристика је собом мотивисано истраживање које се због недостатка прецизног програма или алгоритама истраживања, одвија од примера до примера методом покушаја и погрешака. Хеуристиком се зато назива принцип истраживања или истраживање истраживања у смислу креативног програма. Хеуристичко истраживање је истраживање свеукупности разматрања и поступака тражења и изналагања нових, тј. аутентичних, спознаја или могућности продуковања уметничког дела. Хеуристичко истраживање унапред узима у обзир могућности неуспеха или погрешке, неистине, заблуде, пропуста. (...) Тиме је уметност преоријентисана од „стварања уметничког дела“ као по-стављања дела у свет ка неизвесном *истраживању* или *трагању* које води ка непознатом и неочекиваном - аутентичном и новом – унутар и традиционалних и нових медија, али и људских односа који се уметношћу успостављају. Истраживањем се указује на одмак од стварања *уметничког дела (техне + поесис)* ка замислима уметничког пројекта (...).“¹⁰

БАЈКА – ТЕОРИЈСКИ ДЕО ПОЈАМ И ДЕФИНИЦИЈА БАЈКЕ

У погледу дефиниције бајке према многобројним студијама еминентних филолога и фолклориста не постоји консензус. Израз бајка, *conte de fees* као назив за целокупан жанр настао је у Француској потом се лагано проширио у Европи и у Северној Америци.¹¹ Национални термини којима се означава традиционална усмена приповетка су оријентисани сходно језику или говорном подручју коме припадају. У употреби је пре свега немачки израз *märchen*, без превода и као туђица, руски израз *сказка* или *бајки*, италијански *favola*, холандски *sprookje* итд.

У енглеском језику установљен је израз *folktale* за приповетку док израз *fairy tale* означава приче које у себи садрже елементе чудесног. Овај енглески термин који у преводу значи *вилинске приче* опште је распрострањен и у међународној терминологији и у савременој литератури. Уколико се разматра однос садржаја и назива овај термин није у потпуности подесан. Термин се у ужем смислу односи на приче у којима су присутне виле и не одговара садржају осталих прича у којима се појављују разна друга чудновата створења.¹² Осим овог облика коришћени су и посебни термини за приче са другим темама као што је *nursery tale* или *houshold tale*.

¹⁰ Šuvaković n.d., 16

¹¹ Zipes 2007, *When dreams Come True; Classic Fairy tales and their Tradition*, second edition, New York, Routledge и Popović, 2013, 28

¹² Janićijević J.: *Prop, oko njega i posle njega* у Prop 2012, 342-343

Овим се отвара путоказ за дефинисање бајке као приповетке о невероватним и чудесним догађајима, засноване на машти и у том смислу су је спомињали српски и хрватски књижевници 19. века.¹³

Вук Караџић је у сличном духу дефинисао наше приповетке као народне приче које се могу разделити на мушке и женске. „Говорећи о женским приповеткама, у којима се казују „којекаква чудеса што не може бити“, он им даје име *гатка*, уз њемачки назив *Marchen*.“¹⁴Руски фолклорист Никифоров даје своје виђење:

„Приповјетке су усмене приче што се у народу казују ради разоноде, којима су садржаји догађаји необични и у свакидашњем смислу (фантастични, чудесни или из живота) и које имају посебну композицијско-стилску градњу.“¹⁵

Владимир Јаковљевић Пропп, најзначајнији руски фолклорист који се бавио проучавањем бајке, најприближније објашњава природу бајке и њен значај сматрајући да бајка представља неку врсту колективног сећања:

„Биће да је свима нама емпиријски веома добро познато шта је бајка, те да у њој имамо мање-више јасну представу. Може бити да ми у њој чувамо поетско памћење, да је се сећамо из детињства. Ми интуитивно осећамо њену привлачност, наслађујемо се њеном лепотом, магловито схватајући да имамо пред собом нешто врло значајно. Најкраће речено, у разумевању и оцени бајке руководимо се поетским осећањем.“¹⁶

ПОРЕКЛО И ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ БАЈКЕ

Постоји више теорија о пореклу бајке. Међутим не постоји прецизан одговор о времену настанка бајке. Најранија позната бајка, *Бајка о бродоломнику* потиче из старог Египта из периода око 4000 г.п.н.е. Порекло бајке многи историчари везују за мит. Поставља се питање да ли је постојала једна *прабајка* из које су настале друге бајке и разгранале се светом или је бајка настала истовремено али на различитим просторима.

Вилхелм Грим (Wilhelm Grimm) на ту тему износи своје образложење:

„Божански дух поезије исти је код свих народа и исти му је извор и ето зашто се свуда појављују сличности, једно претходно подударење, тајно средство чије се творачко начело изгубило али које наводи на мисао о једном заједничком претку, најзад ту постоји и аналоган развитак, међутим, спољни услови и разлике су

¹³ Речник српскохрватског књижевног и народног језика, књ. I, САНУ, Београд, 1959, 250

¹⁴ *Bošković - Stulli*, 1982, 281

¹⁵ Никифоров А.И., *Сказка ее бутование и носители*, Русскаја фол`клористика. Хрестоматија. Ур. С. И. Минц, Е.В. Померанцева, Москва, Издателство Вусшаја школа, 1971, str. 292 и *Bošković - Stulli*, 1982, 284

¹⁶ В. Пропп: *Похвала сказке*, В. *Русскаа сказка*, Л. , 1984, str. 23 и Косановић В. : *О Propovom poimanju čarobne bajke* и Пропп, 2013, 458-459

другачији. И зато и поред тог унутрашњег подударања, наилазимо на разлике у спољашњем облику.¹⁷

Према Максу Литију¹⁸ (Max Luthi) у погледу настанка бајке, постоје две могућности: или је народ ова уметничка дела која су му дата прилагодио себи тако да одговарају његовим потребама и приповедачким способностима, а могуће је да су прави творци бајке, слично Хомеру и сами наследници једног дугог развојног процеса али да се њихово дело чисто и неизмењено одржало у народној традицији.

Француски научник Делоншам (Deslongchamps L.) у *Есејима о индијским причама и њиховом преношењу у Европу*, тврди да су из збирке индијских животних и моралних поука мудраца, под називом *Панча тантра*, преузети обрасци који су потом преко старогрчке а посебно арапске уметности прешли у приповетке старог континента.¹⁹ То је такозвана *теорија о миграцији бајки*.

Према мишљењу Теодора Банфеја²⁰ (Theodor Benfey) без обзира што су фолклорне приче тј. бајке настале према индијским мотивима оне ипак представљају уметничко дело за себе уз психолошко-естетске кодексе поднебља из којег потичу.²¹

Оријентални народи су од давнина неговали уметност приповедња. Најпознатија у свету је збирка прича *Хиљаду и једна ноћ*.²² Прве збирке бајки у Европи јавиле су се у Италији. Међутим те бајке су имале доста сличности са народном бајком уз мала дотеривања.

Прихваћено је становиште да је прве уметничке бајке у европској литератури написао Шарл Перо (Charles Perrault) (1628-1703), француски писац.²³ Његова прва збирка прича *Приче из прошлих времена с моралним поукама* задржавају дух и атмосферу народне бајке. Тадашња дворска уметност утицала је на писца да своје бајке прилагоди укусу аристократије. Сматра се да је Перо у првом реду ипак своје бајке наменио деци судећи по њиховој форми; бајке су кратке, драматичне приче, у њима се често срећу лаки ритмички стихови, преузети из народног песништва (тзв. *Formulette*), ирационалност је умањена и чврсто преплетена са реалношћу.²⁴ Неке од најпознатијих бајки део су ове збирке: *Црвенкапа, Мачак у чизмама, Пенелуга, Плавобради, Палчић, Успавана лепотица...*

Преводи источњачких бајки који су се појавили у Европи у 18. веку допринели су популаризацији бајке након чега долази до већег интересовања за проучавање народних

¹⁷ Kojakara Đ. , 1984, str. 275 и Popović, 2013, 33

¹⁸ Maks Liti, 1986, 1994, и Popović, 2013, 25-26

¹⁹ Prema Filipović-Radulaški.T. , 1997, str. 5 и Popović, n.d., 34

²⁰ Теодор Банфеј, немачки преводилац *Панча тантре*.

²¹ Prema Filipović-Radulaški.T. , 1997, и Popović, n.d., 35

²² У X веку збирка је садржала око 200 бајки под називом „*Хезар Ефсане*“ (*Хиљаде бајки*)

²³ Vuković 2009, 177

²⁴ V. F. Caradec, n.d., 78-83 и Vuković 2009, 178

бајки и њихове постепене адаптације у форму уметничке бајке. Браћа Вилхелм и Јакоб Грим (Jacob Grimm) у погледу проучавања народне бајке заузимају посебно место и сматрају се првим истраживачима и иноваторима у тој области, док Ханс Кристијан Андерсен (Hans Christian Andersen) представља талентованог револуционара, према Вуковићу.

Вилхелм (1786-1859) и Јакоб (1787-1863) Грим заправо су били сакупљачи народних бајки, али су такође извршили значајне промене у стилу и садржају бајки, често не мењајући сиже али уклањајући сурове детаље. Највећа вредност њихове прве објављене збирке под називом *Дечје и домаће бајке* лежи у чињеници да су они бајке пре свега писали за децу.

Према оцени књижевне критике најбољи светски писац бајки свакако је Ханс Кристијан Андерсен (1805-1875).

„Кад би требало изабрати краља дечјих писаца“ – каже П.Азар – „мој глас не би добио ниједан латино-романски писац, него Ханс Кристијан Андерсен.“

„Несумњиво, тај Данац је направио огроман корак у развоју бајке, у њеном претварању у модерну причу и високу уметност.“²⁵

Сматра се да је његов стил писања заправо поникао из чињенице да је бајка за Андерсена представљала својеврсну животну филозофију. Метафора пишчевог живота присутна је у садржају приче *Ружно паче*, чак је и своју аутобиографију насловио са *Бајка мог живота*.

У својим бајкама у почетку он се користи фолклорним мотивима са новим лирским, алегоријским и симболичким елементима. Касније Андерсенове бајке добијају призив реалности, не негујући обавезан срећан крај. *Девојчица са шибицама*, *Оловни војник*, *Мала Сирена*, представљају неку врсту антибајке у којој смрт за писца представља „афирмацију бесмртности душе“.²⁶ Љубав Мале Сирене претвара је у бесмртно биће, љубав оловног војника не престаје након смрти у ватри...

Андерсенове бајке поседују снажну естетску компоненту. Према Азару (P.Azar) успевао је одвести децу на путовање и у мали оквир сместити лепоту света, што за децу није никад превише:

„(...)У његовим причама ћете наћи не само Копенхаген и његове кућице од пријепе (...) Наћи ћете Египат, Перзију, Кину и Океан до највећих дубина где живе сирене; небо којим пролазе јата великих дивљих лабудова“.²⁷

Својим оригиналним бајкама светску књижевност су обогатили и други писци: Френк Баум (Frank Baum) (*Чаробњак из Оза*), Ханс Беман (Hans Beman) (*Камен моћи*), Михаел Енде (Michael Ende) (*Бескрајна прича*), Николај Гогољ (Николай Василејевич Гогољ) (*Смешне и страшне приче*), Волфганг Гете (Johann Wolfgang von Goethe) (*Бајка о*

²⁵ P. Azar, n.d., 107 u Vuković, 2009, 184

²⁶ Prema I. Žanu u Vuković, 2009, 186

²⁷ P. Azar, n.d., 109 u Vuković, 2009, 187

зеленој земљи), Александар Пушкин (Александр Сергеевич Пушкин) (*Бајка о рибару и рибици*), Џонатан Сфивт (Jonathan Swift) (*Гуливерова путовања*). Међу нашим плодним писцима који су се опробали у писању бајки су: Десанка Максимовић (*Ако је вероват мојој баки – приче и бајке*), Бранко Ћопић (*Мачак Тоша и друге бајке*), Гроздана Олујић (*Небеска река и друге бајке*), Мирослав Антић (*Ходајући на рукама: есеји или бајке*).

Бајке савремених писаца попут *Господара прстенова* Џона Толкина (John Tolkien) пренете у медиј филма у највећој мери су афирмисале бајку, премда су екранизације бајки, филмске и анимиране, биле присутне и у протеклим деценијама (најмногобројније филмске верзије доживеле су Пероова *Лепотица и звер*, затим, *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола (Lewis Carroll) и *Чаробњак из Оза* Френка Баума).

КАРАКТЕР БАЈКЕ

Естетика бајке, атмосфера чудесног, индиректно саопштавање сазнања о животу, све су то особености бајке. Она је средство размене колективних искустава путем смислених поука. Њен карактер пре свега има улогу учитеља, преносиоца моралних порука.

Појединац и лична срећа један су од аспеката бајке, а комплементарно с тим налази се шири друштвени план. Систем вредности у бајци је пре свега колективан и од појединца се очекује да своје потребе усагласи са друштвеним нормама.²⁸

Може се рећи да је карактер бајке динамичан јер самим увођењем у причу, такође покреће и дух читаоца на акцију. У том узбудљивом садржају који непрестано интригира, без обзира на општепознату чињеницу присутну у већини бајки, о срећном крају, лежи разлог њене непролазне чаролије.

У карактеристике бајке спадају неодређена временска и локална удаљеност, обично презентоване на самом почетку приче у неколико класично понављајућих облика: *Некада давно...*, *У давна прадавна времена...*, *Иза седам гора и седам мора...* и сл.

Према Карелу Чапеку²⁹ свет бајки се поставља изван актуелне и евидентне стварности, стога питање истине и материјалног односа према реалности не подлеже провери:

„(...)Бајке цивилизованих народа одају своју фиктивност више него бајке примитиваца (...) Примитивна мисао се много лакше и живље, готово са уживањем пребацује преко те провалије између стварности, фикције и лажи. То је као у дечјој игри: ако се дете игра војника или маме, оно се уживљава у своју улогу готово страшно, али при томе зна да то „није истина.“ (...) Могли бисмо рећи да је у дечјој игри стварно стање привремено укинута. Тако је и у бајкама.“³⁰

²⁸ Антонијевић, 1991, 14

²⁹ Карел Чапек, (1890-1938), чешки писац, сврстава се међу зачетнике модерне бајке.

³⁰ Чапек, 1967, *О теорији бајке, Marsija ili na marginama literature*, Kultura, Beograd, 113-114 и Drndarski, 1978, 76-77

БАЈКА И МИТ

Предања, легенде и митови када се спомену изазивају донекле сличне асоцијације. Предања се односе на чудновате догађаје и рефлектују дубоко убеђење и веру у испричано. У средишту интересовања легенде јесте доказивање да чудо постоји.

Мит садржи категорију чудесног које се везује за питање судбине. Митологијом се назива више митова који припадају одређеној религији, етничкој или географској целини.

Бајка преузима елементе све три варијанте приче. Браћа Грим верују да су бајке настале из римске прамитологије. Сличност ликова мита и бајке, дивова, вештица, фантастичних животиња, чаробних места, предмета и формула сагледавана је као одредница бајке као митолошке или магијске приче.

Антрополози Фрејзер (James George Frazer) и Леви-Строс (Claude Levi-Strauss) сматрали су да је бајка специфичан феномен језика, састављен од тзв. *митема*, који представља врсту ослобођеног мита.³¹ Други истраживачи овог поља мишљења су да је и бајци и миту својствено *претварање хаоса у космос*, довођење у ред разасутих митемских фрагмената и вербалне семантизације симбола.³²

Улога човека у бајци је кључна док је у миту споредна; човек је миноран насупрот боговима а срж приче је однос божанстава и њихово поигравање са човеком.

У миту је време условљено разликом између светог и профаног и јединством конкретно-стварног и апстрактног времена. Оријентација мита у времену има метафизичку димензију овладавања временитошћу човека и односом између пролазности и вечности, прошлости и будућности.³³

Најчешћа потка бајковитог догађаја је савладавање различитих препрека. Врло је значајна и домишљатост човека који успева све да постигне људском логиком и чаробним средством. Стога се може рећи да је бајка ту особеност наследила од мита јер и у митовима главни актери поседују чаробну моћ сами по себи...Надаље, митови разрешавају судбинска и општељудска питања, а бајке конкретне појединачне ситуације. У митовима свршеци су трагични и неповољни док је у бајкама потпуно супротно јер су они повољни и без изузетка весели.³⁴

Победа у бајкама значи победу над самим собом и победу над злом. У митовима победа се увек односи над противником. Митски јунаци су дивовских димензија и у том смислу деци су узор који опонашају, што је одлика суперега. За разлику од тога у бајкама деца се поистовећују са јунацима приче и уз њих сазревају у боље и комплетније личности.

³¹ Vuković n.d., 164

³² Botica S. 2001; 9,10 и Perić, 2014, 30

³³ Solar M. 2008, 157-160, 234, и Perić, n.d., 30

³⁴ Botica S. 2001, 12 и Perić n.d., 31

БАЈКА И ФАНТАСТИЧНА ПРИЧА

Према Вуковићу³⁵ уопштена подела прозе обухвата:

- фантастичну прозу
- реалистичну прозу
- гранична подручја

У склопу фантастичне прозе налази се и бајка и фантастична прича. Стога је корисно за потребе овог рада, ради бољег упознавања бајке размотрити разлике међу њима премда по овој подели припадају истој фамилији. Роже Кајоа³⁶(Roger Caillois) се такође бави поређењем бајке и фантастичне приче:

„Треба пре свега разграничити одмах та два појма, који тако често доводе у заблуду. Бајовност је свет чуда, свет који се везује са стварним светом, не нарушавајући у њему ничим његов унутрашњи склад и не уништавајући његову чврстину; фантастика, међутим, јесте манифестација скандала, расцепа, необично, чак несносно продирање у тај стварни свет. Другим речима, свет бајке и стварни свет се узајамно прожимају без икаквих тешкоћа и конфликта. (...) Али храброст постаје потпуно безвредна кад човек мора да стане око у око са утваром, па макар му она била и најнаклоњенија. Јер утвара долази са другог света, с ону страну смрти. На тај начин, заједно с фантастиком појављује се некакав нови страх, нека дотле непозната паника. Вредно је постати свестан њихова карактера и конзеквенција, супротстављајући их осећањима каква буди свет бајки.“³⁷

Хронолошки, фантастична прича долази након бајке и то као реметилачки фактор. Основна особина која одликује фантастичану причу јесте тајновитост, коју бајка не поседује.

У бајци обитавају виле и патуљци, животиње помоћници, добри духови, што је све чини хармоничном целином уз све остале њене законитости. У питању је један имагинативни свет.

Фантастична прича насупрот томе обилује застрашујућим вампирима, вукодлацима, утварама...Кључна разлика јесте у чињеници да се такве врсте привиђења појављују у свакодневници ликова приче, па стога исте релације рефлектују и у машти читаоца. Намера им је да узнемире, потакну страх од смрти.

Посебно је немачки романтизам афирмисао *романтичну* фантастику све до 1850. године када под утицајем Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe) она добија нову форму тзв. *модерне* фантастике.³⁸

³⁵ Vuković, n.d, 160

³⁶ Роже Кајоа (1913-1978), француски књижевни критичар, социолог и филозоф

³⁷ Кајоа R. , *Od bajke do science-fiction*, Književna kritika, 1971, 5-6, str. 61-81 u Drndarski, 1978, 69

³⁸ Vuković, n.d, 189

Према Вуковићу, промена се заправо односи највише на енглеске писце које елементи чудесног нису много инспирисали. За њих су енглеске народне риме својом нонсенс природом, посебним ритмом и звуком биле интересантнији извор. На основу тих рима књиге са песмама и причама енглеског говорног подручја имале су посебну концепцију. Енглески стил живота, васпитања, хумор и посебна врста маштовитости изнедрио је писце попут Луиса Керола. Сасвим случајно импровизујући причу за девојчицу по имену Алиса настала је прича о девојичиним авантурама у подземном свету, касније издата под насловом *Алиса у земљи чуда*. У Енглеској је она постала обавезни део кућне библиотеке, а цитати из те књиге постали су стил комуникације. Личности из приче које Алиса сусреће познате су енглеској деци из острвске литературе, самим тим су им и блискије него читаоцима са других меридијана.

Друге приче које припадају фантастичној причи, а које могу наћи публику у деци и омладини су приче у којима је доживљај настао као последица халуцинације, бунила итд. (тзв. *делирична фантастика*) насупрот претходно наведеној *ониричкој фантастици*, коју је Керол користио. У модерној фантастичној причи свет сна је почетак приче док буђење доноси крај. Надреално је свеprisутно и управо су из тог разлога надреалисти сматрали Керола својим претечом.

Мотив оживљеног предмета такође је окосница писаца фантастичних прича. Најпознатији пример је прича *Пинокио*, Карла Колодија Лоренцинија (Carlo Lorenzini Collodi), објављена 1883. године. Овде је најважнији моменат прелаз из реалног света у фантастични свет у коме више не владају принципи логике.³⁹ Али Пинокио је био близак деци и по својој природи прича је блиска бајци јер су особине деце саздане у веселом, живом, радозналом лику лутка који сазрева током приче.

Друга најпознатија прича *Петар Пан* Џејмса Берија (James Barrie) такође је блиска бајци. Јунак приче је дечак-вилењак који живи у земљи снова. Петар Пан остаје вечно заробљен у телу детета, а његов свет земље Недођије представља алтернативу свету реалности.

Још једна прича у којој преовладава нонсенс, игра фантазије, ирационалност јесте *Пити Дуга Чарана* шведске списатељице Астрид Линдгрен (Astrid Lindgren). Она такође поседује веселу димензију, блиску деци. Веома познате приче: *Чаробњак из Оза* Френка Баума, *Мали Принц* Антоана де Сент Егзиперија (Antonie de Saint-Exupery), *Чудесно путовање Нилса Холгерсона кроз Шведску* Селме Лагерлеф (Selma Lagerlof) са својим специфичностима припадају истој фантастичној потки.

Дакле, уколико разматрамо особине бајке и фантастичне приче долазимо до схватања да је бајка по свом карактеру хумана и да са собом носи дух оптимизма и охрабрења. Наспрам ње постоје варијације фантастичне приче које се крећу негде између ове две врсте прича и из тих разлога врло често бивају смештене управо у категорију бајке. Фантастика у својим причама у најблажем облику емитује осећање конфузије и дезоријентисаности. Бајка има још једну карактеристику која се односи на сличности у структури саме приче која, да кажемо, има интернационални, универзални код, док код

³⁹ Vuković, n.d, 196

фантастичне приче то представља промењив елемент јер је конструкција дефинисана пореклом приче и индивидуалним схватањима аутора.

СТРУКТУРА БАЈКЕ

Народна бајка се сматра прозним делом које поседује одређену композицију. Композиција се односи на елементе приче и чине је: експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет.⁴⁰ Експозиција и расплет су кратки, стереотипни и смештени у реалан оквир док се остатак, дакле, заплет, кулминација и перипетија одигравају у иреалном контексту. Веома често бајка се расплињује и скреће пажњу читаоцу на успутна дешавања, стога је тешко пратити главни ток радње. Уметничка бајка одликује се целовитијом радњом, лако је пратити причу и брзо долази до расплета. Стилски гледано бајку одликује тзв. *епско понављање*⁴¹ као и код епске песме. Присутан је дијалог док се дескрипција природе већином изоставља.

Према Пропу⁴² *чаробне бајке*, како их он назива, имају шематски композициони стожер који се налази у основи многобројних сижеа. Он сматра да је њихово сродство веома блиско и да се сижеи не могу прецизно разграничити.

Композициона шема садржи неколико делова. Почетак радње заснован је на нарушавању равнотеже породичних односа или друштвеног поретка. Промену узрокује непријатељски чин, осећање незадовољства, жеља да се нешто поседује. Бајка ретко експлицитно саопштава побуде главног лика које га покрећу на акцију. Побуде могу бити унутрашње у односу на психолошко-социолошко стање личности или спољашње, под утицајем околности у које је јунак гурнут.⁴³ Инициран је одлазак јунака од куће, а затим следи сусрет са дародавцем или помоћником. Јунака чека низ провера и искушења, медијативног карактера који омогућавају промену стања из негативног у позитивно и срећну завршницу. Срећан крај подразумева венчање или стицање престола.

У току приповедања такође постоје и допунске тековине које се преокрећу у награду јунаку чиме се остварује трансформација његовог статуса. Активним деловањем јунак успева да успостави равнотежу и обнови пољуљане вредности. Антонијевић образлаже суштину:

“Оно што чини бит жанровског одређења бајке јесте оптимистичка визија интегрисаног човека који ужива у вредностима у друштву срећених односа и морала.”⁴⁴

⁴⁰ Vuković, n.d., 167

⁴¹ Исто, 168

⁴² Ргор, 2013, 12

⁴³ Антонијевић, 1991, 12

⁴⁴ Антонијевић, 1991, 13

Многи руски теоретичари бавили су се проучавањем бајке. Кварцов⁴⁵(Н.И. Кварцов) сматра да се бајка поред особине приповедња одликује устаљеном композицијом, структуром и поетиком.⁴⁶

Према Проповом мишљењу о могућности коришћења термина *морфологија* за проучавање структуре бајке нико раније није размишљао. Он је први сматрао да је могуће проучавати облике и доћи до законитости и устројства једнако као и код проучавања органских творевина.⁴⁷Надаље, он тврди да без правилне морфолошке не може бити ни правилне историјске обраде бајке. Бајку је потребно рашчланити на њене саставне делове како би се могло извршити правилно поређење са другим бајкама или митовима. Проп још каже:

„(...)сва питања проучавања бајки треба да резултирају решењем најважнијег, досад нерешеног проблема – проблема сличности бајки на целој Земљиној кугли (...) при чему се не може историјски доказати постојање везе међу народима? Та сличност се не може објаснити ако нам је представа о природи те сличности погрешна. Историчар који није довољно вичан морфолошким питањима неће уочити сличност тамо где она заиста постоји; пропустиће подударности које су за њега важне, али које није запазио, и обрнуто, тамо где му се учини да је открио сличност, стручњак морфолог моћи ће доказати да су упоређиване појаве потпуно хетеронимне.“⁴⁸

Он сматра да такав мукотрпан и незанимљив рад отвара пут према *занимљивим* теоријама. Проп се бавио упоредним проучавањем сижеа више бајки, издвајањем саставних делова бајки посебном методом, а затим и компарацијом бајки према њиховим саставним деловима. На основу претходно наведеног Проп је дошао до закључка да су стални, непромењиви елементи бајке функције ликова, независно од тога ко их изводи (често се једнаке радње приписују разним ликовима), али је број функција ограничен: *Под функцијом разумемо поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње.*⁴⁹ Осим тога редослед функција је увек истоветан из чега произилази да се бајке са истим функцијама могу сматрати бајкама истог типа.

На основу свог закључка да све бајке имају структуру истог типа, односно на основу поновљивости саставних делова у великом броју случајева, Проп је проучио тачно сто бајки различитог сижеа. У својој студији образложио је суштину сваке од функција ликова, дајући јој сажету одредбу и условни знак. Аналитички је разврстао функције на тридесет једну функцију заједно са њиховим одредбама. Према тој категоризацији функције ликова су константне док је све остало подложно промени. Како бисмо схватили структуру бајке размотрићемо Пропову поделу:

⁴⁵ Н. И. Кварцов, руски фолклорист

⁴⁶ Н. И. Кварцов, *Сказка как фольклорный жанр*, в: *Специфика фольклорных жанров*, Москва 1973, стр. 18 и Проп 2012, 344

⁴⁷ Проп 2012, 5

⁴⁸ Проп 2012, *Prilog istoriji pitanja*, 26

⁴⁹ Исто, *Metod i građa*, 29

- Функција 1: удаљавање (једног од чланова породице)
Функција 2: забрана (која се изриче јунаку бајке)
Функција 3: кршење забране (од стране јунака)
Функција 4: противничково извиђање
Функција 5: одавање противнику података о јунаку (од стране неког чаробног предмета или маргиналног лика)
Функција 6: подвала (противник узима туђи лик или обличје)
Функција 7: саучесништво (жртва допушта да буде преварена)
Функција 8: наношење штете (противник отима неког или краде чаробно средство)
Функција 9: посредовање (јунак бива обавештен о несрећи и подстакнут на деловање)
Функција 10: почетак супротстављања (јунака тражиоца)
Функција 11: одлазак (јунак напушта место боравка)
Функција 12: прва функција дариваоца (која се добија на основу кушања и провере јунака)
Функција 13: јунакова реакција (одговор на проверу)
Функција 14: добијање чаробног средства
Функција 15: транспозиција (јунака на место његове потраге)
Функција 16: борба
Функција 17: обележавање (јунак добија рану, прстен, брош)
Функција 18: победа
Функција 19: отклањање почетне невоље
Функција 20: повратак јунака
Функција 21: јунака прогоне
Функција 22: јунак се спасава од потере
Функција 23: јунак стиже кући и не бива препознат
Функција 24: лажни јунак поставља захтеве
Функција 25: јунак добија тежак задатак
Функција 26: јунак решава задатак
Функција 27: јунака препознају
Функција 28: лажни јунак бива разоткривен
Функција 29: јунак добија нови изглед
Функција 30: непријатељ добија заслужену казну
Функција 31: јунак се жени и ступа на царски престо⁵⁰

⁵⁰ Prop 2012, 36-75

ФЕНОМЕНОЛОГИЈА БАЈКЕ

Пропова изучавања сматрају се фундаменталним за проучавање бајке и заиста пружају веома јасне и прецизне дефиниције бајке и њене структуре. Међутим има и других приступа који су више окренути књижевној анализи и психолошким увидима.

Такву врсту приступа неговао је Макс Лити, који се највише интересовао за уметничку форму бајке. Дакле, у сфери његовог проучавања је *смисао* бајке. Основна тема његових истраживања јесу структуралне одлике, значење бајке и њен историјски развој. Према њему књижевна средства и уметничке карактеристике бајке су:

- једнодимензионалност
- недостатак дубинске перспективе
- апстрактан стил
- изолованост
- свеопшта повезаност
- сублинимални одраз света⁵¹

Једнодимензионалност Лити тумачи као неспутану комуникацију између појавног и оностраног света без присуства фактора изненађења или чуђења. Недостатак дубинске перспективе Лити види у томе што јунаци бајки немају унутрашњи живот, осећања; мотиви и особине ликова се не спомињу осим уколико то није у функцији радње. Такође бајци недостаје временска димензија. Апстрактни стил бајке подразумева недостатак дескрипције, водећи јунака из етапе у етапу пута не укључујући индивидуалне карактеристике, држећи се искључиво радње. У бајкама су стално присутни бројеви, посебно три, седам, дванаест; јунак обично треба да обави три задатка, помагач или средства помагања се појављују три пута итд. Осим тога ликови су или добри и млади или стари и ружни; брачни парови су или без деце или са мноштвом њих; насупрот страшних казни стоје блиставе награде. Врхунац апстрактног стила су чуда којима бајка обилује. Изолованост и свеопшта повезаност односе се на могућност лика да у бајци успостави комуникацију са свакојаким учесницима из разлога јер је у бајци све подједнако и блиско и удаљено. Све је изоловано, међутим постоји универзална способност успостављања веза. Из тог разлога апстрактно-фигурални стил бајке, сублиминални одраз света, присутне мотиве користи као опште: сиромаштво, деца без породице и родитељи без деце, просидба, венчање, веран-неверан пријатељ, одана браћа и сестре, сусрети и комуникација са чаробним бићима, циновима, патуљцима и сл.

Из свих ових разлога указује се огољена структура бајке и јасноћа форме. Према Литију свака појединачна бајка у себи садржи човеков свет у целини.⁵² Она се ослобађа било каквих индивидуалних карактеристика и једностраног значења.

⁵¹ Maks Liti , 1986, *Evropska narodna bajka: forma i suština* u Popović, 2013, 44

⁵² Maks Liti, 1986, *Evropska narodna bajka: forma i suština* u Popović, 2013, 44-49

ПСИХОЛОГИЈА БАЈКЕ

Сто лица бајке – увод у психологију бајке

Чаробне бајке стављају пред читаоца свет фантазије насељен добрим вилама, злим вештицама, вилењацима и патуљцима, сиренама, горостасима и змајевима који обитавају у далеким имагинарним царствима до којих се стиже праћењем искушења протагонисте бајке. Јунг (C.G. Jung) сматра да је бајка производ несвесног једнако као и сан.⁵³ Бајке у функцији дубинске психологије говоре на себи својствен начин како можемо успоставити контакт са својим жељама, конфликтима и страховима и што је најважније како можемо овладати њима, односно достићи целовиту личност или индивидуацију. Путем симболичке нарације оне нам приказују унутрашње психолошке процесе појединца, обликовање и развој идентитета, емотивне доживљаје, односе са другим људима и моралне норме.⁵⁴ Према Поповић, бајке нису одраз социјално-историјске реалности већ су *симболичким путем исприповедан наратив о унутрашњем душевном искуству човека.*⁵⁵

Психоаналитички приступ бајци подразумева разоткривање формула понашања човека и људске заједнице уопште. Оне се баве универзалним људским проблемима, стога припадају „ванвременској“ категорији садржаја који су део људског постојања и с тим у вези трајан предмет изучавања психологије. Значајна заступљеност бајке у психоанализи и психотерапији лежи такође и у чињеници да је ова *примитивна и наивна* прича привлачна великом броју људи управо у фази одрастања, те стога погодна основа и за касније сагледавање зреле личности.

М. Шторх (M. Štorh) каже: „Ако још можете да се сетите најмилије бајке из свог детињства (већина људи то може), онда знате који је психички конфликт био најважнији у вашем детињству.“⁵⁶

Веома је важно, према Фон Франц⁵⁷, приликом тумачења бајке тумачити и верзије исте бајке, односно прикупљати паралеле верзија и познавати основне структуре одређене бајке. Адекватно тумачење бајке постиже се њеним сагледавањем као целовитог уметничког дела, упоређивањем са другим сличним књижевним врстама (митовима, легендама и сл.) и њиховим архетипским садржајима, односно методом *објективне амплификације.*⁵⁸ Бајке, према Францовой, изражавају креативне фантазије руралних и мање образованих слојева становништва. Она сматра да њихову велику предност

⁵³ Jung, *O psihologiji nesvesnog*, 1984, стр. 278 и Trebješanin, 2008, 67.

⁵⁴ Popović, n.d., 65

⁵⁵ Исто

⁵⁶ Štorh, *Čežnja jake žene za jakim muškarcem*, 2003, 48. и Trebješanin, n.d., 71

⁵⁷ Марија Лујза фон Франц (1915-1998), слови као неприкосновени ауторитет на подручју психолошке интерпретације и анализе бајки.

⁵⁸ Жижовић, 2015, 316

представља то што су уобличене групним процесом и стога садрже чист архетипски материјал без примеса личних проблема. Занимљиво је да су све до седамнаестог века бајке биле намењене одраслима а њихово *премештање у дечју собу* наступило је касније зарад одбацивања ирационалног погледа на свет. Из тог разлога данас се изнова открива њихова психолошка вредност.⁵⁹ Поред тога може се рећи да бајке изражавају несвесне садржаје за које колективни менталитет *не поседује језик*.⁶⁰

Ханс Дикман (Hans Dickmann) јунговски аналитичар, говори о некој врсти *психолошке нужности да се* (у различитим цивилизацијама) *стварају бајке и чаробне приповести и да се преносе са једног на наредно покољење*.⁶¹ Он сматра да се се психа сваког од нас састоји из *универзалија* што упућује на то да поред свих културолошких, идеолошких, верских и других постојећих подела и разлика међу људима, постоји једна иста колективна матрица која се провлачи и омогућава разумевање, а испољава се кроз снове, митове и бајке. Надаље он запажа да је слушалац бајке слободан да се поистовети са било којим ликом из бајке у зависности од сопственог психолошког стања. *Природа* бајке је таква да може да пробуди живо интересовање слушаоца било ког узраста или нивоа психичког развоја, из разлога што бајке успевају да додирну и испоље оне делове личности који се тешко свесно испољавају. Према Дикмену:

„Чак и уколико изостане било које свесно тумачење бајка нам се и даље обраћа и саопштава управо оно што нам је у датој психолошкој позицији неопходно – разумевање и свесни однос према добијеном само продубљује и ојачава њен утицај.“⁶²

Јунгов дух бајке и архетипови

Атмосфера бајке блиска је атмосфери сна. Испитујући снове својих пацијената Јунг је приметио да атрибуте духовног обично поседује извесна очинска фигура оживљена у представи мудрог старца од кога потичу мудри савети, забране, убеђења итд. Старац представља архетип. Према Јунгу душа новорођеног детета није *tabula rasa*. У свести детета постоје генетски наслеђени обрасци понашања, осећања, инстинкта и мишљења које он назива архетиповима или *прасликама*. Садржај тих представа у којима је похрањено лично искуство излази на видело током живота индивидуе.⁶³

Дубљи слој психе који има садржаје који су идентични код свих особа и који је према томе општи, он је назвао *колективно несвесно* и оно представља темељ целокупне личности. Основни елементи колективно несвесног су архетипови, носиоци снажног

⁵⁹ Fon Franc, 2017, 9

⁶⁰ Исто, 19

⁶¹ Dickmann, H. , 1997, str. 253. и Popović, n.d., 117

⁶² Исто, 120

⁶³ Јунг, б.г., 14

емотивног набоја, противречности и биполарне грађе.⁶⁴Поред других културних остварења архетипови се јављају и у бајкама. Сам по себи архетип је невидљив али се манифестује кроз тзв. *архетипске слике*.⁶⁵

У погледу проучавања књижевних дела Јунг не тежи откривању суштине уметности већ посматра стварање као делатност психологије. Поштујући уметност, односно у овом случају књижевност он тврди: „Уметност по својој суштини није наука, а наука по својој суштини није уметност. Уметност је *лепота* и у томе се она испуњава и довољна је самој себи.“⁶⁶Он указује на аналитичко ишчитавање психолошких трагова из књижевног дела насупрот грубом нарушавању његовог идентитета наметањем значења. Приликом тумачења метафоричких и симболичких слика у неком књижевном делу тежи се откривању архетипа који се налази у његовој позадини, никако прејудуцирању постојања одређеног архетипа.

Јунг, готово песнички, каже:

„Онај ко говори у прасликама тај као да говори са хиљаду гласова, он *обузима и покорава*, а уједно уздиже оно што означава из *једнократности и пролазности у сферу увек постојећег*, он уздиже *личну судбину на ниво судбине човечанства*, а тиме уједно у свима нама ослобађа оне благотворне снаге које су човеку увек наново омогућавале да се спасе из свих опасности и да преживи и најдужу ноћ.“⁶⁷

Управо нас овај Јунгов став води ка психоаналитичком тумачењу бајке као тумачењу животног пута, смисла живота и самог себе. Јунг тај пут-процес назива индивидуацијом или целовитошћу. Носилац приче, јунак бајке, креће на далек пут. Његов одлазак узрокован је неком почетном невољом, што може бити глад, нетрпељивост, неподобност, болест, патња и сл. Са аспекта психологије тај тренутак означава почетак развоја личности. Излаз из такве ситуације лежи у остварењу задатка који је стављен пред јунака бајке, а обично се односи на проналазак неког ретког предмета које има магична својства. У питању је решавање тешких и готово немогућих задатака: наћи чаробни прстен, открити лековиту воду, решити загонетку, изградити дворца за један дан и сл. Ови задаци заправо представљају животне кризе. Оне су према Јунгу могућност за остварење потпуније личности, а личности које тако гледају на живот налазе спасоносно решење. Током свог путовања протагониста приче среће се са архетиповима: вила (позитиван аспект *Аниме*), вештица (негативни аспект *Аниме*), змаја (архетип Сенке), старца (архетип Мудрог старца) и најзад долази до чаробног предмета, моћног мача, *живе* воде, чудотворне јабуке и сл. који представљају *Сопство*. Када у бајци јунак западне у ћорсокак у помоћ му пристижу позитивни архетипови чаробних бића или даровани чаробни предмети. Речником психоанализе помоћ долази из *трезора* несвесног, од мудрости и снага ирационалних сила колективно несвесног. На крају великог броја бајки после

⁶⁴ Жижовић, 2015, 308

⁶⁵ Trebješanin, 2003, 105, 106

⁶⁶ Жижовић, н.д., 301

⁶⁷ Исто, 313

остварених задатака јунак задобија љубав принцезе и добија њену руку и царски престо на дар. Тај брак представља симбол унутрашњег јединства и успостављање склада опречних тежњи *Анимуса* и *Аниме* (мушког и женског принципа личности) чиме се затвара круг формирања зреле личности.⁶⁸

Симболи у бајкама

Речник Јунгових симбола представља, према Требјешанину, заборављени језик душе који је за савременог човека неопходан за разумевање митологије, религије, бајки, епова, древне уметности као и модерне културе и уметности, а потом и друштвених и политичких збивања:

„Модерни човек који је заборавио прадавни језик симбола, живи у десакрализованом свету, лишен имагинације, а тиме је, мада није тога свестан, одсечен од своје најдубље, архетипске природе.“⁶⁹

Јунг је сматрао да језиком симбола повезујемо и обједињујемо елементе структуре и збивања у јединствено поље значења. Јунгово тумачење симбола и појмова само је једна од бројних могућих и пожељних варијанти, зарад бољег разумевања њиховог значења, јер по његовом мишљењу не постоји консензус о том веома важном питању.

Размотрићемо занимљива психолошка тумачења само неколицине од мноштва симбола који се најчешће појављују управо у бајкама.

Пођимо од сугестивног и универзалног симбола мушке снаге, моћи, агресивности и продорности, *мача*. Мач представља симбол божанске правде, раздвајања добра и зла. Уједно је и свето оружје и симбол владарске суверености, части и храбрости. На духовној разини мач је симбол интелектуалне проницљивости и оштрине људског ума који продире до суштине ствари. Истовремено мач раздваја истину и лаж, правду и неправду, разара и убија незнање. *Огледало* психолошки гледано, представља универзални симбол просветљења, мудрости и самоувида. Такође, огледало представља и симбол неутралности и објективности (сетимо се разговора огледала и зле краљице у бајци *Снежана и седам патуљака*) али и магијско средство за прорицање будућности. Огледало у бајкама опомиње и упозорава на суочавање са својим манама, са скривеним *Ја* и његовим откривањем испод плашта *Персоне*.⁷⁰ *Патуљак*, биће по лику слично човеку, изразито малог раста, симбол је природних, нагонских и духовних сила. У народним причама појављује се као архетип детета. Њихово карактеристично станиште, шума, пећина, рударске подземне јаме и особен начин живота указују на везу са подземљем психе. У бајкама су они чувари блага и чувари знања, вештина и тајни. У бајци о Снежани, седам патуљака представљају симболично седам богова планета, односно седам различитих метала. Патуљак поред тога може да поседује амбивалентну природу и двоструку

⁶⁸ Trebješanin, 2008, 67-69

⁶⁹ Исто, 8

⁷⁰ Према Јунгу, *Персона* је маска коју носимо у јавности а која прикрива нашу праву личност.

символику; или је зао, лукав и пакостан или је оличење племенитости и мудрости. **Шума** представља царство несвесног. Она је место и простор духовности и слободе, изван свега овоземаљског и материјалног. У бајкама се Мудри старац (архетип Смисла) среће управо у шумама. Бетелхајм каже: „Ако тражимо себе онда је најубедљивији симбол за то – да смо се изгубили. У бајкама, губљење у шуми не симболише потребу да нас нађу, већ да морамо себе наћи или открити.“⁷¹ **Вештица** у митовима и бајкама је опасна и зла жена, по Јунгу отелотворење мрачног архетипа зле мајке насупрот којој стоји њена антитеза – вила. **Вила** је надземаљско биће, необично лепо, које има чудотворне моћи и способност преображаја. Према Јунгу, овај архетип женске фигуре, као и патуљци има двојаку природу, дакле, могу бити или добре или зле. У виле, према психоанализи, мушкарац пројектује своју Аниму. **Краљ** је персонификација моћи, световне и духовне, мушког принципа. Симбол је Сопства, које у преносном значењу добијањем краљевске титуле јунак осваја на крају бајке као заслужену награду. **Краљица** је комплементарна фигура краљу, у бајкама она је архетип Велике мајке и вечног женског принципа.⁷²

Још неки симболи присутни у бајкама, често заступљени у психоаналитичком тумачењу су: старо дрво или млада биљка као симбол раста и развоја – симбол индивидуације, крилати коњ – симбол интуиције, браћа као симбол односа Ега и Сенке итд. Животиње које се појављују у бајкама представљају помагаче, симболично снаге на које се можемо ослонити.

Добро и Зло / Сенка и зло у бајкама

Сви ми имамо некакву представу о Добру и Злу. О овим појмовима понајвише је реч управо у бајкама, наине оне су на овим појавама и њиховим манифестацијама засноване. Према Јеротићу када заузимамо став неутралног објективног мислиоца морали бисмо прихватити чињеницу реалног постојања Добра и Зла. „У каквом они чудном спрегу трче заједно не може се до краја знати“, каже Јеротић. Стога се код Хришћана говори о искушењу:

„Индивидуација и / или обожење? Да, али треба поћи на пут, на коме нас чека „борба непрестана“ (Његош); ипак се надамо да ће временом, у дуготрајном упоредном трчању Добра и Зла, победу извојевати тркач Добра.“⁷³

У психологији се говори о *Сенци*, што је назив за све психичко у нама што не можемо непосредно упознати. Ми сви, дакле, поседујемо Сенку коју не *видимо* и које нисмо свесни. Посебно је лоша *колективна* Сенка која изазива заслепљеност, непријатељства и ратове. Наине колективна сенка поседује особине које код појединца долазе до изражаја само када је у групи, из које непосредно добија охрабрење и потицај на

⁷¹ Betelhajm, *Značenje bajki*, 1979, str. 242 u Trebješanin n.d., 408.

⁷² Trebješanin, n.d., 251-408

⁷³ Јеротић, 2017, 1-12

негативно деловање. Према Фон Францовой бајке представљају добру грађу за упознавање Сенке на колективном нивоу (управо због њихове универзалне природе).⁷⁴

Сенка не садржи искључиво чисто зло већ је она „само нешто ниско, примитивно, неприлагођено и нелагодно, а не неко апсолутно зло.“⁷⁵ Сусрет са Сенком се дешава приликом процеса индивидуације и захтева од особе храброст да препозна и прихвати своје рђаве стране без пребацивања кривице на друге особе у свом окружењу. Појединцу, објашњава Јунг, је потребна снага да се суочи са страшном истином „да је непријатељ у његовом срцу“ и закључује: „Да би знао ко је, човек, међутим мора да упозна самога себе.“⁷⁶

Лик Сенке среће се у митовима, легендама и бајкама као хтонски⁷⁷ бог или демон. Она се манифестује и као лик двојника или алтерега. Сенка и Персона су два комплементарна подсистема личности. Оно што наш Его одбаци прелази у Сенку. А све оно позитивно што прихвата и са чиме се идентификује постаје Персона.⁷⁸

Анализирајући бајке, Фон Франц, разлучује да би могла навести бајке у којима се подразумева да се при сусрету са злом мора борити, такође, могла би навести и друге које саветују да се избегава и зло и борба са њим. Неке бајке саветују употребу лажи као средства у борби против зла док друге подразумевају честитост као главно оружје. Како постоје бајке које нуде обе могућности, људска природа може разматрати као исправно или једно или друго упутство, али ће у завршници *Ја* донети своју одлуку, што заправо јесте испољавање индивидуалности. Зло се по мишљењу Францове испољава на неколико различитих нивоа.⁷⁹ Треба разликовати зло са којим долази до конфронтације на психолошком плану, оличеног у архетипским сликама зла и дубоко укорењено зло, које је ређе присутно. Сматрајући да су бајке управо зато толико важне јер се у њима налазе обрасци понашања како изаћи на крај са свим недаћама, треба пронаћи решења кроз налажење *природне мудрости*. Та природна мудрост служи решавању етичких проблема. Фон Франц закључује:

„Зато сам после дугогодишњег бављења бајкама, дошла до закључка да према злу изван себе треба поступати у складу са природном мудрошћу бајки, а да моралну свест вишег реда треба примењивати само на самог себе.“

⁷⁴ Fon Franc, 2012, 12-23

⁷⁵ Jung, *Психологија и религија*, 1984, str. 169 u Trebješanin n.d., 367

⁷⁶ Jung, *Архетипови и колективно несвесно*, 2003, str. 27-28 u Trebješanin, n.d., 367

⁷⁷ У митовима, религији и фолклору, хтонски свет означава опасни, дивљи свет (удаљено место у које се истерују нечисте силе, као што су нпр. неприступачне планине, на крају света, иза мора, испод земље, иза непроходних шума и сл.) Trebješanin, n.d., 147

⁷⁸ Stajin, *Jungova mapa duše*, 2007, str. 125 u Trebješanin, n.d., 367

⁷⁹ Исто, 182-185

Природна мудрост бајки или етичка филозофија бајки, указује да јунак мора да преиначи неочекиване невоље у предности, да буде *будан*, да адекватно тумачи законе царстава кроз која се креће, да не губи дух и да остане храбар.⁸⁰

Суштина бајке је морално делање и то је њена највећа вредност у сваком смислу. Помагачи у виду мудрог старца, добре виле или неке животиње указују на прави избор, исправну одлуку и поступке, који уколико су лоши имају далекосежне последице. Помагачи подржавају јунакову светлу страну, насупрот Сенци, подстичући моралну истрајност у вечној борби Добра и Зла. Оличења зла дата у народним бајкама доживљавају неславан крај. У неким бајкама заслужену казну представља тренутна пропаст и нестанак негативца са лица Земље, док модерне уметничке бајке дају могућност рехабилитације злом лику кроз пружање друге прилике. Сем тога бајке сугеришу мудрост и опрез приказујући личности различитог друштвеног и материјалног статуса идентичних моралних дилема. Етика бајке доказује могућност присуства зла на свим нивоима и неопходност борбе против истог. Пасивни завршеци појединих бајки, са неразјашњеном судбином представника зла, индиректно потврђују победу снага Добра.

Поповић сматра да се када се говори о етици усмених народних бајки ради о вековима успостављаним моралним правилима. Народна бајка има свој систем вредности док савремена бајка, уметничка, презентује вредности друштва, културе и историјског контекста када је забележена.⁸¹ Усамљени, савремени човек немоћан пред друштвеним силама и опасностима окреће се заборављеним симболима целовитости и јединстава, обраћајући се архетиповима као безвременим путоказима у беспућу.⁸² Бајка као водич наликује сну и представља како Јунг каже *анатомију душе*.

Бајка као оптимистичка литература – значење бајки и позитивни рецепцијски утицаји бајке

Медијација коју бајка остварује односи се на хуманију слику света и остварење једне друге, индивидуалне димензије. Уколико је дати поредак несавршен а појединац отуђен он није сасвим беспомоћан јер има могућност да судбину узме у своје руке и да нађе спас кроз искушења и борбу. „(...)Без сумње бајка у том смислу охрабрује свог слушаоца уливајући му наду и поверење у властите снаге.“ наглашава Антонијевић говорећи о дубинској структури бајке.⁸³

Како је бајка пре свега литература која је данас намењена деци овде се разматрају управо значења и позитивни утицаји бајке везани за децу. Када се говори о узрасту у коме је бајка најактуелнија као штиво, говори се о предшколском и нижем школском узрасту (дакле, деца узраста од четврте до седме године) међутим бајка је уврштена у лектире

⁸⁰ Радловић Н. 2009, *Слика света у српским народним бајкама* и Поповић, n.d., 62

⁸¹ Поповић, n.d., 62

⁸² Trebješanin 2006, n.d., 107

⁸³ Антонијевић, н.д., 17

намењене деци и узраста од девет до десет година. Можда не би требало постављати никакве одређене границе у том погледу с обзиром на различиту динамику емоционалног и интелектуалног развоја код деце тог доба. Посебно се извесне модерне бајке обрађају старијој деци па и тинејџерима. Без обзира на старосну границу до које најчешће досеже утицај бајке, уз бајку се свакако развија емоционална интелигенција, саосећање, правдољубивост, пожртвованост, искреност и друге позитивне људске особине. Насупрот томе такође се кроз бајку могу сагледати и негативне црте људског карактера.

„Дете има наиван поглед на свијет те захтева побједу добра над злим. Бајка јача дететову моралну свијест и нуди много могућности да се дијете осјећа снажно и сигурно, јер слаб и мали јунак често поприма мудрост, трајност и понекад, умјетност. У борби против сила зла, помаже му цијели свет добрих, као што су виле, патуљци, животиње. Бајка је такођер нужна за дјецу информацијског доба као што је била и њихвим вршњцима у античко доба.“⁸⁴

По Диклићу⁸⁵ „остаци митолошких веровања, повремене грубости и чудне али објашњиве конвенционалности прибавили су бајци и непријатеље.“ Он такође тврди да дете елементе окрутности којих има у бајци доживљава као стилска средства а не као животне појаве. У основи бајке нису окрутне већ је вероватније да сугеришу окрутне истине.

Други педагози сматрају бајку *штетном* јер се по њиховом схватању заснива на превеликој и неконтролисаној машти, празноверју и митологији чиме се дете удаљава од стварног света што оставља последице на његов психички развој. Поборници бајке насупрот томе истичу да је добро усмерена машта корисна и да деца бајке доживљавају врло снажно,⁸⁶ јер како каже Блох (E. Bloch): „Наиме, бајка садржи довољно среће за све, па тако и за малене јунаке и сиромаше који помоћу ње стижу у бољи, праведнији свијет.“⁸⁷ Тургењев (Иван Сергеевич Тургенев) у предговору Пероових бајки из 1866. године истиче како се дете уживаљава у саму бајку, али да врло добро зна шта је машта, а шта стварност.⁸⁸ Анализирајући литературу намењену децјем узрасту Бетелхајм тврди:

„Што сам више размишљао зашто су ове приче тако успешне у обогаћивању унутрашњег света детета, више сам увиђао да бајке, у дубљем смислу него било који други материјал за читање, почињу тамо где се дете заиста налази у свом психолошком и емотивном бићу.“⁸⁹

По његовом мишљењу после утицаја родитеља најзначајнија је улога књижевности и културне баштине у одгајању детета, а највећи задатак родитеља је да помогну детету да

⁸⁴ Reščić Rihar i Urbanija 1999, 43 u Bistrić, 2019, 18

⁸⁵ Diklić i dr. 1999, 69 u Bistrić, n.d., 20

⁸⁶ Crnković u Bistrić, n.d., 20

⁸⁷ Ernst Bloch 1981, prema Bošković-Stuli 1983, u Bistrić, 21

⁸⁸ Turgenjev 1866, prema Crnkoviću 1984. u Bistrić, 21

⁸⁹ Betelhajm 2015, 12

нађе смисао свог живота. Да би се пронашло дубље значење морају се превазићи уски оквири постојања усмереног на себе и неговати веровање да ћемо значајно допринети животу у датом тренутку или у будућности. Ово осећање је према Бетелхајму неопходно уколико особа жели да буде задовољна собом и својом делатношћу. Он тврди да уколико су деца одгајана тако да живот за њих буде смислен и уколико постоје развијени унутрашњи ресурси неће захтевати посебну помоћ током одрастања. Насупрот великог броја књига површне садржине Бетелхајм указује да само бајка обогаћује дететов живот, буди његову машту, помаже му да развије свој интелект и схвати своја осећања:

„Вековима (ако не миленијумима), током којих су бајке, у свом препричавању постале префињеније, преносиле су иста манифестна и латентна значења – почеле су истовремено да се обраћају свим нивоима људске личности, комуницирајући у маниру који подједнако досеже до необразованог ума детета, као и до софистицираног одраслог.“⁹⁰

Дете није у стању да разуме себе на један рационалан начин, стога се упушта у дневна сањарења и фантазије реагујући на несвесне притиске. Тим путем несвесни садржаји се преносе у свесне фантазије које детету омогућавају да схвати актуелни ментални садржај. То је пресудан тренутак у коме бајке имају неизмерну вредност јер нуде нову димензију дечјој машти, помажући детету да структурира своја дневна сањарења и усмери свој живот у бољем правцу.

Као и Јунг и Бетелхајм *несвесно* сматра моћном детерминантом у животу детета и одрасле особе. Уколико је несвесно потиснуто онда ће несвесни ум бити делимично преплављен дериватима тих несвесних елемената, међутим када је донекле отворен пут несвесним елементима да се остваре у машти, њихов потенцијал да нанесу штету се смањује, а неке од сила несвесног могу послужити и у позитивне сврхе. Бетелхајм такође тврди да је погрешан образац уверавања деце да су сви људи добри и да не треба скривати да је узрок многих лоших догађаја у човековом животу последица његовог карактера. Савремена култура и многи родитељи потенцирају искључиво пријатне слике испуњења жеља. Психоанализа је створена како би омогућила човеку да прихвати *проблематичну природу живота*, а да не буде њоме поражен. Бетелхајм нас упућује на Фројдове (Freud) препоруке да се само храбром борбом може извући смисао постојања против онога што делује као превазилажење могућности. Бајке суочавају дете са основним људским тешкоћама сажето и директно кроз једноставне ситуације и јасно дефинисане ликове. Јасна представа поларности карактера добра и зла помаже детету да лако схвати разлику између њих, што не би било могуће уколико би ликови у бајкама били двозначни. Деца наине своје изборе заснивају на принципу симпатије и антипатије. Дете пројектовањем себе у карактер главног јунака гради своју личност одлучујући какво жели да буде на основу јунаковог понашања и искуства. Бајке суптилно преносе кодекс моралног понашања истовременео за свесни, подсвесни и несвесни ум, најдубље допирући до дететове емотивне и психолошке личности не омаловажавајући уз то унутрашње борбе одрастања и нудећи привремена и трајна решења. Бетелхајм помиње и *аморалне* бајке; ове

⁹⁰ Betelhajm n.d., 9–11

бајке наглашавају уверење да особа може да успе, па и путем обмане, моралност није њихова тема.

Бајке су окренуте будућности и упућују дете на пут који води остваривању независности. Јунак бајке често борави у некој врсти изолације. Судбина ових јунака који корак по корак и кроз правилно усмерење превазилазе потешкоће даје деци потребно охрабрење да у данашњем времену изолације могу остварити плодносне односе са другима и да нису сами. Бајке су „главни агенти њихове социјализације“. Дете кроз мотиве бајки осећа поверење, односно да су његова осећања и страхови озбиљно схваћени. Бајка не поставља захтеве, не намеће одређене моделе понашања већ води дете ка његовим сопственим закључцима.

Бетелхајм закључује да бајка обогаћује дечје постојање на безброј различитих начина и нивоа те да се њен допринос не може описати. Посматрајући бајку као уметничко дело он сматра да ће свака особа различито појмити најдубља значења бајке у различитим фазама свог живота. Бајке сугеришу да је плодан живот на дохват руке упркос злом случају али само уколико човек не одустане од борбе. Оне упозоравају да они који немају довољно смелости да се упусте у ризик проналажења себе морају да се задовоље једноличним постојањем. Све бајке говоре о циљу постизања интегритета личности, освајања *краљевства*, срећан крај великог броја бајки подразумева венчање, као обред иницијације. Међутим Бетелхајм сматра да особа постаје целовито људско биће истовремено остварујући свој пуни потенцијал ако је поред тога што јесте способна да буде срећна са другом особом. Бајке које упућују на тај ниво остварености указују на одустајање од детињих и усвајање зрелих ставова зарад будуће среће у комуникацији и суживоту.⁹¹

Библиотерапија

Термин библиотерапија први пут је употребљен 1916. године, а води порекло од грчке речи *biblion* (књига) и *therapia* (лечење). Библиотерапија се може практиковати у библиотекама уз присуство терапеута и библиотекара, институционално, када се прати психичко здравље или самостално од стране *поетског* терапеута. Поетска терапија се односи на развојну и клиничку терапију. Ради се о употреби биране материје за читање у терапеутске сврхе, односно вођење кроз директно читање и решавање личних проблема. Циљеви развојне библиотерапије су нормалан развој и самоактуализација.⁹²

Посебно је важан избор литературе у односу на стање особе која је рецепијент. За децу је најбољи избор бајки са срећним завршетком који потврђује победу над злом. Такве класичне бајке децу упућују својим садржајем на адекватно понашање и пут ка успешном решењу препрека тј. проблема.

⁹¹ Betelhajm n.d., 11–273

⁹² Bašić 2011, 15 и Bistrić, n.d., 22

Основни страх који бајка изазива није објективан већ је природан и долази из подсвести детета. Бајка помаже детету да конкретизује свој страх и кроз идентификацију са главним јунаком савладава препреке и стиче поверење у сопствене снаге.⁹³

Према Бетелхајму „у бајци су унутрашњи процеси екстернализовани“⁹⁴ стога су разумљиви јер су представљени кроз ликове и догађаје. Бајке се не односе на спољашњи свет. Њихова нереалистична природа се не бави корисним информацијама већ унутрашњим процесима који се одигравају у човеку.

У хиндуистичкој медицини бајка је служила као средство контемплације и медитације као могућности за налажење решења за пацијентове проблеме. Бајка је терапеутског карактера јер пацијент самостално долази до сопствених решења кроз контемплацију онога што прича наговештава у вези са њим и са његовим унутрашњим сукобима.

Доктор Носрат Песешкијан (Nossrat Peseschkian) рођен је у Ирану, а свој живот и професионалну праксу наставио је у Немачкој. Разлике у области културне баштине, религије и стила живота мотивисале су га да у свом раду примени *позитивну психотерапију*⁹⁵ у форми транскултуралног модела прича-бајки. Увиђајући доминантни материјалистички модел савременог начина живота он сугерише да је потребно да у свој устаљени начин размишљања унесемо нове мисаоне моделе који потичу са неког другог културног подручја.

Приче које је Песешкијан проучавао потичу са истока. Оне су имале или религијски карактер или су то биле приче из живота. У народној традицији представљане су на различите начине: казивањем, песмом или глумом, у посебним *одајама за причање*. То су били ретки јавни догађаји у којима су и жене биле присутне. Теме и садржаји прича доносили су поуке истоветне за било које друго културно подручје. Као такве биле су пример народне психотерапије, намењене свима, много пре конституисања психотерапије као модерне научне дисциплине.⁹⁶ Желећи да докаже да приче не служе само за разбистрију већ да имају истинску вредност Песешкијан је почео да их уводи у свој терапијски процес рада. Он је причама доделио неколико функција. Прва од њих је *функција огледала* која мотивише пацијента да се поистовети са садржајем приче и отворено говори о својим конфликтима и жељама. Друга функција је *учење по моделу*, која указује и потпомаже тражење нових решења за уобичајене конфликтне ситуације. *Медијатријска функција* је кључна функција библиотерапије јер медијум приче преузима улогу преносиоца размишљања и ставова пацијента о причи тј. о животу, које би иначе

⁹³ Reščić Rihar i Urbanija 1999, u Bistrić, n.d., 25

⁹⁴ Betelhajm, n.d., 31

⁹⁵ Носрат Песешкијан (1933-2010), психијатар и творац методе позитивне психотерапије, коју је увео у праксу по први пут 1968. године. Позитивна психотерапија је усмерена на извођење акција са јасном позитивном обојеношћу, без обзира на сложеност тренутне животне ситуације и фактора мобилизације интраперсоналних резерви. Према томе, здрава није особа која нема проблема, већ она особа која је способна да проблеме успешно превазиђе притом проналазећи највећи број позитивних решења.

⁹⁶ Песешкијан 2008, 30

тешко одао терапеуту на други начин. *Складишно дејство* је функција приче која омогућава да се прича *архивира* и да се адекватно интерпретира или једноставно промисли у свакодневним ситуацијама које имају сличност са концептом приче. *Функција приче као носиоца традиције* превазилази живот појединца. Приче имају и функцију транскултуралних посредника представљањем различитих култура. Атмосфера приче која је релаксирајућа омогућава сликовито и маштовито мишљење и омогућава лични осврт на раније облике понашања. *Противконцепт* је модел који изазива краткотрајну идентификацију са носиоцем приче и његовим гледиштима и подстиче размишљање о примени тог модела у свакодневном животу. Слична је *функција измене становишта* коју прича код пацијента постиже изненадним обртом ситуације.⁹⁷ Оно што поседује прича и што има кључни утицај на унутрашњи свет рецепијента су чиниоци који освешћавају проблеме и доводе до самоувида. Ти чиниоци су: дистанца у односу на причу, једноставне поуке народног духа, логично и рационално упутство за решење проблема, обрт приче који изазива откровење итд. Посебно је значајно то што процес читања буди асоцијације на детињство, односно на атмосферу читања, сигурности и привржености.⁹⁸

ПСИХОЛОШКИ АСПЕКТИ БАЈКИ ОБУХВАЋЕНИХ ДОКТОРСКИМ УМЕТНИЧКИМ ПРОЈЕКТОМ

Песешкијанов модел примењује се и у анализи класичних европских бајки. У овом делу рада биће разматрани психолошки аспекти бајки које су заступљене у оквиру илустрације, у практичном делу овог докторског уметничког пројекта. То су углавном веома познате бајке, стога су већ биле предмет анализа и интересовања признатих психолога и психоаналитичара. Бетелхајм, на чије мишљење се и у овом делу рад ослања, наводи:

„Свака бајка је магично огледало које одражава неке аспекте нашег унутрашњег света и неопходне кораке за нашу еволуцију од незрелости ка зрелости. За оне који урањају у оно што бајка жели да искомуницира то постаје дубок, тихи базен, који испрва делује као да одражава само нашу слику; међутим, иза ње ускоро откривамо унутрашње немире наше душе – њену дубину и начине постизања мира у нама и у односу на свет, што је награда за наше борбе.“⁹⁹

Осим Бетелхајмових увида, заступљене бајке у раду анализирају се од стране психоаналитичарки Марије Луизе Фон Франц и С.Димоски.¹⁰⁰

Фон Франц посебно наглашава разлику између усмене народне бајке и књижевне бајке. Њено је мишљење да трагање за динамичним чиниоцима душе и архетиповима мора

⁹⁷ Исто, 45-51

⁹⁸ Исто, Опалић у Песешкијан, 9-20

⁹⁹ Betelhaјm, n.d., 303

¹⁰⁰ Димоски Сања, др.сци. психологије, предавач на Београдском универзитету, бави се психоанализом развијајући мултидисциплинарност и креативне спојеве наука и уметности.

искључити тзв. књижевну бајку јер се интерпретацијом и тумачењем те врсте бајке долази до аутора, а не до *објективне* душе. Једину праву грађу према Францовој представљају народне бајке јер су продукт низа поколења и многобројних индивидуалних психалија чија се идиосинкратичност изгубила током векова и стопила у једну кохерентну целину.¹⁰¹

Бајка *ТРНОВА РУЖИЦА* – психолошки аспекти

Немачка бајка коју прате два назива *Трнова Ружица* и *Успавана Лепотица* забележена је од стране браће Грим.¹⁰² У француском роману из четрнаестог века јунак бајке је Персефоре. У тој верзији, рођењу девојчице присуствују Луцина (богиња заштитница порођаја), Темида (богиња правде и освете) и Венера (богиња лепоте и мајка Ероса). Постоји и друга теорија по којој је ова прича тема изгубљене трагедије славног грчког песника Есхила. У Есхиловом делу „Етњанке“, Талија, ћерка божанског ковача Хефеста, једна од многих жена које је Зевс волео, била је мета љубоморе Хере, Зевсове жене. Зевс је сакрио Талију у утробу земље где је она на свет донела близанце. Ради се о веома старом архетипском мотиву девојке која ишчезава, а онда се након дуго времена поново појављује.¹⁰³

У француској, Пероовој верзији, принц и Трнова Ружица добијају децу која добијају имена Зора и Сунце. Овде се појављује архетип зле мајке у лику краљице мајке људождерке, чије зле намере да усмрти унуче бивају осујећене повратком њеног сина са далеких ратишта. Ове верзије настале су како се претпоставља јер је основа приче крајње једноставног тока. Такође то показује да прича може да садржи више архетипских тема у зависности од поднебља и времена настанка. Свака од тих прича има своје посебно изражајно значење следећи народне фантазије, предочавајући да у причама у којима је несвесном остављена слобода маштања теме спонтано успостављају везу.

Мотиви бајки су у време немачког романтизма, према Дајмриху¹⁰⁴ (Daemmrigh) често били мета инверзија, преображаја или потпуне промене. Бавећи се проучавањем таквих случајева он се усредсредео на могућности инверзије¹⁰⁵ три основна мотива бајке¹⁰⁶:

¹⁰¹ Fon Franc, 1970 и Popović, n.d., 50-51

¹⁰² Подсетимо се бајке. Бајка почиње чежњом краља и краљице за потомством. Након извесног времена краљица бива обавештена од стране жабе да ће родити ћерку. На гозбу која је приређена у част рођења девојчице било је позвано дванест добрих вила али заборављена, непозвана тринаеста вила прокуне девојчицу да се у петнаестој години убоде на вретено и умре. Клетва беше ублажена, смрт је преиначена у проклетство стогодишњег сна принцезе као и целог краљевства, захваљујући дванаестој вили. Око дворца израсло је густо трновито растиње које је стотину година чувало тајну све док се није појавио принц коме се отворио пут јер је време стогодишње клетве истекло и који је својим пољупцем пробудио принцезу и читав двор, уклонивши клетву. Уследило је венчање и срећан живот краљевића и Трнове Ружице.

¹⁰³ Fon Franc, 2017, 25-26

¹⁰⁴ Хорст Дајмрих (Horst. S. Daemmrigh) немачки професор и теоретичар књижевности, посебно се бавио проучавањем мотива у литератури. Између осталих радова аутор је чланка *Злокобна бајка: Инверзија архетипских мотива у модерној Европској литератури*.

¹⁰⁵ Обрнути мотиви могу бити основа структуре књижевног или драмског дела.

ритуала пролећа, тежње ка животу и духовног препорода. Према Дајмриху пролећни ритуал је свој најјаснији израз нашао у *Успаваној Лепотици*. Модел плодности и неплодности упућује на сезонски ритуал. То је прича о рађању и сазревању богиње земље, девице, о непријатељском годишњем добу које јој прети смрћу и о спасоносном буђењу уз светлост. На почетку бајке дете је добило дарове живота али и дар смрти. Успавана Лепотица додирнувши вретено, које је и жетвени симбол, крвари и пада у сан. Око ње израста густа дивља ограда од трња која је штити. Када стигне пролеће трње се кити цветовима ружа и принцу отвара пут. Он буди богињу земље и буди успавани цвет који започиње нови живот. Бајка слави ритам живота, буђење земље кроз светлост и радост због плодног тла. Смењивање живота и смрти, кише и суше, пролећа и зиме представља кризу и могућност трајне неплодности. Међутим падање земље у сан чува наду у бујан живот који ће се поново обновити.¹⁰⁷

Мотив чудесног рођења девојчице у присуству вила сматра се универзалним мотивом, а само присуство ирационалног, психичким садржајем. Доласку принцезе предстојао је дуги период неплодности, што преведено на психолошки језик значи припрему несвесног за период интензивне активности након периода мировања. Сматра се нормалним да креативна личност, уметник, прође кроз периоде апатије, депресије и пасивности пре него створи ново уметничко дело или дође до оригиналне научне идеје. *Привидна* неплодност припрема је за нешто несвакидашње. У *Трновој Ружици* ову промену најављује жаба која представља природу и природан процес, без присуства магијске фигуре. У неким земљама кретање жаба становнике подсећа на плач беба, а често се и деца називају *жабицом*. Жаба у психолошком смислу представља импулс који тежи да се наметне као доминантан и коме се не можемо одупрети.¹⁰⁸ Према Јунгу, жаба је симбол ниског ступња духовног преображаја. Њена способност да прелази из сувоземног у водени свет чини је обједињујућим симболом соларног свесног и лунарног несвесног психичког живота.¹⁰⁹

Мотив заборављене куме-виле¹¹⁰ која треба да дарује девојчицу-принцезу посебним даром сматра се архетипским и подсећа на причу о Ифигенији која је жртвована на захтев богиње Артемиде чији култ није испоштован. У психолошком тумачењу запостављање неког бога или богиње указује на извесно, случајно занемарено психолошко понашање. Овде се указује потреба да се не запостављају витални делови психе како би она остала здрава. Уколико се то догоди онда се мора открити који је то чинилац, који као зла

¹⁰⁶ Дајмрихово познавање мотива који се појављују у традиционалним бајкама употребљено је у овом делу рада. Међутим рад нема за циљ да се дубље бави темом инверзије у бајкама. Разматра се превасходно мотив који је најуже везан за бајку *Успавана Лепотица*.

¹⁰⁷ Horst. S. Daemrich, *The Infernal Fairy Tale: Inversion of Archetypal Motifs in Modern European Literature*, *Mosaics*, 1972, 5, 85-95 u Drndarski, n.d., 95-98

¹⁰⁸ Fon Franc, n.d., 2017, 43-45

¹⁰⁹ Trebješanin, n.d., 475-476

¹¹⁰ Јунг виле описује као персонификацију *Аниме* и симбола несвесног у Trebješanin, n.d., 446

заборављена кума, проклиње и тишти целокупну личност.¹¹¹ Запостављена богиња мајка маскирана у злу вилу¹¹² персонификује таштину и озлојеђеност као типичан проблем женске психологије. У великом броју случајева патње извесне женске особе произилазе из неспособности да се превазиђе нека рана из домена осећања. У том случају се активира Анимус који суштински представља прерушену молбу за љубављу. У ширем контексту ова бајка одражава занемарени аспект богиње мајке односно женске природе. У антици су сан (Хипнос) и (Танатос) смрт, божанска бића.¹¹³

Када се говори о стогодишњој клетви сна може се рећи да зла страна природе тежи да пресече контакт са окружењем, управо у освит пубертетског периода.

Тај период Бетелхајм сматра периодом тихог раста и припреме за полно сазревање. Уз то се везују симболи тринаесте куме, вретена, кључа, просторије. Проливање крви и вретено представљају опасности које прате одређене фазе развоја личности, док је повлачење из света природна реакција на опасности које долазе из спољашњег света. Дуг сан има и другу поруку, да уколико не желимо да се развијамо и мењамо, остајемо заштићени од патњи, као у сну, али без могућности доживљавања осећања и стицања искуства. Када особа емотивно и физички сазре и постане спремна за љубав онда се, уклања зид од трња, и отварају нови путеви личног развоја. Пољубац буђења открива женственост коју принцеза добија сазревањем. Хармонични сусрет главних актера бајке говори да зрелост подржава усклађеност са другима. Унутрашња хаотична стања замењује усклађеност ида, ега и суперега. Међутим, у погледу женскости, остварењем пуне зрелости сматра се материнство, бајка се дакле, обраћа и родитељу мајци и детету. И једно и друго бивају обогаћени узајамним постојањем. О тој узајамности говори и буђење принцезе као и целог света. У колективном смислу свет се буди изнова када и дете одгајано у њему. У индивидуалном смислу говори се о инкарнацији женствености.¹¹⁴

Францова објашњава присуство трња симболичним свађама на линији Аниме и Анимуса које се одражавају ненамерним повредама које људи наносе једни другима. Трновите ограде у сновима указују на претерану осетљивост која се брани агресивношћу. „Заточеници властите осећајности, плаше се да ће бити повређени.“¹¹⁵

Расплет бајке је необичан јер се ситуација у њој решава сама од себе. Пред принца се не стављају никакви посебни задаци осим правовременог деловања. Особа која достигне зрелост правилно процењује своје мотиве и поступке и правилно делује. Јунг такво деловање сматра испуњењем и остварењем хармонијом особе са собом и светом.

¹¹¹ Jung и Trebješanin, n.d., 447

¹¹² „У нашој цивилизацији једна од најраспрострањенијих несвесних рефлексива – која можда и није сасвим несвесна, али је ипак негде у позадини ума – јесте предрасуда која женско повезује са злом.“, Fon Franc, n.d. 74

¹¹³ Исто, 63

¹¹⁴ Betelhaјm, n.d., 221-231

¹¹⁵ Fon Franc, n.d., 77

Фон Францова самокритички закључује да је психоанализа контрапродуктивна код особа које су преосетљиве.¹¹⁶

Закључујемо, сагледавајући бајку *Трнова Ружица* у психолошким аспектима да симболично дуг период *сна* указује да све има своје време буђења, стога је важно пратити сопствени ритам на путу личног развоја.

Бајка *ЛЕПОТИЦА И ЗВЕР* – психолошки аспекти

Један од најчешћих мотива у бајкама јесте мотив метаморфозе, претварања човека у животињу. У бајкама људи попримају животињско обличје услед бачене чаролије чији је циљ да их унесрећи или заслужено казни. Повратак у људски облик омогућава љубав и верност неке особе, спремне да својим одрицањем и постојаношћу оствари искупљење и ослобођење од чаролије зачараном лику.¹¹⁷

Према Антонијевић у Арне-Томпсоновом¹¹⁸(Aarne-Thompson) каталогу посебно су означене бајке Типа - 425 са темом *Потрага за изгубљеним мужем* и посебно, као подтип, *Муж животиња*. Основна потка приче односи се на удају девојке за човека у животињском облику, из неназначених разлога, запажа Антонијевић :

„Изузетна поетичност и драматичност ове бајке почива у *антитези* која је послужила као полазиште приповести (...) Људско биће са телом звери и „душом анђела“ јесте трагични прототип који указује на одступање од „нормалног“ и просечног. Могућност да противуречност која чини особину звери буде укинута сврстава је у категорију антитезе док се драматски ефекат постиже преображавањем или уништавањем једног од антитетичких термина.“¹¹⁹

Промена од природног и лепог изгледа се у овој бајци догодила у недокучивој прошлости. Треба нагласити да је у већини западњачких бајки звер мушког пола и да је од зле судбине може ослободити само љубав жене. Трансформација звери је разнородна у зависности од локалне традиције бајки са истим мотивом. Звер се појављује у виду лава, медведа, свиње, змије итд. Међутим упркос наслову нема ничега зверског у лику једног од главних актера бајке. На почетку бајке отац је украо ружу за поклон својој најмлађој ћерки. Психолошки гледано очев гест је истовремено симбол љубави према ћерки и предосећање њеног губитка девичанства. Сломљена ружа симбол је губитка невиности. Претња изречена оцу девојке само је начин да се измами Лепотицино присуство, а касније и њена љубав која би донела изабављење од животињске спољашности. Звер је насупрот свом изгледу квалитетна особа. Прича, са аспекта психе преноси поруку да без обзира на различитости у физичком изгледу, жене и мушкарци чине савршен пар уколико су компатибилни као личности и уколико их везује љубав. У овој бајци је евидентно

¹¹⁶ Исто, н.д., 75-79

¹¹⁷ Dajmrih, *op.cit u Drndarski*, n.d., 31-32

¹¹⁸ Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Translated by Stith Thompson, 1910.

¹¹⁹ Антонијевић, н.д., 123-124

присуство едипалне дечје љубави као природне и пожељне, која на крају има позитиван исход јер се током процеса сазревања та љубав преображава одвајањем од родитеља и преноси се на вољену особу. Отац који у бајци оклевајући пристаје да га ћерка замени као заточеника звери, симболично даје дозволу Лепотици да обави трансфер своје љубави. Управо љубав девојке према родитељу и обрнуто, постојаност тог односа, омогућила је лак трансфер на Звер. Едипална љубав девојке према оцу слободно и срећно се преноси на партнера. Дворац у коме Звер живи, а у коме је Лепотица гост-заточеник представља нарцистичку фантазију типичну за децу, али и за одрасле. То је слика лагодног живота где су све жеље задовољене истог трена. Бајка поручује да упркос својој привлачности нарцизам суштински представља испразан живот. Лепотицину нарцистичку фантазију прекида вест о болесном оцу што доводи до унутрашњег сукоба и дилеме избора. *Лепотица и Звер* указује на позитивне аспекте решавања дечје едипалне везаности илуструјући истовремено оно што се детету неминовно мора десити приликом здравог одрастања. Мајка је у овој причи манифестно одсутна али се појављује под привидом лика чаробнице. Она у преносном смислу представља својом клетвом сексуалност као животињску и с обзиром на општеприсутну табуираност ове теме приликом дечјег одрастања, што је у већини случајева вид родитељског васпитања, разлог је зашто чаробница не бива кажњена на крају бајке за своју бачену клетву. Бајке се уверљиво обраћају нашем несвесном без обзира на пол и протагонисте приче. Незрело схватање које човека подваја на двоструко егзистирање и животињског инстинкта и ума, сједињује ове аспекте у процесу сазревања. Преносећи своју љубав са оца на Звер Лепотица не оставља оца без привржености, већ свако добија своје место. Звер добија назад свој људски облик и од тог тренутка отпочиње њихов заједнички живот у хармонији. Брак Лепотице и Звери симболизује исцељујуће аспекте опасног расцепа између животињских и виших аспеката у човеку. Расцеп је описан као болест услед одвојености од предмета своје љубави. Лепотица је истовремено вољена жена и наша Психа. Уједно то је и еволуција од самоусмерне незреле сексуалности ка њеном испуњењу у људском облику дубоке посвећености, хуманизација и социјализација ида од стране суперега. Особа проналази сопствену срећу и животног партнера поклањајући мир себи и својим ближњима.¹²⁰

АНДЕРСЕНОВЕ БАЈКЕ

У оквиру овог докторског уметничког пројекта ужем избору од седам бајки које су илустроване, чак три припадају Хансу Кристијану Андерсену. Стога ми се чини да је потребно нешто више рећи о његовом приступу писању уметничких бајки, модификованих из фолклорне традиције као и психолошким рефлексијама које су у спреси са његовим делом.

Андерсенове бајке су језичка остварења која *кипте* од живота и маште; семантичке структуре, читаочеву пажњу држе помоћу илузије а не аргументима или доказима, анализира Петровић:

¹²⁰ Betelhajm, n.d., 276-279; 297-303

„Андерсенова бајка је озбиљношћу и бајковитошћу, роман и прича, психолошка студија, манифест, драма и песма. Она је по садржају за одрасле а по форми за децу и младе. Чини се, први пут ауторска бајка нуди рецепцијску вишеслојност. Андерсенов књижевни дискурс је плод интуитивне усмерености на читаочево осећање и поимање света; он носи у себи симболику и асоцијативност света, неко *x* које га чини дечјим, *нешто* што младо биће узбуди и озари смешком, или га нечему поучи. Примерено развојном степену детета, не у смислу секвенционалне, једнозначне творевине усмерене искључиво њему, оно и зрелом читаоцу омогућује доживљај чари детињства.“¹²¹

Утисак који бајка оставља, има вредност какву му даје ум који је прима, читалац је онај који оцењује и одређује сопствену меру истине. Сматра се да се уметничко дело прима првенствено путем емоција и непосредним доживљајем, без анализа и теоријских спекулација. Естетски доживљај у бајкама личи више на свесну илузију него на сазнајни доживљај јер изостаје јасна граница између реалног и имагинарног, стварности и уметности. На тај начин, увиђа Петровић, у очима детета читаоца бајка изгледа као допуна стварности и животног искуства.

Своју посвећеност писању бајки Андерсен је метафорично образложио: “Бајке леже у мени попут семенки; потребан је само дашак ветра, зрак сунца или кап горчине па да се растворе у цвет.“¹²²

За Андерсеново писање карактеристично је значајно присуство дескрипције. Визуелно у његовим бајкама допуњава и акустичност јер биљке говоре а јунаци воде дијалоге изражавајући унутрашња животна интересовања и борбе. Одухотворен је материјални свет, веза између стварног и имагинарног света добија вишеструка значења, губи се граница између сна и јаве.¹²³

Бајка *МАЛА СИРЕНА* – психолошки аспекти

Мала Сирена представља атипичну бајку по свом завршетку који није класичан. Сама фабула бајке има силазну путању супротно бајкама које у психоанализи воде ка успешном разрешењу развојног пута. Ова бајка се објашњава као слика једног периода у психолошком развоју особе са пропратним манифестацијама потешкоћа у виду особина као што су попустљивост, претерана трпеливост и склоност ка самокажњавању. Дивљење Мале Сирене док је још била дете било је усмерено на подводни камени кип, украсну статуу, која показује фасцинацију објектом као таквим али немогућност остварења узајамног односа. Са њеним сазревањем све више расте њено интересовање за свет на копну.¹²⁴

¹²¹ Петровић, *Уводна реч; Стваралаштво Х. К. Андерсена између књижевности и књижевности за децу*, у *Норма*, 2006, 10-20

¹²² Ристановић, *Слика света у Андерсеновим причама*, у *Норма*, н.д., 33

¹²³ Смиљковић, *Иновацијски елементи у Андерсеновој бајци*, у *Норма*, н.д., 74-75

¹²⁴ Dimoski, 2015, 83-84

Подвојеност два света, телесна различитост, удаљеност како физичка тако и у погледу начина живота, наглашен је аспект. Мала Сирена усмерава своју љубав у немогућем смеру односно према нереалном циљу и игра улогу спаситеља. Чежњу која је главни психолошки елемент ове бајке, сама Мала Сирена потхрањује својом патњом занемарујући радост живљења.

Психолошко тумачење бајке усмерено је ка теми бесмртности, која представља потребу за трајањем. Мала Сирена усредсређена је на телесно, не прихватајући лимите које јој је одредила природа. Такође не прихвата чињеницу да не може имати партнера који припада другој врсти. Жеља за вечношћу је остварљива уколико би се принц оженио са Малом Сирином. Чежња која је овде присутна је аутодеструктивна јер не води конструктивном решењу. Вештица у бајци упозорава је да ће јој судбина могуће бити несрећна. Мала Сирена даје свој глас у замену за људско обличје које ће јој са сваком кораком наносити бол. У психоаналитичком тумачењу људско обличје, ноге, средство су завођења. Међутим како остаје нема, недокучива је за младог принца који у њој гледа дете. Она не прелази у фазу одрасле жене. Мирећи се са судбином, прикрива своју патњу. Могућност повратка у сопствени морски свет постоји али по цену наношења бола предмету њене љубави. Тога се јунакиња ове бајке одриче. Психолошки потка бајке тумачи се као тенденција особе ка занемаривању себе, у изразито негативном контексту.¹²⁵

Са друге стране постоји нека врста наставка приче, када се Мала Сирена претвара у ваздушну вилу која може остварити бесмртност чињењем добрих дела људима. Овде је јасна Андерсенова хришћанска аналогија, која се насупрот претходно наведеном гледишту може тумачити као другачији позитиван епилог.

Други аутори, који не припадају кругу психоаналитичара, ипак дају разумно објашњење концепта и завршног дела бајке. Голијанин-Елез објашњава:

„Слојевита симболика душе је место естетске сугестије око којег се преплићу све друге задатости сужејног (приповедног) склопа и функционална изневеравања наративне типологије – одсудни тренутак, наговештај сирениног повратка (жртвовање сестара да би се магијом, убиством принца, поново успоставила равнотежа) бива изневерен оног тренутка када љубав постаје трајни залог њеног жртвовања на путу светлости (просветљења) и бесмртности душе.“¹²⁶

У овој бајци љубав је циљ, оно што би потврдило трагање душе. Бесмртност душе на тасу је са неиспуњеном љубављу која обележава животни пут Мале Сирене или један део пута испуњеног лутањима и тражењем себе, посматрано из угла психоаналитичара.

Према Јунгу море је прадавни универзални симбол плодности и животворних моћи. Он га сматра амбивалентним симболом несвесног са душевним и стваралачким силама и оним другим, неконтролисаним и стихижским. Он говори о лепоти мора и његовој

¹²⁵ Dimoski, 2015, 85-89

¹²⁶ Голијанин-Елез, *Поетика бајке у делу Х. К. Андерсена – дух потпуно испуњен самим собом*, у *Норма*. 2006, 50-52

величанствености која нас приморава да се спустимо у плодне низине сопствене душе и суочимо се са собом.¹²⁷

Бајка *ДИВЉИ ЛАБУДОВИ* – психолошки аспекти

Према Мелетенском (Мелетенский) преплитање сегмената различитих митологија и хришћанства јесте један од Андерсенових поступака близак схватању немачких романтичара о сједињавању *чулности* паганства и *духовности* хришћанства. Романтичарско схватање окренуто је ка природним духовима земље, воде, шуме, планине.¹²⁸

Елиза, главна јунакиња бајке *Дивљи лабудови* представљена је као побожна и лепа девојка, а њена побожност се наглашава поређењем да је *побожнија и од црквене песмарице*. Бајка је од почетка охрабрујућа јер без обзира на губитак материјалног и очинске љубави, Елиза храбро креће у потрагу за својом браћом, једанаест зачараних лабудова. Сама бајка потенцира неправедну осуду невиних.

Вила Елизи даје упутство како да спасе своју браћу тако што ће обавити задатак ткања кошуља од коприве. То је свакако магијски моменат јер се сматрало да ова биљка има магијску моћ да штити од вештица и чаробњаштва, према словенској митологији. Кошуља је такође према истим изворима симбол лечења од болести и предмет који спасава од смрти. Забрана говора при одређеним магијским радњама у бајкама је повезана са чувањем тајне која је откривена јунаку од стране помагача (митског бића, помоћника, чудесног предмета и сл.)¹²⁹ Јунакиња бајке приморана је да се сусретне са хтонским бићима *морама* приликом браћа коприва, а тај сусрет савладава молитвом. Због додира са магијским радњама Елиза бива осуђена на ломачу, што преносно представља ликвидацију паганства односно психолошки гледано старих, прошлих веровања. Међутим код Андерсенових јунака племенити хришћански мотиви остварују се уз помоћ митских бића; посредством приче писац делимично осуђује лицемерје које је својевремено било присутно у оквиру извесних религиозних институција. Сам крај бајке је сликовит и чулно презентован:

„(...)стаде се ширити мирис као да цветају руже – то су цепанице на ломачи пустиле корење и олистале, тако да је настала мирисна дивна ломача, висока и велика, пуна црвених ружа. А на врху је цветао бео, сјајан цвет као звезда. Краљ га узбра и стави га Елизи на груди. Она се тада пробуди с миром у блаженом срцу.“¹³⁰

¹²⁷ Jung, *Pisma Emi Jung*, 1995, 361-362 и Trebješanin, n.d., 278-279

¹²⁸ Мелетенски, б.г., 291-292, у Чутура, *Митско и хришћанско у Андерсеновим бајкама и причама*, у *Норма*, 115

¹²⁹ *Словенска митологија*, 2001, 284; Раденковић, 1989, 94; Проп. 1990, 216 у Чутура, *Митско и хришћанско у Андерсеновим бајкама и причама*, у *Норма* 119-120

¹³⁰ Андерсен, 2008, 55

Ружа симболично означава духовно савршенство, краљевско достојанство, преображај итд. Мирис ружа и бела ружа-цвет светлости, симболи су невиности, духовне и моралне чистоте, девичанства, Богородице.¹³¹

Осим снажне религиозне поруке у Андерсеновим бајкама, љубав је често кључни елемент приче. Стога се и овде говори о безрезевној љубави сестре према браћи и обрнуто, која позива на уједињење снага у човеку у савладавању животних препрека. Осим тога бајка упућује на потребу за стрпљењем и истрајношћу који доводе до остварења вишег циља. Преображај једанаест лабудова представља метаморфозу из ниже у вишу форму живота. Уистину се ова трансформација односи на духовни препород. За разлику од аутодеструктивних сила које преовладавају у Малој Сирени, психолошки аспекти ове бајке су очигледно позитивни, конструктивни и подржавајући.

Бајка ПРИНЦЕЗА НА ЗРНУ ГРАШКА – психолошки аспекти

Принцеза на зрну грашка је можда најкраћа класична бајка. Истовремено она је концизна и загонетна, а како је одиста једноставна у свом заплету поставља се питање у којој мери је по својој структури заиста бајка. Међутим овде нас занима, према анализи ове бајке од стране др Оливера Терла¹³² (Oliver Tearle), да ли је психолошки акценат стављен на краљевску преосетљивост или је акценат на моралности? Бајка према Терлу има две могуће намере. Прво од тумачења ове приче односи се на важност правилног избора супружника јер ради продужења краљевске лозе принц мора да заснује *добар* брак са девојком краљевске крви. Пре открића ДНК анализе неки други начин доказивања крвног сродства је морао бити примењиван, у случају ове бајке тест уз помоћ зрна грашка. Други циљ бајке је можда био да изложи руглу оне који су окупирани комфорном позицијом и статусом у друштву, било да су то чланови краљевске породице или припадници аристократије, кроз њихову преосетљивост за мале детаље или неугодности о којима остали *обични* људи немају времена ни да размишљају. То би објаснило бајковито преувеличавање деловања зрна грашка и претеривање у погледу броја душека кроз које се таква *непријатност* могла осетити.

Ханс Кристијан Андерсен је тврдио да је ову причу чуо још као дете. Међутим, постоји претеча ове бајке у индијској књижевности, ради се о *Књизи 12 Катхасаритсагаре* која датира из 11. века.

Овде се појављује прича о тројици браће који се надмећу за титулу *посебног*, а победник је онај који докаже да је најсензитивнији спавач. Браћа проводе ноћ спавајући на седам душека али *победник* бива нађен мртав. На његовом телу ујутру је нађен црвени траг дуж целе стране тела на којој је лежао, што је последица деловања само једне, смртоносне длаке нађене испод седам душека.¹³³

¹³¹ Trebješanin, n.d., 357-358

¹³² др Оливер Терл (Oliver Tearle) предавач енглеског језика на Универзитету Лафборо (Loughborough University) аутор неколико књига у којима се бави експерименталним радом, више чланака у часописима *Critical Sence, Modern Language Review, Notes and Queries*; оформио је интернет платформу Interestingliterature.com, A Library of Literary Interestings.

¹³³ www.intrestigliterature.com

Постоје и друга мишљења која заснивају психолошко тумачење ове бајке на особини преосетљивости. Анализирајући ову бајку из перспективе личног примера, др Илејн Сигелман¹³⁴ (Pen Siegelman) објашњава да је према томе принцеза извесна особа која је по мишљењу других превише сензитивна и која другима ствара проблеме својом преосетљивошћу. Међутим др Елен Арон¹³⁵ (Elaine Aron) са којом је сарађивала, има другачије тумачење ове бајке а то је да она управо подржава осетљивост као посебну карактеристику личности јер је управо то разлог из којег је принц изабрао принцезу на зрну грашка за своју жену.

Јунг у свом делу *Философско стабло* цитира Мајстора Екхарта¹³⁶ (Meister Eckhart): „(...) свако зрно постаје пшеница и сваки метал злато“, тако и „мали, појединачни човек постаје ’велики човек’ (*homo maximus*) или *antropos*, то јест Сопство.“¹³⁷

Ерих Нојман (Erich Neumann) поборник Јунговог учења увео је појам *центроверзије* који се односи на достизање целовите личности, на уједињење свесног и несвесног, духовног и нагонског, мушког и женског у једну сложену целину. Из тог разлога јунак бајке доспева до блага (злато, дијамант, бисер који представљају универзалне симболе архетипа Сопства) или се жени принцезом (*hieros gamos* – свети брак, коњукија мушког и женског принципа).¹³⁸

Према Требјешанину целовитост је један од најважнијих појмова у Јунговом учењу који означава потпуност и психичко јединство у целисти развијене личности, а што је крајњи циљ процеса самоспознаје односно индивидуације. Целовитост је матрица јединствено сложених диференцираних делова и аспеката личности. Целовитост међутим, према Јунгу не значи „савршеност“ већ испуњеност личности, комплетност која обухвата и тамне стране личности. Целовита личност је равномерно развила и уравнотежила своје четири психичке функције: мишљење, осећање, осете и интуицију. Она је упознала и интегрисала Сенку и успоставила складне односе са својом женском тј. мушком страном (*Анимом / Анимусом*). Јунг образлаже:

„(...) прави пут до целовитости састоји се, на жалост, из судбинских заобилазних путева и странпутица. То је *longissima via*, не права него кривудава линија која повезује супротности, која подсећа на кадуцеја који показује пут, односно на стазу, чија лавиринтска замршеност испуњава ужасом.“¹³⁹

¹³⁴ Dr. Pen Siegelman, PhD, Јунговски је аналитичар, практикује психоанализу, терапију и консултације на Берклију и у Сан Франциску.

¹³⁵ Elaine Aron, PhD at Pacifica Graduate Institute in clinical depth psychology, also interning C.G. Jung Institute in San Francisco, клинички психолог. www.hsperson.com

¹³⁶ Meister Eckhart (1260-1328) средњовековни немачки филозоф, главни представник немачког мистицизма. Због свог става самосталног мислиоца био оптужен од стране католичке цркве, односно Ватикана. За Екхарта је темељни појам било *дистанцирање од света*, „јер човек сву суштину носи у себи“, што отвара могућности да се појави „темељ човекове душе“. Према његовом мишљењу у темељу душе почива сам Бог. Због тог мишљења био је осуђиван од стране инквизиције, а његова дела забрањена. Автор текста: Anja Weber, www.pulse.rs, citati web stranice: Zbornik o Nemačkom misticizmu, Frankfurter Verlage, 1999.

¹³⁷ Jung, *Filosofsko stablo*, 1996, 230 u Trebješanin, n.d., 161

¹³⁸ Trebješanin, n.d., 78

¹³⁹ Jung, *Psihologija i alkemija*, 1984, str. 16 u Trebješanin, 78

Требјешанин даље тврди, ослањајући се на Јунгово мишљење да је целовитост личности циљ и у стварности недостижан идеал, и да је то заправо вредност, а не чињеница. Индивидуација има за циљ развој самосвојне а не себичне личности, особене личности којој су у њеном постојању потребни и други људи што води интензивнијој и општијој колективној повезаности.¹⁴⁰ Јунг такође објашњава разлику између појма индивидуације и појма индивидуалног. Индивидуализам је намерно истицање и наглашавање наводне својствености насупротив колективних обзира и обавеза. Индивидуација је боље и потпуније испуњење колективних испуњења човека из разлога бољег разумевања својства индивидуе. То као крајњи резултат даје боље могућности социјалног успеха него када се лична својства запостављају или чак потискују.¹⁴¹

Ослањајући се на претходно наведена мишљења када психолошки тумачимо бајку *Принцеца на зрну грашка*, она нам представља остварење целовитости личности које није представљено као у многим другим бајкама низом препрека и задатака на путу до циља већ једним јединим задатком или тестом, употребом зрна грашка. Преосетљивост може бити само у служби ослушкивања самог себе. Принцеца представља особу која тежи да пронађе и употпуни себе. Она поседује свест о себи али још увек тражи начин да то потврди и себи и другима. Принц, принцезин Анимус, је пробирљив јер осећа да свим потенцијалним принцезама *нешто* недостаје, како је и он у потрази за својом Анимом. Бајка говори о обједињењу личности и прихватању сопствене Сенке. Велики број душека вертикално сложених симболизују препреке, искустава и заблуде кроз које личност пролази на свом путу индивидуације. Грашак је управо оно зрно, клица потенцијала које особа може да оствари на почетку пута ка самореализацији.

Бајка ШУМА СТРИБОРОВА – психолошки аспекти

Бајке Иване Брлић-Мажуранић карактерише ослањање на словенску митологију. Она великодушно износи мишљење да њене приче нису њене лично већ да су конгломерат причања, привиђања, нада и веровања *целокупне душе* словенских племена. Поетски говорећи о словенским наслућивањима, чулима и ганућима из којих произилазе закључци од којих је састављена *наша*, словенска душа, она чак *позива* да уместо њеног имена на сваком примерку *Прича из давнина* стоји: „Ово и овако прича душа словенског племена.“¹⁴² Ослањајући се на народну традицију али само као на полазну тачку у основи грађења, своје ликове осликава инвентивно, динамично и маштовито. Како њене приче-бајке¹⁴³ садрже један битан елемент који класичне бајке не поседују, а то је морална порука сматрају се још и *дидактичким бајкама*.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Jung, *Psihološki tipovi*, 1938, str. 456 u Trebješanin 161.

¹⁴¹ Jung, *Veze između ja i nesvesnog*, 1984, str. 189 u Trebješanin, n.d., 161

¹⁴² Brlić-Mažuranić Ivana, *Priče iz davnina*, Mladost, Zagreb, 1978, 199-200 u Anić, n.d., 7

¹⁴³ Ивана Брлић Мажуранић своје приче које се данас сматрају бајкама издала је под називом *Приче из давнина*, тој збирци припада и бајка *Шума Стриборова*

¹⁴⁴ Дрндарски, н.д., 21

О стваралачкој *бити*, Брлић-Мажуранић изнела је своје мишљење :

„У нарави и у машти приказују нам се слике, које нас се доимљу својом особитошћу било у којем смјеру. Чудновато је да таквом приликом ужитак није најјаче чувство или боље рекућ, да нас ужитак потиче на чувство много јаче неголи је сам. Жеља, наиме, да се особитост тог призора заустави, отме пролазности и на било који начин исцрпи и преда другима – та жеља превладава таквом приликом све ине осјећаје. Чини нам се да није само за овај час или за нас настала ова слика, него да се она на неки начин на нас обраћа да је другима саопћимо. – Ово је, држим, постанак сваке умјетности, напосе пак сваке пјесме. / Предмети ових мојих пјесама приказују ми се као праве слике у боји и гибању. Непосједујући умјећа киста, који би их једини могао живо предочити, било ми је настојање да рјечима и облицима изведем по могућности учинке киста и боја, те да тако од неких пјесама¹⁴⁵учиним врсту сликарских радњи.“¹⁴⁶

У погледу психолошког сликања ликова Брлић-Мажуранић посебно се бави темом мајчинске љубави. У бајци *Шума Стриборова* та љубав је приказана на делатном и мисаоном нивоу. Бајка обрађује ову тему у тренутку када син прелази из младалачког у зрело доба и негативне промене које однос мајке и сина трпи због деловања снахе-змије¹⁴⁷, што на крају доводи до искушавања постојаности мајчинске љубави.

Књижевно дело намењено деци мора бити прилагођено њиховом узрасту на више разина, формалној, мисаоној, садржајној и подстицајној у погледу маште. Уз машту је међутим неопходно увести одредницу коју дете сматра блиском.¹⁴⁸У овом случају то је управо лик мајке-баке који је присутан од најранијег дечјег доба а чије постојање игра кључну улогу у дететовом развоју, посебно психичком. Мајке у бајкама Иване Брлић-Мажуранић немају властита имена већ се њихова карактеризација односи на жене у старијем добу, најчешће су то старице као што је мајка у *Шуми Стриборовој*. Акцент је на узорном и хришћанском животу мајке и идеалу мајчинске љубави чији је основни садржај приврженост и безусловност. У овој бајци дух хришћанства се експлицитно и вербално изражава у љубави према сину и вери у Бога. Осим ова два мотива важан је и

¹⁴⁵ 1912. године Мажуранић је издала збирку песама *Слике*, која потврђује њену инспирацију која потиче од живих слика, а тај модел касније ће примењивати и у писању прозе.

¹⁴⁶ Brlić – Mažuranić Ivana, *Srce od licitara, Slike, Valjani i nevaljani*, Večernji list, Zagreb, 2007, 17 и Anić, 2016, 6

¹⁴⁷ У митовима и бајкама змија је оличење зла и има изразито негативну улогу. „Оно што је наслеђено није архетипска слика змије *per se*, већ архетипска предиспозиција да се уочава опасност у облику који је сличан змији - у нечем другом, завојитом и склиском, са оштрим зубима и распепљеним језиком који палаца.“ (Stevens, *Private Myths*, 1996.) У хришћанству симбол је опасне и лукаве заводнице. Такође овај архетипски симбол везан је за женски принцип, за ноћ, таму и Месец. Она је познати хтонски симбол и везује се за царство мртвих. Trebješanin, n.d., 468-471

¹⁴⁸ Anić, n.d., 7

мотив опроштаја и жртве: „(...)јер је баки била дража њезина невоља, него сва срећа овога свијета.“¹⁴⁹

Мајка је као појам неодвојиво везана за кућно огњиште које је симбол породичног заједништва, слоге и окупљања. У *Шуми Стриборовој* она је чуварка кућног огњишта док је одржавање ватре симбол очувања кућног заједништва. Овде се појављују натприродни помагачи *Домаћи*, који се везују за митологију и духове-чуваре кућног огњишта.

Шума у контексту ове бајке има двојако значење; она је свето место, простор духовности и слободе од свега што је овоземаљско, банално и материјално.¹⁵⁰

Управо нестанак шуме, архетипа Мудрог старца оличеног у Стрибору и чаролије у тренутку када старица направи *прави* избор представља достигнуту мудрост. Одлазак у шуму јунака бајки или митова, према аналитичарима има различит смисао за млађу и старију особу. За млађе особе шума је место иницијације јер је пуна изазова, непознатих опасности, препрека и тешкоћа који воде ка индивидуацији.

Родни крај приказан је као слика Раја, као ентитет који свакога изграђује као особу и који увек носимо са собом. Анић образлаже:

„Његови обичаји дјелови су наше душе, а слика дјетињства вјечна душевна храна. Бака се одбивши Стриборову понуду, одрекла једног дијела себе, али задржала онај други, доминантнији, без којег уистину не би могла живјети.“¹⁵¹

Према Скоку¹⁵² она то не чини из класичне љубоморе према злој снахи већ из мајчинског осећаја и сазнања да је син жртва зла оличеног у тој жени. Ову стрпљиву, проницљиву жену ни несрећа са сином није могла уништити у *витаљитету њене природе*, у драматичном избору између младости, *као заманог зова и тежње сваког људског бића* и живота у коме је присутан њен син. Својим избором манифестује снагу мајчинства која побеђује овоземаљске и оне друге силе.

Мајчинска љубав склона је томе да особине своје деце улепшава и види у најбољем светлу чак и када у реалности то није тако. У овој бајци кључна је тежња и истрајност старице да се син врати на исправан пут. У стварности деци прича преноси *чаролију* родитељске љубави, а за родитеље представља саветодавни модел. Свеобухватност мотива мајке надилази дечју књижевност. Овде снага емотивне карактеризације надилази ону психолошку.¹⁵³

Бајка ЗЛАТНА ЈАБУКА И ДЕВЕТ ПАУНИЦА – психолошки аспекти

Број девет је последњи једноцифрени број и као такав представља крај једног циклуса и почетак нечег новог. У латинском језику девет (*novem*) и реч *ново* (*novus*) имају

¹⁴⁹ Brlić-Mažuranić, n.d., 86 и Anić, n.d., 17

¹⁵⁰ Trebješanin, n.d., 406-408

¹⁵¹ Anić, n.d., 2-23

¹⁵² Skok, 2007; 112 и Anić, n.d., 17-18

¹⁵³ Anić, n.d., 27

исти корен. Дете у мајчином стомаку проводи девет месеци након чега следи долазак на свет. Овај број се сматра и бројем који означава смену важних животних раздобља. У бајци о златној јабуци појављује се симболика броја девет у броју од девет пауница, везана за промену која настаје у животу најмлађег сина:

„(...)У тај час долети девет златних пауница, осам падне на јабуку, а девета њему у кревет. Како падне на кревет, створи се ту девојка да је није било лепше у свему царству.“¹⁵⁴

Овај бајковни мотив, нешто мање познат, односи се на циклус прича о *невести животињи* где чини са невесте скида оданост мушкарца, а у корелацији је са мотивом мужа-животиње, раније поменутог.¹⁵⁵

У овој бајци, као и многим другим, ангажовањем трећег, најмлађег брата долази се до позитивног решења. Број три, према Јунгу¹⁵⁶ има значај мушког, борбеног, духовног принципа, такође симболизује логику, ред и поредак, ограничења и практично искуство. Према Јунгу: „Тројство је искључиво мушког карактера.“¹⁵⁷

Најмлађи син, према психоаналитичарима представља управо оне најмлађе слојеве личности, покретачке силе које се супротстављају ригидности и представља снажну динамику кретања. То су тенденције које подстичу на истраживање, преиспитивање, и борбу за своје ставове. Архетип витеза, племенитих намера, представљен је са штитом и мачем, средствима одбране од унутрашњих и спољашњих мрачних сила.¹⁵⁸

Јунак представља младо, нејако несвесно *Ја* које се бори за своју независност од деструктивних сила несвесног које прете да га прогутају, а чији је архетипски симбол змај-гутач. Међутим он није способан сам да извојује победу над надмоћним силама без помоћи чаробног помагача (долази у обличју неке животиње, у овом случају: рибе, лисице, курјака, коња) који је оличење колективног несвесног тј. архетипа *Јаства* и *Сопства*. Како би дошао до царице млади јунак се мора упустити у сукоб са змајем који му се нашао на путу. Ова судбински важна борба јесте најузбудљивији део клишеа бајке и мита. Борба са змајем је сукоб начела Неба, светлости и свести са начелом Земље, таме и несвесног; борба соларног и хтонског принципа.¹⁵⁹ То је психолошка борба против унутрашњег непријатеља, против нагонских сила зла у себи самоме које спречавају духовни и душевни развој.

Према Кембелу (Campbell):

¹⁵⁴ Стефановић Караџић, 2018, *Златна јабука и девет пауница*, 41

¹⁵⁵ Betelhajm, n.d., 276

¹⁵⁶ Jung, *Психологија и алкерија*, 1984, стр. 34 у *Trebješanin*, n.d., 419

¹⁵⁷ Jung, *Психологија и религија*, 1984, стр. 152, *Дух бајке*, 1989, стр. 34-35, 44 у *Trebješnin*, n.d., 420

¹⁵⁸ Dimoski n.d., 82

¹⁵⁹ Jung, *О психологији архетипа детета*, 2003, стр. 169 и 170 у *Trebješanin*, n.d., 188

„Тиме што савлађује своје мрачне нагоне херој симболизује нашу способност да овладамо ирационалним, нецивилизованим човеком у себи.“¹⁶⁰

Јунак постаје јунак тек када успе да савлада змаја чиме му се отварају врата ка највишим духовним добрима и зрелости личности. Фројд износи тезу да митска прича о јунаку чија је основа *породични роман*, симболично говори о нужном али и веома болном феномену у развоју јединке односно *одвајању од ауторитета родитеља*.¹⁶¹

Мит о јунаку, из јунговске перспективе је прича о мукотрпном рађању свести из мајчинског несвесног, што Нојман образлаже:

„Овај мит на психолошком плану представља узорну историју самоеманципације свесног *Ја* које се ослобађа од власти несвесног и своју сопствену егзистенцију брани од ове премоћи и потврђује је насупрот њој.“¹⁶²

Антонијевић српску бајку посматра као *другачије налиције мита* односно указује на социо-етнографски контекст патријархалног друштва. Она не сматра бајку етнографским извором већ пре свега уметношћу речи која садржи рефлексије друштвено-културних, моралних, естетских и вредносних образаца.

Златна јабука и девет пауница припада збирци српских народних приповедака које је Вук Стефановић Караџић, према Деретићу, добијао сирове, а затим их вешто стилизовао, држећи се не само својстава српскога језика већ и поетике народне приповетке.¹⁶³

Психолошки ова бајка припада сижеу *Муж у потрази за изгубљеном женом*¹⁶⁴ који садржи мотив нестанка жене због грешке мужа и његову даљу потрагу за њом. Љубав младог јунака рашчарала је девојку-пауницу. Бајка нам говори да је јунак одрастао, што потврђује функција брака и започео срећан живот (у принцезином дворцу), а сада мора да преузме одговорност за последице својих поступака (јер се оглушио о наредбу, односно упозорење о уласку у забрањену одају) и тиме убудуће мора да оправда оно за чиме је тежио током одрастања. То указује да сазревање још није завршено (јунака забрана још више интригира), грешка је учињена (змај ослобођен), супружник (отет) изгубљен, а потрага у коју јунак креће има за циљ повратак драге и обнављање брачног живота.

Двојако је тумачење кључног момента разрешења овог типа бајке код Пропа и Бетелхајма.

Проп говори о *соби за иницијацију* или *великој мушкој кући* која садржи све оне тајне које су од посебног значаја за неку заједницу на племенском, родовском или породичном плану.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Kembel, *Моћ Мита*, 2004, стр. 18 и Trebješanin, n.d., 275

¹⁶¹ Freud, *Family romances*, 1987, p. 74 и Trebješanin, n.d., 272

¹⁶² Erih Nojman, *Istorijsko poreklo svesti*, 1994, стр. 107 и Trebješanin, n.d., 273

¹⁶³ Антонијевић, н.д., 23-26

¹⁶⁴ Овај модел у Арне-Томпсоновом каталогу представља Тип 400 - *The Man on the Quest for his Lost Wife* у Антонијевић, н.д., 116

¹⁶⁵ Prop, 1983; 182 у Антонијевић, н.д., 118

Бетелхајм сматра забрањену одају одајом полности и брачних забрана. Следећи Бетелхајмов путоказ закључујемо да принцезу и змаја симболично повезује одаја односно предбрачни заједнички доживљаји. Змај који се налази у тајној одаји принцезине куће представља пређашњи женин живот, а сама забрана поставља услов да нема пребирања по туђој прошлости као предуслов срећне брачне заједнице. Ослобођен ланаца прошлости змај односи принцезу са собом а јунак креће да поново освоји изгубљено поверење.¹⁶⁶

О ИЛУСТРАЦИЈИ

Данас се често поставља питање да ли је илустрација уметност? У описивању извесног уметничког дела врло често се може чути реч „илустративно“ која умањује вредност илустрације премда она има завидну историју и значајно место у многим творевинама људског духа. Место деловања илустрације које припада пољу примењене уметности већини људи указује на поље практичне примене. Међутим суштина примењене уметности је првенствено у њеној естетској функцији. По мишљењу одређених естетичара још из периода 19-тог века, сам појам примењене уметности је контрадикторан. Они наглашавају суштинску разлику између употребне и уметничке функције уметничког дела из области примењене уметности.¹⁶⁷

Савремена илустрација највише изражава елементе ликовности једноставним језиком. Међутим било би неправедно маргинализовати класичну илустрацију и традиционална средства њене реализације. У том смислу треба сагледати настанак и развој илустрације.

- У Немачкој је у Нирнбергу 1658. године Јан Амос Коменски (Jan Amos Komensky) први покушао представити свет деци у својој књизи *Orbis sensualium pictus*. Превод ове књиге на енглески језик сматра се првом енглеском сликовницом. Џон Њубери (John Newbery) један је од првих издавача који је књиге за децу опремао великим бројем илустрација. Око 1830. године појављују се сликовнице које читавају естетику бидермајера. Илустрација је нашла место и у библијама и поукама за децу, илустрованим издањима басни итд. У деветнаестом веку посебно се издавач Едмунд Еванс (Edmund Evans) трудио да произведе књиге са илустрацијама већег квалитета. У том периоду радили су неки од најзначајнијих илустратора-резбара: Круикшенк (Cruikshank) (илустрације Дикенсовог *Оливера Твиста*), Џон Тениел (Jon Tenniel) (илустрације за Луиса Керола) и Артур Ракам (Arthur Rackham) (илустрације за бајку *Алиса у земљи чуда*.) У Немачкој је Лотар Мегендорфер (Lothar Meggendorfer) направио прве тродимензионалне и *pop-up* књиге око 1880. године.¹⁶⁸

- Индустријализација је допринела томе да људи троше више новца на књиге и магацине. То је време које означава почетке америчке илустрације. Издавачи су

¹⁶⁶ Антонијевић, н.д., 119-121.

¹⁶⁷ Savić, 2003, 13, 53-54

¹⁶⁸ Kos, 2017, 7-8

схватили да зарад боље продаје морају укључити илустрације у своје часописе. У то време фотографија је била још увек неразвијена што је омогућило велику заступљеност илустрације.

Илустрација је присутна у многим облицима почевши од илустрације књига и публикација, у индустрији текстила и папира, у дизајну амбалаже, у дигиталним медијима (где има улогу хуманизације медија), у концепт дизајну филмова и серија и у социјалним покретима (кроз визуелне поруке и знакове којима се изражава одређени протест).¹⁶⁹

Илустрација се скоро редовно везује за неки писани текст и чак му се на одређен начин подређује. У другим случајевима илустрација се сматра уметничким делом које објашњава друго уметничко дело. Постоје недостаци у сваком од ових покушаја дефинисања илустрације. Сматра се да је најбоља дефиниција она која илустрацију објашњава као спој сликарства и књижевности, када се постиже интегрално јединство уметничког стваралаштва како литерарног тако и ликовног.¹⁷⁰ Илустрација јесте поникла из сликарства међутим, од деветнаестог века у сликарству се укида наративни сиже и оно се окреће новим тенденцијама док илустрација тежи да изгради сопствени визуелни језик. У том смислу илустрација обједињује визуелну наративну и психолошке слојевитости служећи се провереним цртачким методама и ликовним решењима. Према Савићу, илустратор усваја већ дефинисан ликовни идиом премда му није укинута могућност да изрази сопствени стил.¹⁷¹ Према истом аутору типичан језик илустрације даје могућност разликовања илустрације у односу на друге медије али се уметничка вредност илустрације може процењивати само на индивидуалним примерима. Савић износи дефиницију:

„ ИЛУСТРАЦИЈА је ликовно дело које:

- поседује наративни потенцијал;
- се ставља у службу неке вануметничке функције: украшава, визуелизује, појашњава, допуњује, коментарише или надограђује текст;
- се одликује разговетним и унапред кодификованим ликовним језиком примереним садржини (коришћење стилских одлика неке епохе; приступа блиском техничком цртежу и слично);
- се обраћа публици посредним путем (првенствено путем штампе).“¹⁷²

Према хрватским ауторкама Балић-Шимрак и Наранчић Ковач¹⁷³ издваја се неколико стилова илустрација, посебно у погледу илустрације дечјих књига: апстрактни, стриповски, експресионистички, импресионистички, фолклорни, наивни, реалистички, надреалистички и романтичарски. У највећем броју случајева издавачи ангажују илустратора и како илустратори имају различите стилове издавач повезује стил одговарајућег илустратора са одређеним текстом. Данас је све више заступљена дигитална илустрација, врло често уз уношење почетних скица урађених традиционалним техникама у рачунар и њихову каснију дораду.

¹⁶⁹ Barens, Illustration definition, 2020, www.mymodernmet.com

¹⁷⁰ Savić, n.d., 9-10

¹⁷¹ Isto, 57

¹⁷² Isto, 59

¹⁷³ Balić-Šimrak, Narančić Kovač, *Likovni aspekti ilustracije u dječjim knjigama i slikovnicama*, 2011. u Kos, *Suvremena dječja ilustracija*, 2017, 6

Савић је предочио врсте илустрације према њиховим карактеристикама везаним за врсту литературе, место у књизи, часопису или дизајну.

Прва врста илустрације о којој Савић говори је *илуминација*. Латински *illustrare* значи да се нешто приказује у правом светлу док *illuminatio* означава свечано и празнично осветљење. Илуминација се односи на украшавање рукописних књига. Илуминација је декорација изведена у гваш техници која је најпогоднија за мале формате и пергамент или папир. Врло често је коришћен златни пигмент као додатни украс. Илуминација може имати више варијанти према својој форми: форма орнамента, састоји се од једноставних геометријских структура до сложених стилизованих и испреплетаних биљних и животињских елемената; форма арабеске, врста орнамента састављена искључиво од елемената флоре; форма вињете, орнамента првобитно у форми испреплетаних листова винове лозе а касније графичког украса у облику траке или правоугаоника који испуњава празан простор на крају поглавља у књизи; розета, украс централне симетрије, вињета кружног облика налик цвету руже; Иницијал, декорација у виду слова богато украшеног којим почиње поглавље у књизи; минијатура подразумева илустрације исликане директно на страници књиге. Од свих наведених форми илуминације, иницијал се сматра најинтегралнијим са графичким идентитетом текста обједињујући писмо, орнамент и ликовну уметност.

Остале врсте илустрације су:

- *илустрације које представљају техничко значење* и јављају се као пасиван прилог тексту (услугне или енциклопедијске илустрације);
- *документаристичке илустрације* које сведоче о неком догађају (средњи век) или приказују до тада непознате животињске врсте; понекад урађене на основу вербалног описивања а не по виђењу илустратора. *Реконструктивна* врста документарне илустрације представља данас архив података о изумрлим животињским врстама и несталим цивилизацијама.

Овој групи би могла припадати и *аналитичка илустрација* најчешће присутна у техничким приручницима, практикумима или енциклопедијама. Савић износи као занимљивост то што овом врстом илустрације илустратор гради сложену и визуелно доследну целину која има естетски атрактивну форму. Ову форму многи савремени сликари користе на својим платнима сугеришући скривени систем слике и наводно озбиљно истраживање, премда се ради о математичким формулама, стрелицама и дијаграмима који имају највећим делом чисту ликовну и естетску улогу.

- *литерарна илустрација* наставља традицију наративног сликарства. У почетку заступљена у светим књигама играла је информативну улогу, а са ширењем писмености, штампарском продукцијом и развојем издвачке делатности тежиште се премешта на естетско дејство. Илустрована издања књига данас оживљавају стара књижевна дела, понекад лимитираних издања која су предмет интересовања пасионираних колекционара. У овој врсти илустровања најзначајније место заузима илустрација насловне стране књижевног дела која мора да поседује ликовне квалитете али и усклађеност са стилем и садржином дела.
- *илустрација која креативно надограђује текст* припада врсти литерарне илустрације која носи одређени визуелни коментар у односу на текст. То је паралелни ниво значења исказан језиком симбола. Код ових илустрација истиче се лични приступ аутора према садржајима на који упућује илустрација.

- *интегрална илустрација* доноси динамичан однос слике и текста; писац у тексту најављује илустрације и позива се на њих.¹⁷⁴
- Текст који *илуструје* илустрацију користи заправо обрнути поступак у коме је на првом месту настала илустрација, а затим следи текст на основу илустрације као предлошка приче.
- *илустрација са интегрисаним текстом* представља апстрактно ликовно обликоване натписе који носе метафизичку поруку кроз семантичку целину.
- *илустрације обликоване текстом* представљају графичку вредност словних знакова. Слободним компоновањем слова, речи и реченица остварује се ликовно дејство текста наводећи на нов занимљивији приступ у читању, задржавајући основну улогу текста.
- *карикатура* је илустрација чији садржај је усмерен на хумор и категорије комичног. Њени почеци везују се за осамнаести и почетак деветнаестог века када су уметници штампали своје сатиричне цртеже изражавајући вољу народа и указујући на друштвене неправде. Такође, као врста карикатуре појављују се *карикатуре и илустрације без текста* које саме по себи носе снажну поруку. Такозване *невидљиве* илустрације јесу концептуалне творевине које пратећим, често шаловитим текстом, обогаћују белину „илустрације“.
- *стрип* се сматра врстом медија где је илустрација у најтешњој вези са текстом.
- *илустровани знакови комуникације* крајње су поједностављени и усмерени на јасно читање поруке коју носе, првенствено играјући највећу улогу у свакодневници људи у урбаним градским срединама.
- *апстрактна илустрација* припада домену експерименталне илустрације. Ова врста илустрације није довољно комуникативна, без могућности коришћења универзалног значења тешко је доказати везу ликовног дела и текста. Друга врста ове илустрације је *псеудоапстракција у илустрацији*, најчешће коришћена у жанру научне фантастике која користи подражавање без тачних одредница форме. Оне делују највише емоцијама које изазивају код гледаоца.

Последња врста илустрације о којој Савић говори јесте *експериментална илустрација* (што је и тема овог докторског уметничког пројекта):

„Експериментална илустрација разликује се од стандардне по томе што се аутори не могу превише ослањати на искуства претходника а најчешће ни остављати материјал за разраду својим евентуалним следбеницима. По правилу, ради се о покушајима да се устаљене границе медија прошире или макар ревитализују.“¹⁷⁵

ПОП-АП књиге

Поп-ап књиге представљају папирне конструкције. Сам назив ове врсте штампане или ручно израђене књиге на енглеском значи *појавити се, нагло искочити однекуд*. Оне припадају области експерименталне илустрације и од тренутка када су настале не престају да изненађују и фасцинирају читаоце и публику свих узраста.

¹⁷⁴ Savić, n.d., Antoan de Sent Egziperi *Mali princ*, 29

¹⁷⁵ Savić, n.d., 15-49



How Columbus Discovered America. London: Westminster Books, 1960.

Прва тродимензионална механичка књига појавила се у тринаестом веку када је један Бенедиктински монах у свом рукопису *Chronica Majora* употребио папирни точак како би лакше могао да проучава датуме празника и друге податке визулним упоређивањем без потребе да прелази са странице на страницу. Астроном и математичар Питер Апиан (Petrus Arrianus) користио је овакав точак за објашњење времена и кретања планета у својој књизи *Cosmographie*. Наредна врста механичке књиге био је механизам клапни који је први употребио у седамнаестом веку професор медицине Андреус Весалиус (Andreas van Wesel) како би својим студентима презентовао анатомију људског тела и органе јер је у то време сецирање тела било законом забрањено.



Chronica Majora, 13. century



Johann Remmelin, *Coptoptrum microcosmicum*, 1613.

Конструкција перспективног театра или књиге појавила се у осамнаестом веку сачињена од илустрованих листова повезаних и смештених у кутију повезану мехом, као код хармонике, са отвором за посматрање. Приликом развлачења меха, илустрације бајки или далеких предела добијале би трећу димензију.

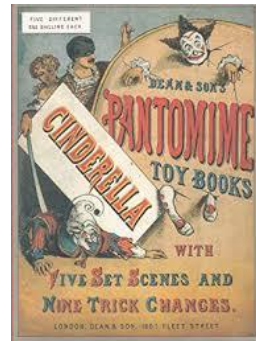


Tunnel book, *Maruz Platz at Venice*, Germany, 1835.

Тек у деветнаестом веку појављује се ова врста књиге намењена деци од називом *toy books*. Издавач је био Томас Дин (Thomas Dean) који је међу првима увео технику литографије у штампу. Његова издавачка кућа *Dean and Son* издала је преко седамдесет књига овог типа ангажујући велики број уметника који су ручно израђивали и илустровали све делове. 1856. године Дин је издао књигу бајки и авантуристичких прича под називом *New scenic books*, 1873. године књигу *Beauty and the Beast-Home pantomime toy book*,¹⁷⁶ а потом и књигу *Cinderella*.

Beauty and the Beast. Home Pantomime Toy Books.
Dean & Son (ca.1873.)

Cinderella. Home Pantomime Toy Books.



Немачка издавачка кућа *Rafael Tuck & Soons* била је конкуренција Дину јер је у Немачкој раније усавршена техника штампе у боји што је омогућило Таку већи пласман на тржиште. Данас су најпознатије и најзаступљеније *non-an* књиге са фигурама или елементима који „устају“ када се књига отвори. Оне су настале у издавачкој кући Ернеста Нистера (Ernest Nister). Илустрације су причвршћене папирним држачем за подлогу странице књиге и подижу се под правим углом када се књига отвори откривајући конструкцију неког објекта или приказујући фигуру извесног јунака из приче.

¹⁷⁶ Barends, *What is Illustration? A Look at Its Modern Beginnings to How It is Used Today* Mymodernmet. Illustration-definition / By Sara Barends, 2020, 2 www.mymodernmet.com

Најзначајнији уметник деветнаестог века био је Лотар Мегендорф који је увео новину коришћења полуга које су истовремено „отварале“ више елемената илустрација са могућношћу померања и окретања појединих елемената истовремено. Крајем деветнаестог века *pop-up* конструкције коришћене су и за израду честитки и у изради реклама. Међутим потом долази до дугог периода застоја и прекида прављења оваквих књига јер је Први светски рат довео до обустављања издавачке делатности у Немачкој где је штампан највећи број ове врсте књига. Крајем тридесетих година двадесетог века у Енглеској издавач Луј Жиро (Louis Giraud) поново оживљава штампу ових књига.



Giraud, S. Louis, *The Apples of Iduna* ed. *Bookano Stories No. 15*. Czechoslovakia: Bancroft & Co., (1960.)

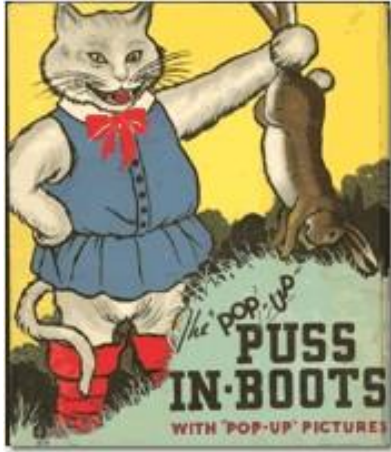
Књиге Луја Жироа се сматрају првим „правим“ *pop-up* књигама јер су се могле сагледавати са свих страна и приказивале су се аутоматски, без постављене полуге у конструкцији, само отварањем страница књиге.

Тридесетих година двадесетог века америчка издавачка кућа *Blue Ribbon* применила је *pop-up* конструкције на илустрације бајки. Многе од илустрација биле су инспирисане појавом Дизнијевих анимираних јунака. Заправо је ова издавачка кућа увела термин *pop-up*.¹⁷⁷ Продаја ових књига донела је издавачкој кући *Blue Ribbon* велику финансијску добит.



Robert Sabuda *The Wizard of Oz* pop-up book

¹⁷⁷ Barends, н.д., 1



Puss in Boots. Illustrated pop-up ed. New York: Blue Ribbon Press, 1934.
Illustrated by C. Carey Cloud and Harold B. Lentz

Италијанске издавачке куће правиле су папирне конструкције *карусела* (carousela), тродимензионалне архитектонске сценографије. Појављује се и примена јапанске технике *киригами* на *pop-up* конструкцијама, где се коришћењем само једног комада папира вештим савијањем, исецањем и вертикалним отварањем појављују 3-D објекти. У периоду између два рата *pop-up* конструкције биле су у Америци заступљене у готово свакој реклами, часопису или производу. Шездесетих година двадесетог века поп-уп издања књига доживљавају експанзију и заступљеност у продаји у целом свету.

Затим се седамдесетих година појављује иновација у виду звука али тек осамдесетих година прошлог века ове књиге добијају заслужено признање за своју оригиналност и естетику.

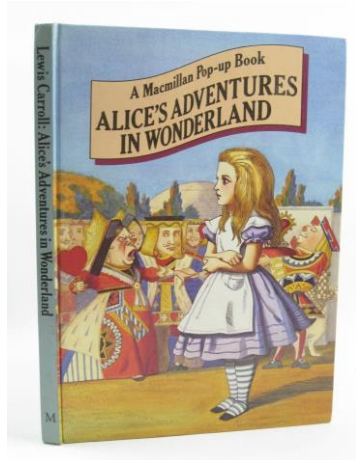
Часопис *National Geographic* објавио је између 1985. и 1994. године серију књига из области образовања које представљају пример како тродимензионални визуелни прикази помажу разумевању материје.¹⁷⁸

Велики успех *pop-up* конструкције доживеле су кроз рекламе у најпознатијим часописима осамдесетих година. *Pop-up* књиге заступљене су и данас на тржишту, оплемењене новим идејама и материјалима, сада већ присутне у великом броју књижевних дела које прати илустрација.

Највећи број ове врсте књига данас излази на тржиште под окриљем америчке издавачке куће Intervisual Communications (ICI). Илустратори и дизајнери сарађују са овим компанијама али се све књиге склапају ручно у Јужној Америци, Мексику и Сингапуру. Много је илустратора који се баве илустрацијом ове врсте књига али су неколико њих најпознатији по својим радовима: Војтех Кубаста (Vojtech Kubasta), Роберт Сабуда (Robert Sabuda), Ник Банток (Nick Bantock), Јан Пиенковски (Jan Pienkowski), Дејвид Пелхам (David Pelham).¹⁷⁹

¹⁷⁸Симић Мина, *Просторна илустрација ПОП-АП КОНСТРУКЦИЈЕ*, у *Сигнум*, Бр.8, 2018, 56 - 61

¹⁷⁹ Barens, n.d., 11



Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Delacorte Press, 1980.
Illustrated by Jenny Thorne, after John Tenniel, designed by John Strejan, paper engineering by James Roger Diaz.
Printed and bound in Colombia for Intervisual Communications, Inc.



Vojtech Kubasta *The Castle Tournament*, 1961.

О ИНСТАЛАЦИЈИ

Инсталација представља просторни распоред објеката, скулптура или конструкција, при чему је одређена распоредом својих делова, а не сопственим ентитетом у односу на простор у коме је изложена. Инсталација ствара сопствени простор. Она може бити поставка већег броја елемената: пројекција филмских екрана, екрана за дијапозитиве, монитора, скулптура, објеката, редимејда или може бити мултимедијална. Инсталације су постављене у затвореним и отвореним урбаним просторима, музејима, галеријама, градским парковима али такође могу бити део великих природних простора. Њихов карактер је најчешће привремен, посебно када носе одређене социјалне поруке и када су део градске средине али могу бити и трајни део ентеријера или урбаних луксузних стамбених насеља као и приватних збирки.¹⁸⁰

Инсталација као вид уметничког изражавања сматра се уметничком дисциплином од шездесетих година двадестог века, када се називала *пројектном* или *темпоралном* уметношћу. Од седамдесетих година инсталација се у контексту простора манифестовала највише у виду асамблажа.

У погледу материјала инсталације обухватају готово све природне и вештачке материјале. Комбиновање различитих материјала и контраст који на тај начин настаје даје инсталацијама особеност као и могућност акцентовања одређених сегмената управо кроз одабир материјала који прати идеју аутора. Инсталација може бити колористички богата или ахроматска у зависности од концепције, боје природних материјала или интервенције уметника. Дакле, она обухвата све врсте материјала и већину ликовних техника које припадају домену сликарства, скулптуре и редимејда. Сама по себи, највише заступљена, просторна инсталација асоцира на скулптуру мада она то није. Тај утисак се стиче због истоветне особине тродимензионалности и могућности сагледавања из више углова. Инсталација посматрача наводи да посматра рад са више концентрације и удубљивања у дело, с обзиром да се у зависности од угла гледања перципира другачија слика, а самим тим остварује се и другачији утисак. У карактеру уметничке инсталације важан део представља фактор изненађења који уметник постиже било поигравањем технологијом или сугестивно осмишљеним излагањем своје поруке. Експеримент је кључна реч када говоримо о инсталацији. Не постоје правила или постулати у креирању инсталације. Управо су могућности различитог доживљаја у зависности од различитих фактора као што су образовање, познавање уметности, степен свести гледаоца, оно што даје специфичност овом виду уметничког израза.

Данас у дигиталној ери, у великом броју инсталација главну улогу у преношењу размишљања уметника игра светлост или звук. Посебну област представљају интерактивне инсталације које посматрачу пружају потпуно нову врсту доживљаја.

Нови медији и технологије, монитори, компјутери и интернет су средства инсталација заснованих на интеракцији са њима. Мобилни апарати имају могућност коришћења апликација путем којих публика активно учествује интервенишући на

¹⁸⁰ Šuvaković, n.d., 326-327

инсталацији. Софтвери за видео и филмске пројекције највише су утицали на тродимензионалну дигиталну инсталацију.¹⁸¹



Чихару Шиоте (Chiharu Shiota) „Дрхтаји душе“ („The Soul Trembles“)
Музеј Мори, Токио



Јајоји Кусаме (Yayoi Kusama) „Бундева“ („The Pumpkin“)
Музеј Ј.Кусаме, Токио



Ирина Накхова „Пилот“ („The Pilot“)
Руски павиљон
Венецијански бијенале 2015.

¹⁸¹ Rodić, *Umetnička instalacija*, www.academia.edu

**АНАЛИЗА ПОСТАВКЕ И РЕАЛИЗАЦИЈЕ
ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА
„A BOOK OUT OF THE BOX“ – ИЛУСТРАЦИЈА КАО ИНСТАЛАЦИЈА**

**КОНЦЕПТ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА,
ОДАБИР БАЈКИ И СЦЕНА ЗА ИЛУСТРАЦИЈУ**

Када се предамном нашло питање докторског уметничког пројекта као врста истраживачке праксе, било је потребно да пронађем одређену област која би одговарала мом уметничком сензитивитету. Такође било је неопходно пронаћи одговарајућу тему која је по мом мишљењу морала имати широку платформу и богатство садржаја погодне за истраживачки рад.

Из претходно наведених разлога мој избор је био илустрација у оквиру графике књиге и као ужа тема, бајка. Илустрација ми је одувек била занимљива област и после завршених студија зидног сликарства желела сам да истражим једну нову форму и концепцију ликовног израза.

У свом раду, без обзира на технику, одувек сам неговала идеју што убедљивијег тродимензионалног приказа у цртежу и слици. Из тог разлога веома ме је интересовала скулптура и сам процес моделовања. Идеја овог уметничког пројекта управо је зачета на основу те врсте интересовања. Тако је настао основни концепт пројекта који садржи идеју илустровања објеката који би били у одређеном дијалогу. У те сврхе експериментално су израђене и минијатурне макете ради сагледавања објеката у простору. У почетку су саме основне форме биле замишљене као јасне и геометријске, међутим у разговорима са ментором и у промишљању и развоју тих основних полазних скица дошло је до потпуне трансформације у мом размишљању а самим тим и у идеји и скицама.



Експерименталне макете објеката (картон и премаз акрилном бојом)

Акцент је стављен на слободно обликоване објекте различитих пропорција који су појединачно носиоци јединствене форме, а као целина представљају носиоце идеје у форми инсталације. Инсталација има могућности варијација, односно промена места и положаја сваког објекта што даје увек нову генералну слику и оставља другачији утисак у зависности од угла посматрања. Објекти су релативно великих димензија када говоримо о

пољу илустрације, стога заправо они припадају експерименталној илустрацији и у себи обједињују моделовање, илустрацију и сликарство.

Таква инсталација великог формата чини скуп призора одређених бајки и у једном апстрахованом смислу представља имагинарну књигу. Тродимензионални осликани објекти дају могућност посматрачу да сагледа илустрацију у над-реалној димензији, крећући се око њих као када би крочио у извесну причу, у унутрашњи простор објекта-бајке, тако да може да осети атмосферу невидљивог и оностраног. Сами објекти су као група у међусобном дијалогу и гледалац може комуницирати са њима на нивоу целине или појединачног утиска који оставља сваки за себе.

Универзални језик бајке, који ме је одувек привлачио, богатство наративног садржаја из кога је могуће извући основну потку помогао ми је у одабиру бајки за илустровање. Основна идеја илустрације објеката искључује текст који је у већини случајева уобичајени пратилац илустрације. Стога сам се у избору бајки определила за веома познате класичне европске бајке: *Лепотица и звер* Шарла Пероа, *Трнова Ружица* браће Грим, *Мала Сирена*, *Принцеза на зрну грашка* и *Дивљи лабудови* Ханса Кристијана Андерсена, *Златна јабука и девет пауница*, бајка која припада народним причама које је сакупио и објавио Вук Стефановић Караџић и *Шума Стриборова*, ауторска бајка хрватске књижевнице Иване Брлић-Мажуранић. Садржај ових бајки је свима добро познат што оставља могућност естетског доживљаја и доминације илустрације над нарацијом. Наративност се свакако не може апсолутно искључити због саме природе теме али је она сажета у одабраним сценама илустровања и на тај начин сведена на своју суштинску поруку.

Објекти дакле, садрже одабране фрагменте наведених бајки. У питању су сцене, које су по мом мишљењу носиоци приче и које за сваку бајку понаособ сублимирају њен садржај и суштину. Сваки објекат носилац је атмосфере одређене бајке кроз своју форму и пратеће асоцијативне елементе који, код неколицине бајки, чине компоновану целину.

Основна поставка обухвата седам бајки и седам објеката. Симболично је одабран број седам као један од најчешће заступљених бројева у нумерологији бајки, а који уопштено има вишезначењску симболику. Инсталација је постављена тако да објекти визуелно чине пирамидалну форму. Сваки други објекат окренут је лицем у супротном смеру од претходног. На тај начин садржај илустрације унутрашњих површина једног објекта не омета студиозно посматрање претходног или наредног објекта у низу. Посебно, мада донекле непланирано, распоред објеката је такав да се на крајевима инсталације налазе бајке у којима главну улогу игра текстура неба и воде, затим следи пар објеката са заједничком доминантном асоцијативном текстуром и темом дрвета, један пар објеката које обједињује текстура чврстих материјала, и централни објекат који је синтеза више различитих текстуралних површина.

Посматрач мора да обиђе целу инсталацију и активира своју моћ сагледавања и промишљања објекта. Два од седам објеката поседују обострану хоризонтално конципирану илустрацију.

Целокупна инсталација носи један разигран дух, особену динамику облика и линија сваког објекта и ритмичку композицију. Она презентује конгломерат форми и

колористичких решења који делују јединствено упркос својим специфичним обележјима. Све их наткриљује једна основна мисао и идеја да се прећутно пренесе поетика мога стварлаштва кроз синтезу илустрације, скулптуре и сценографије.

ЛИКОВНИ ЦИЉ И ТЕХНИКА

Мисао Жила Делеза¹⁸²(Gilles Deleuze) о уметничком делу као „да је оно биће чулног утиска и ништа више друго; оно постоји по себи.“ (самом), на одговарајући начин пружа ослонац дефиницији унутрашњег „бића“ овог пројекта. Са друге стране, протоколарна поетика пројекта објашњава се упућивањем на дефиницију Ричарда Волхајма¹⁸³(Richard Wollheim) према којој је:

“(...)свако уметничко дело, као људски производ, настало из неких намера које се дају концептуално и вербално предочити и тумачити. Свако уметничко дело је, тада, поетички одређено јер је интенционално начињено.“

Ликовни циљ овог докторског уметничког пројекта обухвата више специфичних постављених задатака. Први и основни ликовни циљ био је да се постигне кохерентност инсталације тако да се она може сагледати као јединствена ликовна целина. Други ликовни циљ односио се на усклађеност форми објеката као елемената и постизање јединствене ритмичке целине инсталације. Идеја да објекти заједно формирају пирамидалну форму инсталације када се она посматра са лица и наличја задовољава први циљ, док идеја да инсталација посматрањем са бочних страна горњих ивица објеката формира вијугаву *живу* линију, задовољава други. Осим тога цела композиција је колористички осмишљена и решена тако да позадине објеката буду осликане у једноставним валерским решењима боја које творе укупну динамичну, градијацијски *осветљену* слику инсталације. У погледу објеката посебан акценат је стављен на игру спољашњих и унутрашњих *зидова* објеката, на форму *линије* објеката усклађену са идејом илустрованих партија. У самом истраживачком процесу моделовања објеката сама техника израде није била увек предвидљива стога је донекле мењала почетне поставке али никад на штету главног ликовног циља, чија су кључна обележја хармонична структура и игра светло-тамног.

Сматрала сам да је потребно испоштовати основне ликовне принципе који доносе у том случају стабилну, естетски задовољавајућу укупну слику. То је било неопходно и због саме природе експерименталне илустрације која уколико је екстремна може довести до неразумевања основне поруке илустрације.

Сама идеја рада наметнула је комбиновање техника у изради пројекта. Конструктивистички приступ у размишљању током процеса грађења основних форми скицираних објеката, условио је употребу жице као арматуре. Објекти нису направљени

¹⁸² Žil Delez, Feliks Gatari, „Percept, afekt i pojam“, *Šta je filozofija?*, iz IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, str. 206 u Šuvaković, n.d. 2007, 7

¹⁸³ Richard Wollheim “The Work of Art as Object”, iz *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1974, str. 112-113 u Šuvaković, n.d., 7

на основу мерења или математичких прорачуна већ чистом визуелном перцепцијом и директним промишљеним моделовањем. Овај начин стварања доноси далеко више изазова и задовољства сопственом креацијом, односно резултатом мануелног рада, мада је у овом истраживачком раду (што се и могло очекивати) узроковао понављање целокупне израде, срећом, само једног објекта. Код одређених објекта сама техника израде наметнула је измену одређених делова што је захтевало додатно усаглашавање реализације и почетне идеје у техничком смислу. Употреба технике папир-маше, уз комбиновање новинске хартије и текстилних материјала, била је лични и у договору са ментором избор за реализацију подлоге за поставку илустрације. Након прављења, све површине објекта изоловане су сликарском препаратуром. За саму реализацију илустрације коришћене су акрилне боје и текстил за наглашавање текстуралних детаља. Овакав приступ обезбедио је довољно стабилну конструкцију објекта и постојаност подлоге намењене будућој илустрацији. Чврстина добијеног материјала такође је омогућила несметано померање и маневрисање објектима у току рада.

ПРОЦЕС ИЗРАДЕ ОБЈЕКТА

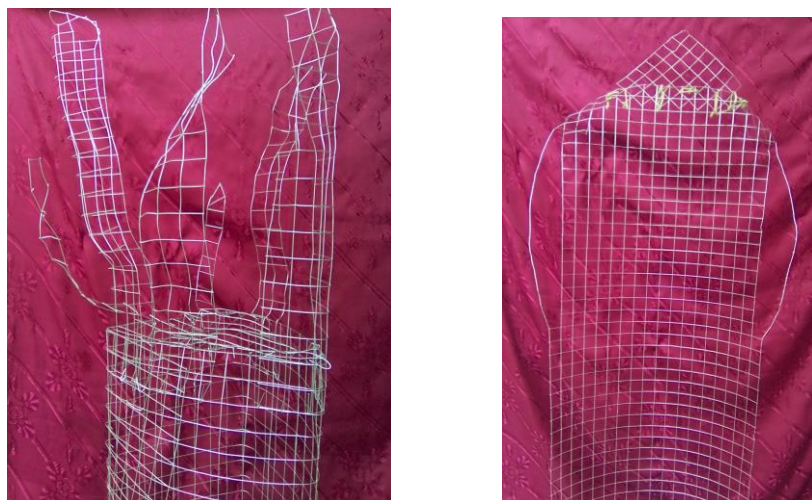
„(...)Материјал је средство, грађа којом се уметник служи у остварењу свога дела и непосредно је везан за саму технику рада. (...) *Материја* пак означава у ликовним уметностима нешто што је директно у вези с начином, односно с битним уметничким квалитетима којима је обрађен материјал (...) или иста реч означава субјективно осећање уметника којом је он надахнуо при обрађивању материјала своју површину као такву. (...) *Материја* као обрађена површина је уједно и први подстрекач перцепције уметничког дела. Слично прологу или увертири, она у том првом контакту обелодањује праве намере уметника у односу на основни садржај (...) овај други смисао материје представља клицу без чијег развијања у сликарству нема ни стваралаштва ни преноса ликовних осећања. (...) Ниједном уметнику није било свеједно како ће остварити своју материју. С једне стране, та обрада је увек у функцији изабраног материјала, а с друге стране, она је сасвим тесно везана са суштином концепције (...) Свако велико доба и свака уметничка личност решава упоредо са својим схватањима и у складу са њима питање осећајних проблема при употреби материјала и његовог прерађивања у материју.“ Алекса Челебоновић¹⁸⁴ врло тачно образлаже појам материјала и материје.

Ово образложење је истоветно мојим схватањима тако да се на почетку излагања о процесу израде и настајању мојих објекта морам ослонити на његово уважено мишљење.

У овом уметничком пројекту стваралачки чин израде објекта уско је везан за мануелни рад, моделовање, тактилност и текстуру објекта. Мој рад одражава одређен став да у уметничком делу треба да буде присутан траг људске руке као вредности чији значај се умањује са надирањем нових технологија и дигитализацијом уметности.

¹⁸⁴ Челебоновић н.д., 23-26

Почетак извођења објеката у материјалу заснован је на избору адекватне величине објеката као самосталних елемената и као делова формата групе која чини инсталацију. Одређивање пропорција објекта било је засновано на мојој личној представи о простору који би сваки објекат понаособ требао да обухвата, а такође и у односу на површину који би илустрација заузимала у оквиру површине одређеног објекта. Сматрам да је тај избор одговарајући, на основу дугогодишњег искуства и праксе у самосталном уметничком раду. У погледу материјала за основу сам употребила готову жицу, мрежу са структуром квадрата.



Материјал основе објеката – жица квадратне мрежасте структуре 2,5 cm x 2,5 cm

С обзиром да у индустријској производњи и на тржишту није постојала жичана мрежа ширине веће од 1 m, то је захтевало надограђивање жице у висину, ради постизања жељеног формата. Како сама жица није могла да се надограђује техником варења, за надоградњу сам употребила повезивање делова жице тј. мреже канапом што је омогућило стабилну форму објеката и жељене пропорције. Сваки објекат рађен је понаособ. То је захтевало више времена за израду али је омогућило једнаку посвећеност у моделовању сваког објекта и аналитичко истраживање могућности материјала у спрези са мојом уметничком визијом.

У процесу обликовања истраживала сам начине којима бих постигла одређене замишљене форме у пракси. У том смислу манипулисала сам жицом испитујући правце и смерове који би резултирали одређеним жељеним формама. Размишљања о форми објеката од почетка су пратила главну идеју тако да објекти буду тако реализовани да што је више могуће подрже скицу везану за одређену бајку. Свакако, током рада дошло је и до непланираних, мада минималних, измена у погледу облика. Измене су прављене из више разлога. Ради стабилности објекта, постизања одређеног облика или измена ради *увид* који су се отварали током креативног процеса. Овај начин обликовања жице подсећа на игру линијом у материјализованом облику. Сечењем жице, раздвајањем одређеног дела квадрата тј. ћелија, добијала се нова слободна жица (још увек везана својим почетним тачкама за укупну структуру мреже) коју сам користила за моделовање горњих и бочних

ивица објеката. Највећи изазов представљало је обликовање форме трона (основа бајке *Лепотица и звер*), дрвета (основа бајке *Златна јабука и девет пауница*) као и форме велике птице (основа бајке *Дивљи лабудови*). На овај начин направљене су основне мрежасте жичане конструкције за свих седам објеката.



Основа од жице објекта-дрвета за бајку
Златна јабука и девет пауница



Основа од жице објекта-трона
за бајку *Лепотица и Звер*

Након формирања конструкције сваког објекта уследило је облагање објеката папирном траком. Папирна трака постављана је и лепљена двострано, и на спољашњим и на унутрашњим странама објеката обострано отворених тј. приступачних страна. Код

објеката који садрже додатне пратеће елементе (и са којима сваки од таквих објеката чини компоновану целину) трака је лепљена према форми тих елемената, обострано или само са спољашње, односно приступачне стране. Трака игра важну улогу у процесу израде јер представља основу за технику папир-маше тј. новинску хартију која је постављена и лепљена у наредној фази.



Изглед једног од објеката након друге фазе, формиране подлоге од папирне траке

У даљем раду служила сам се техником папир-маше.¹⁸⁵ Сваки објекат је у више слојева обложен новинским тракама потопљеним претходно у раствор лепка за дрво (дрвофикс) и воде. Када је добијена довољна дебљина зидова објеката дошла сам до закључка да чврстина такве подлоге није довољна и да захтева дораду у том правцу. Како су у питању велики формати и вертикалне површине, додавање папирне каше и њено постављање на до тог момента урађене подлоге није било адекватно.

¹⁸⁵ Техником папир-маше (papier-masche) коришћењем папирних трака које се потапају у лепак, најчешће дрвофикс, облаже се одређени модел или површина у више слојева. На тај начин добија се након сушења чврста форма односно подлога за даљи рад.



Атеље и објекти у фази израде техником папир-машеа



Један од објеката – техника папир-маше новинска хартија

У наредној етапи рада сам се определила за додатну дораду уз коришћење текстила. Наиме, по истом принципу по коме сам постављала папирне новинске траке, поставила сам и исечене траке од текстила.

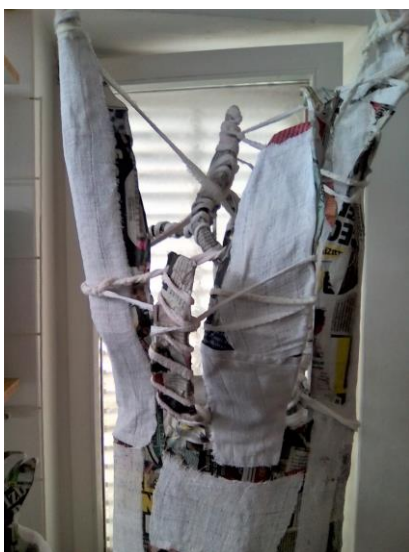
Сам поступак се састојао од потапања неколико трака од газе, памучних или фротирских тканина у раствор дрвофикса и воде. Затим је следило цеђење сваке траке и њено апликовање на површину тј. одређени део површине објекта. Овај поступак је захтевао враћање одређеним деловима, накнадно квашење раствором лепка и воде ради бољег пријањања текстилних трака на претходно постављену подлогу објекта.



Објекти у фази додатне дораде – ојачавања структуре текстилом у техници папир-маше



Посебну пажњу посветила сам постављању делова текстила (наменски исеченог у различитим неправилним облицима, троугловима, тракама итд., према захтевима сваког објекта понаособ) на површине као што су: гране дрвета јабуке за објекат-бајку *Златна јабука и девет пауница*, подлога за исликавање трња за објекат-бајку *Трнова Ружица*, подлога за исликавање подног елемента објекта-бајке *Шума Стриборова*, делови објекта за објекат-бајку *Мала Сирена*, подлога наслона трона објекта *Лепотица и звер* итд. На тај начин сам већ унапред формирала жељену текстуру и тродимензионални изглед тих површина. То је допринело каснијој лакшој и убедљивијој реализацији у поступку илустровања објеката.



а)



б)



в)

Дораде текстуре објеката текстилом у техници папир-маше за бајке
а) *Златна јабука и девет пауница* б) *Трнова Ружица* в) *Шума Стриборова*

После завршене фазе апликовања текстила уследила је фаза наношења сликарске препаратуре у густом наносу ради добијања неопходне изолације за сликање површина објеката. За мене је било веома важно да подлога на коју наносим цртеж буде чисто бела и довољно засићена за даљи рад. Из тог разлога препаратūra је нанета у два негде и три слоја на све видљиве површине објеката.



Објекти након процеса израде





Објекти након процеса израде



Резултат процеса израде објеката, након вишемесечног рада је био задовољавајући. Добијени су објекти, укупно седам, који су по својим пропорцијама, стабилности и текстури подлоге били спремни за наредну фазу рада, илустрацију.

ПОСТУПАК ОСЛИКАВАЊА ОБЈЕКТА

Приликом израде скица за илустровање објекта до неких решења дошла сам лако и једноставно, тако да сам већ на самом почетку имала јасно дефинисан цртеж. Код неких скица било је потребно више варијанти и дораде. Међутим оно што разликује реализацију илустрације на папиру односно дводимензионалној подлози од илустрације која је намењена тродимензионалној форми јесте непредвидљивост у многим сегментима. Ти сегменти су: величина површине коју заузима илустрација објекта, понашање линије које је условљено формом и текстуром подлоге објекта, форме детаља које се мењају у односу на форму објекта. Све су то проблеми и отежавајуће околности у поступку илустрације. Међутим за мене су ове непредвидљивости представљале изазов и мотивисале ме да пронађем најбоље могуће ликовно решење. Савладавање и освајање цртежом површина објекта, креирање убедљивости тродимензионалног приказа, усклађивање цртачког поступка и скулптуралне форме, све заједно допринело је садржајности овог дела ликовног истраживања.

Све илустрације постављене су прво графитном оловком у главним линијама и површинама. Затим су све илустрације реализоване у боји сликањем акрилним бојама. Акрилне боје одабране су због својих главних предности, брзог сушења боје и доброг везивања за велики број нестандартних подлога.

Како се у овом уметничком пројекту ради о својеврсним јединственим формама објекта и како је свака илустрација везана за посебну бајку у даљем тексту биће описан поступак и идеја илустровања сваког објекта понаособ. Сваки објекат је рађен појединачно уз размишљање и усклађивање сваког наредног објекта у погледу хроматских решења зарад коначног изгледа целокупне инсталације.

ИЛУСТРАЦИЈА БАЈКЕ *МАЛА СИРЕНА*

Објекат који илуструје бајку *Мала Сирена* направљен је у форми великог таласа са двостраном отвореном формом и крајевима у виду врхова таласа који лебде у простору са друге стране. Основу чини полуотворена цилиндрична форма из које је даље развијен други део објекта. Таласасте и троугласте форме прате горњу ивицу објекта.



Детаљи илустрације бајке *Мала Сирена*



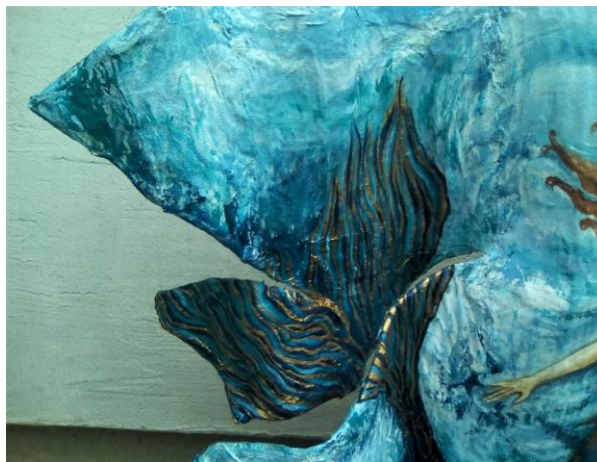
Илустрација бајке *Мала Сирена* а) предња страна објекта б) круна (детал) в) друга страна објекта
(димензије објекта: 120 cm x 140 cm, дубина 30 cm)

Лице објекта намењено је илустрацији лика Мале Сирене. Лик је приказан у крупном кадру и заузима већи део предњег дела објекта. Лице Мале Сирене приказано је у подводном свету, она плива кроз сплет морских трава, шкољки и риба са круном на глави, као принцеза мора. Круна је сачињена од мноштва шкољки, риба, камења и морских таласа. Друга страна објекта намењена је илустрацији тренутка када Мала Сирена, насликана у форми акта са црвеном косом, ступа на тло и трансформише се из тела рибе у тело девојке. Тај тренутак је болан, и илустрован врхом сечива на који она ступа јер је у складу са причом сваки њен корак пропраћен осећајем патње који изазива сечиво ножа. Међутим она је приказана како лако и радосно прихвата тај бол и без жаљења се одриче златних крљушти и тела рибе зарад добијања људског телесног обличја.



в)

У сликарском поимању коришћен је надреалистички приступ и стилизација лика сирене као и пратећих представа морске флоре и фауне. Топли колорит лика супротстављен је хладној површини морске воде која га окружује и кроз чије таласе се креће. Када је у питању ликовно решење друге стране објекта где је приказана фигура сирене у покрету, за површину воде употребљена је плава боја у свим њеним валерима, обogaћена зеленим и тиркиз тоновима, са циљем наглашавања једноставности колорита и постизања равнотеже у односу на предњу страну објекта на којој влада колористичко богатство. Текстура воде за мене је одувек била изазов за ликовно решавање и у овом случају илустрације.



Илустрација бајке *Мала Сирена*, детаљи

Овај објекат има двострану илустрацију и у том смислу морамо говорити о предњој и задњој страни или лицу и наличју објекта. Међутим обе стране су подједнако важне за целокупну илустрацију јер чине ликовно јединствену целину, а такође заједно чине и срж бајке која је предмет илустрације. Једна без друге не могу произвести такав утисак какав чине заједно као целина. Управо зато цео објекат има форму таласа и презентује вечиту промену, плиму и осеку, топле и хладне струје као слике бајке и у преносном значењу, у једном ширем контексту, слике живота.

ИЛУСТРАЦИЈА БАЈКЕ *ТРНОВА РУЖИЦА*

Приликом разматрања форме објекта за представу и илустрацију бајке *Трнова Ружица* главна идеја била је везана за форму вертикале и конусну полуотворену форму. Форма вертикале је посебно погодна за фигуралне представе посебно за приказ тренутка који је био мој избор у погледу илустрације.



Бајка *Трнова Ружица*, илустровани објекат гледан бочно и фронтално
(димензије објекта: 190 cm x 80 cm, дубина 70 cm)

Тај тренутак се одиграва у старој кули дворца и приказује моменат када Трнова Ружица дотиче вретено. Из њеног прста креће кап крви. Вретено је приказано у раду, како се врти и намотава нити. Цела слика је статична јер је принцеза заробљена у тренутку што асоцира на текст бајке који следи након тог тренутка, када она и цео двор падају у сан. Обострано полуотворена извијена форма објекта увлачи и позива гледаоца да је истражи. Спољна страна објекта решена је једноставним валерским распоном боја од умбре и смеђе преко тамно зелених валера и нијанси топлих и хладних окера.

Горњи део објекта који представља беду замка илустрован је као обрастао непроходним трњем које према бајци наредних стотину година чини непробојан зид за сваког посетиоца очекујући оног правог, јединственог принца који ће разбити чаролију. Светлост која је приказана румено жутом бојом и нијансама окера простире се око вретена и наговештава будући пролаз, капију која ће се отворити за принца.

У позадини се налазе високо исликани груписани пупољци ружа који разбијају оштре троугласте форме и изломљене и оштре линије које илуструју трње. Наглашена је празнина простора и одсуство било којих других предмета осим вретена и његовог точка.



Детаљи илустрације објекта, бајка *Трнова Ружица*

Трнова Ружица обучена је у сведену средњовековну хаљину ружичасте боје са круном на глави и плавим огртачем који је обавија. Приказана је у суздржаном и у исто време радозналом ставу. Лик и фигура благо су стилизовани. Њен огртач који се налази на левој отвореној и извијеној страни објекта својом формом *отвара* тај унутрашњи простор бајке и уводи посматрача у причу.



ИЛУСТРАЦИЈА БАЈКЕ ЗЛАТНА ЈАБУКА И ДЕВЕТ ПАУНИЦА

Бајка *Златна јабука и девет пауница* представљена је кроз необичну форму дрвета која је уједно и подлога илустрације. Објекат се састоји из три елемента који чине кохерентну целину. Карактер овог објекта је пре свега отворен и у оквиру његове тродимензионалности најочигледнији је скулпторски начин посматрања из више различитих углова.

Стабло дрвета чини тространа форма. Лепота стабла заправо лежи у архаичности, намерно креираним гранама и његовој слободној, несавршеној путањи. Линија стабла у неким деловима се благо ломи асоцирајући на атмосферу, дух прошлих времена и народних предања које ова бајка са собом носи.



Илустровани објекат, бајка *Златна јабука и девет пауница*
(димензије објекта: дрво 180 cm x 40 cm, спољашњи елемент 90 x 30 cm, подлога 100 x 60 cm)

Други елемент је подлога, која је постављена испод дрвета, неправилног је облика и симболизује земљу. Подлога је решена истоветно дрвету, у бојама каселско смеђе, умбре и златне.

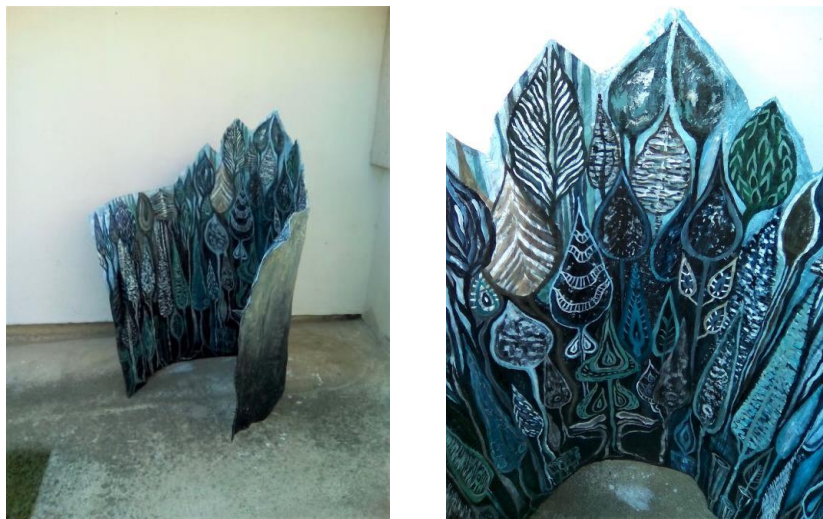
Трећи елемент јесте вертикални самостојећи део објекта који је у сврху илустровања бајке постављен испред, односно *испод* дрвета. На површини трећег, самостојећег елемента приказана је лежећа фигура заспалог краљевића, трећег сина краља, послатог да стражари под дрветом златне јабуке и спречи крађу драгоценог воћа. Он је приказан у оклопу, док у руци држи мач а крај њега је штит. Заспали краљевић је део одабране сцене из ове бајке коју допуњава илустрација на стаблу дрвета, приказ трансформације паунице у девојку. Из птице живих боја искрсава нага девојка заоденута само својим перјем. Она се појављује као разиграна и привлачна у својим бојама које доноси јер њена појава претходи буђењу и завођењу принца. На осталим деловима стабла исликано је још осам пауница, стилизованог перја, које у илустрацији бајке *опседају* дрво

желећи да се домогну златне јабуке. Јабука је направљена као мобилан елемент, обојена бојом старог злата и положена у крошњу дрвета. Објекат подржава насликану илустрацију, јер дрво заправо својим направљеним гранама и мрежом укрштених танких грана у форми златних нити, *чува* од злата јабуку.

Цела композиција изгледа као да лебди због лакоће форме и линија објекта. Вертикала доприноси овом осећају лакоће којим цела сцена одише. У случају ове бајке илустрација је у садејству са формом објекта. Заједно зраче снагом и динамичношћу.

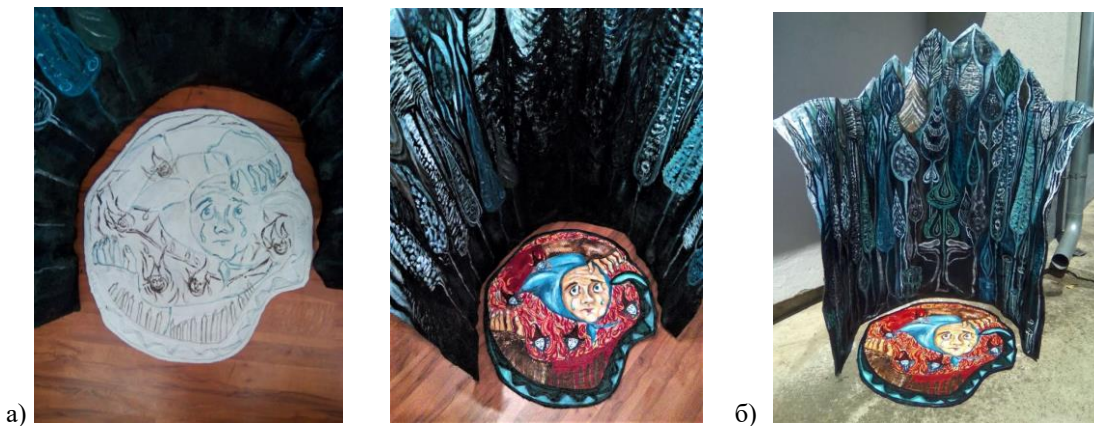
ИЛУСТРАЦИЈА БАЈКЕ *ШУМА СТРИБОРОВА*

Илустрација бајке *Шума Стриборова* састоји се из дводелног објекта. Први део објекта је вертикална самостојећа форма неправилне горње ивице у виду цик-цак линије. Други део објекта представља подни елемент неправилног облика који се уклапа својом формом у унутрашњи простор вертикалног објекта. Вертикални део објекта је благо заобљена полуотворена форма на чијој унутрашњој страни је приказана шума док је спољашња страна решена у градацији валера од црне преко плаво-сиве до светло сиве боје. Шума је илустрована кроз тонски подсликану позадину која полази из доњег централног тамног дела који представља најдубље и тајанствене делове шуме, решеног црном, умбром и париско плавом бојом ширећи се према маргинама унутрашњости објекта у све светлијим тоновима сиве и плаве боје. Преко позадине постављен је цртеж четком којим је илустровано дрвеће у стилизованим облицима. Облици су креирани слободно поигравањем линијама, тачкама и неправилним купастим и троугластим решењима различитог карактера и комбинацијом светлих и тамних валера плаве, смеђе, зелене, сиве и умбре тако да истакну обресе дрвећа у односу на позадину. У дну унутрашњег дела представљен је стилизовани лик Стрибора који израња кроз део цртежа прикривен међу корењем стабала.



Вертикални део објекта илустроване бајке *Шума Стриборова*

Други део објекта је плошна, неправилна форма. Тродимензионалност илустрације на овој површини постигнута је додатним средствима тј. „плитким рељефом“ који је постављен техником папир-машеа у претходној фази прављења објекта. Тракама од текстила које прате контуру и дескриптивне шаре истакнуто је тело змије, касније обојене тамно зеленим и плавим тоновима. Овај део објекта приказује суштину ове оригиналне бајке: старица, мајка смештена је у централном делу површине. Она својим рукама обухвата целокупну унутрашњу површину која приказује ватру огњишта и штити је од змије која пузи ивицом објекта, са непријатељски исплаженим црвеним језиком у намери да повреди старицу. Руке старице које у илустрацији заузимају велики део простора композиције приказане су са рукавицама, које су претходно наведеном техником истакнуте у текстури текстила, памука са индустријски одрађеном рупичастом шаром. Исликавањем рукавица у браон и окер тоновима још више је наглашена њихова текстура у односу на прсте дате у крупном плану. Лице и марама старице смештени у самом центру композиције, такође су претходно урађени колажним поступком постављања текстила. Тако је и пре исликавања простор мараме и лика био дефинисан. Лик је урађен густим наносима боје, прати га тужан израз и суза која клизи низ лице старице. Она ипак храбро гледа право у очи змије. Око старице, у оквиру црвених, наранџастих и љубичастом акцентованих пламенова ватре огњишта, појављују се весели ликови *Домаћих*, духова, главних помагача у бајци. Они су представљени у виду стилизованих ликова светло плавог тена са великим шеширима на глави. У овој илустрацији желела сам да постигнем колористички контраст топло-хладно између представе горњег дела шуме и дрвећа и доњег дела који приказује огњиште. Циљ је био да се нагласи одвојеност та два света, обичног и мистичног, јер се и сама бајка завршава волшебним нестанком шуме када старица претпостави љубав према сину понуђеним чаробним даровима вечне младости.



а) доњи део објекта *Шума Стриборова*, цртеж и решење у боји
 б) илустровани објекат, бајка *Шума Стриборова* (димензије објекта: 110 cm x 100 cm, дубина 50 cm)

Сам положај централне илустрације објекта, који је намењен подној површини и *окруженост* другим горњим делом објекта упућује гледаоца да се *унесе* у објекат приликом посматрања чиме се појачава утисак минијатурних становника и света Шуме Стриборове.

ИЛУСТРАЦИЈА БАЈКЕ *ДИВЉИ ЛАБУДОВИ*

Сцена која је одабрана за илустрацију у оквиру објекта који је посвећен бајци *Дивљи лабудови* јесте тренутак када јато од једанаест лабудова слеће на један рт у мору. Прва страна двострано илустрованог објекта илуструје сцену слетања групе од пет лабудова. Они су приказани, као и на другим странама објекта са златним крунама на глави, са препознатљивом физиономијом, стилизованим крилима и ногама. Акцент је на белој боји њихових тела, која се симболично везује за невиност и чистоту. Унутрашњост крила обрађена је ситним калиграфским потезима стилизовањем облика пера исцртавањем четком.



Илустрација бајке *Дивљи Лабудови*, детаљ објекта

Са друге стране објекат је илустрован групом од четири лабуда, истоветно решеним као и на претходној страни, с тим што је четврти лабуд приказан у тренутку метаморфозе у човеково обличје односно у фигуру једног од једанаест зачараних принчева.

Сцена метаморфозе ликовно је решена приказивањем обрису лабуда сребрно-сивом линијом. Обрис приказује лабуда окренуте главе и раширених крила од кога се фигура принца одваја ослобађајући десну руку из форме крила док се десна подигнута нога трансформише из облика ноге птице у људско стопало. Лева рука такође добија облик људске руке и прстију који израњају из канци птице. Принц је представљен као акт чије

тело израња из тамне позадине. Оно што га везује за тело птице још је само црно перје, негатив преосталог белог перја лабуда чије физиономије се ослобађа. Тело принца обрађено је реалистички док је лик делимично стилизован.



Илустровани објекат, бајка *Дивљи лабудови*
(димензије објекта: 110 cm x 100 cm, дубина 50 cm)

У бајци ова сцена се одиграва ноћу, стога је цео објекат подсликан црном и париско плавом бојом, уз накнадне интервенције техником прскања златном бојом у сврху представљања звезда у форми магличастих површина. Како је цео објекат замишљен и направљен у форми стилизоване птице раширених крила он поседује и своју унутрашњу видљиву страну. На унутрашњим видљивим странама крила, на тамној позадини, на сваком крилу, приказан је један лабуд у положају лета, а у циљу наглашавања унутрашњег простора објекта, постизања дубине и појачавања деловања тродимензионалности објекта.

У унутрашњости самог објекта смештен је још један мањи објекат такође у стилизованој форми птице-крила који има улогу да обезбеди физичку стабилност целом објекту.

ИЛУСТРАЦИЈА БАЈКЕ *ЛЕПОТИЦА И ЗВЕР*

Објекат који је носилац илустрације сцене из бајке *Лепотица и Звер* састоји се из два дела који чине једну целину. Они се морају посматрати као компоновани делови објекта и као компоновани делови илустрације. Наиме цео објекат је осмишљен тако да представља столицу као део аристократског намештаја. Столица је исликана са свих страна, украшена декорацијом у виду геометријских облика, тако да може стајати и потпуно самостално. Међутим она чини целину са пратећим елементом наслона тако да заједно одају утисак трона. У том смислу овај објекат се појављује као асоцијација на универзално значење овог дела намештаја који симболизује престо, врховну власт, моћ, а у психолошком значењу, када се оно тумачи у оквиру бајке, награду достигнуте зрелости и почетак нове фазе у животу појединца.



Објекат бајке *Лепотица и Звер* у фази осликавања

Први део објекта, столица, носилац је ликова и фигура Лепотице и Звери. То је сцена умируће Звери у наручју Лепотице која илуструје тренутак када га она својим повратком и изјавом љубави враћа у живот, истовремено га спасавајући од чаролије која га је првобитно заробила у телу животиње. Звер је приказана као митска животиња, донекле слична по лику шумском богу Пану. Доњи део столице резервисан је за тело Звери, заправо њено костимирано тело заузима остатак столице; ноге Звери истовремено су и предње ноге столице. Надреална атмосфера се постиже визуелним простирањем тела Звери преко форме горњег и доњег дела унутрашњег објекта и обједињавањем тела Лепотице са позадином, простирањем њене хаљине у форми кринолине на површину стилизованог наслона спољашњег дела објекта. Спољашњи део објекта је истовремено наслон столице и представа ограђеног врта.



Илустровани објекат, бајка *Лепотица и Звер*
(димензије објекта: 175 cm x 100 cm, дубина 100 cm)

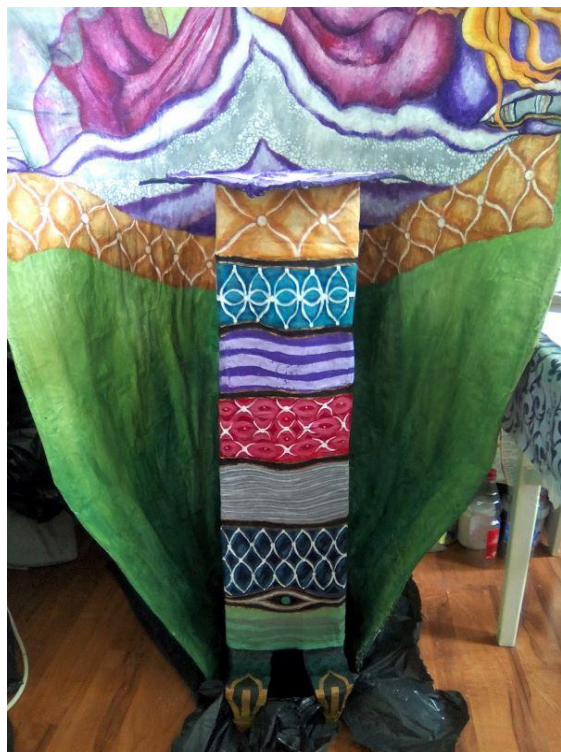
Положаји тела фигура и изрази лица Лепотице и Звери указују на њихово емотивно сједињавање. Лепотица је приказана како забринуто држи у загрљају Звер, десном руком јој придржавајући клонулу главу. Обамрле шапе звери насликане су на горњим површинама наслона. Цела сцена окружена је белим ружама. Испреплетане гране са пупољцима ружа праве лучну форму наглашавајући облик горњег наслона столице и истовремено упућујући на будући чин венчања. Пупољци ружа налазе се још приказани на дугим дршкама како се пењу и преливају преко површине бочних извијених страна наслона. Оне симболизују врт дворца у коме се радња одиграва. Сама тамно зелена боја наслона и позадине столице асоцијација је на зелену боју вртова. Ружа је кључни елемент бајке од које и креће заплет те је из тог разлога присуство овог цвета наглашено. Колорит је свесно постављен у изразитом контрасту и игри тамно-светлог. Велика пажња посвећена је исликавању хаљине лепотице и њеним пратећим детаљима као и костиму Звери, у текстури материјала, ради веродостојности приче, а посебно и због мојих ранијих интересовања за област сценског костима.

Светлост је наглашена на лицу Лепотице и у њеној целокупној појави. Она заправо симболизује снаге Добра које побеђују силе Зла. Такође, она наговештава будућу трансформацију, односно повратак Звери у тело човека, психолошки гледано коначан проналазак себе.

ИЛУСТРАЦИЈА БАЈКЕ ПРИНЦЕЗА НА ЗРНУ ГРАШКА

Форма објекта намењеног илустрацији бајке *Принцеза на зрну грашка* осмишљена је тако да асоцира својим обликом на полуотворени лист или зелену махуну. Тај облик указује на заштићеност, посебан положај фигуре Принцезе насликане на горњем унутрашњем делу спољашњег објекта и на плод, зрно грашка.

Унутрашњи објекат је креација кревета дизајнираног тако да на четири декоративна ногара стоји вертикална четворострана форма намењена илустрацији слојева душека, са равном површином на врху датом у облику ромба. Ова површина представља ликовну целину са прекривачем осликаним на горњој унутрашњој страни објекта. Текстурално је припремљена односно моделована у претходној фази рада тако да након исликавања наликује реалистичним наборима постелине која лежи на горњем делу кревета.



Илустровани објекат, бајка *Принцеза на зрну грашка*, унутрашњи део и целина
(димензије објекта: 110 cm x 30 cm, дубина 30 cm)

У позадини, односно на унутрашњој површини објекта, приказана је лежећа фигура принцезе. Она спава на великом заталасаном душеку окер боје који се визуелно по својој висини везује за предње лице тј. душек унутрашњег објекта кревета. Илустрација дочарава изглед стилизованог типичног душека са штеповима и дугмићима. Код осталих душека направљена је игра са бојама и линијском стилизацијом кроз промењиве облике и распореде штепова.

Принцеза је представљена као узбуркана, динамична форма јер читава фигура прати конусну линију објекта али и илуструје њен немиран сан. Око ње су приказани испомерани јастуци, богата спаваћица је заталасана, а коса разбацана преко јастука. Руке су скупљене једна уз другу уз склупчана колена у типичном положају сневача. Њена одећа грађена је од топлог спектра љубичастих и црвених тонова у комплементарном складу са румено-жутом бојом косе. Хладна светло сива смирује ове јаке тонове при рубовима хаљине и чини тон покривача илустрованог са украсним кићанкама у усталасаној форми троугла.

Колорит целог објекта је интензиван и јак. Такав избор је направљен јер веселе и живе боје прате донекле ироничну поруку приче. Како је то бајка са најкраћом фабулом и без много догађаја, акценат у погледу илустрације је стављен на фигуру принцезе, боју и суштинска обележја приче.

Зрно грашка смештено је у дну унутрашњег објекта. Налази се испод душека, уоквирено златним гајтаном душека које твори облик ока. Стога упућује на тајну и откривење. Круна на глави принцезе, благо померена и нагнута унапред уклапа се у целу идеју илустрације.

Карактер ове илустрације је жив и једноставан у игри ликовним елементима и слагању боја у илустрацији кревета. Она представља склоп контраста у служби динамике.

Спољна страна објекта-махуне урађена је у контрастним тоновима. Циклама и ружичасти тонови постепено прелазе у интензивну, светло зелену боју која је такође и боја позадине унутрашње илустрације. Зелена је изабрана као боја која преовладава јер је и боја махуне грашка и њеног зрна које у овој причи заузима круцијално место.



Спољна страна илустрованог објекта бајке *Принцеза на зрну грашка*

A BOOK OUT OF THE BOX – ПОСТАВКА ИНСТАЛАЦИЈЕ

Радећи на свом уметничком пројекту може се рећи да сам се бавила својеврсним експериментом. Посматрајући реализоване објекте тражила сам концепт поставке који би на одговарајући, сугестиван начин представио идеју целог рада. Сваки од објеката представљао је једно занимљиво ликовно истраживање, посебно у погледу форме и текстуре објеката. Затим је било веома значајно наћи прави однос илустрације и скулптурално моделованог објекта, дакле на неки начин успоставити комуникацију између различитих медија тако да делују у својој разнородности као јединствена целина.

Разматрајући завршну фазу рада, поставку инсталације, још при прављењу скица велику пажњу посветила сам управо композицији објеката у складу са њиховим колористичким решењима. Већ сам раније напоменула да светлост, валерско решење сваког објекта понаособ има своје место у укупној поставци. Стога како је моја инсталација у ствари обједињена слика и скулптура она садржи обе категорије, светлосну и временску компоненту, појединачно према сваком објекту и укупно према инсталацији.



Једна од скица колористичког решења поставке инсталације

Према Сартру (Jean-Paul Sartre) и скулптура приказана у покрету и слика имају своје властито време. Међутим особеност коју има наликана слика јесте властито светло. Описујући рад Ђакометија Жан Пол Сартр говори следеће:

„Он даје својим фигурама апсолутну дистанцу као сликар ликовима на свом платну...Он доводи дистанцу у наш домашај, он примиче далеку жену нашим очима и она нам остаје далека чак и када је прстима додирујемо.“¹⁸⁶

Како су фигуре које чине илустрације мојих објеката део тродимензионалних објеката оне добијају ту нову димензију приликом посматрања. Њихова живост и *чаролија* управо произилази из те невидљиве дистанце која се спонтано да осетити у интеракцији са

¹⁸⁶ J. P. Sartre *La recherche de l'absolu*, u: Situations III, Paris 1949. u: Herman Ulrich *Filozofija slike u* Mišćević, Zinaić, 1981, 89-90

њима. Објекти су ту да материјализују простор бајке, унутрашњи и спољашњи, и да својом тродимензионалношћу истакну илустрацију.

Инсталација је конципирана према висини објеката тако да они чине једну замишљену пирамидалну форму. На крајевима су постављени хоризонтални и нижи двострано осликани објекти бајки *Дивљи лабудови* и *Мала Сирена*. Централни објекат бајке *Лепотица и Звер* прате са бочних страна два објекта приближно исте висине, *Трнова Ружица* и *Принцеза на зрну грашка*. Поред њих, бочно на прелазу између највиших и најнижих објеката налази се слободна форма објекта бајке *Златна јабука и девет пауница* са једне стране и благо заобљена форма објекта бајке *Шума Стриборова* са друге.

Колористички гледано с лева на десно објекти су постављени према централном објекту успостављањем градације од тамно плаве преко светло сиво-плаве до најсветлије зелене боје. Централни објекат бајке *Лепотица и звер* је таман са белим акцентима. Надаље према супротном крају инсталације валерска градација се креће од веома светлог и интензивног жутог окера, преко средњих тонова смеђе, умбре и златне до умерних плавих, тиркиз и бледих окера на десном, крајњем делу инсталације.



Фронтални приказ свих објеката

Оно што чини интересантним поставку овакве инсталације јесте могућност варијација поставке, измене места објеката, остваривања различитих линија укупне композиције и самим тим остваривања различитог и увек новог утиска и односа према инсталацији, без одступања од централне идеје носиоца пројекта. На ову могућност надовезује се и назив пројекта „A BOOK OUT OF THE BOX“ који сугерише бројне могућности поставке и размишљања изван оквира класичног поимања формата и облика књиге, а опет у сагласју са садржајима чији је она носилац.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ КАРАКТЕР ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА „A BOOK OUT OF THE BOX“

Докторски уметнички пројекат „A BOOK OUT OF THE BOX – илустрација као инсталација“ замишљен је и сматрам успешно остварен кроз међусобну интеракцију неколико стваралачких области.

Основна идеја базирана је на илустрацији, односно по својој теми пројекат припада области графике књиге. Објекти као носиоци илустрације, посебно по особеностима својих формата, у блиској су вези са скулптуром. Илустрације су колористички решене сликарским поступком и техником. Коначно, инсталација коју чине ови објекти на одређен начин повезана је са сценографијом, највише у карактеру поставке у простору.

Пројекат полази од области графике књиге свесно прелазећи у поље и димензије скулптуре. То није скулптура традиционалног постулата, већ према принципима скулптуре моделована форма.

Одабир илустрације бајке као централног мотива пројекта по свом садржају прожима се са класичном књижевношћу. Велика пажња посвећена је анализи илустрованих бајки са аспекта психологије.

У односу на претходно стечено образовање академског сликара, овај пројекат је за мене представљао експедицију у мноштво различитих сфера. Управо та разноликост била је мотивација за повезивање разноликих области на својеврстан начин.

Главна идеја састојала се у томе да се илустрација-објекат-скулптура-слика-сцена неосетно и мелодијски прожимају сублимирајући форме и ритмове објеката и колористичке и тонске скале приказаних сцена. Сабране и комбиноване у раду на експерименталан начин оформиле су хармоничну целину. Свака је одиграла своју улогу у укупном резултату и ни једној није умањен значај. Оне су понеле тему бајке на нестандартан начин, другачији од уобичајеног.

Бајка као врста приповетке са елементима фантастичног нашла је свој израз у илустрацији сликарског стилизованог и надреалног приступа. Психологија из теоријског дела разматрања пројекта читава се у илустрацији сваке бајке понаособ као неопходан чинилац уметничке креације. Објекти по својим облицима представљају форме блиске скулптури, док по својој лакоћи, фрагилности и мобилности асоцирају на сценографију.

Интердисциплинарност, према претходној анализи, обогаћује овај пројекат проширујући његово поље деловања и значења.

ОСТВАРЕНОСТ УМЕТНИЧКОГ ЦИЉА ПРОЈЕКТА

„Дело *јесте* оно што је створено: из-делано и тиме уведено у свет да би ту било чулно показиво (као визуелна слика, као акустички догађај, као бихевиорална ситуација). Дело које је начињено постоји и тиме се разликује од свих потенцијалних – мишљених, жељених или сниваних – објеката, ситуација или

догађаја.“ То је према Шуваковићу садржано у Хегеловом (Hegel) претпостављању уметности као појма који је добио своју чулну појавност.¹⁸⁷

Мотив за стварањем и материјализација сопствене визије карактеристична је за све видове примењене уметности. Специфична поља деловања захтевају употребу адекватних изражајних средстава. Мој уметнички пројекат је базиран на мноштву дисциплина и на потреби за стицањем нових сазнања, повезивањем ових дисциплина у целокупном раду кроз стваралачку игру.

Потребу да изразим своје идеје у тродимензионалној форми остварила сам конструктивним грађењем и моделовањем објеката. Као рефлексивна истраживања и промишљања психолошких аспеката бајке у теоријском смислу остварена је особена атмосфера уметничког пројекта. „Ауритичност“ сваког објекта понаособ као и аура целине односно инсталације, један је од најзначајнијих остварених циљева.¹⁸⁸

Илустрација је представљена кроз велике формате у симбиози са површинама пројекта. Динамика, ритам и монументалност инсталације, битни су остварени елементи који чине структуру пројекта. Поставка илустрације као инсталације била је почетни циљ и крајњи остварени циљ докторског уметничког пројекта.

ДОПРИНОС ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

У овом завршном поглављу покушаћу да објасним доприносе овог пројекта који могу бити значајни и корисни у једном универзалном уметничком погледу.

Један од доприноса представља искорак илустрације из сфере класичне форме књиге. Књига се *опредмеђује* у облику инсталације. Објекти се могу посматрати као својеврсне књиге дате у форми слободних скулптура или као монументална расклопљена књига постављена у простор. Тај простор који илустрација осваја може бити и отвореног и затвореног карактера, што је додатни квалитет овог пројекта. Трагање за новим могућностима визуелног израза и усмеравање ка другачијем начину изражавања садржаја кључне су вредности овог пројекта.

Синтеза изражајних средстава примењених у оквиру пројекта представља нове могућности деловања илустрације.

Илустрација реализована на овај начин наглашава конституцију уметничких гестова и стваралачких осећања кроз анализу бајке необичним средствима, одступајући од своје уобичајене улоге.

Експериментални карактер пројекта ипак отвара могућности трансфера искустава будућим студентима уметности као и широј јавности. У том смислу може се пренети искуство креативног процеса и могућности комбиновања изражајних средстава и техника, као и варијације формација објеката у склопу инсталације. Интердисциплинарност

¹⁸⁷ Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika I, II, III* BIGZ, Beograd, 1975. и Šuvaković, n.d., 2007., 12

¹⁸⁸ Када говорим о „ауритичности“ као постигнутом циљу, морам се оградити објашњењем да је то мој, субјективни утисак аутора, уметника, који не мора нужно бити прихваћен са позитивним критикама.

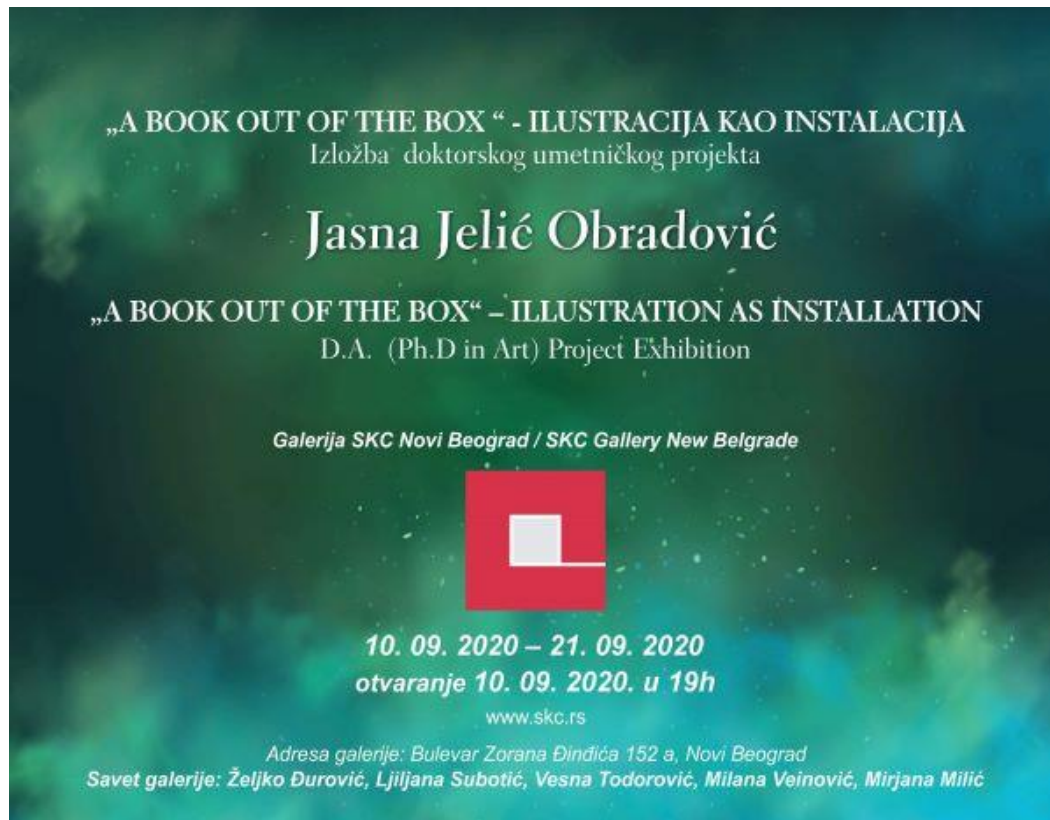
пројекта чији карактер је подробно објашњен може значајно допринети новим начинима сагледавања примењене уметности у области графике књиге.

Закључујем, највећи допринос докторског уметничког пројекта „A BOOK OUT OF THE BOX“ – илустрација као инсталација“ јесте његова улога својеврсног портала као преносника искуства експерименталне илустрације и као представника уметничког рада отворених могућности за даља истраживања.

ПРИЛОГ – ФОТОГРАФИЈЕ

- ПОСТАВКА РАДОВА У ИЗЛОЖБЕНОМ ПРОСТОРУ
- ОТВАРАЊЕ ИЗЛОЖБЕ
- КАТАЛОГ ИЗЛОЖБЕ

- ПОСТАВКА ИЗЛОЖБЕ
ГАЛЕРИЈА СТУДЕНТСКОГ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА
НОВИ БЕОГРАД



Плакат изложбе

ПОСТАВКА ИЗЛОЖБЕ У ПРОСТОРУ ГАЛЕРИЈЕ СКЦ НОВИ БЕОГРАД





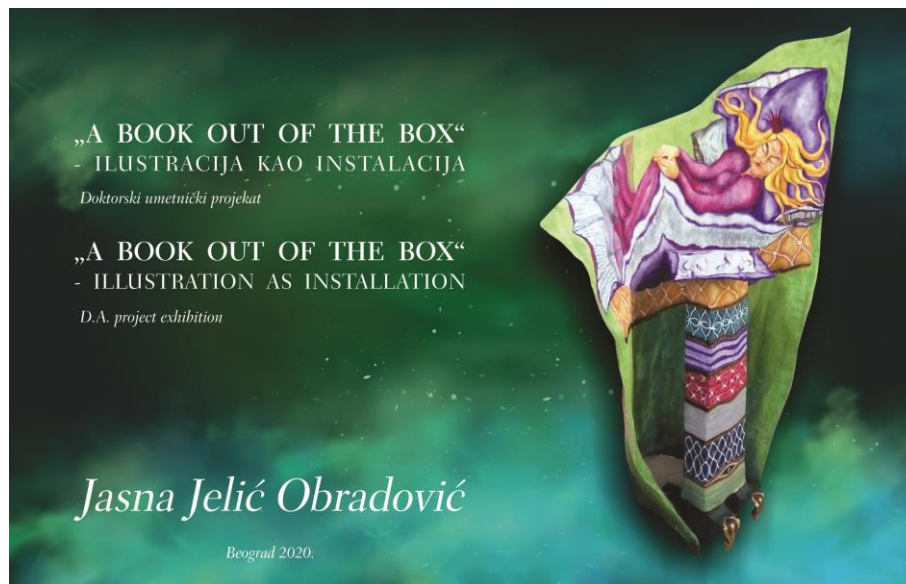


ОТВАРАЊЕ ИЗЛОЖБЕ





КАТАЛОГ ИЗЛОЖБЕ



Предговор каталога, реч ментора, професора Растка Ћирића



БИБЛИОГРАФИЈА

Антонијевић 1991; Драгана Антонијевић, „Значење српских бајки“, Етнографски Институт САНУ, Београд, 1991.

Анић 2016; Lucija Anić, „Između dužnosti i ideala: motiv majčinske ljubavi“, Završni rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2016.

Андерсен 2008; Ханс Кристијан Андерсен, „Смешни владари“, Школска књига, Нови Сад, 2008.

Андерсен 2017; Ханс Кристијан Андерсен, „Принцеца на зрну грашка и друге народне приче“, Едиција дечјих књига, превод: Душан Јанковић, Ringer Axel Springer d.o.o., АПМ принт, 2017.

Betelhajm 2015; Bruno Betelhajm, „Značenje bajki – Značenje i značaj bajki“, Nova knjiga plus, Beograd – Podgorica, 2015.

Бомон 2017; Жан-Мари Лепренс де Бомон, „Лепотица и звер и друге народне приче“, Едиција дечјих књига, превод: др Милош Константиновић, Ringer Axel Springer d.o.o., АПМ принт, 2017.

Bistrić 2019; Marija Bistrić, „Рецепцијски učinci bajke na dijete predškolske dobi“, Diplomski rad, Sveučilište u Zadru, 2019.

Bošković-Stulli 1982; Maja Bošković-Stulli, „Bajka“, *Umjetnost riječi* 26 (1-2): 113-122

Vuković 2009; Dr Novo Vuković, „Uvod u književnost za djecu i omladinu“, Univerzitet u Kragujevcu, Pedagoški fakultet u Jagodini, 2009

Голијанин-Елез 2006; Сања Голијанин Елез, „Поетика бајке у делу Ханса Кристијана Андерсена – дух потпуно испуњен собом“ у *Норма – часопис за теорију и праксу васпитања и образовања*, 2-3 / 2006, Н БР. 2-3 год. XII стр. 1-185, Сомбор, 2006.

Drndarski 1978; Mirjana Drndarski, „Narodna bajka u modernoj književnosti“, Beogradski grafički zavod, Nolit, Beograd, 1978.

Dimoski 2015; Sanja Dimoski, „Čudesno u nama – od bajke do psihoterapije“, Čigoja štampa, Beograd, 2015.

Жижовић 2015; Оливера Жижовић, „Јунгов(ски) приступ књижевности“, Библид 0350-6428. - Год. 47, бр. 156 (2015), стр. 301-323. / оригинални научни рад УДК 821.09:159.9; Јунг К. Г. , Државни универзитет Нови Пазар

Jung b.g.; Karl Gustav Jung, „Duh bajke“, Kiz Art Press, Beograd, b.g.

Jung 2009; Karl Gustav Jung, „Čovek i duša: antologija Jung“ odabrala Jolanda Jakobi, Prometej, Novi Sad, 2009.

Jerотић 2017; Владета Јеротић, „Добро и зло трче заједно“, Задужбина Владете Јеротића, Београд, 2017.

Kos 2017; Elizabeth Kos, „Suvremena dječja ilustracija“, završni rad, Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet, Odsjek za odgojiteljski studij, Petrinja, 2017.

Miščević, Zinaić 1981; Nenad Miščević, Milan Zinaić „Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti“, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981.

Mihailović, Glišić 2005; Dragana Mihailović, Sunčica Glišić, „Vilinske priče – simbolika i značewe bajki“, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, KIZ Centar, Beograd, 2009.

Popović 2013; Mirjana Popović, „Uloga bajki u analitičkoj psihoterapiji“, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Beograd, 2013.

Prop 2012; Vladimir Jakovljević Prop, „Morfologija bajke“, Biblioteka XX vek, Beograd, 2012.

Проп 2013; Владимир Јаковљевич Проп, „Историјски корени чаробне бајке“, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2013.

Perić 2014; Marija Perić, „Odnos bajke i mita“, diplomski rad, Studij hrvatskoga jezika i književnosti, Sveučilište J. J. Strossmayera, Osijek, 2014.

Peseškijan 2008; Nosrat Peseškijan, „Istočnjačke priče u psihoterapiji“, Naučna KMD, Beograd, 2008.

Петровић 2006; Тихомир Петровић, Уводна реч – „Стваралаштво Ханса Кристијана Андерсена између књижевности и књижевности за децу“ у *Норма – часопис за теорију и праксу васпитања и образовања*, 2-3 / 2006, Н БР. 2-3 год. XII стр. 1-185, Сомбор, 2006.

Ристановић 2006; Цвијетин Ристановић, „Слика свијета у Андерсеновим причама/бајкама“ у *Норма – часопис за теорију и праксу васпитања и образовања*, 2-3 / 2006, Н БР. 2-3 год. XII стр. 1-185, Сомбор, 2006.

Речник српскохрватског књижевног и народног језика, књ. I, САНУ, Београд, 1959, 250

Смиљковић 2006; Стана Смиљковић, „Иновацијски елементи у Андерсеновој бајци“ у *Норма – часопис за теорију и праксу васпитања и образовања*, 2-3 / 2006, Н БР. 2-3 год. XII стр. 1-185, Сомбор, 2006.

Симић 2015; Мина Симић, Просторна илустрација: „Поп-ап конструкције“, часопис *Сигнум* број 8, 56-61, ФПУ Београд, јули 2015.

Стефановић 2018; Вук Стефановић Караџић, „Вукове народне бајке и приче“, Ringer Axel Springer d.o.o., АПМ принт, Блиц библиотека, 2018.

Savić 2003; Boban Savić, „О илустрацији“, магистарски рад, FPU Београд, 2003.

Trebješanin 2003; Žarko Trebješanin, K. G. Jung, „Arhetipovi i kolektivno nesvesno“, prikaz knjige, 105-107, Atos, Београд, 2003.

Trebješanin 2008; Žarko Trebješanin, „Rečnik Jungovih simbola“, HESPERIAedu, Београд, 2008.

Челебоновић 1987; Алекса Челебоновић, „Иза облика“, Нолит, Београд, 1987.

Чубрић, Турчић б.г.; Љиљана Чубрић, Мара Турчић, „Најлепше бајке света“, шесто (ћирилично) издање, Графички завод Хрватске – Загреб, б.г.

Fon Franc 2012; Marija Lujza fon Franc, „Senka i zlo u bajkama“, Fedon, Београд, 2012.

Fon Franc 2017; Marija Lujza fon Franc, „Ženski princip u bajkama“, Fedon, Београд 2017.

Шаранчић-Чутура 2006; Снежана Шаранчић-Чутура, „Митско и хришћанско у Андерсеновим бајкама и причама“ у *Норма – часопис за теорију и праксу васпитања и образовања*, 2-3 / 2006, Н БР. 2-3 год. XII стр. 1-185, Сомбор, 2006.

Šuvaković 2007; Miško Šuvaković, „Epistemologija umetnosti – kritički dizajn za procedure i platforme savremenog umetničkog obrazovanja“, Orion Art, Београд, 2007.

Šuvaković 2011; Miško Šuvaković, „Pojmovnik teorije umetnosti“, Orion Art, Београд, 2011.

INTERNET IZVORI:

www.academia.edu Rodić Milica „Umetnička instalacija“

www.hsperson.com Ilen Siegelman, Elaine Aron „The Princess and the Pea: A Story for us – The Highly Sensitive Person“

www.interestingliterature.com dr Oliver Tearle „A Summary and Analysis of The Princess and the Pea“

www.mymodernmet Sara Barends „What is Illustration? A look at Its Modern Beginnings to How Its used Today“

www.library.unt.edu Pop-up and Movable Books: A Tour Through Their History

www.library.si.edu Evenhaugen Anne „What is an artist’s book?“

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јасна Јелић Обрадовић

Рођена 1973.год у Аранђеловцу, Србија.

Дипломирала на Факултету примењених уметности 1999. године у класи проф. Градимира Петровића на одсеку зидног сликарства.

Од 1998. године до данас приредила је 11 самосталних изложби. Учесник је више ликовних колонија у земљи и међународних изложби.

Од 2007. године предавач је на Високој школи струковних студија (од 2020. године Академија Шумадија – одсек Аранђеловац) на департману дизајна. Докторске уметничке студије уписала је на Факултету примењених уметности у Београду 2017. године, под менторством проф. Растка Ђирића.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ **Јасна Т. Јелић Обрадовић** _____

број индекса

_____ **105/2017** _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

“A BOOK OUT OF THE BOX – илустрација као инсталација“

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Јасна Т. Јелић Обрадовић

Број индекса

105/2017

Докторски студијски програм Примењене уметности и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

“А BOOK OUT OF THE BOX - илустрација као инсталација“

Ментор мр.Растко Ћирић ред. проф. ФПУ у Београду

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) Јасна Т. Јелић Обрадовић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„A BOOK OUT OF THE BOX – илустрација као инсталација“

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, _____

Потпис докторанда
