

# Moć priče/plesa u djelima 1001 noć, Aska i vuk te Vidi pod: Ljubav

---

Jelinek, Sabina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:528586>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-11**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Diplomski dvopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti, nastavnički smjer  
i Njemačkog jezika i književnosti, nastavnički smjer

Sabina Jelinek

**Moć priče/plesa u djelima *1001 noć, Aska i vuk te Vidi pod: Ljubav***

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2024.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski dvopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti, nastavnički smjer  
i Njemačkog jezika i književnosti, nastavnički smjer

Sabina Jelinek

**Moć priče/plesa u djelima *1001 noć, Aska i vuk te Vidi pod: Ljubav***

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Marica Liović

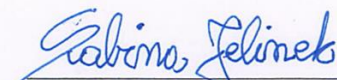
Osijek, 2024.

## IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku 21. lipnja 2024.

  
Sabina Jelinek 0122231891

## **Sažetak**

Temeljni je zadatak ovoga diplomskog rada na temelju triju odabranih predložaka – *Tisuću i jedna noć*, *Aska i vuk* te *Vidi pod: Ljubav* istražiti tematizaciju motiva priče i plesa, odnosno funkcionalizaciju tih motiva s obzirom na četiri odabrana aspekta motrenja: 1) profil negativnog superiornog subjekta, 2) profil inferiornoga subjekta, 3) odnos krvnika i žrtve te 4) medij, odnosno oružje. Cilj je na taj način, istražujući učinak priče i pripovijedanja, na neke od strukturnih elemenata književnoga djela, pokušati prikazati nove relacije i kad je posrijedi književna strategija, a još više idejno-filozofski sloj djela (moć priče/umjetnosti, odnos podređenosti i nadređenosti u tjelesnom kontekstu i kontekstu moći priče, poistovjećivanje umjetnosti s vrijednošću života i smrti). Umjetnost se u ovim predlošcima konstruira kao apsolutno i neuništivo u materijalnom svijetu.

**Ključne riječi:** priča, ples, *Tisuću i jedna noć*, *Vidi pod: Ljubav*, *Aska i vuk*

# Sadržaj

1. Uvod.....	5
2. O metodama znanstveno-istraživačkoga rada.....	6
3. Kontekst i lokalizacija.....	8
3.1. Zbirka <i>Tisuću i jedna noć</i> .....	8
3.2. Roman <i>Vidi pod: Ljubav</i> .....	9
3.3. Pripovijetka <i>Aska i vuk</i> .....	10
4. Teorijski aspekt pripovijedanja, priče i igre.....	11
4.1. O pripovijedanju i pripovjednoj empatiji.....	11
4.2. I povijest i život su – priča.....	13
4.3. Pripovijest.....	16
5. O umjetnosti.....	17
5.1. Platon i Aristotel o umjetnosti – filozofski aspekt.....	17
5.2. Antropologija i umjetnost.....	18
5.3. Sociologija i umjetnost.....	20
5.4. Psihologija i umjetnost.....	21
5.4.1. Arhetipovi i simboli C. G. Junga.....	22
6. Komparativan pristup kroz prizmu moći priče i plesa.....	23
6.1. Odnos prema umjetnosti.....	24
6.2. Profil negativnog superiornog subjekta.....	26
6.3. Profil inferiornog subjekta.....	27
6.4. Odnos krvnika i žrtve.....	29
6.5. Medij.....	31
6.6. Moć priče/plesa.....	33
6.6.1. Moć priče i arhetipovi C. G. Junga.....	35
7. Zaključak.....	37
8. Literatura.....	38

# 1. Uvod

Predmet znanstveno-istraživačkoga motrenja u ovom diplomskom radu jesu motivi priče i plesa u trima predlošcima: zbirka *Tisuću i jedna noć*, roman Davida Grossmana *Vidi pod: Ljubav* i pripovijetka Ive Andrića *Aska i vuk*, odnosno njihova tematizacija i funkcionalizacija s obzirom na četiri aspekta: 1) profil negativnog superiornog subjekta, 2) profil inferiornoga subjekta, 3) odnos krvnika i žrtve te 4) medij, odnosno oružje (sredstvo) s ciljem prikaza uloge umjetnosti i utjecaja umjetnosti na recipijenta, dakle njezine moći.

Primarne znanstveno-istraživačke metode jesu analiza, sinteza, deskripcija i komparativna metoda.

Rad se sastoji od sedam poglavlja. Najprije će biti opisane primarne metode istraživanja. Nakon toga slijedi kontekstualizacija i lokalizacija svakog od navedenih književnih predložaka. Potom će biti prikazan teorijski aspekt pripovijedanja, priče i igre te je to poglavlje podijeljeno u tri potpoglavlja:

- 1) O pripovijedanju i propovjednoj empatiji
- 2) I povijest i život su – priča te
- 3) Pripovijest.

Sljedeće poglavlje bavi se umjetnošću kroz prizmu četiriju znanosti:

- 1) Platon i Aristotel o umjetnosti – filozofski aspekt
- 2) Antropologija i umjetnost
- 3) Sociologija i umjetnost te
- 4) Psihologija i umjetnost s potpoglavljem o Arhetipovima i simbolima Carla Gustava Junga. Nakon toga slijedi središnji dio naslovljen Komparativni pristup kroz prizmu moći priče i plesa koji je podijeljen u šest potpoglavlja:

- 1) Odnos prema umjetnosti
- 2) Profil negativnog superiornog subjekta
- 3) Profil inferiornog subjekta

4) Odnos krvnika i žrtve

5) Medij i

6) Moć priče/plesa. Šesto potpoglavlje sadrži i međupoglavlje Moć priče i arhetipovi C. G. Junga. U poglavlju Zaključak donose se usustavljeni rezultati istraživanja provedenoga u središnjem dijelu ovoga rada te na kraju, popis korištene literature i izvora.

Sva tri predloška pripadaju različitim književnostima i različitim žanrovima: zbirka *Tisuću i jedna noć* predstavlja zbirku bajki, poučnih pripovijesti, šaljivih iskaza, legenda, isprva perzijske provenijencije, a danas se smatra da ova iznimno popularna zbirka pripada arapskoj književnosti. Iznimno slojevit roman i kad je posrijedi sadržaj i kad su posrijedi književne strategije oblikovanja, roman je hebrejskog književnika Davida Grossmana *Vidi pod: Ljubav*, s tim da je za ovo istraživanje najvažniji dio koji se odnosi na aspekt priče u koncentracijskom logoru Auschwitzu. Autor trećeg književnog predloška je Ivo Andrić riječ je o pripovijetki *Aska i vuk* i na tragu istraživanja akademika Jelčića i akademika Nemeca, smatra se da djelo jedinog književnog nobelovca u jednakoj mjeri pripada bosansko-hercegovačkoj, hrvatskoj te srpskoj književnosti. U svim trima predlošcima motiv priče/plesa ima ključnu ulogu u razrješenju zapleta te umjetnost postaje medij za borbu protiv negativnoga subjekta i oružje/sredstvo za njegovu potpunu destrukciju i/ili destrukciju njegovih antihumanističkih načela. Umjetnost se reprezentira kao moć koju inferiorni subjekt (kontekstualno inferioran) koristi u borbi protiv superiornoga subjekta (kontekstualno superioran) ne bi li, na prvi pogled ostvario kakvu dobrobit za sebe: Šeherezada i Aska spašavaju vlastiti život (*pričam kako bih (pre)živjela*), dok je u Grossmanovu romanu riječ o suprotnom procesu: priča koju svaku večer žrtva (Wasserman) priča svojem krvniku – treba uništenom čovjeku osigurati toliko željenu smrt (*pričam da bi me se ubilo*).

## **2. O metodama znanstveno-istraživačkoga rada**

Temeljne metode u ovome znanstvenom istraživanju jesu analiza, sinteza, deskripcija te komparativna metoda, stoga će u nastavku svaka biti opisana.

Pod pojmom znanstvene metode u suvremenoj se metodologiji znanstvenoga rada podrazumijeva osmišljen način ili postupak koji se poduzima kako bi se ostvario definirani cilj. Metode su i određeni postupci s pomoću kojih se tretiraju znanstvene činjenice ne bi li, u konačnici, dovele do znanstveno utemeljenog, argumentiranog i provjerljivog rezultata. (Žugaj, 1979: 119)



Kako navode Tamara Čendo Metzinger i Marko Toth analiza je „traženje veze, uzroka i posljedice te izvođenje zaključka pomoću rastavljanja cjelovitoga na sastavne elemente.“ (Čendo Metzinger; Toth, 2020: 11) Žugaj pak tvrdi da se pod pojmom analize u užem smislu podrazumijeva raščlamba apstraktnih tvorbi na njihove čimbenike: uvijek kreće od složenije cjeline s temeljnom intencijom da se ta cjelina razloži na implicitnije elemente. (Žugaj, 1979: 119)

U ovome radu relacije u kojima su relevantni motivi priče i plesa analiziraju se s posebnim osvrtom na odnos onoga koji priča pripovijest i onoga koji sluša – iz toga nastaju sljedeće pozicije: profil negativnog superiornog subjekta, profil inferiornoga subjekta, odnos krvnika i žrtve, medij te se naposljetku izvodi zaključak o moći priče i plesa.

S druge strane, sinteza je „obrnut postupak od analize. To je postupak objedinjavanja. [...] Sinteza je postupak u kojem se jednostavnije misaone tvorevine ili pojedinačni dijelovi spajanjem povezuju u složenije misaone tvorevine, odnosno u cjelinu.“ (Čendo Metzinger; Toth, 2020: 11) Pod pojmom sinteze u užem smislu Žugaj podrazumijeva spajanje jednostavnih tvorevina u složene te složenih u još složenije, odnosno istraživački postupak kreće od jednostavnog do konstituiranja cjelovitoga objekta, ideje, događaja. (Žugaj, 1979: 131)

Metoda deskripcije je „opis pojava koje se istražuju.“ (Čendo Metzinger; Toth, 2020: 13) Odnosno, ona stavlja fokus na detaljno opisivanje „činjenica, pojava ili podataka kako bi se povećala objektivnost i točnost u svim drugim fazama istraživanja.“ (Čendo Metzinger; Toth, 2020: 13) U ovome se radu najprije tematizira teorijski aspekt pripovijedanja, priče, igre te se umjetnost prikazuje kroz prizmu četiri znanosti – filozofije, antropologije, sociologije i psihologije.

Komparativna metoda „predstavlja postupak uspoređivanja istih ili sličnih činjenica, pojava, predmeta i utvrđivanja njihovih sličnosti i razlika.“ (Čendo Metzinger; Toth, 2020: 14) Da bi se predmeti uspoređivali, oni moraju posjedovati sličnosti i razlike. (Beker, 1995: 36) Komparativna književnost obuhvaća različita područja proučavanja što dovodi do različitog shvaćanja njezina predmeta proučavanja. Prvotno se predmetom proučavanje komparativne književnosti shvaćala usmena kultura s posebnim naglaskom na teme iz folklor, njihovu migraciju te vrijeme i način na koji su ušle u višu umjetničku književnost. (Wellek; Waren, 1965: 61) Drugo shvaćanje predmeta komparativne književnosti odnosi se na proučavanje uzajamnih odnosa djela iz različitih književnosti (Beker, 1995: 11), a treće shvaćanje termina komparativne književnosti odnosi se na njezino poistovjećivanje s „proučavanjem celokupne književnosti, sa svetskom književnošću, opštom ili univerzalnom književnošću.“ (Wellek; Waren, 1965: 64) Jednom od podvrsta komparatistike smatra se proučavanje motiva. U ovome rado komparativno će se pristupiti trima

predlošcima koji pripadaju trima različitim književnostima te će unutar njih promotriti moć motiva priče/plesa.

### 3. Kontekst i lokalizacija

#### 3.1. Zbirka *Tisuću i jedna noć*

Zbirka priča *Tisuću i jedna noć*, kako je već istaknuto, pripada arapskoj književnosti. U arapskoj je tradiciji pripovijedanje jedan od temeljnih medija prenošenja priča, priče su se prenosile usmenim putem s generacije na generaciju, no urbanizacijom i pod utjecajem islama u 8. stoljeću u arapskoj kulturi dolazi do sve većeg jaza između „al-fus'ha (profinjen jezik podučavan u obrazovnim središtima) i al-ammiyyah (jezik običnih ljudi)“ (Lončarić i dr., 2020: 44). To je dakako utjecalo i na poimanje i položaj narodnih priča koje su se prenosile generacijama, ali i na položaj fikcionalne proze čime se u fokus smještaju pjesništvo i nefikcionalna proza. Iako se priče smještaju u drugi plan, a prednost zadobivaju pjesništvo i nefikcionalna proza, zbirka priča *Tisuću i jedna noć* i dalje zadržava svoj položaj i popularnost.

Nastajala je stoljećima bez posebne organizacije te istaknuto je već, sastoji se od različitih profila iskaza: legende, anegdote, bajke, šaljivi iskazi, poučne priče, a gdje gdje su utkani i lirski ekskursi anonimnih pjesnika. Začetak ove svjetske megauspješnice jest perzijska knjiga bajki *Tisuću priča* (*Hezār efsāne*), obilježena indijskom pripovjedačkom tradicijom, koja je u 9. stoljeću u Bagdadu prevedena na arapski jezik pod naslovom *Tisuću noći* (*Alf layla*). Treba naglasiti da broj *tisuću* u naslovu nije značio zaista da je posrijedi tisuću različitih priča, nego je označavao nebrojeno mnogo priča, a broj *jedan* je pridodan tek poslije, kako se navodi u *Leksikonu svjetske književnosti* vjerojatno je riječ o predrasudama prema okruglim brojevima, a možda razloge treba tražiti i s obzirom na ostvaraje suzvučja koji su zapravo kao razlog dosta česti kad je riječ o imenovanjima arapskih djela. Priče u ovoj zbirci protkane su polifoničnim podrijetlom: istraživači prepoznaju utjecaje indijskog, perzijskog, bagdadskog te egipatskoga pripovijedanja. Indijskoj tradiciji pripadaju okvirna priča – priča o Šeherezadi i caru Šahrijaru – te tehnika strukturiranja *priča u priči*. Osim okvirne priče i strukture, iz indijske i perzijske tradicije pojavljuju se i motivi nadnaravnih bića, a iz egipatske tradicije motivi demona i duhova. Bagdadski ciklus nastaje tako što se u Bagdadu zbirka *Tisuću noći* upotpunila novim i dotad nepoznatim pričama, a izvorne su se priče zbog utjecaja islama dopunile vrijednostima te religije: osim toga, u ovim se pričama iznimno često tematizirala tjelesnost tako da su ljubav i erotičnost među dominantnijim motivima, a novina je i uvođenje u pripovijest lika gradskog spadala i simpatičnog lupeža (Detoni-Dujmić i

dr., 2004: 658–659) Umetanjem različitih priča, krajem 18. stoljeća zbirka je dosegla broj od 1001 priče te tako naslov zadobiva svoje doslovno značenje.

U 18. stoljeću Antonie Galland prevodi rukopis te time Europa, odnosno Zapad upoznaje priče. Budući da rukopis koji je Antonie Gallanda preveo nije bio potpun, on uvrštava i arapske priče *Ali Baba*, *Aladin* i *Sindbad*: „Gallandova je knjiga popularnost uvelike dugovala egzotičnosti jer je bila obogaćena pričama o duhovima i letećim tepisima te je snažno utjecala na pokret prikupljanja narodnih priča, čime su se početkom 19. stoljeća bavila i braća Grimm i ostali.“ (Lončarić i dr., 2020: 45) Godine 1885. Richard Burton objavljuje prijevod izvornih priča što je uvelike utjecalo na interes za islamsku kulturu. Miljenko Jergović opisuje zbirku *Tisuću i jedna noć* na sljedeći način:

„*Kitab alf layla wa layla* pohvala je čovjekovoj potrebi za pričanjem priče. U pripovijedanju je život. Kada više ništa ne bude ispričano, neće nas ni biti. Iako je svaka od tisuću i jedne priče starija od tisuću godina, na njima se ne vide tragovi starenja. Ne vidi se zub vremena. To je zato što je *Kitab alf layla wa layla* knjiga kojoj civilizacija čini kontekst, a ne obratno, da je ona dio nekog civilizacijskog konteksta. Zato je te priče lako, i zamamno, reinterpretirati u različitim žanrovima, od bajki i crtanih filmova, do tvrdih pornografskih pripovijesti i kriminalističkih priča.“ (345)<sup>1</sup>

### **3.2. Roman *Vidi pod: Ljubav***

Roman *Vidi pod: Ljubav* napisao je 1986. godine David Grossman. David Grossman izraelski je književnik rođen 1954. godine i jedan je od najznačajnijih pisaca suvremene izraelske književnosti. Dobitnik je brojnih nagrada, među kojima je jedna od najznačajnijih *Izraelska državna nagrada za književnost*. Osim što je potentan književnik, Grossman je i aktivan u građanskim udrugama koje promiču demokraciju i mirno rješavanje problema. Njegova djela doživjela su brojne publikacije, prijevode, kazališna uprizorenja te filmsku interpretaciju.

Roman *Vidi pod: Ljubav* pisan je hebrejskim jezikom, sastoji se od četiriju poglavlja: *Momik*, *Bruno*, *Wasserman* i *Enciklopedija Kazikova života*. U prvome poglavlju dječak Neumann pokušava shvatiti što se dogodilo njegovim roditeljima i o čemu oni neprestano šute, a njegovu znatiželju dodatno potiče djedov dolazak. Drugo poglavlje intertekstualno najzahtjevnije, tematizira život i preranu smrt jednog od najvažnijih židovskih pisaca u prvoj polovini 20. stoljeća Brune Schulza. U trećem se poglavlju (vremenski prethodi prvom poglavlju) djed nalazi u nacističkome logoru te započinje/nastavlja pričanje priče. U posljednjem poglavlju naslovljenom

---

<sup>1</sup> Pogovor Miljenka Jergovića u: *Tisuću i jedna noć*, 2010. [prev. Esad Duraković]. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan.

*Enciklopedija Kazikova života* nalaze se natuknice koje čine svojevrsni pojmovnik, riječ je o nekoj vrsti smjernica za razumijevanje djela. Poglavlja povezuje lik Neumanna, kojemu je nadimak katkad Momik, a katkad Schleimel. Roman tematizira Drugi svjetski rat, antisemitizam, Holokaust, odnosno genocid Židova.

### **3.3. Pripovijetka *Aska i vuk***

Pripovijetku *Aska i vuk* napisao je Ivo Andrić jedini književni nobelovac s ovih područja čije je djelo obilježeno činjenicom da njegovo djelo ravnopravno pripada i Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj i Srbiji.

Kad je riječ o autopoeitičkim osvrtima književna znanost drži da osim u glasovitom govoru pri dodjeli Nobelove nagrade, Andrićev stav prema književnome stvaranju najlakše je prepoznati u eseju *Razgovor sa Gojom*:

„Čunak je leteo i vratilo lupalo, ali je glasnije od sve lupe vikala moja tetka pri svakoj niti i svakom udarcu. – Zbijaj, zbijaj to bolje! Što ga žališ? Zbijaj to jače. [...] Celog života ja sam slikao pod devizom te priproste i oštre žene. [...] ja znam da sam svaki put kad sam pustio mašti na volju i kad nisam sabio i sazeo svoj predmet, dao rđavu sliku. [...] Jer znajte, na svakoj slici uvek je samo jedno mesto koje dočarava iluziju stvarnosti, gledaočeve stvarnosti.“ (Stojić i dr., 1981: 21–22)

Upravo iz ovoga navoda jasno se nazire njegov način pisanja: ponajprije redukcija izraza, redukcija do esencije („Zbijaj, zbijaj to bolje!“), a onda, Andrić se nikada nije zadovoljavao osrednjošću, posebice kad je posrijedi izbor i ekspresija riječi, odnosno izraza.

Pripovijetka *Aska i vuk* prvi put je objavljena u beogradskoj *Politici* 1953. Aska je ovčica koja se svojim umjetničkim afinitetima razlikuje od drugih ovaca, ona želi biti balerina te upisuje baletnu školu, no jednoga dana u šumi susreće vuka. Pripovijetka *Aska i vuk* smatra se malom pričom o velikim stvarima jer reprezentira pomicanje od konkretnog k općenitom i od literature k filozofiji. Iako je vrlo kratka, drži se žanrovski teško odredivom, stoga postoje različita tumačenja: parabola, basna, bajka, umjetnička basna, poučna didaktična priča ili pak simboličko-alegorična novela. Nerijetko se uspoređuje sa Šeherezadom i s bajkom *Ljepotica i zvijer*, a njezinom poukom se smatra veličanje, uzdizanje umjetnosti do božanskoga jer tematizira borbu za život s pomoću umjetnosti (ples). Aska metaforički predstavlja umjetnika koji je neprestano u potrazi za inspiracijom te se zbog toga nerijetko kreće putovima koji su neispitani, nepoznati i vrlo često opasni. Askin antipod je stado koje metaforički predstavlja kolektiv, društvo koje ne izlazi iz svoje sigurne zone, pridržava se normi i ne odobrava kretanje izvan okvira naslijeđa. Askina majka Aja

isprva je na strani kolektiva, odnosno strahuje od kolektivne osude, ali u njoj naposljetku ipak prevlada majčinska ljubav te ona stane na stranu svoje kćerke. Pripovijetka je, rečeno je već, bogata simbolikom pa se i mjesto radnje – Strme Livade – može interpretirati kao metafora napetosti, kretanja čovjeka – umjetnika po strmini života koji je vječito za njega neizvjestan. Ono što je u srži same pripovijetke jesu binarne opozicije: Aska – stado, Aska – vuk, livada – šuma, život – smrt. Livada predstavlja sigurnost, dok šuma predstavlja opasnost. Aska je simbol nevinosti, naivnosti i čistoće, a vuk, s druge strane, predstavlja surovost stvarnoga života. Znanje koje je Aska stekla u školi nije dovoljno za susret sa stvarnim životom te ona zbog tog razloga, utičući se ponajprije svojoj bujnoj mašti, najpouzdanijem savezniku kad je riječ o izgradnji alternativnih svjetova, postaje tako umjetnik – stvaratelj.<sup>2</sup>

## 4. Teorijski aspekt pripovijedanja, priče i igre

Budući da pripovijedanje, priča i igra, odnosno ples imaju ključnu ulogu u odabranim predlošcima, u ovome će se poglavlju ta tri temeljna pojma teorijski razložiti kao temelj za daljnju analizu.

### 4.1. O pripovijedanju i pripovjednoj empatiji

Pripovijedanje postoji otkad je čovječanstva, ono se nalazi u samoj srži čovjekovih potreba te je jedan od načina komuniciranja i prenošenja znanja. Posrijedi je jedan od zapravo najčešćih (imajući u vidu povijest prenošenja priče i pripovijedanja) načina ljudskog komuniciranja, ali valja naglasiti da se priča smatra i oblikom spoznaje te je medij s pomoću kojega se obavlja idejna razmjena kad je posrijedi percepcija svijeta oko nas. Pripovijedanje nikada nije objektivno, nego uvijek sadrži subjektivne elemente onoga tko pripovijeda. Ono je odslik samoga pripovjedača, no i kontekst u kojem se ostvaruje. Pričanje se ostvaruje u različitim oblicima: kao viteški ep, legenda, mit, roman... Otkad postoji čovjek, postoji i potreba za pričom, za pripovijedanjem. Osim osobnih iskustava, priča sadrži i iskustva koja nisu nužno doživljena. Priče predstavljaju katalog vrijednosti koji je nužan kako bi se mogla razumjeti okolina jer među ostalim, donosi iskustva koja su relevantna za oblikovanje kako individualnih tako i skupnih identiteta (Peternai Andrić, 2019: 49–50)

---

<sup>2</sup> usp. Vučković, Dijana. 2016. Apoteoza paradigme "za stvaralaštvo i život" Andrićeva pripovijetka Aska i vuk, *Učenje i poučavanje* 2(2), str. 285.–302. Preuzeto s: [https://www.researchgate.net/publication/335611898\\_APOTEOZA\\_PARADIGME\\_ZA\\_STVARALASTVO\\_I\\_ZIVOT\\_ANDRICEVA\\_PRIPOVIJETKA\\_ASKA\\_I\\_VUK\\_Apoteoza\\_paradigme\\_za\\_stvaralastvo\\_i\\_zivot\\_Andriceva\\_pripovijetka\\_Aska\\_i\\_vuk](https://www.researchgate.net/publication/335611898_APOTEOZA_PARADIGME_ZA_STVARALASTVO_I_ZIVOT_ANDRICEVA_PRIPOVIJETKA_ASKA_I_VUK_Apoteoza_paradigme_za_stvaralastvo_i_zivot_Andriceva_pripovijetka_Aska_i_vuk) (pristupljeno: 15. lipnja 2024.)

U suvremenim pristupima pripovijesti u središte proučavanja smješta se njezin političko-etički utjecaj na tvorbu identiteta, stoga ključno pitanje koje se postavlja jest može li književno djelo, odnosno pripovijest, utjecati eksplicitno ili implicitno na recipijenta i na taj način oblikovati ili preoblikovati njegov identitet. S obzirom na mogućnost promatranja problema iz različitih perspektiva, odgovora je više, no jedan od njih je pripovjedna empatija. Pojam empatije podrazumijeva osjećajnu reakciju, odnosno čovjekovu sposobnost da zadržavajući vlastiti identitet, osobnost i objektivnost razumije drugu osobu, ali ne samo da ju razumije, nego da i prođe u njezin svijet te ga sagleda i pokuša spoznati iz njezine perspektive. Tijekom empatije kao osjećajne reakcije, kao mogućnosti stavljanja pojedinca „u kožu“ druge osobe, aktiviraju se spoznajni, osjećajni, bihevioralni i motivacijski elementi. Sukladno tomu pojam pripovjedne empatije usko se vezuje uz osjećajnu reakciju izazvanu jezičnim djelatnostima (govorenjem, čitanjem, slušanjem) pripovijesti. Fenomen pripovjedne empatije vrlo je složen i važan segment pripovijesti te se suvremena istraživanja ponajviše usmjeravaju na kanonska, odnosno klasična djela. Istraživanjima se došlo do zaključka da fikcionalne pripovijesti izazivaju više empatije, nego one nefikcionalne. Kao jedan od uzroka navodi se teza da je recipijent, kada je riječ o fikcionalnoj pripovijesti, lišen svake odgovornosti i opreza koje sa sobom donose stvarna zbivanja tematizirana u nefikcionalnoj prozi. Emocije koje pobuđuje književni tekst moguće je svrstati u dvije skupine – one koje su izazvane tijekom površnog kontakta s pripoviješću (osjećaj zadovoljstva, užitka, iščekivanja) i one koje su izazvane uranjanjem u samu srž pripovijesti (povezivanje s likovima ili poistovjećivanje s događajima). U tom kontekstu dolazi se do pojma *čitateljske empatije* kao podvrste pripovjedne empatije. Čitateljska empatija može biti izazvana dvojako – poistovjećivanjem s likom književnoga djela ili s pripovjednom situacijom, no pri tome se ne smiju zanemariti individualne karakteristike recipijenta (osobnost, stav, karakter) te vremenski i prostorni kontekst u kojem prebiva jer ju oni jednim dijelom uvjetuju. Druga podvrsta pripovjedne empatije jest *autorska empatija*. Jednako kao i čitateljska empatija, i autorska empatija može biti izazvana na dva načina – tematiziranjem empatije ili proživljavanjem empatije tijekom gradnje pripovijesti. (Pternai Andrić, 2019: 70–75)

Naposljetku, Pternai Andrić (2019: 76) navodi: „Pripovijedanje je djelatan medij što može oblikovati i preoblikovati naš kulturni (nacionalni, aeralni, politički, rodni, rasni, klasni, seksualni) identitet služeći se različitim mehanizmima i strategijama.“ Iz toga proizlazi zaključak da se pripovijedanje može promatrati kao sredstvo kojim se može utjecati na pojedinca, na recipijenta i izazvati promjene jer je proces identifikacije stalan te sukladno tomu i pojedinac i kontekst mogu utjecati na pripovijedanje i oblikovanje pripovijesti.

## 4.2. I povijest i život su – priča

U samome naslovu ovoga potpoglavlja eksplicitno se naznačuje teza da je pripovijedanje *conditio sine qua non* kad je riječ o prikazbi povijesnih, odnosno književnopovijesnih događanja. Pripovijedanje o povijesti, o prošlosti ne može biti objektivno, niti pripovjedač može biti objektivan. Ono uvijek sadrži subjektivne elemente, ovisno o pripovjedačevim osobnim karakteristikama i socijalnome kontekstu u kojem egzistira. Pri tome je važno imati na umu da priča, a na tragu sveobuhvatnosti priče – život u svojoj sveobuhvatnosti, nastaju isključivo slijedeći logiku priče. Pripovijest je postala dio svakodnevnog čovjekova života, pojavljuje se u mnogobrojnim oblicima: film, televizija, promidžbena poruka, glazbeni spot, poslovni izvještaj, novinarska priča i upravo zbog te sveobuhvatnosti priča se smješta u središte kada je riječ o proučavanju pojedinca i društva. Pripovijedanje zadobiva funkciju „metakoda“. Taj kod mora biti u skladu s horizontom očekivanja svih onih koji sudjeluju u govornome činu – riječ je o percepciji zajedničke zbilje. (Peternai Andrić, 2019: 54–55)

Kad je pak riječ o odnosu priče i povjesničara, većina istraživača smatra da je povjesničar relevantan kako bi priča zadobila svoj oblik: iako bi trebala biti riječ o objektivnom pristupu, ipak i u ovom segmentu i načinu konstruiranja priče daje se razabrati određena doza subjektivnosti (npr. izbor podataka koje će se tematizirati te metoda i strategija s pomoću kojih će se priča uobličiti). Arthur Schopenhauer u svome djelu *Svijet kao vodilja*, promišljajući pozicije pjesnika i povjesničara zaključuje da je povjesničar svojim predmetom rada i metodologijom kao i učincima znanosti obvezan objekte motrenja promatrati unutar odnosa prostor, vrijeme i uzročnost. Za razliku od povjesničara pjesnik ima potpunu slobodu bez granica koja mu omogućava iskazati „ideju čovječanstva u svom izvornom obliku“. (Schopenhauer, 1981: 371)

Historiografija prošlosti pristupa tek kroz izvore o njoj, odnosno sakupljanjem njezinih označitelja i njihovim uobličavanjem u priču pazeći pritom na ostvarivanje dojma istinitosti i zbiljnosti. Slika života koja je ispričovijedana kroz vizuru povjesničara, bez obzira na njezin integritet, može biti samo imaginarna jer se pripovijedanje ostvaruje kroz jezik koji je inherentno figurativan, a ne neutralno sredstvo opisa. U tom kontekstu, kako bi se misao usmjerila prema pretpostavljenom značenju, koriste se četiri stilske figure: metafora, metonimija, sinegdoha i ironija. Iz toga proizlazi da je historiografija analogna književnome diskursu.

I historiografija i književnost pripovijedanjem preoblikuju vrijeme, što znači da ga reinterpetiraju s pomoću figurativnih sredstava s obzirom na trenutna zbivanja i iskustva vremena. Time

priповijest zadobiva ulogu konektora prošlih i budućih zbivanja i iskustava u jednu vremensku cjelinu bez obzira na njihovu kontradiktornost ili različitost. (Paternai Andrić, 2019: 57–59)

Iako je pojedinac odgovoran sam za sebe i treba se osloniti na samoga sebe, on uvelike ovisi o kolektivu u kojem prebiva. Kako bi obrazložio svoje stavove i uspješno sudjelovao u komunikaciji te tako opstao u društvu, potrebne su mu jezične igre. Jezične igre, odnosno načini na koje čovjek može komunicirati su heterogeni i posjeduju različitu svrhu. Kategorije iskaza, poput igara, posjeduju pravila koja tumače njihove karakteristike i objašnjavaju upotrebu. Da bi se jezične igre razumjele potreban je kontekst u kojem nastaju: „Izrazom „jezična igra“ treba ovde da se istakne činjenica da je govorenje jezika deo jedne delatnosti ili životne forme.“ (Wittgenstein, 1969: 52) Jezične igre omogućavaju osjećaj zadovoljstva te njima govorni čin, osim kao sredstva komunikacije, zadobiva i ulogu sredstva moći i borbe sugovornika za dominaciju i/ili priznanje. Navedenu borbu s pomoću govornih činova Lyotard naziva jezična agonistika te ju nadopunjuje načelom „da se vidljiva društvena veza sastoji od jezičnih „poteza“.“ (Lyotard, 2005: 14)

I povijest i književnost iziskuju pripovijedanje o različitim događajima, stoga se obje promatraju kao priče i pripovijesti. Razlika između povijesti i književnosti jest u tome što povijest zahtjeva istinitost, a književnost ne.

Pripovijesti su nerazdvojive od ljudskoga djelovanja i čovjekova životnog vijeka, one su ukorijenjene u čovječanstvo te egzistiraju i dok nisu artikulirane, upravo zbog toga one se ne mogu promatrati kao naknadno stvoren produkt. Čovjek stječe znanja o samome sebi i drugima kroz priču postavljanjem svakodnevnih pitanja poput: *Što radiš?*, *Što ima novo?*, *Kako si?* i odgovaranjem na njih. Osim što upoznaje sebe i druge te stječe saznanja o događajima oko sebe, on i iskustveno doživljava događaje kroz priču. Život oblikovan kao priča omogućava retrospekciju i preispitivanje te konstruiranje. Neke su priče nametnute ili utjelovljenje prije čovjekova rođenja, stoga je njegov zadatak neprestano vršiti napore kako bi očuvao ili uspostavio pripovjednu povezanost. Čovjekova priča je ujedno i njegov identitet, on ju živi i konstruira na temelju percepcije svijeta, svojih osjećaja, misli, stavova i djelovanja. I priča i identitet su uvjetovani ekonomskim, političkim i kulturnim okolnostima. Izostanak priče uzrokuje izostanak mogućnosti za identifikacijom. (Paternai Andrić, 2019: 62–65)

Jednako kao što je identitet kao ideja o sebstvu nestabilan i promjenjiv s obzirom na utjecaje kojima je pojedinac izložen i s obzirom na društvene okolnosti, tako je i priča osjetljiva i sklona promjenama. Priča je kraća prozna vrsta koja ima specifičan početak, sredinu i kraj, a veliki utjecaj na njezin nastanak imala je usmena tradicija. Milivoj Solar navodi da je funkcija priče „[...]



prenošenje znanja koje se načelno na drugačiji način ne bi moglo prenijeti niti izraziti.” (Solar, 2006: 232–233) Odnosno, priča se prenosi s naraštaja na naraštaj što omogućuje napredak civilizacije. Bez prenošenja priče, odnosno znanja, civilizacija ne bi mogla napredovati, nego bi neprestano stagnerala. Kako je već istaknuto, priča se u svakodnevnoj komunikaciji potencira ustaljenim pitanjima te tako postaje ključna struktura koja je neprestano prisutna u čovjekovu životu. Svakodnevnim odgovaranjem na ustaljena pitanja, odnosno pripovijedanjem o svakodnevicu, čovjek priča priču s obzirom na vlastite afinitete. Osim u realnome svijetu, priča je prisutna i u čovjekovim snovima.

Njezina je funkcija dakako prenošenje znanja, ali i iskustva. Svaki pojedinac prilikom kazivanja ima svoj prepoznatljiv i karakterističan stil i formu što znači da svatko s obzirom na svoje mogućnosti i sklonosti oblikuje iskaz: „Svak priča svoju priču po svojoj unutarnjoj potrebi, po meri svojih nasleđenih ili stečenih sklonosti i shvatanja i snazi svojih izražajnih mogućnosti; svak snosi moralnu odgovornost za ono što priča, i svakog treba pustiti da slobodno priča.“<sup>3</sup> Pa će se tako pojedini služiti jednostavnim i kratkim rečenicama, dok će drugi preferirati složenost. Pojedini iskazi će biti teatralni, a pojedini, s druge strane, sramežljivi, šturi ili vrlo detaljni. Ono što je zajedničko svima, bez obzira na stil i formu kazivanja, jest improvizacija jer je priča u svojoj biti spontano kazivanje u trenutku, bez pripreme i planiranja. Dakako, određena priča nije samo svojstvena jednoj osobi/društvu/događaju nego se može promatrati kao opća pojava, a time se misli na njezinu sposobnost uopćavanja. Budući da je njezina glavna funkcija poučiti i obrazovati, ona zadobiva ulogu učiteljice. Kako navodi Ivo Andrić:

„[...] Ili je cilj tog pričanja da nam osvetli, bar malo, tamne puteve na koje nas često život baca, i da nam o tom životu, koji živimo ali koji ne vidimo i ne razumemo uvek, kaže nešto više nego što mi, u svojoj slabosti, možemo da saznamo i shvatimo; tako da često tek iz reči dobrog pripovedača saznamo šta smo učinili a šta propustili, šta bi trebalo činiti a šta ne.“<sup>4</sup>

Između priče i njezina recipijenta, nalazi se pripovjedač. On je taj koji treba konkretizirati njezinu ulogu i s pomoću svoje vlastite mašte, mogućnosti, znanja i sposobnosti uvjeriti, izazvati zgražanje, oduševiti, poučiti ili prisiliti recipijenta. Priča može prenositi i istinu i lažu. Iako se nerijetko izravno ili neizravno postavlja pitanje o istinitosti priče, jednom od njezinih glavnih funkcija navodi se zadovoljavanje želja recipijenta. (Sabljak, 2007: 123–127)

---

<sup>3</sup> *O priči i pričanju*. Govor Ive Andrića prilikom dodjele Nobelove nagrade. Zadužbina Ive Andrića: <https://ivoandric.org.rs/latinica/nobelova-nagrada> (pristupljeno 4. prosinca 2023.)

<sup>4</sup> *O priči i pričanju*. Govor Ive Andrića prilikom dodjele Nobelove nagrade. Zadužbina Ive Andrića: <https://ivoandric.org.rs/latinica/nobelova-nagrada> (pristupljeno 4. prosinca 2023.)

Pojam priče se može razlučiti na dva protuslovna pojma: *male* priče i *velike* priče. Terminom *velike* priče misli se na one koje su ideološki obojene, odnosno na one koje kazuje autoritet društvu, a pri tom kazivanju se koristi različitim strategijama kako bi uvjerio u istinitost. Jedna od glavnih strategija kazivanja velikih priča jest povezivanje zbilje s vlastitim težnjama i sklonostima. S druge strane, terminom *male* priče misli se na sve produkte kulture koji tematiziraju običan prosječan život, ukus i čovjeka te na dugo zanemarivanu popularnu i trivijalnu književnost. Terminom *male* priče u fokus se žele smjestiti obični ljudi koji uvelike sudjeluju u konstruiranju povijesti i kulture, no nisu njihovi glavni akteri. Solar takvu podjelu priča (na *velike* i *male*) smatra neadekvatnom jer se njome kultura izjednačuje s prirodom za čije proučavanje se uzima prosječan čovjek. Međutim kada je riječ o proučavanju kulture kao primjer se ne može uzimati prosječan čovjek koji je samo proizvod kulture, nego njegova najbolja verzija, njegovo vrhunsko ostvarenje, odnosno kao primjer se treba uzimati čovjek koji je ujedno i njezin proizvođač te pokazatelj raspona čovjekovih mogućnosti. (Solar, 2014: 14–18)

Uz pojam priče usko je vezan pojam igre. Igra je, kao i priča, društveni fenomen koji ima različite uloge u čovjekovu životu – omogućuje odmor od napornog fizičkog posla, doprinosi osjećaju sreće i zadovoljstva, omogućava nove spoznaje, uživanje, poboljšava čovjekovo psihološko stanje, doprinosi razvoju vještina te zadovoljava čovjekove potrebe. (Slijepčević i dr., 2021: 4–12) Igru društvenim fenomenom čine sljedeći principi: „[...] sklapanje sporazuma odnosno prihvatanje dogovorenih uslova igranja (obavljanja aktivnosti), postojanje konkretnih pravila za realizaciju, te ishoda tj. rezultata, koji se tiču opuštanja i smanjenja napetosti.“ (Slijepčević i dr., 2021: 6) Zaključno je da je igra jedna od temeljnih potreba u čovjekovu životu za njegov normalni psihički, emocionalni, društveni i intelektualni razvoj, pri čemu je potrebno ponajviše istaknuti njezinu ulogu u pripremanju pojedinca na život u društvu, odnosno njezinu ulogu socijaliziranja pojedinca.

Naposljetku, i igra i priča jesu društveni fenomeni, potrebni su čovjeku u svakodnevnom životu i neprestano ga okružuju. One utječu na njegov identitet i konstruiraju ga. Kao što se priče prenose s naraštaja na naraštaj, tako se i igre mogu i prenose se s naraštaja na naraštaj te oba fenomena imaju ulogu zabaviti i poučiti čovjeka.

### **4.3. Pripovijest**

Pripovijest od samih početaka čovječanstva ima veliku ulogu kako u životu pojedinca, tako i u životu kolektiva, stoga se dolazi do zaključka da je ona način na koji čovjek spoznaje i razumijeva sebe i svijet oko sebe jer je svako čovjekovo djelovanje, djelovanje kroz pripovijest. Ona je sveprisutna bez obzira na vrijeme, mjesto ili društvo. Svaka kultura, svaki narod posjeduje

priповijest kao osnovni medij komunikacije i razmjene znanja o svijetu, ali i sredstvo za zabavu i zadovoljavanje potreba. Pojam pripovijesti se tek krajem 20. stoljeća zalaganjem strukturalista, osobito naratologa emancipira i smješta u središte istraživanja te se počinje promatrati i proučavati kao zaseban fenomen neizbježan i prisutan u svim diskursima. (Peternai Andrić, 2019: 51–54) Teorija pripovjednoga teksta pokušava pripovjedni tekst razmotriti s obzirom na njegove sastavnice, ali i s obzirom na njegov učinak. Iz toga proizlazi da se pripovijest može interpretirati i kao društvena kritika: „One razotkrivaju plitkost ovozemaljskog uspjeha, iskvarenost svijeta, njegovu nesposobnost da udovolji našim najplemenitijim težnjama. One razotkrivaju nevolje potlačenih, u pričama koje pozivaju čitatelje da – kroz identifikaciju – određene situacije uvide kao neprihvatljive.“ (Culler, 2001: 108)

## 5. O umjetnosti

Budući da je umjetnost sastavni dio čovjekova života, u ovome će poglavlju pojam umjetnosti biti prikazan kroz prizmu filozofije, antropologije, sociologije i psihologije, a s ciljem prikaza uloge umjetnosti u čovjekovu životu.

### 5.1. Platon i Aristotel o umjetnosti – filozofski aspekt

Platon se smatra začetnikom filozofske teorije umjetnosti i estetike. Njegova kritika umjetnosti ponajviše je usmjerena na one umjetnike koji zbog svoga neznanja, (ne)sposobnosti i (ne)umijeća ne dopiru do istine što dovodi do toga da samo oponašaju zbilju. Takvu umjetnost Platon definira kao *sliku slike*, odnosno smatra da ona samo oblikuje sliku onoga što je već perceptivno postojeće (*mimesis*) te iz toga razloga minorizira njezinu ulogu i smješta je na dno vrijednosne ljestvice, na najnižu ontološku i spoznajnu razinu smatrajući je irelevantnom za pružanje istinske spoznaje i više duhovne stvarnosti. Mimetički umjetnik tako može zadovoljiti svojom umjetnošću samo neobrazovanu publiku koja nije upućena u mogućnost spoznaje najviših vrijednosti. (Delija Treščec, 2005: 85–86) Prilikom prosuđivanja umjetnosti, Platon se služi načelom moralnosti, čestitosti i razuma iz čega proizlazi da on umjetnost podređuje moralnim vrijednostima. Pojedine ostvaraje umjetnosti, poput tragedije, smatra nemoralnima jer u svojoj biti služe samo obmani i moralnoj degradaciji. Tako i samo glazbu s određenim karakteristikama smatra pogodnom za odgoj. Osvrćući se na harmoniju, vrstu glazbala i ritam, navodi da su poželjna i relevantna obilježja: ozbiljna i junačka harmonija, lira i kitara te pristojan i umjeren ritam. (Bubalo, 2000: 262–269)

Platonovo je poimanje pojma ljepote dvojako. S jedne je strane lijepo ono što je proporcionalno, simetrično i razmjerno, odnosno ljepota nastaje iz odnosa i sklada sastavnih dijelova (Demijurgovo konstruiranje svemira). S druge strane, ljepota se može dokučiti samo kognitivnom spoznajom, ona je idejni sadržaj (*trias* ideja – ideja dobra, istine i lijepog). (Delija Treščec, 2005: 121–122) Iz navedenoga proizlazi da je Platon preteča shvaćanja spoznajne i moralne uloge umjetnosti u čovjekovu životu.

Za razliku od Platona, Aristotel ima nešto drugačije poimanje umjetnosti i njezine uloge u čovjekovu životu: „Umjetnost po Aristotelu – kaže on – iako je oponašanje prirode, prikazuje i oblikuje ono opće, tipično.“ (Bubalo, 2000: 271) Pod pojmom opće, tipično misli se na njezinu sposobnost da oponašanjem interpretira zbiljski svijet, odnosno da prikaže univerzalne istine. Iako je za sve vrste umjetnosti karakteristično oponašanje, ono se ipak razlikuje prema određenim svojstvima, a to su sredstvo oponašanja, predmet oponašanja i način na koji se oponaša. Čovjeku je urođeno oponašanje, on oponašanjem dolazi do spoznaja i novih znanja. Iz slika koje mu prikazuje *mimesis* on je sposoban učiti, iz toga razloga i jest sklon oponašanju. (Škreb; Stamać, 1998: 535) Aristotel je umjetnosti, odnosno *mimesisu* dodijelio ulogu učiteljice pa tako on, za razliku od Platona, smatra da umjetnost ima spoznajnu moć bez obzira na to što oponaša zbilju. U svom djelu *Pjesničko umijeće*, Aristotel je posvetio pažnju poimanju komedije, a posebice tragedije pa tako ističe da je komedija oponašanje pojedinaca koji posjeduju karakter niže vrijednosti, dok je tragedija s druge strane oponašanje ozbiljne radnje i visoko moralnih karaktera. On smatra da bi se pjesnici trebali ugledati na slikare portreta koji slikaju svoje modele ljepšima nego što jesu. Pjesnik, dok oponaša različite karaktere, treba paziti da ih prikazuje čestitima, a posebnu pozornost treba obratiti na ulogu njegove umjetnosti, odnosno na djelovanje na publiku koje proizlazi iz njegove umjetničke tvorevine. (Beker, 1979: 30–39)

Iako se Platonov i Aristotelov pojam *mimesis* ponajviše upotrebljava u značenju oponašanja, smatra se da je „današnja filologija uvjeren da Aristotelov izraz *mimesis*, što ga je on preuzeo od Platona, kao termin poetike ne znači samo imitiranje, nego upravo umjetničko stvaranje.“ (Škreb; Stamać, 1998: 529)

## **5.2. Antropologija i umjetnost**

Prema antropološkom shvaćanju čovjek je u svojoj biti biće koje nije prilagođeno svojoj okolini, stoga je ponajviše usmjeren prema djelovanju bez obzira odnosi li se to na djelovanje rukama ili inteligencijom. Kako bi se lakše nosio sa surovom prirodom, a i sebi osigurao bolje civilizacijske uvjete napretka, čovjek je počeo „prerađivati“ prirodu. Cjelokupnost onoga što je prerađeno i što

ima svoju novu funkciju u ljudskome životu, naziva se kulturom. Posebno djelovanje čovjeka jest umjetničko djelovanje „po kojemu je čovjek kadar zadobiti cjelovitije razumijevanje zbilje i vlastitog opstanka unutar nje“ (Dodlek, 2015: 958–960).

Kako bi se stvorio i očuvao stil kulture, neophodna su umjetnička djela. Ona omogućavaju ljudima da spoznaju stil vlastite kulture te razumijevajući njega razumiju i svoj svijet, time umjetnička djela proizvode zajedničko razumijevanje. Iz toga proizlazi da umjetnost ima ulogu manifestirati, artikulirati i rekonfigurirati stil kulture. Sukladno tomu neke čovjekove prakse postaju periferne, dok druge zauzimaju središnje mjesto, a osim toga omogućena je i izmjena ponašajnih obrazaca. U tom kontekstu umjetničko djelo „obavlja funkciju revolucionarne kulturne paradigme.“ (Žalec, 2019: 199) Umjetnička djela imaju mogućnost manifestirati i stil neke druge kulture te na taj način omogućiti recipijentu da, osim svog vlastitoga svijeta i stila kulture, uroni u svijet kulturnoga stila izvan kojeg se nalazi.

Čovjekovo umjetničko djelovanje je osobito (*naročito*) jer se, prilikom oblikovanja umjetničkoga djela, u njemu sjedinjavaju sve čovjekove mogućnosti, i psihičke i fizičke. Umjetnost sjedinjavanjem apstraktnog s konkretnim, misaonog s materijalnim; stvarajući harmoniju između forme i materije pokazuje sklad koji je čovjekov ideal, zato se njezina uloga očituje u mogućnosti oplemenjivanja i produhovljavanja. Navedena uloga se ponajviše očituje kada su sve čovjekove strasti utjelovljene u umjetničkome djelu te se one na taj način mogu transformirati iz osnovnih vrijednosti potrebnih za čovjekov život u vrline i ideale te tako omogućiti čovjeku težnju prema višim vrijednostima. Pri tome se razlikuju osobne vrijednosti kojima teži pojedinac i međusobne vrijednosti kojima teži pojedinac i njegov bližnji. Moralne vrline poput jakosti, suzdržljivosti, pravednosti, istinoljubivosti, velikodušnosti, ljubaznost, darežljivost su one od kojih je umjetničko djelo neodvojivo. One moraju biti njegov imanentni segment. (Dodlek, 2015: 961–964)

Važno je istaknuti da nije samo pozitivno poželjno, nego i negativno (griješ, zlo) jer i ono omogućava čovjeku da postane bolja verzija sebe. Drugim riječima, negativno omogućuje čovjeku spoznaju pozitivnog. Utjelovljenjem ljudskih vrijednosti u umjetničko djelo otvara se put i pruža mogućnost za napredovanjem i usavršavanjem. Prisutnost umjetničko–estetskog reda ostvaruje zanos kod čovjeka koji zatim dovodi do ushita kao posebnog stupnja radosti koja recipijentu omogućava sklad. Čovjeku jedino umjetničko djelovanje omogućuje da prodre u dubinu samoga sebe, svoju prirodu te tako obogati svoj duh. Umjetničko djelo svojom savršenosti i skladom pokazuje recipijentu, čovjeku kako i on sam može biti savršen. (Dodlek, 2015: 968–976)

### 5.3. Sociologija i umjetnost

Sociologija umjetnosti u središte svog proučavanja smješta socijalno – povijesnu uvjetovanost, socijalno – povijesno značenje i funkciju umjetničke tvorevine. Umjetnost je, prema shvaćanjima sociologije umjetnosti, izraz jedne kulture, društva te se u tom kontekstu naglasak stavlja na njezin društveni karakter. Ona utjelovljuje i reprezentira ključne značajke određenog povijesnog razdoblja. Hauser (1986: 21) ističe važnost sklada između umjetnosti i pojma totaliteta života. Pod pojmom totaliteta života on razumijeva cjelokupnost smisla i bitka u koju je čovjek involviran svojim namjerama, misaonim procesima, težnjama, interesima, intelektualnim sposobnostima i sklonostima. Umjetnost, da bi ostvarila svoju svrhu medija komunikacije i prenošenja spoznaja, mora biti spoznata, odnosno ono što se njome želi dati na znanje mora biti shvaćeno.

Cilj je umjetnosti s pomoću recipijentove spoznajne moći i percepcije mijenjati svijet, odnosno potaknuti ga na djelovanje ili protivljenje. Umjetničko je djelo zbir, naslaga čovjekovih iskustava te tako u službi praktičnih ciljeva odašiljanja socijalnih i moralnih poruka sa svrhom djelovanja na društvo u kojem se ostvaruje. Budući da umjetnost korespondira s društvom, gotovo se čini nemogućim odvojiti ju od njega. Ona ne prezentira samo pogled na svijet svoga tvorca, nego cijeloga društva. Interakcija umjetnosti i društva usporediva je s tijelom i duhom. (Hauser, 1986: 88) Promjene koje se događaju u društvu preslikavaju se na umjetnost te ih ona zrcali. Jednako tako, umjetnost može svojim moralnim nastojanjima, širenjem poželjnih vrijednosti i ideala, mišljenja i stavova biti uzorom društvu. Ona može biti s jedne strane pokretač opiranja prema vladajućem poretku, no s druge strane njezin utjecaj se može očitovati i u prihvaćanju postojećih normi društva te u pomirenju suprotnosti „i to ne samo što apologetski pokušava izmiriti šire društvene slojeve i ideologiju užih slojeva već i time što ističe načela ukusa koja su u osnovi obuhvatnija od drugih ideoloških struktura i prikladnija da usklade slojeve heterogenog obrazovanja.“ (Hauser, 1986: 244–245)

Uz gred s pojmom umjetnosti i pojam ljepote je neodvojiv od društvenih vrijednosti, a ta neodvojivost posebno je bila naglašena u počecima civilizacije kada je bila usko vezana uz vladajuće društvene vrijednosti pa je tako bilo lijepo ono što je na primjer dragocjeno ili što pokazuje hrabrost i snalažljivost ili ono što je uobičajeno. U tom kontekstu vidljivo je da socijalna psihologija neupitno utječe na ukus i umjetnost pa je tako prilikom interpretiranja umjetničkog djela, tematiziranja njegove ideje ili specifične pojave potrebno potražiti sociološki ekvivalent. (Ilić, 1987: 146–153)

Promatrajući pojam umjetnosti kroz prizmu sociologije zaključno je da društvo i umjetnost ovise jedno u drugome, utječu jedno na drugo i stoje u neraskidivoj svezi. Cilj je umjetnosti prikazati društveno stanje, rasprostraniti moralne i socijalne norme te time djelovati na recipijenta i izazvati prihvaćanje ili protivljenje, ovisno o društvenome kontekstu.

#### **5.4. Psihologija i umjetnost**

Kroz prizmu psihologije umjetnosti, svrha umjetnosti nije samo „zaraziti“ recipijenta određenim osjećajem koji umjetnička tvorevina prezentira, odnosno umjetnost nije samo jezik emocija. Kada bi se promatrala i ocjenjivala s obzirom na svoju zaraznost (načelom: „Kakva je etika, takva je estetika.“), njezina uloga i smisao bili bi beznačajni. U tom kontekstu, uloga umjetnosti jest pročišćavanje, pretvaranje i nadjačavanje običnih emocija. Drugim riječima, ona u sebi uvijek sadrži još nešto osim onoga što se nalazi u samoj biti običnih emocija. Iz toga proizlazi da je odnos umjetnosti i života analogan odnosu vina i grožđa. Tom usporedbom život bi bio grožđe koje umjetnost koristi i prerađuje kako bi od njega napravila vino, odnosno produkt (umjetničko djelo). Osjećaji iz života samo su temelj umjetnosti, a ona ih potom prerađuje na svoj specifičan način. Ta prerada sastoji se u katarzi. (Vigotski, 1975: 301–306)

Katkad umjetnost omogućava čovjeku ono što mu svakodnevni život ne omogućava te time predstavlja antitezu života (npr. divljenje gradskoga čovjeka pejzažu). Na taj se način ostvaruje njezina svrha pomiritelja načela stvarnosti i načela zadovoljstva. U svojim najranijim počecima ona je bila alat u borbi za opstanak, služila je čovjeku da mu olakša težak fizički posao. Svojim odvajanjem od rada i postajanjem samostalne djelatnosti, zadobiva nove uloge. Njezina uloga očituje se u zadovoljavanju strasti i potreba. Sukladno tomu ima i ulogu sredstva koje čovjeku omogućava pražnjenje energije i uravnoteženje sa sredinom te na taj način pruža sklad i red. Njezina se svrha očituje u dopunjavanju i proširivanju čovjekovih mogućnosti. (Vigotski, 1975: 306–312) Sigmund Freud navodi da umjetnik mijenjanjem i prikriivanjem svoje mašte te njezinim predstavljanjem u umjetničkom djelu omogućava svome recipijentu estetski osjećaj zadovoljstva koji zatim otvara mogućnost za ostvarivanje većih zadovoljstva koji se nalaze u čovjekovoj podsvijesti, odnosno estetsko zadovoljstvo je samo pred – zadovoljstvo, „a naše zbiljsko uživanje u pjesničkom djelu proizlazi iz oslobađanja napetosti u našim dušama.“ (Freud, 2005: 26) Međutim, da bi umjetnost ispunila svoju svrhu, neophodno je da njezin recipijent doživi katarzu, odnosno neophodno je da stvaralački savlada svoje vlastite emocije. Umjetnost čovjeku želi pokazati više, stoga od njega zahtjeva da se okrene prema budućnosti, da se usmjeri prema naprijed

i da teži iznad svog života. Ponavljanjem i sakupljanjem estetskih emocija, one zadobivaju mogućnosti izazivanja praktičnih rezultata te time ostvaruje svoju odgojnu ulogu. (Vigotski, 1975: 314–319)

Navedeno dovodi do sve većeg uključivanja umjetnosti u liječenje i prevenciju psihičkih smetnji, poremećaja i bolesti (*art terapija*): „Umjetničko izražavanje ljudima može poslužiti da izraze ono što ne mogu izraziti riječima te si na taj način olakšaju svakodnevno funkcioniranje.“ (23)<sup>5</sup> Načini na koje umjetnost djeluje na čovjeka jesu: osjećaj zadovoljstva, oblik meditacije, lučenje hormona sreće, prevencija od demencije, smanjuje osjećaj usamljenosti, omogućava izražavanje emocija, pomaže kod problema s traumatskim iskustvima, omogućuje originalnost i sagledavanje problema iz različitih uglova, pruža različite strategije kako se suočiti s problemima, smanjuje anksioznost, stres i depresiju i sl. (24–33)<sup>6</sup> Iz toga proizlazi da je njezina prisutnost u čovjekovu životu ključna kako bi sačuvao svoje mentalno zdravlje, „pokazuje [se] da je umjetnost najvažnije stecište svih bioloških i socijalnih procesa ličnosti u društvu, da je ona način uravnoteživanja čoveka sa svetom u najkritičnijim i najodgovornijim trenucima života.“ (Vigotski, 1975: 327)

#### 5.4.1. Arhetipovi i simboli C. G. Junga

Carl Gustav Jung stavlja naglasak na proučavanje nesvjesnog kod čovjeka koje je najprije bilo u značenju stanja sadržaja koji su zaboravljeni ili potisnuti. Međutim, Jung razlikuje kolektivno i individualno nesvjesno. Kolektivno nesvjesno je opće prirode te se sukladno tomu odnosi na sadržaje i aspekte ponašanja koji su svugdje i kod svih pojedinaca (prihvaćajući s rezervom) jednaki. Iz toga razloga ono čini opći duševni temelj nadosobne prirode. Kolektivno nesvjesno se nasljeđuje te ono nikada nije bilo u svjesnom dijelu psihe. S druge strane, individualno nesvjesno je individualne prirode što znači da se odnosi na pojedinca te isključivo na njegovu psihu. Sadržaji individualnog nesvjesnog bili su u području svjesnog, ali su zaboravljeni ili potisnuti. Sadržaji kolektivnog nesvjesnog nazivaju se *arhetipovi* riječ je o univerzalnim praslikama, odnosno o tipovima ponašanja i mišljenja koji su čovjeku urođeni. Iako pripadaju sadržaju nesvjesnog, oni se mogu osvijestiti, prihvatiti i na taj način promijeniti s obzirom na individualnu svijest u kojoj se pojavljuju. (Jung, 2003: 13–15)

---

<sup>5</sup> Digitalna knjižica „kako si? Tjelesni dismorfni poremećaj“. Dostupno na: <https://www.kakosi.hr/slika-o-sebi-njeznost-i-umjetnost/> (pristupljeno: 13. lipnja 2024.)

<sup>6</sup> Isto.



Čovjekova potreba da svemu što percipira svojim osjetilima nadjene neko značenje, odnosno da ga pripoji duševnom zbivanju, dovodi do pojave mnoštva snažnih slika: „Čovečanstvu nikada nisu nedostajale snažne slike, koje su pružale magičnu zaštitu od onog strahovitog života u dubini duše. Oblici nesvesnog uvek su bili izraženi zaštitničkim i spasonosnim slikama i time isterane u kosmički prostor van duše.“ (Jung, 2003: 20) Slike koje je čovjek stvorio kako bi se zaštitio od nesvjesnog (nepoznatog) sadrže mnoštvo značenja te se više uopće ne postavlja pitanje o njihovom stvarnom, iskonskom značenju (najbolji primjer za to su običaji kojih se ljudi pridržavaju ne pitajući se koje je njihovo prvotno, iskonsko značenje). Čovjek je s vremenom intelektualno napredovao, no duhovno osiromašio. Kako bi se izdigao iz duhovnoga siromaštva, mora ići putem vode, drugim riječima, putem nesvjesnog i tamne psihe. Jedino na taj način čovjek može otkriti svoje pravo lice, lice koje se krije iza onoga koje predstavlja društvu (Persone). Voda simbolizira ogledalo u kojem čovjek može ugledati svoj odraz, a onaj tko vidi svoj odraz, vidjet će i svoju unutrašnjost jer ogledalo nikada ne uljepšava, nego prikazuje istinu i pravo lice onoga koji se u njemu ogleda. (Jung, 2003: 25–27) Čovjek se zbog straha najčešće ne može suočiti sa samim sobom, svojim slabostima, odnosno sa svojom mračnom prirodom – *Sjenom*. Jung tvrdi da ako je pojedinac u stanju percipirati vlastitu Sjenu i moći podnijeti spoznaju o njoj, na taj je način čovjek uspio sačuvati osobno nesvjesno. No s obzirom na negativnosti koje dolaze sa spoznajom o postojanju sjene, Jung upozorava da je Sjena živi dio ljudske ličnosti i nemoguće ju je ignorirati s obzirom na njezinu snažnu želju da u bilo kojem obliku djelatno sudjeluje u životu. Čovjek da bi riješio svoje probleme, prvo ih mora sam sebi priznati i uroniti u svoju dubinu, u mračne dijelove svoje duše, drugim riječima, na putu samospoznaje čovjek bi morao biti hrabar i suočiti se s vlastitim slabostima. (Jung, 2003: 27–30)

Osim arhetipova *Sjene* i *Persone*, Jung navodi još mnoštvo drugih arhetipova, no u ovome radu bit će izdvojena još tri, a to su: Anima, Animus i Jastvo (Sebstvo). Anima je ženska priroda, odnosno ženski dio duše, a Animus muška priroda, odnosno muški dio duše, no C. G. Jung ističe da u svakome spolu, u određenoj mjeri, moguće je detektirati i osobine suprotnoga spola. Naposljetku, najvažniji arhetip za očuvanje čovjekova psihičkoga zdravlja jest pravo Ja, odnosno Jastvo koje predstavlja cjelokupnu čovjekovu dušu. (Jung, 2003: 34)

## **6. Komparativan pristup kroz prizmu moći priče i plesa**

U ovome poglavlju komparativno će se pristupiti odabranim predlošcima te će se motiv priče promotriti s četiri temeljna aspekta: 1) profil negativnog superiornog subjekta, 2) profil

inferiornoga subjekta, 3) odnos krvnika i žrtve te 4) medij, odnosno oružje. Naposljetku, u posljednjem potpoglavlju, bit će prikazana sveukupna moć priče/plesa. Prije nego što se motiv priče/plesa razloži, bit će prezentiran odnos prema umjetnosti u svim trima predlošcima.

## 6.1. Odnos prema umjetnosti

U romanu *Vidi pod: Ljubav* smatra se da su književnost i glazba lišeni novosti, da je sve već postojeće te da preostaje samo kopirati i interpretirati: [...] *književnost i glazba nisu drugo doli prolazne kopije, površna interpretativna vještina, da ne kažem bijedni plagijat, lišen imaginacije i talenta.* (Grossman, 2012: 162); [...] *on ne izmišlja ništa već jednostavno otkriva već postojeću priču i slijedi je poput dječaka koji lovi predivnog leptira.* (Grossman, 2012: 206) Iz navedenog proizlazi da se u podtekstu romana nazire Platonovo stajalište prema umjetnosti kao *mimesisu*. Kako navodi Sabljak (2007: 9) „priča [je] ključna struktura, koja nas prati dvadeset četiri sata, stalno nam je za petama i mi ne samo da je svakodnevno priopćujemo drugima, nego je i sanjamo“. Jednako tako se i u romanu navodi da je *priča bila njegov život i uvijek ju je morao pisati ponovno ispočetka.* (Grossman, 2012: 169) Osim toga, time se potvrđuju i riječi Ive Andrića da čovječanstvo stalno priča istu priču ispočetka: „Tako nam ponekad izgleda da čovečanstvo od prvog bleska svesti, kroz vekove priča samo sebi, u milion varijanata, uporedo sa dahom svojih pluća i ritmom svoga bila, stalno istu priču.“<sup>7</sup> U romanu se neprestano spominje sintagma „bijela soba“ koja se može interpretirati kao bijeli papir na koji pisac treba utkati svoj vlastiti život/svoje ideje/misli/maštu i čiji sadržaj ovisi o njemu samome: *U Bijeloj sobi sve proizlazi iz tebe, iz tvoje vlastite utrobe, i žrtva i ubojica, i sažaljenje i okrutnost.* (Grossman, 2012: 187) Naglašava se da je smisao umjetnosti zabaviti čovjeka i poučiti ga, a ne prikazivati negativne aspekte života i time stvarati nelagodu kod recipijenta:

[...], „zašto vi, umjetnici, uvijek morate zakomplicirati najjednostavnije stvari i uništavati umjetnost.“ Tada drži dugu i iscrpnu propovijed o tome što je svrha umjetnosti, koja je, ako netko nije zaboravio „da zabavi ljude, da učini da se bolje osjećaju, čak i da ih pouči, da, bez sumnje!“ Ali ni pod kojim okolnostima da „ohrabruje sumnju, da čini da se ljudi osjećaju nelagodno ili zbunjeno i da naglašava negativno, bolesno i perverzno! (Grossman, 2012: 241–242)

Nadalje, iznosi se da priča jedino može biti ispričana na pravi način ako se vjeruje u nju: *I zapamtite, Herr Neigel postoji samo jedan pravi način da se priča ispriča kako treba. [...] Vjerujući u nju!* (Grossman, 2012: 358) Smatra se da priča neprestano cirkulira te da je uvijek

---

<sup>7</sup> *O priči i pričanju.* Govor Ive Andrića prilikom dodjele Nobelove nagrade. Zadužbina Ive Andrića: <https://ivoandric.org.rs/latinica/nobelova-nagrada> (pristupljeno 4. prosinca 2023.)

sveprisutna, odnosno poistovjećuje se sa živim organizmom [*priča je*] *živo stvorenje koje diše* (Grossman, 2012: 256).

U pripovijetci *Aska i vuk*, kao i u romanu *Vidi pod: ljubav* vidljiv je odnos prema umjetnosti, plesu i priči. S jedne su strane umjetnost i ples okarakterizirani kao opasni, nesigurni, neizvjesni i varljivi: *Umetnost je, govorila je majka, nesiguran poziv koji nit hrani nit brani onog ko mu se oda. Put umetnosti uopšte je neizvestan, varljiv i težak, a igra je ponajteža i najvarljivija od svih umetnosti, čak ozloglašena i opasna stvar.* (Andrić, 1983: 66) S druge je strane, ples okarakterizirana kao najplemenitija vještina: *A igra je najplemenitija od svih vještina, jedina kod koje se služimo isključivo svojim rođenim telom.* (Andrić, 1983: 66) Priča je pak okarakterizirana kao opijat, kao beskonačna: *Aska je njušila stare nagnute bukve obrasle mahovinom koja opija kao priča o neobičnom doživljaju, pretrčavala svetle zelene čistine, i činilo joj se da priči nema kraja ni neobičnim doživljajima boja.* (Andrić, 1983: 67) Priča ne mora nužno biti istinita: *A i to, kao sve što se priča, ko zna kako je bilo, i da li je bilo ili nije.* (Andrić, 1983: 70) Umjetnost omogućuje čovjeku da uvidi sve ono što je izvan njegova stila života, ona mu omogućuje spoznaju: *I ne slutimo šta sve umemo. Budemo i prođemo, a ne saznamo što smo sve mogli učiniti. To se otkriva samo u velikim i izuzetnim trenucima kao što su ovi u kojima Aska igra igru za svoj već izgubljeni život.* (Andrić, 1983: 69) Odnosno, čovjek u posebnim kriznim trenucima svoga života, u trenucima kada je prisiljen odreći se svih pseudovještina i oružja, tobože važnih za utakmicu života i osobno napredovanje, tek tada zapravo shvaća kolika je moć nematerijalnoga i da svi putovi vode prema umjetničkoj spoznaji svijeta kao jedinoj istinitoj i mogućoj.

Za razliku od prva dva predloška, u zbirci *Tisuću i jedna noć* nije eksplicitno naveden odnos prema umjetnosti, no on se može implicitno naslutiti, iz podteksta. Budući da su u zbirci zastupljene mnogobrojne različite književne vrste, vidljiva je raznolikost umjetnosti i njezin veliki utjecaj, ali i uloga njezina prenošenja s generacije na generaciju. Pojednostavnjeno rečeno zbirka predstavlja vrijednosti civilizacije koja ju je stvorila, obogaćivala i sačuvala. Posebna je vrijednost ove zbirke osim u implicitnom slavljenju umjetnosti i u činjenici da je umjetničkom moći ovladala žena: govorimo o vremenu i sustavu koji nije bio sklon pametnim i obrazovanim ženama, uostalom sam tijek središnje priče implicitno nudi zaključak o ženama kao podređenim bićima sklonima nepromišljenim postupcima, amoralnima, neempatičnim i nevrijednima. Način na koji se car Šahrijar odnosi prema ženama („žene za jednu noć“) to i potvrđuje. Šeherezada ne samo što je zahvaljujući pametnom ocu stekla obrazovanje o kakvom prosječna plemkinja njezina doba nije mogla ni misliti, nego je i intuitivno osjećala i u ocu stjecala, kompetencije izvrsnog pripovjedača.

## 6.2. Profil negativnog superiornog subjekta

U zbirci *Tisuću i jedna noć* negativan subjekt jest car Šahrijar koji je prvotno bio vrlo cijenjen i obožavan vladar: *Stariji sin počne vladati zemljom pravedno i mudro, te svi podanici i stanovnici njegove zemlje zavolješe cara i njegovu vlast.* (7)<sup>8</sup> Uzrok njegova nehumanog odnosa prema podanicama (oduzimanja djevičanstva i ubijanja mladih žena) jest njegova besramna žena koja je orgijala s robovima: *Mesud je zatim povali, a isto učiniše robovi s robinjama, te nisu prestajali milovati se i otvoreno ljubav voditi sve dok nije počeo dan izmicati.* (8) Upravo motiv prijekare je okidač za donošenje ključne odluke koja je pokretač radnje. Car Šahrijar odlučio je da će svake večeri uzeti jednu mladu, nevinu djevojku i s njom provesti noć, a zatim je ubiti: *Od tada, car Šahrijar počne svake noći uzimati po jednu, nevinu, mladu djevojku koju je ubijao nakon noći provedene s njom.* (11) To, dakle, dovodi do zaključka da je car ekstrinzično motiviran – prijevarom supruge. Na njega su utjecali vanjski podražaji. Prijekara je u njemu probudila bijes i želju za osvetom, ali ne osvetom prema osobi koja mu je nanijela bol jer je to već učinio onako kako se očekivalo od vladara i muškarca čvrstih patrijarhalnih uvjerenja, nego osvetom prema cijelom ženskom rodu što se može i objasniti i u suvremenosti često citiranom frazom – predrasudom, redovito negativno konotiranom („Sve ste vi iste!“). On je prvobitna žrtva koja zatim postaje nasilnik. S druge strane, u romanu *Vidi pod: Ljubav* negativan je subjekt zapovjednik koncentracijskoga logora Neigel. Neigel je prikazan kao vrlo okrutan čovjek, bez emocija i empatije, fizički neprivlačan i prijeteći: *Usne su mu male i stisnute, a u kutovima očiju vidljiv je nekakav nasilan prijezir.* (Grossman, 2012: 168) Uzrok njegova ponašanja kao krvnika dvojak je: na jednoj je strani ideologija koju slijepo slijedi i koja mu omogućuje da se kao ispodprosječna osoba, osjeća moćnom, kao gospodar života i smrti. Uz to svakako treba spomenuti i njegovu narcisoidnost i neostvarenost. Može se promatrati da je on, kao i car Šahrijar, ekstrinzično motiviran: iako ne postoji konkretan čin nasilja s obzirom na njegovu ispodprosječnost u civilnome životu, na nepoštovanje okoline, obiteljske probleme – možemo reći da je i on psihička žrtva svoje najbliže okoline. I upravo zbog nedostataka topline u obitelji, neprihvatanja u društvu, Nationalsocijalistička stranka bila je pravo mjesto kako bi osoba koja nikada nije doživjela prihvaćanje postala aktant – nasilnik. No, s druge strane, može se promatrati kao da je i intrinzično motiviran svojim karakterom i osobnošću. Za razliku od cara Šahrijara i zapovjednika Neigela, krvnik u pripovijetci *Aska i vuk* je vuk koji je posve intrinzično motiviran. On je prikazan kao nepobjediv, kao netko komu ni ljudi ni životinje ne mogu ništa: *Lukavi, hladni i poslovično oprezni*

---

<sup>8</sup> *Tisuću i jedna noć*, 2010. [prev. Esad Duraković]. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan. Svi citati iz navedenoga djela bit će u radu doneseni na sljedeći način: zagrada i broj stranice.

vuk, kome ni ljudi ni životinje nisu mogli ništa, bio je najprije iznenađen. To iznenađenje pretvaralo se sve više u čuđenje i čudnu, neodoljivu radoznalost. (Andrić, 1983: 68) Njegova priroda, odnosno njegove urođene predispozicije jesu uzrok njegova krvoločnog ponašanja. U njemu samome, u njegovoj fiziologiji je utkano da lovi plijen i na taj način preživljava.

Sva tri negativna subjekta prikazana su kao superiorni pojedinci, autoritarni, oni koji imaju potpunu moć i slobodu odlučivanja o sudbinama drugih pojedinaca. Karakterizira ih surovost, snaga, agresivnost, izostanak empatije te izostanak zdravih odnosa u zajednici čiji su dio. Osim toga, sva tri subjekta su ekstrinzično i/ili intrinzično motivirana te je njihovo ponašanje uvjetovano određenim podražajem. Naposljetku, dok su s jedne strane car Šahrijar i vuk nesvjesno uvedeni u svijet priče/plesa, Neigel je sam svjesno tražio i želio da mu Wasserman priča priču. I jedino u tim trenucima zapovjednik jednog od najzloglasnijih koncentracijskih logora na svijetu – postajao je maleni, znatiželjni dječak koji pod svaku cijenu želi znati: „I što je bilo dalje?“

### 6.3. Profil inferiornog subjekta

Kad je posrijedi inferiorni subjekt, odnosno žrtva, u zbirci *Tisuću i jedna noć* to je pametna vezirova kći Šeherezada i to samo na prvi pogled. Jer Šeherezada je izabrala biti žrtvom – heroinom: nakon što je u carstvu ponestalo djevojaka, vezirova kći Šeherezada počne inzistirati da se ona uda za cara: *Tako ti Allaha, oče, udaj mene za tog cara. Ili ću ostati živa, ili ću iskupiti muslimanske kćeri i spasiti ih od cara.* (12) Šeherezada je svojom domišljatošću osmislila način na koji će obmanuti cara, no za to joj je bila potrebna pomoć njezine sestre Dunjazade: *Kad budem kod cara, poslat ću po tebe, a kada mi dođeš i vidiš da se car zadovoljio mnome, reći ćeš mi: Sestro moja, ispričaj nam kakvu neobičnu priču da bdijenjem noć prekratimo. Tada ću ja početi kazivati nešto što će nas, s Božijom pomoći, spasiti.* (15) Tako započinje Šeherezada svoju prvu priču: *Tako ti Boga, sestro, ispričaj nam kakvu priču da noć prekratimo. - Sa zadovoljstvom i radošću, ako mi dopusti ovaj car presvijetli. Čuvši Šeherezadine riječi, a moren nesanicom, car se obradova što će moći slušati priču.* (15) Nakon toga svaka priča započinje rečenicom: *Šeherezada reče: Čula sam, o sretni care, [...], a završava rečenicom: Nije to ništa prema onome što ću vam ispričati naredne noći ako živa ostanem i ako me car poštedi.* Na taj se način potvrđuje činjenica da svaka priča ima specifičan početak i završetak. Šeherezada se naposljetku svake priče služi pogodbenom rečenicom koja sadržava veznik *ako*, a koja je u funkciji manipulacije – jer ako car želi čuti nastavak priče ili sljedeću priču, mora poštedjeti Šeherezadin život. Šeherezada se, kao što se iz prethodnog da zaključiti, samovoljno želi udati za cara, a pokretač je želja za višim dobrim – želi spasiti muslimanske kćeri, a ujedno i sebe, stoga je zaključno da je ekstrinzično motivirana. Ona

je vrlo pronicljiv, mudar i snalažljiv subjekt. Svjesna je okolnosti i onoga što čini te time predstavlja jaku žensku figuru. Njezin oslonac za pričanje priče jest njezin um, načitanost, naobraženost, mašta i moć pripovjedača koji je ovladao čarolijom priče.

S druge strane, u romanu *Vidi pod: Ljubav žrtva* je židovski pisac Anshel Wasserman kojemu je nadimak Šeherezada. Wasserman je pisao priče pod nazivom *Djeca srca* te se samim njegovim nadimkom aludira na Šeherezadu, odnosno zbirku *Tisuću i jedna noć* što se potvrđuje i eksplicitnom intertekstualnošću: *Slušaj, Šeherezado, ja ti dajem priliku da opravdaš svoj nadimak. Pričaj mi priču i ostani živ.* (Grossman, 2012: 184) Neigel je kao dijete čitao Wassermanove priče te zahtijeva od njega da mu priča priče kako bi ostao živ, no Wasserman upravo želi suprotno: *Što vrijedi za Šeherezadu ne vrijedi za mene, zbog jedinstvenog razloga što je ta ista ljupka djeva vrlo žarko željela živjeti te je stoga pričala sultanu priče, dok ja, nasuprot tome, vrlo žarko želim umrijeti, Bože sačuvaj. [...] Svake večeri, nakon što mi ispričaš priču, voljan sam pokušati te ubiti.* (Grossman, 2012: 185–186) On želi umrijeti, stoga, za razliku od Šeherezade, priča priče kako bi ga Neigel ubio. Iz toga proizlazi da je glavni pokretač priče želja za smrću. Za razliku od Šeherezade, židovski pisac Wasserman nije samovoljno želio biti žrtva nego je na to prisiljen. Njegov glavni pokretač je također veće dobro, no i strahote koje se događaju u logoru te smrt kćeri, dakle on je, kao i Šeherezada, ekstrinzično motiviran. Kao što Šeherezada priča priču da bi očuvala svoj život, tako Wasserman priča priču da bi ga Neigel usmrtio jer ne želi više živjeti. On vodi rat riječima u kojemu želi biti pobijeđen jer ne vidi mogućnost nastaviti živjeti nakon što je vidio sve strahote koje je čovjek spreman učiniti. Smatra da bi se njegova borba nastavila cijeloga života jer čovjek nije sposoban takve užase zaboraviti i nastaviti normalno živjeti.

Jednako kao Wasserman, tako i balerina Aska u pripovijetci *Aska i vuk* nije samovoljno pristala biti žrtva krvnika, no za razliku od njega, a isto kao i kod Šeherezade, glavni pokretač jest strah od smrti. Aska je prikazana kao ranjiva i neoprezna, kao osoba koja je nedovoljno svjesna surovosti i opasnosti koje donosi život: *[...] igrala je ovčica Aska, čista, tanka, ni još ovca ni više jagnje, a laka i pokretna kao bela vrbova maca koju nosi vetar, kao iznutra obasjana, kad bi se našla na čistini prelivenoj suncem.* (Andrić, 1983: 68) Asku, za razliku od Šeherezade, odlikuju osobine da je nesvjesna surovosti i životnih opasnosti, što znači da je mlada, naivna, zaigrana i još duboko i silno vjeruje u dobrotu drugih bića i voli život u svim njegovim oblicima. Njezin oslonac za pričanje priče kroz ples jesu znanje, mašta i organizirajuća moć, ali i intrinzična motivacija, odnosno instinkt za preživljavanjem. Glavni pokretač Askine plesne priče jest strah od smrti: „Aska premošćuje vrijeme i prostore i postaje Šeherezada koja pleše svoje priče kako bi svakim pokretom (pričom) kupila još koji trenutak života, podsvjesno se nadajući rješenju (milosti silnika)

koje će je izbaviti iz te smrtne opasnosti.” (Grigić 2012: 284) Na taj se način Aska može poistovjetiti sa Šeherezadom, kao i Wasserman.

Vidljivo je da je kod Šeherezade i Aske sveprisutan motiv straha, a Vulić-Prtorić (2002: 278) navodi da kada je riječ o detektiranju opasnosti koja je vezana za materijalne objekte, kada je nedvojbeno i jasno što je uzrok bojazni, u tom slučaju govori se o strahu. Šeherezada i Aska znaju čega se boje, opasnost je vezana uz izvanjski objekt – odnosno negativan subjekt, krvnika. Njihov je strah primaran, odnosno u funkciji je očuvanja života. Takav strah, ističu psiholozi, i nije uvijek negativan jer mu je temeljna funkcija aktivacijom svih resursa koje pojedinac ima u tom trenutku, staviti u funkciju preživljavanja. (Nikić 1994: 44–45) S druge strane, kod Wassermana nije prisutan motiv straha od smrti, on ne priča priču kako bi sačuvali život, nego kako bi ga okončao i spasio se strahota svijeta u kojemu živi. On nije spreman boriti se pod svaku cijenu, nego se odlučuje na smrt kao jedinu opciju u kojoj pronalazi svoj spas i smiraj. Kod njega ne prevladava instinkt za preživljavanjem, nego želja za smrću.

#### 6.4. Odnos krvnika i žrtve

U predlošku *Tisuću i jedna noć* krvnik i žrtva, car Šahrijar i Šeherezada, imaju izravan kontakt, no on se svodi na slušanje i pripovijedanje, ali svjesni su prisutnosti jedno drugoga i percepcije jedno drugoga. Njihova je komunikacija jednosmjerna i izravna, odnosno neposredna. Šeherezada je pošiljatelj poruke, a car Šahrijar primatelj. Dijalog se samo katkad ostvaruje na početku priče kao u sljedećem primjeru: *Sa zadovoljstvom i radošću, ako mi to car dopusti. – Pripovijedaj – reče joj car.* (18) ili ponekim pitanjem poput: *A kakva je to priča o ribaru? – upita car.* (23) Njezina poruka ponajviše ima konativnu funkciju, odnosno usmjerena je na reguliranje ponašanja primatelja. U Šeherezadinu pričanju priče veliku ulogu ima njezina sestra Dunjazada koja je svojevrsni most između Šeherezade i cara Šahrijara. Ona je ta koja inicira priču: *Željeli bismo, sestro, da nam dovršiš priču o trgovcu i džinu.* (18) Ona se sve vrijeme nalazi u pozadini, njezina prisutnost je naznačena, no ona nije aktivan subjekt koji sudjeluje u pričanju priče, nego samo pasivan promatrač i slušatelj Šeherezadine priče te katkad komentator: *– Kako je divna, slatka i opojna tvoja priča, sestro!* (18)

S druge strane u predlošku *Vidi pod: Ljubav* jednako tako krvnik i žrtva, zapovjednik Neigel i Wasserman, imaju izravan kontakt i interakciju, no on se ne svodi samo na slušanje-pripovijedanje, nego je u priču uključen i bolni stvarnosni okvir. Kod zapovjednika Neigela i pisca Wassermana prevladava dvosmjerna komunikacija, a poruka nema samo konativnu funkciju nego i poetsku i emotivnu jer je usmjerena na zadovoljavanje potrebe za estetikom, ali i izražava se osobni stav i

osjećaji. Neigel osim što je inicijator priče, on je i vrlo aktivan recipijent. Na Wassermanov zahtjev prikuplja činjenične podatke koji će biti temelj priče. Riskirajući svoj položaj, odlazi u Borislav, ispituje, zapisuje i provjerava točnost podataka: [...] *pozvao je Wassermana i s loše skrivenim ponosom predao mu tri stranice istrgnute iz svoje bilježnice, s bilješkama pisanim velikim slovima za vrijeme svog posjeta rudniku.* (Grossman, 2012: 205) On neprestano sugerira i savjetuje: *Možda je Paula mogla dobiti dijete, naposljetku* [...] (Grossman, 2012: 245). Zahtijeva objašnjenja i upleće se: [...] „*Molim vas, Herr Wasserman. Ne. “ Tihoprozbori: „Nemojte nautiti djetetu. “* [...] (Grossman, 2012: 266). Naposljetku, prije svoje smrti, uvodi novi lik u Wassermanovu priču: [...] „*U vlaku“*, reče Neigel, „*u vlaku sam mislio o tome. O nekom novom. Za Otta, za zoološki, što mislite?*“ [...] „*On je mladić, recimo 20 godina i – slušaš li? – ugasio je Sunce. [...] Zapišite to. Želim da se to zapiše. On mora biti u ovoj priči, i zapamtite, on je moj. Ako ikada ikome budete ponovno pričali priču, recite da sam ga ja izmislio, u redu?* [...] (Grossman, 2012: 366). Kao što je u *Tisuću i jednoj noći* detektirana prisutnost Dunjazade, tako je i u romanu tijekom Wassermanova pričanja priče Neigelu vidljiva prisutnost Momika. Momik, za razliku od Dunjazade, nije posve pasivan recipijent u sjeni, nego on komentira zbivanja i pomnije opisuje: *Ne razumijem na što Anshel Wasserman cilja svojom grotesknom i vulgarnom pričom.* (Grossman, 2012: 225) Djed, glavni pripovjedač i pošiljatelj poruke, obraća mu se: *Pogledali smo jedan drugoga. „Sad smo sami na svijetu“, rekao mi je djed. „Samo ti i ja. Kako je svijet prazan... Mogli bismo ga podijeliti između sebe i dati mu novo ime... Hajde, Schlomo, sine Tobijasov, sjedi sa mnom u ovom potkrovlju,* [...]. (Grossman, 2012: 200) Momik, kao i Neigel, sudjeluje u priči, on uvodi nove likove: [...] „*Možda se pitaš“*, rekao je Anshel Wasserman napokon, „*zašto ti tako velikodušno dopuštam da unosiš svoje likove u moju priču? Et!* [...] (Grossman, 2012: 201)

Za razliku od prva dva književna teksta, u pripovijetci *Aska i vuk* nema izravnoga kontakta između žrtve i krvnika, odnosno Aske i vuka te krvnik nije svjestan žrtvina percipiranja njegove prisutnosti i interpretiranja kao opasnosti. Ona ga je vukla za sobom *kao da ga vodi na nevidljivoj ali čvrstoj uzici, vezanoj za nevidljivu alku koja mu je proturena kroz njušku.* (Andrić, 1983: 69) Ovčica Aska je pošiljatelj poruke, a vuk primatelj, no komunikacija je jednosmjerna te poruka ima ponajviše konativnu funkciju jer je usmjerena na reguliranje ponašanja primatelja – vuka. Aska svojom plesnom pričom želi regulirati ponašanje vuka kako bi on odgodio svoj prvobitni cilj – lov na hranu te kako bi ona na taj način ostala živa.



## 6.5. Medij

Medij, oružje Wassermana i Šeherezade jest priča, a Aske ples. Priča i ples zadobivaju funkciju spašavanja žrtve od krvnika. Šeherezada pričom želi odgoditi svoju smrt i smrt ostalih žena u carstvu, stoga priča ima konativnu funkciju. Cilj je njezine umjetnosti ovladati, svladati i promijeniti ponašanje svoga slušača. Osim pogodbenom rečenicom kojom se koristi na kraju svake priče, ona na početku svake priče pridodaje imenici *car* epitet *sretni* što se može shvatiti kao težnja da se njezin izraz učini uvjerljivijim, ali i da humanizira negativni subjekt: – *Čula sam, sretni care* [...] (298). Priče nastaju improvizacijom, Šeherezada svaku večer kazuje novu priču, nastavlja već započetu priču ili se otvara priča u priči. Ona svoje priče započinje dvjema sintagmama *priča se i čula sam* koje označavaju da se priče koje priča prenose s osobe na osobu, odnosno s generacije na generaciju. Priče koje kazuje, „[...] imaju sposobnost uopćavanja” (Sabljak 2007: 124). Mogu se sveopće shvaćati i primjenjivati jer je većinom riječ o svakodnevnim životima koji su obojeni elementima fantastičnosti. Osim toga, cilj je njezinih priča šarmirati, uvjeriti i prisiliti cara na slušanje.

S druge strane, Wasserman pokušava ispričati toliko dobru priču koja će mu donijeti smrt, no njome želi i spasiti svijet, odnosno želi promijeniti pojedinčev i kolektivni identitet: *Židov koji ne može umrijeti pokušava spasiti svijet uz pomoć Djece srca.* (Grossman, 2012: 259) Iako zapovjednik Neigel nekoliko puta pokušava usmrtiti Wassermana, on ne može umrijeti što se može interpretirati na način da Wasserman predstavlja pisce koji ne umiru duhovno jer njihova djela vječno žive i cirkuliraju među čitateljima. Jedna od svrha Wassermanove priče jest zadovoljiti želje entuzijastičnoga slušača, odnosno zadovoljiti njegovu potrebu za pričom. Njegova priča ima emocionalnu funkciju, ali ona nije medij, odnosno oružje protiv smrti, nego sredstvo za smrt. On, za razliku od Šeherezade i Aske, pričom provocira svog slušatelja i poigrava se njime, želi ga natjerati da mu „jede iz ruke“. Cilj je njegove priče izazvati reakciju. Za razliku od Šeherezade, Wasserman se služi provokacijama kako bi pridobio Neigela. Njegova priča nije organizirana, izostaje točnost, on ju neprestano preokreće, mijenja mjesto radnje i likove, postavlja mu „mamce“ i unosi motive koji su usko vezani uz rat. Wasserman nameće vrijednosti koje nisu u skladu s Neigelovom ideologijom i njegovim idealima, a sve to s ciljem da iscrpi Neigela, da pričom počne kontrolirati njegov um i da ga vrati na „tvorničke postavke“, odnosno da vrati njegovu čovječnost (ako je ikada postojala): *Et! Bilo kako bilo, ja sam postavljao mamac za Neigela govoreći mu da osjeti atmosferu,* [...] (Grossman, 2012: 197). Budući da je u Wassermanovu priču utkana nit ideologije i on se pričom bori protiv nje, njegova priča pripada skupini „velikih priča“ koje Solar

opisuje na sljedeći način: „Sve [su] velike priče uvjeravale u vlastitu istinitost jedino zato što su u načinu izlaganja povezivale iskaze o zbilji s iskazima o vlastitim očekivanjima, nadama i strahovima.“ (Solar, 2014: 14)

U pripovijetci, *Aska i vuk*, kao i u obrađenim književnim predlošcima, krvnik nije mogao odoljeti Askinu plesu, njezinom pričanju priče kroz ples: *A njegova krv i meso nikad mi ne ginu, jer ga mogu oboriti i zaklati kad god hoću, i učinit ću to, ali tek na svršetku igre, kad vidim celo čudo dokraja.* (Andrić, 1983: 68) Pratio ju je bez razmišljanja i, kao i prethodna dva krvnika, postao je obmanut: *A to nepoznato osećanje divljenja obeznanilo je vuka toliko da ga je ova izgubljena ovčica, mrtva od straha od smrti, vukla za sobom kao da ga vodi na nevidljivoj ali čvrstoj uzici, vezanoj za nevidljivu alku koja mu je proturena kroz njušku.* (Andrić, 1983: 69) Kada je Aska izvela sve plesne pokrete koje zna, počela je improvizirati: *Znanje izneverilo, škola ne ume više da joj kaže, a valja živeti i, da bi se živelo – igrati. [...] Znala je samo jedno: da živi i da će živeti dok igra, i što bolje igra. I igrala je. To nije više bila igra, nego čudo.* (Andrić, 1983: 68). Njezinoj improvizaciji nije bilo kraja: [...] *Aska igra igru za svoj već izgubljeni život. Njeno telo se više nije zamaralo, a njena igra je sama iz sebe stvarala nove snage za novu igru. I Aska je igrala. Izvodila je sve nove i nove figure, kakve ne poznaje škola nijednog učitelja baleta.* (Andrić, 1983: 69) Ona se oslanja na svo svoje znanje koje ima i maštu te pokušava što više zadiviti svog recipijenta kako se ne bi osvijestio iz stanja potpune ekstaze:

*Skakala je na povaljene bukve, na onom jastučiću od mahovine koja ih pokriva, stojeći samo na stražnjim nogama, pravila od sebe belu, veselu čigru koja zasljepljuje oči gledaoca. Zatim bi uspravljena, samo na prednjim nogama, pretrčala sitnim i sve bržim koracima neku ravnu i još zelenu površinu među drvetima. Kad bi naišla na otvorenu strminu, spustila bi se strmoglavo, oponašajući smelu skijašicu, niz stazu od glatkog suvog lišća, ali tako brzo kao kad neko palcem prevuče briljantan glisando preko klavijature: fuuuu-it!* (Andrić, 1983: 69)

Nadalje, i odnosu krvnika prema priči može se pristupiti poredbeno. Car Šahrijar samo sluša priče svake večeri, ne upleće se, pasivan je recipijent koji dopušta da ga priča obuzme. Dopušta da bude uvučen u kolotečinu priče: *Međutim – reče Šeherezada – to nije nimalo čudesnije od priče o kopaču, grobaru, Židovu, nadzorniku i kršćaninu i o onome što se njima dogodilo. – A kakva je to priča? – upita car.* (147) Car samo pomno sluša i iščekuje nastavak. Za razliku od njega, Neigel savjetuje Wassermana kako da teče priča, upleće se u priču te ju povezuje s vlastitim životom. On nije pasivan recipijent, nego vrlo aktivan koji interpretira i konstantno prekida pripovjedačevo pripovijedanje: *Neigel, Neigel od svih ljudi, bio je prepun prijedloga. Wasserman: „Ezav je vrvio idejama. [...] „Slikar!“ Viknuo je Neigel, a zatim naglas isprobao svoje ideje: „Slikar silueta?*

*Pustinja? Oceana?*“ [...] (Grossman, 2012: 374) Kao i car Šahrijar, tako i vuk samo promatra ples iz daljine: [...] *u smelim, a pravilnim piruetama ovčica Aska prelazi zelenu čistinu, a za njom na odstojanju od nekoliko koraka, klipše krupni olinjali vuk, i oborene njuške, sav u pogledu, povlađuje repom.* (Andrić, 1983: 71) Pasivan je subjekt, koji dopušta da ga ples obuzme: *Ona je živela a on je uživao.* (Andrić, 1983: 69)

## 6.6. Moć priče/plesa

Obje priče i ples nastaju improvizacijom, no kao što je već navedeno, s različitim ciljem, ali njihova moć je jednaka, oni su u službi ukroćivanja zvijeri, njezina socijaliziranja. Kako navodi i Dušanka Slijepčević: „Zvijer je konačno ukroćena i socijalizovana kroz igru [priču]” (Slijepčević i dr., 2021:12). Objе priče i ples očituju svoju sposobnost uvjeravanja recipijenta. Sva tri krvnika su naposljetku obmanuta pričom/plesom, što Neigela i vuka dovodi do kobnoga završetka. Naime, Neigel postaje osjećajan i ovisan o priči: *Jednostavno, čini se kao da ne može bez ostatka priče, kao da mu je potrebna zbog nečega.* (Grossman, 2012: 256) Priča mu postaje utjeha i odmak te on naposljetku počinu samoubojstvo. Time priča zadobiva funkciju promjene percepcije recipijenta te njegova emocionalnoga povezivanja sa žrtvom što se može povezati i s Andrićevim shvaćanjem uloge pripovjedača: „Tako da često tek iz reči dobrog pripovjedača saznamo što smo učinili a šta propustili, šta bi trebalo činiti a šta ne.“<sup>9</sup>

Neigelova socijalizacija se može gradacijski prikazati. Neigel Wassermana prvotno počinje oslovljavati s gospodine: *Nijemac ga je oslovio s Herr.* (Grossman, 2012: 260) Oslovljavanjem nekoga s gospodine/gospođo izriče se poštovanje. Osim toga, Neigel se protivi tomu da ga ubije jer on prestaje biti za njega samo „običan“ Židov: *I ja sam odlučio: neću te ubiti! Ni sad, ni ikad poslije! Ne, ne, ne! Jasno? [...] Ali za mene je to drugačije! Sad te poznajem! Nisi mi samo neki Židov kao ostali ovdje!* (Grossman, 2012: 274) Pričanjem priče žrtva zadobiva poštovanje svoga krvnika. Ne želi izgubiti Wassermana: *Neigel je priznao da ne može. Tjeskobno je upitao: „A što ako te ovaj put izgubim?“* (Grossman, 2012: 274) Njih dvojica su međusobno, osim priče, dijelili i svoja osobna iskustva, razgovarali su o obiteljima, odnosima i sl., a s vremenom su postajali sve bliskiji i dobro su se razumjeli: *Treba naglasit: zajedno su se smijali. U kratkom trenutku osjetili su koliko dobro se međusobno razumiju.* (Grossman, 2012: 274) Time se potvrđuje teza da pripovijedanje služi za razmjenu iskustava i znanja. Jednom prilikom, kada je Wasserman odbio

---

<sup>9</sup> *O priči i pričanju.* Govor Ive Andrića prilikom dodjele Nobelove nagrade. Zadužbina Ive Andrića: <https://ivoandric.org.rs/latinica/nobelova-nagrada> (pristupljeno 4. prosinca 2023.)

pričati priču, Neigel ga je istukao, no nakon što se pribrao, tražio je oprost od Židova. Wasserman i njegova Djeca srca za njega su postali primarna obitelj. On naposljetku postaje ovisan o priči i ona mu služi kao sredstvo kojim će zaboraviti događanja oko sebe: *Već znamo sve o našem ušljivom životu ovdje! To želim zaboraviti dok slušam priču!* (Grossman, 2012: 386) Upravo time umjetnost ostvaruje svoju ulogu kroz prizmu psihologije – ona omogućava recipijentu (Neigelu) ono što mu svakodnevni život ne omogućava, ona mu služi da se napuni životnom energijom. Kako se i u romanu navodi – priča je jedino što je preostalo Neigelu nakon što se razočarao u vlastitu ideologiju i nakon što ga je žena zbog nje ostavila: *Wassermanova teorija je da se Neigel počeo ostvarivati kroz jedini uski kanal koji mu je još bio otvoren – priču, nakon što je izgubio vjeru u svoj posao i „misiju”, ljubav svoje žene i nadu da će mu se ona ikad vratiti.* (Grossman, 2012: 273) Kao i kod Neigela, tako se i kod vuka moć priče može prikazati gradacijski. On je isprva bio iznenađen Askinim plesom, a zatim: *To iznenađenje pretvaralo se sve više u čuđenje i čudnu neodoljivu radoznalost.* (Andrić, 1983: 68) Postao je ovisan o plesu: *A vuk bi se sasuljao za njom što brže može, samo da ne izgubi iz vida ništa od igre.* (Andrić, 1983: 69) Sve se više udaljava od svog prvobitnoga cilja *jer je u njemu sve više mesta zauzimala igra i potiskivala sve ostalo* (Andrić, 1983: 69) Umjetnost utječe na njegov identitet i pruža mu osjećaj zadovoljstva. Naposljetku je ubijen: *Mlađi je vezao kurjaka svojom tkanicom za stražnje noge i lako vukao niza stranu njegovu krvavu i izduženu telesinu* (Andrić, 1983: 70), čime plesna priča zadobiva magijsku moć nad gledateljem – recipijentom. Osim djelovanja na vuka, Askina plesna priča djelovala je i na kolektiv na način da ga je potaknulo na umjetničko izražavanje: *Po svetu se pisalo i pričalo i pevalo o tom kako je ovčica Aska nadigrala i prevarila strašnog vuka. [...] I danas, posle toliko godina, igra se taj njen čuveni balet u kom umetnost i volja za otporom pobeđuju svako zlo, pa i samu smrt.* (Andrić, 1983: 71) Car Šahrijar odluči da neće ubiti Šeherezadu: *Car pomisli: Tako mi Allaha, neću je ubiti dok ne čujem kraj njene priče!* (18), odnosno biva „socijaliziran“ te time priča dokazuje svoju moć kad je posrijedi socijalizacija slušatelja, odnosno moć promjene percepcije primatelja. Produhovljuje čovjeka te ovladava njegovim identitetom i mijenja ga.

U sva tri književna teksta priča je ona koja svojom vrlo izraženom moći destruiira krvnika, „umjetnošću se premošćuje vrijeme koje nemilosrdno upozorava čovjeka da je smrtan i prolazan.“ (Grigić, 2012: 285) Odnosno u sva tri predloška potvrđuje se tvrdnja da priča, ples i igra imaju vrlo važnu ulogu u čovjekovu životu te su jedna od primarnih potreba. Potvrđuju se sve uloge koje znanosti dodjeljuju umjetnosti u životu čovjeka. Ona izaziva reakciju, protivljenje, ovladava ljudima (sociologija); omogućuje recipijentu ono što mu svakodnevni život ne omogućuje, omogućuje mu da zadovolji svoje potrebe i strasti, služi mu za pražnjenje negativne energije i

punjenje afirmativnom, kako bi stvorio sklad i mir (psihologija); produhovljuje ga (antropologija) i služi spoznaji (filozofija). Šahrijar zanemaruje svoju potrebu za osvetom, vuk zanemaruje svoju jednu od osnovnih potreba za preživljavanjem – hranu i potrebu da lovi i ubija, a Neigel odustaje od vjernosti ideologiji koja ga je kao silnika zapravo stvorila, a sve to radi zadovoljavanja potrebe za umjetnošću, potrebe za estetskim odgojem čovjeka i njegovim umjetničkim razvojem.

### 6.6.1. Moć priče i arhetipovi C. G. Junga

U ovome međupoglavljju ukratko ćemo se posvetiti promišljanju moći priče s obzirom na arhetipsko učenje C. G. Junga na primjeru Grossmanova romana *Vidi pod: Ljubav*.

Kao što je već spomenuto, lik Momika susreće se u sva četiri poglavlja te je on poveznica između poglavlja i zahvaljujući njemu ispričane su dvije ključne priče – priča o Bruni i priča o djedu Wassermanu. Naime, Momik je odrastao u poslijeratnom okruženju. Okruženju u kojemu je vrlo stilogen motiv šutnje. Šutnja je, kako navodi Selma Rakovec, „izostanak govora. Taj je izostanak posljedica svjesnog ili nesvjesnog odustajanja od sudjelovanja u razgovoru ili dijelu razgovora. Manifestira se kao nedostatak zvuka, što sugovornik registrira i sukladno reagira.“ (Rakovec, 2023: 55) Šutnja je ono što karakterizira njegovu obitelj i okolinu, a uzrok njihove šutnje jest strah. Oni strahuju da pričanjem ne bi ponovno prizvali ono što su proživjeli u „Ondjezemlju“ (Njemačkoj), stoga se oni šutnjom bore protiv „nacističke Zvijeri“. Momik se, stoga, odlučuje ući u „bijelu sobu“ i zapisati djedovu priču. Njegov je cilj zapisivanjem i pričanjem priče pobijediti „nacističku Zvijer“ i osloboditi svoje roditelje, ali i okolinu straha, odnosno okova proživljenoga i omogućiti im normalan život: *Ondje su sva bića presvučena vrlo tankim slojem stakla koje im priječi da se kreću, i nemoguće ih je dotaknuti, i ona su živa a opet nisu živa, i postoji samo jedna osoba na cijelom svijetu koja ih može spasiti, a to je Momik.* (Grossman, 2012: 46) Osim svojih roditelja i okoline, pisanjem o Holokaustu želi osloboditi i sam sebe okova koje mu je stavilo djetinjstvo provedeno u takvoj okolini, arhetipa kolektivnog nesvjesnog kojeg je naslijedio od svojih roditelja. Želi se osloboditi zatočeništva u samome sebi, on želi napokon pobijediti u ratu koji za njega traje već trideset i jednu godinu: [...] „*Smatram da bi trebao negdje unajmiti sobu*“, rekla je Rut, okrećući se na vratima. „*I ondje možeš ostati na miru i pisati. Drugi svjetski rat je trajao samo šest godina, tvoj traje već trideset i jednu. Dosta je bilo.*“ (Grossman, 2012: 141) Momiku priča služi kao oružje da se oslobodi od okova prošlosti, no sve dok ne ispriča priču, njegova leđa su okrenuta sadašnjosti i budućnosti, one za njega ne postoje: „Kada je reč o pripovedanju koje ima za predmet prošlost, treba napomenuti da ima shvatanja prema kojima bi

pisati o prošlosti trebalo da znači prenebregnuti sadašnjicu i donekle okrenuti leđa životu.<sup>10</sup> Ona je za njega svojevrsna *jungovska* voda koja mu omogućava da uroni u samoga sebe, da se susretne s najmračnijom stranom svoje duše, sa svojom Sjenom i na taj način očuva svoje Jastvo. Motiv *bijele sobe* koja je potrebna Momiku, može se interpretirati ne samo kao što je navedeno, kao bijeli papir na koji treba utkati priču, nego i kao njegova Sjena u koju mora zaroniti kako bi se oslobodio.

Osim Momika koji pričanjem priče pokušava spasiti svoje roditelje, okolinu i samoga sebe, i Neigel koristi priču kao sredstvo kojim pokušava spasiti svoj brak sa suprugom Kristinom. Naime, dok je Wasserman pričao priču, Neigel je neprestano nešto bilježio u svoju bilježnicu i prije odlaska na dopust je inzistirao da čuje što se dalje dogodilo, a sve to s ciljem da ispriča svojoj supruzi. Nakon što je posjetila logor, Kristina više nije Neigela gledala istim očima i nije ga željela u blizini, no nakon što joj je počeo slati pisma u kojima je pisao Wassermanovu priču (u koju je unio preinake i dašak sebe), situacija se promijenila: [...] „*Trebaš se ponositi, Šeherezado, jer zahvaljujući tvojoj priči Tina i ja ćemo se sresti.* [...] Priča je bila Neigelova maska kojom je htio uvjeriti i sebe i Kristinu da je i dalje ljudsko biće: [...] „*Pa, samo to da mogu... Da mogu biti odan, poslušna član Partije i istodobno ljudsko biće.*“ *I lupio je šakom o šaku, iznenada uzbuđen.* „*Da! To ona treba shvatiti!* [...] (Grossman, 2012: 353) Odnosno priča je njegova Persona kojom se lažno predstavlja i pokušava zavarati i sebe i svoju okolinu. Naposljetku, kratkoročno se uspijeva pomiriti s Kristinom sve dok ona ne otkrije što se krije iza njegove Persone.

Na kraju, u poglavlju naslovljenom „Bruno“ jasno je naznačeno što nemogućnost komuniciranja, pričanja priče čini čovjeku, odnosno kako nepostojanje jezika destruirala čovječanstvo. Nakon dolaska „Mesije“ ljudi su zaboravili sve što su dotad znali, uključujući i jezik. Svedeni su samo na sadašnjost i ono što je trenutačno oko njih: [...] „*to su ljudi bez sjećanja, duše iz prve ruke, koje da bi nastavile postojati, moraju iznova ispočetka stvarati jezik i ljubav i svaki nadolazeći trenutak, i zauzlavati čvorove koji se neprestano odrješuju...*“ [...] (Grossman, 2012: 158). Zavladao je tišina, riječi nisu postojale, jezik je postao nemoćan. Time je čovjek u potpunosti destruiran i sveden na osnovne mogućnosti, poput životinje: *Mogu samo ovo reći: Kao što slijepci imaju visokorazvijeni osjet sluha, tako su sada te nijeme, bezimene i esencije lišene riječi, izražavale svoja najskrivenija očitovanja, a ljudi su na novi poticaj reagirali odmah s dosad nepoznatim instinktom.* (Grossman, 2012: 160) Čovjek je uskraćen za priču.

---

<sup>10</sup> *O priči i pričanju.* Govor Ive Andrića prilikom dodjele Nobelove nagrade. Zadužbina Ive Andrića: <https://ivoandric.org.rs/latinica/nobelova-nagrada> (pristupljeno 4. prosinca 2023.)

## 7. Zaključak

U sva tri predloška prisutan je inferioran i superioran subjekt. Ponašanje superiornih subjekata uvjetovano je određenim podražajem te su oni ekstrinzično (prijevarom, ideologijom) ili intrinzično (prirodom, osobnošću) motivirani. Inferiorni subjekti ponajviše su motivirani strahom od smrti, no i željom za okončanjem života i ne produžavanjem njegove iluzije. Osim toga, između inferiornog i superiornog subjekta postoji određeni odnos. Kod cara Šahrijara i Šeherezade taj je odnos izravan, no komunikacija je jednosmjerna. S druge strane, kod zapovjednika Neigela i Wassermana ta komunikacija je dvosmjerna, a kod Aske i vuka izostaje izravan kontakt. Medij, oružje ili sredstvo jesu priča ili ples, odnosno umjetnost.

Poredbenim pristupom i promatranjem motiva priče/plesa s obzirom na četiri aspekta dolazi se do zaključka da motiv priče/plesa ima vrlo važnu ulogu u konstruiranju raspleta. Sva su se tri inferiorna subjekta s pomoću medija priče/plesa uspjela obraniti od negativnog subjekta, odnosno krvnika. Umjetnost im je poslužila kao oružje i klopka. Ona je ta koja je recipijente dovela do njihove potpune destrukcije ili destrukcije njihovih životnih ideala i/ili potreba. Kod cara Šahrijara uočljiva je preobrazba njegovih humanističkih vrijednosti, on je s pomoću umjetnosti socijaliziran. S druge strane, kod zapovjednika Neigela isprva je uočljiva destrukcija moralnih vrijednosti, nedostatak bilo kakvog humanističkoga aspekta, a zatim i destrukcija cjelokupne njegove osobnosti: no implicitno možemo zaključiti da su priča i pripovjedač Neigelu vratili alate s pomoću kojih je mogao spoznati gdje je njegovo mjesto u svijetu humanih i civiliziranih ljudi. Budući da za njega nema rehabilitacije, jedini izlaz je smrt. Vuk, primarno obilježen svojim nasilničkim karakterom iako očaran ljepotom plesa, skončava jer na njega umjetnost nije djelovala terapijski i rehabilitirajuće. Sva tri krvnika potpuno su se prepustila umjetničkom doživljaju, umjetničkoj ljepoti i postala ovisni o njoj do te mjere da su zanemarili svoje iskonske predatorske potrebe/intencije i prvobitne motivacije. Umjetnost je postala njihova primarna potreba. Na taj se način potvrđuje da je umjetnost (priča/ples) ono što čovjeka neprestano okružuje. Svatko ima pravo pričati, svatko je odgovoran za ono o čemu priča i svatko ima svoj vlastiti cilj zašto nešto priča. Osim što je ovim raščlambama umjetnost postavljena na vrh piramide duhovnih potreba, umjetnost zadobiva i različite uloge: ulogu socijalizacije, bijega od stvarnosti, ulogu privlačenja voljene osobe, ulogu estetskoga odgoja, emocionalnu funkciju i ulogu oružja u borbi protiv neprijatelja.

Umjetnost se u ovim predlošcima konstruira kao nešto apsolutno, nepobjedivo i nužno. Iako sva tri predloška pripadaju različitim žanrovima, različitih su intencija i učinaka, uloga umjetnosti je

u njima ista, čime se dokazuje njezina mogućnost uopćavanja i primjene na čovječanstvo u cjelini, bez obzira na kulturu, nacionalnost te prostornu i vremensku udaljenost.

## 8. Literatura

### a) Primarna literatura

1. Andrić, Ivo. 1983. *Aska i vuk. Priča o vezirovom slonu i druge priče* [priređ. Zvonko Kovač]. Zagreb: Nakladni Zavod Matice Hrvatske, 51.–65.
2. Grossman, David. 2012. *Vidi pod: Ljubav* [prev. Marko Gregorić i Alma Milat]. Zagreb: Profil.
3. *Tisuću i jedna noć*, 2010. [prev. Esad Duraković]. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan.

### b) Sekundarna literatura

1. *Andrić, Ivo*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/andric-ivo> (pristupljeno: 2. prosinca 2023.)
2. Andrić, Ivo. *O priči i pričanju*. Zadužbina Ive Andrića: <https://ivoandric.org.rs/latinica/nobelova-nagrada> (pristupljeno 18. svibnja 2024.)
3. Beker, Miroslav. 1979. *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
4. Beker, Miroslav. 1995. *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
5. Bubalo, Juraj. 2000. Platonovo poimanje umjetnosti u hrvatskim sustavnim pregledima estetike i filozofije, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 26.(1-2 (51-52)), str. 257.–282. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/75006> (pristupljeno: 13. lipnja 2024.)
6. *Bruno, Schulz*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslava Krleža: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/schulz-bruno> (pristupljeno 18. prosinca 2023.)
7. Culler, Jonathan D. 2001. *Književna teorija: vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
8. Čendo Metzinger, Tamara; Toth, Marko. 2020. *Metodologija istraživačkog rada za stručne studije*. Velika Gorica: Veleučilište Velika Gorica.
9. Delija Treščec, Nives. 2005. *Platonova kritika umjetnosti*. Zagreb: Naklada Jurčić.
10. Detoni-Dujmić, Dunja ur. 2004. *Leksikon svjetske književnosti. Djela*. Zagreb: Školska knjiga.



11. Digitalna knjižica „kako si? Tjelesni dismorfní poremećaj“. Dostupno na: <https://www.kakosi.hr/slika-o-sebi-njeznost-i-umjetnost/> (pristupljeno: 13. lipnja 2024.)
12. Dodlek, Ivan. 2015. Umjetnost kao očovjećenje. *Antropologija u estetičkoj misli* Rajmunda Kuparea, *Bogoslovska smotra*, 85(4), str. 957.–978. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/151373> (pristupljeno: 14. lipnja 2024.)
13. Freud, Sigmund. 2005. *Freud i Mojsije. Studije o umjetnosti i umjetnicima*. Zagreb: Prosvjeta.
14. Grossman, David. Artresor naklada: <http://www.artresor.hr/hr/bio/194/David-Grossman> (pristupljeno 3. prosinca 2023.)
15. Grigić, Marica. 2012. MOTIV STRAHA U KRATKIM PROZAMA U ZBIRCI DECA. *Hum.* 8, 277.–286. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/229384> (pristupljeno 5. svibnja 2024.)
16. Hauser, Arnold. 1986. *Sociologija umjetnosti 1*. Zagreb: Školska knjiga.
17. Hauser, Arnold. 1986. *Sociologija umjetnosti 2*. Zagreb: Školska knjiga.
18. Ilić, Miloš. 1987. *Sociologija kulture i umjetnosti*. Beograd: Naučna knjiga.
19. Jung, Carl Gustav. 2003. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Atos.
20. Lončarić, Jelena ur. 2020. *Velike ideje: književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
21. Lyotard, Jean-François. 2005. *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika.
22. Nikić, Mijo. 1994. *Psihologija straha*. *Obnovljeni život*. (49)1, str. 43.–67.
23. Peternai Andrić, Kristina. 2019. *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*. Zagreb: Meandarmedia.
24. Rakovec, Selma. 2023. *Funkcije komunikacijski relevantne šutnje u njemačkome*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet. Preuzeto s: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:112875> (pristupljeno 15. lipnja 2024.)
25. Sabljak, Tomislav. 2007. *Teorija priče: panorama ideja o umijeću pričanja 1842.-2005*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
26. Schopenhauer, Arthur [Šopenhauer Artur]. 1986. *Svet kao volja i predstava II*. Matica srpska: Novi Sad.
27. Slijepčević Dušanka i dr. 2021. *Društveni fenomen igre i umjetnost življenja: Socio-psihološki ogleđi u Andrićevoj alegoriji „Aska i vuk“*.
28. Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

29. Solar, Milivoj. 2014. *Eseji o velikim i malim pričama*. Zagreb: Ex libris.
30. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante. 1998. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
31. Vigotski, Lav. 1975. *Psihologija umetnosti*. Beograd: Nolit.
32. Vučković, Dijana. 2016. Apoteoza paradigme "za stvaralaštvo i život" Andrićeva pripovijetka *Aska i vuk*, *Učenje i poučavanje* 2(2), str. 285.–302. Preuzeto s: [https://www.researchgate.net/publication/335611898\\_APOTEOZA\\_PARADIGME\\_ZA\\_STVARALASTVO\\_I\\_ZIVOT\\_ANDRICEVA\\_PRIPOVIJETKA\\_ASKA\\_I\\_VUK](https://www.researchgate.net/publication/335611898_APOTEOZA_PARADIGME_ZA_STVARALASTVO_I_ZIVOT_ANDRICEVA_PRIPOVIJETKA_ASKA_I_VUK) (pristupljeno: 15. lipnja 2024.)
33. Vulić-Prtorić, Anita. 2002. Strahovi u djetinjstvu i adolescenciji. *Suvremena psihologija*, 5(2), str. 271.–293. Preuzeto s: <https://www.unizd.hr/Portals/12/Nastavnici/Anita%20Vulic-Prtoric/Znanstveni%20radovi/92.%20Strahovi%20kod%20djece.pdf?ver=2013-06-29-175108-820> (pristupljeno 18. lipnja 2024.)
34. Žalec, Bojan. 2019. *Čovjek, moral i umjetnost. Uvod u filozofsku antropologiju i etiku*. Zagreb: Naklada Lara.
35. Žugaj, Miroslav. 1979. *Metode analize i sinteze*. Journal of Information and Organizational Sciences. No 2–3, str. 113.–139.
36. Wellek, Rene [Rene Velek]; Waren, Austin [Ostin Voren]. 1965. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
37. Wittgenstein, Ludwig [Ludvig Vitgenštajn]. 1969. *Filozofska istraživanja*. Beograd: Nolit.